



**GÖTEBORGS UNIVERSITET**  
**LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION**

## **PRODUKTIONSANALYS AV:**

**Backa Teaters uppsättning av:**

### **UTOPIA 2012** **När var du i paradiset senast?**



Termin: HT 2013  
Kurs: TS1310, Delkurs 3, Kandidatexamensarbete 15 hp  
Nivå: Kandidatuppsats  
Författare: Hanna Waldén  
Handledare: Robert Lyons

## **TACK!**

Sven-Ove Fransson, Daniel Isakson, Susanna Dahlberg och Stefan Åkesson

Backa Teater

Robert Lyons

PeO Sander

Maria Plaza Waldén

## **ABSTRACT**

Bachelor thesis in Theatre Studies

**Title:** Production analysis of *Utopia 2012* – when were you in paradise last?

**Writer:** Hanna Waldén

**Semester and year:** Autumn 2013

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

**Supervisor:** Robert Lyons

**Examiner:** Mikael Strömberg

**Key words:** Theatre production, process mapping, documentary theatre, Backa Theatre, institutional theatre

This essay analyzes the production process in connection with the original play *Utopia 2012*, which premiered at Backa Theatre, Gothenburg, Sweden on 27 October 2012.

The aim of the essay is to seek a deeper understanding of this particular production process. No universal process plan was employed when creating *Utopia 2012*. Therefore, taking into account artistic, technical and administrative aspects of the work, a chronological process map has also been constructed in connection with this essay, in order to clarify each step of the theatrical working process.

The theoretical approach is hermeneutic, and the material is based on interviews with key individuals with different professions and functions within the working process in order to gain multifaceted perspectives and results. The interviews took place at Backa Theatre with the exception of those held by telephone with the project's two producers, both of whom by that time no longer worked at Backa Theatre.

The findings of the essay mostly indicate that, with the significant exception of director Mattias Andersson's artistic vision, no fixed process map nor explicitly articulated common goals were employed in this particular theatre production. And although documentary theatre work is currently something of an artistic hallmark for Mattias Andersson, the documentary aspects used in the making of *Utopia 2012* have been particularly extensive and distinctive. The chronological process map shows that the production process began in spring 2011 and was fully ended two years later, in May 2013.

## **ABSTRACT**

## **INNEHÅLLSFÖRTECKNING**

<b>INLEDNING</b>	<b>2</b>
<b>Syfte</b>	<b>2</b>
<b>Material</b>	<b>3</b>
<b>Teori och tidigare forskning</b>	<b>4</b>
<b>Metod</b>	<b>6</b>
<b>PRODUKTIONSFAKTA <i>UTOPIA 2012</i></b>	<b>7</b>
<b>AVHANDLING</b>	<b>10</b>
<b>Utmärkande drag kring produktionsarbetet</b>	<b>10</b>
<b>Analytisk processkartläggning av produktionsprocessen</b>	<b>17</b>
<b>Idé- och behovsfas</b>	<b>18</b>
<b>Planeringsfas</b>	<b>19</b>
<b>Igångsättningsfas</b>	<b>21</b>
<b>Repetitionsfaser</b>	<b>23</b>
<b>Avvecklingsfas</b>	<b>24</b>
<b>SLUTSATSER OCH DISKUSSION</b>	<b>25</b>
<b>KÄLLFÖRTECKNING</b>	<b>28</b>
<b>Tryckta källor</b>	<b>28</b>
<b>Otryckta källor – internetsidor</b>	<b>29</b>
<b>Intervjuer</b>	<b>29</b>

## INLEDNING

När jag går på teater blir jag ofta nyfiken på det arbete man inte ser så mycket av när man sitter i publiken. Vägen från idé till färdig teaterföreställning, organiseringen av ett teaterkonstnärligt arbete, intresserar mig väldigt eftersom det kan innefatta så många olika och varierade områden. Institutionsteatrarnas möjligheter till stora och ofta påkostade produktioner kan vara intressant ur ett produktionsperspektiv, då produktionsprocessens alla delar oftast blir mer omfattande eftersom resurserna brukar vara större.

*Utopia 2012* hade urpremiär på Backa Teater i Göteborg 2012-10-27<sup>1</sup> och jag såg den senare samma höst. Jag har nog aldrig gått ifrån en teaterföreställning med så många intryck som när jag hade sett den. Jag upplevde en avancerad teaterteknik, ett skiftande scenrum och ett myller av skådespelare bokstavligt talat både högt och lågt, då vissa scener utspelade sig på en gallerkonstruktion i taket. Med mitt intresse för teaterproduktion väckte *Utopia 2012* en väldig nyfikenhet över hur man arbetat med att organisera allt detta, både konstnärligt och praktiskt. Jag tänkte att en sådan omfattande produktion måste ha krävt en välorganiserad produktionsgrupp. På samma sätt som man inom teatervetenskapen ofta stöter på dramatikanalyser, vill jag därför göra en produktionsanalys av *Utopia 2012*. Om den i mycket högre grad utforskade dramatikanalysen skriver Birthe Sjöberg:

Det finns inte ett sätt att analysera en dramatekst på – det finns många. Påståendet kan verka självklart men kan trots det inte påpekas ofta nog. En handbok i dramatikanalys löper alltid risken att bli en analysmodell. Men det får den inte bli. Istället bör den inspirera till så många typer av analyser som möjligt.<sup>2</sup>

Jag har låtit mig inspireras av detta och har genom kontakt med personer kopplade till produktionen *Utopia 2012* kunnat utforska och analysera denna produktionsprocess.

## Syfte

Uppsatsens syfte är att söka förståelse för hur man på Backa Teater har producerat *Utopia 2012*. I begreppet produktion lägger jag i detta fall in både administrativa, tekniska och konstnärliga aspekter; helt enkelt det arbete som krävts för att kunna genomföra uppsättningen. Jag vill lyfta fram en djupare förståelse för möjliggörandet av just denna teaterkonstnärliga arbetsprocess och undersöka hur produktionsarbetet har sett ut över tid.

---

<sup>1</sup> <http://www.stadsteatern.goteborg.se/backateater/pa-scen/20122013/utopia-2012/>, 2013-10-26

<sup>2</sup> Birthe Sjöberg, *Dramatikanalys*, Studentlitteratur, Lund, 2005, s. 9.

Jag vill därmed genomföra produktionsanalysen med hjälp av en analytisk diskussion om *utmärkande drag kring produktionsarbetet*, samt även upprätta en *analytisk processkartläggning av produktionsprocessen*.

## Material

Eftersom min uppsatsidé utgår ifrån en specifik uppsättning på Backa Teater, har jag valt att låta mitt material utgöras av intervjuer med nyckelpersoner kopplade till produktionen. Vid inledande kontakt med Daniel Isakson, huvudproducent för *Utopia 2012*, fick jag tips på vilka som kunde vara relevanta att intervjua. Mitt material kom därmed att bestå av fyra intervjuer; en med var och en av de båda inblandade producenterna, en med Backa Teaters chefstekniker eftersom det är annorlunda på Backa Teater i bemärkelsen av att denne även är lite av en teknisk producent. Den tekniske chefen har därmed ansvar för att räkna ut material- och tidsåtgång, vilket också ger ett visst inflytande över produktionens budget.<sup>3</sup> För att också få en mer konstnärlig aspekt och bild av produktionsprocessen har jag även intervjuat dramaturgen.

Genom att utgå ifrån intervjuer med representanter från dessa olika yrkeskategorier, både konstnärliga, tekniska och administrativa, möjliggörs en mer mångfacetterad bild av produktionsprocessen, vilket jag har eftersträvat. Eftersom materialet därmed blir ganska stort, är det nödvändigt att utgå ifrån utvalda intervjudelar, de som enligt mig som uppsatsförfattare är mest relevanta. De transkriberade intervjuerna finns i sin helhet i min ägo.

Genom intervjuerna har jag också fått en hel del information om arbetet i linjeorganisationen,<sup>4</sup> som naturligtvis haft betydelse för arbetet med *Utopia 2012*. I huvudsak har jag dock fokuserat på den enskilda produktionen *Utopia 2012*. Den relativt nyutgivna boken *Backa vs reality 2007-2013* blir också en viktig materialkälla då den återger citat från personer kopplade till arbetet med *Utopia 2012*.

---

<sup>3</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>4</sup> Thornblad & Sander förklarar begreppen linjeorganisation och projektorganisation på s. 12f såsom två olika sidor av verksamheten i varje institutionsteater eller frigrupp. De menar att alla organisationer som byggs upp för att producera scenkonst kan sägas vara både linje- och projektorganisationer. Linjeorganisationen är den del av organisationen som står för långsiktighet, den fasta organisationen, i detta fall Backa Teater. Frågor som rör linjeorganisationen kan handla om arbetsmiljö, kompetensutveckling och ledarskap. Det är dock i produktionen som konsten skapas, produktionsorganisationen är den organisation som byggs upp kring en viss produktion, i detta fall *Utopia 2012*. Det är produktionsorganisationens verksamhet som syns utåt och genererar publikintäkter och bidrag.

## Teori och tidigare forskning

Kvale och Brinkmann skriver om vad de kallar ”den halvstrukturerade forskningsintervjun”<sup>5</sup> vilket har matchat mitt tänk kring intervjuandet i denna uppsats, i bemärkelsen av att det till viss del har liknat ett vardagligt samtal.

Vad gäller teoretisk ansats kopplat till kvalitativ intervjumetodik fokuserar Kvale och Brinkmann mycket på fenomenologi och hermeneutik. Enligt Kvale & Brinkmann så har ”ett fenomenologiskt förhållningssätt i en allmän icke-filosofisk mening har varit förhärskande i kvalitativ forskning.”<sup>6</sup> De skriver också att det inom fenomenologin är viktigast ”att beskriva det givna så exakt och fullständigt som möjligt, att beskriva snarare än att förklara eller analysera.”<sup>7</sup> De tydliggör också att ”medan fenomenologer typiskt är intresserade av att kartlägga hur människor *upplever* livsvärldsfenomen, intresserar hermeneutiska forskare sig för *tolkningen* av mening”.<sup>8</sup> Hermeneutik och fenomenologi är alltså två teoretiska filosofier som är öppna för den kvalitativa intervjumetodik som jag har anammat i detta uppsatsarbete. Vid intervjuande sker tolkningsprocesser på många olika nivåer, inte bara av mig. Jag har inte varit ute efter att återge en exakt sanning, mitt arbete har snarare präglats av ett ständigt tolkande och omtolkande i min strävan av att uppnå uppsatsens syfte. Därmed stämmer min teoretiska ansats till största del överens med hermeneutiken. Engwall skriver följande om hermeneutik:

Tolkning är ett centralt element under alla faser i arbetet med en fallstudie. Att göra en djup fallstudie innebär att lägga pussel av iakttagelser, d.v.s. att som forskare skapa sig en helhet utifrån vilken de observerade egenskaperna hos den studerade företeelsen kan förstås. Delarna och helheten måste smälta ihop. Tolkningarna av data från direkta iakttagelser måste fås att överensstämja med information från exempelvis muntliga och skriftliga källor, vilket bl.a. innebär att fallstudieforskaren också tvingas försöka förstå de olika informationskällornas sammanhang och perspektiv.<sup>9</sup>

I och med uppsatsens syfte och material handlar mitt uppsatsarbete i allra högsta grad om att lägga pussel, inte minst när det har gällt att tidsbestämma produktionsprocessen. ”Vid tolkandet växlar man mellan del och helhetsperspektiv. Man uppmärksammar motsättningar mellan del och helhet. Varje nytt textavsnitt som man läser kan leda till ett nytt sätt att förstå tidigare avsnitt. Tolkandet framskrider genom en växling mellan den aktuella delen man

---

<sup>5</sup> Steinar Kvale & Svend Brinkmann, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, Lund, 2009, s. 30.

<sup>6</sup> Ibid. s. 41.

<sup>7</sup> Ibid. s. 42.

<sup>8</sup> Ibid. s. 30.

<sup>9</sup> Mats Engwall, *Jakten på det effektiva projektet*, Stockholm, 1995, s. 23.

arbetar med och den framväxande helheten.”<sup>10</sup> Jag relaterar denna beskrivning i hög grad till hur jag faktiskt har närmat mig produktionsanalysen.

Det tidigare forskningsutbudet kring ämnet teaterproduktion är mycket tunt. Jag kan konstatera att även tidigare forskning i ämnet Teatervetenskap mest är inriktad mot andra yrkesgrupper och ämnen. Tidigare forskning kring andra uppsättningar på Backa Teater går att finna, dock har ingen i skrivandets stund fokuserat på *Utopia 2012*. Det är också mycket svårt att hitta kvalificerad akademisk litteratur om just teaterproduktion och scenkonstnärliga processer. Det knappa urval jag har hittat är av handbokskaraktär.

Vad gäller tidigare forskning tycks det ligga närmast till hands att relatera uppsatsen till forskning som fokuserar på teaterns organisation, eller på projektledning. Forskning om projektledning tenderar dock oftast vara inriktad på näringslivet. Jag har kontaktat ansvarig för producentutbildningen på Dramatiska institutet i Stockholm, PeO Sander, som bekräftar denna uppfattning. I undervisningen använder han sig därför av projektledarlitteratur som han sedan anpassar. Jag utgår därför också från denna typ av litteratur, och i detta avseende får begreppet produktion och begreppet projekt liknande innebörd. Jag har endast hittat en bok om teaterproduktion; *Teaterproduktion*<sup>11</sup> av Gustaf Kull. Den riktar sig i första hand till teaterstuderande på gymnasial nivå och handlar mest om teaterproducentens roll, varför jag ser denna bok mer som inspirationskälla. Detta är det enda teoretiska material jag funnit om teaterproduktion som inte baseras på samtal/intervjuer med teaterproducenter, såsom t.ex. boken *Backa VS Reality 2007-2013*, där arbetet med *Utopia 2012* omnämns. Tidigare forskning som jag till viss del kan relatera till mitt uppsatsområde är först och främst: *Yrke Operaproducent*<sup>12</sup>, en akademisk C-uppsats skriven av Sofie Haag vid institutionen för musikvetenskap vid Uppsala universitet samt även *The show must go on*<sup>13</sup>, en uppsats om projektledning i underhållningsbranschen, skriven av Annica Grahn och Emelie Johansson, vid Linnéuniversitetets ekonomihögskola. Även dessa har jag sett som inspirationskällor då de förvisso belyser scenkonstproduktion, men behandlar andra områden inom scenkonst.

---

<sup>10</sup> Göran Wallén, *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*, Lund, 1996, s. 33.

<sup>11</sup> Gustaf Kull, *Teaterproduktion*, Liber, Stockholm, 1997, s. 11.

<sup>12</sup> Haag, Sofie, *Yrke Operaproducent*, akademisk C-uppsats, Uppsala universitet, vt 2009

<sup>13</sup> Grahn, Annica & Johansson Emelie, *The Show must go on*, ämnesfördjupande uppsats, Linnéuniversitetet, vt-2012



## Metod

För att kunna göra en rättvisande produktionsanalys av en uppsättning från ax till limpa, är det nödvändigt att rikta in sig på en uppsättning som avslutats, som i detta fall, för att kunna få en helhetssyn. Jag har utgått ifrån kvalitativ intervjuetodik, och om denna typ av intervju skriver Kvale och Brinkmann: ”Den kvalitativa forskningsintervjun söker förstå världen från undersökningspersonernas synvinkel, utveckla mening ur deras erfarenheter”.<sup>14</sup> I och med möjligheten att kunna utgå ifrån intervjuer med personer med olika nyckelroller för produktionen av *Utopia 2012*, möjliggörs nyanserade vinklar av en och samma produktionsprocess. Kvale och Brinkmann menar just att ”Den [kvalitativa intervjun] har som mål att erhålla nyanserade beskrivningar av olika kvalitativa aspekter av intervjupersonens livsvärld”<sup>15</sup> Detta möjliggör i sin tur en mer mångfacetterad bild av processen, som redan konstaterats.

De anspråk jag har på kommande djupintervjuer utöver det som nämns ovan, är att genom att undersöka intervjupersonernas arbete med *Utopia 2012*, kunna skapa mig en bild av produktionsprocessen, för att sedan kunna säkerställa att uppsatsens syfte uppnås på ett trovärdigt sätt. Jag kommer att formulera frågorna så öppet och onyanserat som möjligt för att motverka att jag påverkar resultatet med eventuella personliga uppfattningar kring produktionsprocessen. Jag är heller inte ute efter att uppnå en modell över hur man utför ett produktionsarbete på bästa sätt.

”Etik är grundläggande för en intervjuundersökning”.<sup>16</sup> Förteckningar med namn och yrkesbenämning över de som arbetat med *Utopia 2012* syns öppet på t.ex. Backa Teaters hemsida. Apropå etik så har intervjupersonernas möjlighet att vara anonyma därmed i viss mån förlorat syfte. Jag tycker ändå att det är viktigt att kunna erbjuda anonymitet i en intervjusituation, och har förhållit mig till denna etiska aspekt på så sätt att jag i samband med mina intervjuer har lyft omständigheterna till diskussion. Ingen av intervjupersonerna har haft önskemål om anonymitet, och omnämns därför med namn för att göra texten mer levande.

Intervjuerna har genomförts på Backa Teater i de fall då det har varit möjligt. Två av intervjupersonerna har dock avslutat sina tjänster på Backa Teater, därför har dessa personer intervjuats via telefon. Intervjuerna har skrivits ner under pågående intervju, och intervjupersonerna har erbjudits möjlighet till genomläsning av det renskrivna materialet.

---

<sup>14</sup> Kvale & Brinkmann, s. 17.

<sup>15</sup> Ibid, s 45f.

<sup>16</sup> Ibid. s. 35.

## PRODUKTIONSFAKTA *UTOPIA 2012*

För att göra aktuell produktion mer förståelig är det med tanke på uppsatsens fortsatta inriktning relevant att presentera viss grundläggande fakta kring den, både vad gäller tekniska, administrativa och teaterkonstnärliga aspekter.

**Manus och regi:** Mattias Andersson

**Skådespelare:** Bahador Foladi, David Fukamachi Regnfors, Ylva Gallon, Anna Harling, Maria Hedborg, Rasmus Lindgren, Marall Nasiri, Ramtin Parvaneh, Göran Ragnerstam, Josefin Neldén, Sandra Stojiljković, Emelie Strömberg, Lars Väringer, Ove Wolf, Ulf Rönnerstrand, Gunilla Johansson

**Musiker:** Stefan Abelsson, Daniel Ekborg, Mats Nahlin, Bo Stenholm

**Scenografi och kostym:** Ulla Kassius

**Mask:** Linda Boije af Gennäs

**Ljus:** Tomas Fredriksson

**Ljud:** Jonas Redig

**Dramaturgi:** Stefan Åkesson

**Rörelseinstruktör:** Soledad Howe, Tove Sahlin<sup>17</sup>

14 skådespelare [på scen], 4 musiker och 800 kvadratmeter scen gör satsningen till Backa Teaters största sedan *Brott och straff*.<sup>18</sup>

De producenter som varit involverade i arbetet har varit Susanna Dahlberg, som hade rollen av linjeproducent. Hennes uppgift var att sätta upp ekonomiska ramar inledningsvis. Daniel Isakson tog över officiellt i juni 2012 som huvudproducent i själva produktionen. Som tidigare nämnts så har även den tekniske chefen på Backa Teater, Sven-Ove Fransson, haft en betydande roll i produktionsarbetet.

Några måste naturligtvis ansvara för, samordna och planera det teaterkonstnärliga arbetet. Rolfart och Castegren-Mattsson skriver att det är i en s.k. projektgrupp som detta sker.<sup>19</sup> En sådan projektgrupp kan vara av mer eller mindre formell karaktär, det finns förstås inget givet koncept över hur en sådan grupp skall se ut.

Mot bakgrund av samtliga genomförda intervjuer har jag fått uppfattning av att projektgruppen för *Utopia 2012* har bestått av regissör, scenograf, dramaturg, teknisk chef och producent. I vissa faser har naturligtvis vissa av dem träffats mer än andra, regissör och

<sup>17</sup> Andersson mfl., *Backa Teater vs reality 2007-2013*, Davidsson/Tabergsgruppen, Göteborg, 2013, s. 158.

<sup>18</sup> <http://www.stadsteatern.goteborg.se/backateater/pa-scen/20122013/utopia-2012/>, 2013-12-05.

<sup>19</sup> Marinella Rolfart & Marianne Castegren-Mattsson, *Teaterprojekt: från vision till föreställning*, Naturia förlag, 1986, s. 11.

scenograf tycks t.ex. ha haft ett väldigt nära samarbete, framför allt inledningsvis. Åkesson berättar om projektgruppens form:

Projektgrupp vet jag inte riktigt, den var nog aldrig formaliserad på något sätt, men jaa... det är ju väldigt mycket så att den konstnärliga visionen och ledningen bärs i väldigt hög utsträckning av Mattias, tillsammans med Ulla Kassius, scenografen. Susanna och Sven kom in steg för steg, likaså Daniel, producenten. Sen blev jag ansvarig [tillsammans med huvudproducenten] för att samla in och koordinera insamlingsarbetet tidigt.<sup>20</sup>

Härmed är en viss informell form för projektgruppen tydlig. Åkesson berättar för övrigt också att han upplever att han som dramaturg ligger väldigt nära produktionen jämfört med vad många andra dramaturger gör,<sup>21</sup> vilket också vittnar om att en projektgrupp alltså kan se olika ut beroende på sammanhang.

I en artikel publicerad 2012-09-09 i GP beskrivs *Utopia 2012* som ”en mix av Thomas Mores klassiker *Utopia*, dokumentärt material i form av intervjuer med Göteborgs ungdomar och texter skrivna av Mattias Andersson själv. Temat i föreställningen, och för hela spelåret på Backa Teater, är droger [...] och går under rubriken *Backa on drugs*.”<sup>22</sup> Man har alltså bl.a. arbetat undersökande, vilket gör att *Utopia 2012* som man uttrycker det i *Backa teater vs reality 2007-2013*, ”är förankrad i Backa Teaters tradition i det att musiken, scenografin och publiktilltalet fortfarande står i förgrunden. *Utopia 2012* har tydlig prägel av nuvarande konstnärlige ledaren Mattias Andersson. Som i många av hans tidigare uppsättningar krockas grundmurad research med en litterär klassiker”.<sup>23</sup> Man kan alltså säga att denna arbetsmetod är lite av Anderssons signum. Han berättar om varför han vill arbeta såhär: ”Jag tycker att det fungerar bäst här på teatern om vi samspelar med vår publik och staden. Jag är väldigt intresserad av processen och brytpunkten när en människas berättelse från ett dokumentärt material går över i en scenisk gestaltning på en teaterscen.”<sup>24</sup>

I en recension i GP, publicerad 2012-10-29, beskrivs uppsättningens upplägg: ”Uppsättningen ges i tre akter; den första långt mer omfattande än de två andra tillsammans. I första akten gestaltar och informerar ensemblen om den drogtillvaro med variationer som är näraliggande också i de bästa familjer.”<sup>25</sup> Scenen och scenografin bestod inledningsvis av sminkbord,

---

<sup>20</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>21</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>22</sup> Kristoffer Kviberg, ”Utopier möter droger”, *Göteborgs Posten*, 2012, Tidningsbilaga 2012-09-09 ”GP Scenhöst”, s. 35.

<sup>23</sup> Andersson mfl., s. 83.

<sup>24</sup> Kviberg, s. 36.

<sup>25</sup> <http://www.gp.se/kulturnoje/scenkonst/1.1111528-utopia-2012-backa-teater>, 2013-11-22.

manus, kostymer, och en röra av många andra saker som hör hemma på en teater. En mer eller mindre inledande replik är ”vad är en drog?” Att man kommunicerade drogtemat på ett dokumentärt plan via teaterkonsten synliggjordes alltså. Man hade en tjock vägg med fönsterglas på scen, emot vilken vatten ibland smattrade för att illustrera regnväder. Längre in i föreställningen utspelade sig några scener uppe på scentakets gallerkonstruktion. I senare delen är scenrummet ändrat, publiken sitter i cirklar i scenrummet och rättsfall läses upp. I den avslutande delen är scenrummet återigen ändrat. Skådespelarna rör sig hastigt över det stora scengolvet, kastar bollar mellan sig och publiken, musikerna är med på scen, gatstenar delas också ut till publiken, som får placera dessa på scen. När musiken tystnar är föreställningen slut.

## AVHANDLING

Nationalencyklopedin förklarar begreppet projekt med orden ”idé eller plan för uppnåendet av ett visst resultat; ofta även arbetet med att genomföra planen.”<sup>26</sup> I det avseendet går begreppen projekt och produktion i detta fall till viss del hand i hand. Huvudproducenten för *Utopia 2012* säger t.ex.: ”Någonstans så är det jag som är den som är lite projektledare kan man säga. Varje produktion blir ju ett projekt.”<sup>27</sup>

Därför är det väsentligt att först undersöka utmärkande drag kring just denna idé, plan och dess genomförande. Engwall skriver också: ”Ett projekt har per definition en början och ett slut. Projektet är av engångskaraktär.”<sup>28</sup> Därmed blir det relevant att upprätta en processkarta för att lättare kunna analysera arbetet med *Utopia 2012*, inte minst över tid.

### Utmärkande drag kring produktionsarbetet

*”Jag tyckte ändå att det var en förvånansvärt, ganska lugn process. Det var inga jätteutflippade saker som hände.”*<sup>29</sup>

Som tidigare konstaterats så är det lite av Anderssons signum att arbeta dokumentärt och undersökande, således är det inget specifikt med just *Utopia 2012*. Isakson klargör dock att denna process nu kom in i bilden förhållandevis tidigt: ”vi jobbade ju med ungdomar och så ganska tidigt. När vi började med referensgrupper så hade vi bara manus till första delen”.<sup>30</sup> Isakson förklarar vidare: ”Om han [Andersson] undersökte en sak i alla föregående föreställningar så undersökte han alla dessa områden i Utopia. T.ex. att ha publik sittande i arena. I Utopia drog han det hela så långt han kunde.”<sup>31</sup> Med *Utopia 2012* var alltså den undersökande aspekten särskilt stor och man visste inte riktigt vad slutresultatet skulle bli. Andersson uppger i en artikel i GP att: ”Det är olika hur mycket jag har klart inför en föreställning. Jag försöker hålla mig ifrån det med det här projektet. Ämnet är så komplext så jag vill gärna se det som ett utforskande arbete. Vi sitter med nästan 700 sidor text från det dokumentära intervjumaterialet. Så jag ser väl arbetet just nu som ett slags cut-up teknik, man

---

<sup>26</sup> <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/projekt>, 2013-12-08.

<sup>27</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>28</sup> Engwall, s. 45.

<sup>29</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>30</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>31</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

loopar, samplar, klipper och klistrar. Det kommer inte att bli en linjär föreställning”.<sup>32</sup> Mycket beroende på ämnets komplexitet har alltså ett utforskande arbete föredragits.

Hur påverkades då produktionsprocessen av att ha ett temaår? Det är inte alltid som man har det, och Dahlberg berättar om ett specifikt beslut angående just detta temaår och de ämnen som togs upp bl.a. med *Utopia 2012*: ”Vi hade alkoholfritt på teatern det året eftersom vi helt enkelt tappade lusten! Det blev liksom fel om vi skulle ta upp dessa ämnen och servera alkohol i pausen.”<sup>33</sup>

Lööw understryker vikten av att upprätta mål, etappmål och milstolpar i ett projektarbete: ”Det är viktigt att projektgruppen förstår det övergripande målet (slutpunkt) [...] och att alla i gruppen ska känna till, arbeta efter och följa upp målet.”<sup>34</sup> Lööw menar också att ”det är viktigt att avgränsa både milstolparna och projektet i sin helhet, så att det inte ’flyter ut’ och blir ohanterligt. [...] En vanlig fallgrop är att det tillkommer nya spännande mål, vilket leder till att tidplanerna inte håller och projektet blir ett ’evighetsprojekt’.”<sup>35</sup> Lööw presenterar alltså en ganska strikt och formell syn på hur man bör förhålla sig till mål i ett projekt, men detta förhållningssätt tycks man inte alls ha haft i organiseringen av arbetet med *Utopia 2012*: ”Vi hade delmål, eller en tidplan [sic!], när det gällde tider när intervjuerna skulle vara gjorda och när man skulle spela in trailern och släppa biljetter och för bygget av dekor och sådär. Vi pratade om att vi skulle skriva ner målen och kunna ha dem uppsatta på vägen, men det gjorde vi aldrig, det blev inte så helt enkelt.”<sup>36</sup> Man hade helt enkelt inte behov av, eller hade kanske svårt att ha någon sådan formaliserad struktur i och med produktionens undersökande art, med ett mål som skulle vara okänt vid start, nya och spännande inslag kunde och fick därmed faktiskt förekomma.

Detta påverkade naturligtvis hela produktionen. Åkesson berättar: ”man hade ingen aning om hur det skulle sluta när vi började repa. [...] Det prövades väldigt många olika slut, men det var ett medvetet val att inte ha det färdigt. Väldigt många försök gjordes, prov och test. Det var befriande skönt! Det var inte med någon stress, för vi visste att vi kommer att hitta ett slut, det ingick i planen att pröva, pröva, pröva, förr eller senare kommer det någonting.”<sup>37</sup> Det specifika med att arbeta med konstnärliga projekt är tydligt. Projektlitteraturen utgår ofta från

---

<sup>32</sup> Kviberg, s. 35.

<sup>33</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>34</sup> Monica Lööw, *Att leda och arbeta i projekt*, Malmö, 2009, s. 61.

<sup>35</sup> *Ibid.* s. 63.

<sup>36</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>37</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

projekt av mer teknisk eller administrativ art, där målstyrning och ett mer formellt förhållningssätt ter sig mer naturligt. Sander skriver just att invändningarna mot kravet att ha uttalade mål brukar vara att allt inte går att mäta, framför allt inte inom konsten.<sup>38</sup> Förutom att man hade en tidplan så förlitade man sig på rutin och känsla – och på Anderssons konstnärliga ledning. Isakson förklarar det hela med att betona uppsättningens karaktär: ”Det specifika med Utopia är att det är en processföreställning. Vi har inte en Romeo & Juliatext. Vi utgår från att vi skall prata om droger med barn och unga. Sen trycker vi på start, springer mot målet som vi inte vet riktigt vart det är. Det där är Mattias stora ansvar. Då får ju jag peppa och hjälpa honom att tro på den här iden.”<sup>39</sup> Fokus låg på ett konstnärligt plan och samtliga inblandade tycks ha haft lätt att anamma detta. Åkesson uppger att alla har ett väldigt stort förtroende för Andersson, att det är lätt att lita på honom.”<sup>40</sup> Detta förtroende måste ha varit av stor vikt när det gäller acceptansen av arbetsmetoden. Alla inblandade tycks helt enkelt ha litat på att Andersson skulle knyta ihop säcken till något bra tillslut.

Utifrån utgångspunkten att man ville belysa droger, har var och en kunnat strukturera sitt eget ansvarsområde i hög grad. Isakson, som ansvarade för produktionsbudgeten, berättar t.ex. att var och en inom mask, scenografi, ljud och ljus osv. fick ganska fria spelrum kring hur den tilldelade potten skulle förvaltas.<sup>41</sup> Ett förtroende har alltså syns även i övriga led och en slags informell och demokratisk syn på styrning är tydlig, bortsett från Anderssons yttersta konstnärliga ansvar. Fransson säger: ”Jag har brutit ner det [kommunens direktiv om att Backa Teater skall bedriva högt stående konstnärlig teater] till tekniska mål; Backa Teater tekniska mål. Jag har ca 11 personer som jag är chef över. Därefter har jag brutit ner det hela till individuella mål, att du ska vara en god medarbetare o.s.v.”<sup>42</sup> Det fanns alltså inga allmängiltiga produktionsmål för *Utopia 2012*:

Alltså nää, av den anledning att det fanns en så inarbetad struktur på hur man jobbar. Så allt de där med mål och så, tas på startmötet [kollationeringen] och idépresentationen, alla dom där har man automatiskt. Vi har idén, nu skall vi presentera detta osv. Ofta har man en rutin på teatern hur det ser ut [...] Vid idépresentationen läggs målet med pjäsen. Då kommer det konstnärliga huvudet och berättar om att jag vill göra denna pjäsen därför att... som förra året var tematiken, för det är mycket prat om tematik, 'Backa on drugs'. Vi hade ju *Utopia*, *Kicktorsken*, den med Salzberger, monologen och *Krimradion*. Det var tre autentiska drogberättelser.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> PeO Sander, *Vem ska vara högsta chef i en scenkonstorganisation?*, Dramatiska institutet, Skriftserie 12.2009, s. 23.

<sup>39</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>40</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>41</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>42</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>43</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

Anmärkningsvärt är hur det konstnärliga tycks ha varit den drivande kraften på alla plan inom produktionen, Den tekniske chefen säger: ”Min största drivkraft är att få personalen motiverad till produktionen rent konstnärligt. Alla måste vara med i idépresentationen. Backateatern har byggt mycket från början på att det skall vara en demokratisk organisation.”<sup>44</sup>

En bredd i materialet eftersträvades: Såväl tunga missbrukare som läkare och frikyrkopastorer djupintervjuades om sina drogvanor.<sup>45</sup> Man genomförde också undersökningarna i flera olika stadsdelar. GP skriver att man genom intervjuer också har velat ta reda på ”deras [ungdomarnas] tankar kring sitt framtida idealsamhälle – deras Utopia.”<sup>46</sup> Kopplingen till boken *Utopia* förklaras vidare i *Backa Teater vs reality 2007-2013* ”Intervjuerna om droger transkriberades, klipptes, redigerades och krockades med Thomas Mores 1500-tals klassiker *Utopia*.”<sup>47</sup> Sedan hade man ”kontakt med sociologer och kulturvetare på Göteborgs universitet [Centrum för kulturstudier], tre studenter och två handledare, som hjälpte till att lista ett antal intervjuer.”<sup>48</sup> Dahlberg tänker främst på intervjuarbetet som utmärkande eftersom det var så omfattande, samarbetet med Göteborgs universitet var något nytt. I och med det kunde man utgå ifrån lärarhandledningsmaterial och ta mycket hjälp av inblandade från *Centrum för kulturstudier*.<sup>49</sup> Även Åkesson uppger att samordnandet av intervjuresultaten och att se till att man hade alla delar utgjorde ett specifikt jobb:

Då fick jag ringa en del konstiga samtal... 'hej, vill du berätta hur det är att vara knarkare?' Tidningen faktum hjälpte till att hitta folk som vi kunde intervju, givetvis genom att hålla sekretess. Det var knepigt att hitta folk och vi hittade inte alla typer som vi ville ha. Det var några former av droganvändare som vi inte fick tag i, t.ex. prestationshöjande drogmissbrukare, sådana som t.ex. tar amfetamin för att kunna plugga bättre. De som tar olika så kallade smartdrugs.<sup>50</sup>

Ett omfattande researcharbete kring förundersökningar och domar tillkom. Ett autentiskt förundersökningsprotokoll var med, bara med namnen ändrade. Men framför allt så var det mycket researcharbete om olika droger och deras effekter.<sup>51</sup> Att arbeta undersökande påverkade som sagt alla inblandade, inte minst skådespelarna som fick förhålla sig till en i hög grad dokumentär text:

---

<sup>44</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>45</sup> Andersson mfl., s. 98.

<sup>46</sup> Kviberg, s. 36.

<sup>47</sup> Andersson mfl., s. 99.

<sup>48</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>49</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>50</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>51</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.



För skådespelarna var det ju speciellt i och med att de ju egentligen inte hade något rollmaterial att tala om, de blev mer bärare av texten, de ska psykologisera texten. Vi försökte bara börja prata orden, och sedan manifesterades de liksom i rummet. Det blev liksom en glidning från ett annat håll. Vi pratade mycket om att bära texten. Man blir liksom buren av den och sedan bärare av den. Man började bara läsa text rakt av. Vad händer när man får en text uppläst, och sedan ska läsa den... när uppstår teaterhändelsen då?<sup>52</sup>

Man skulle kunna tänka sig att Anderssons skådespelarbakgrund spelar viss roll i valet av arbetsmetod; han kanske gillar tanken på att som regissör ge skådespelarna stor frihet i att själva pröva och känna sig fram, att inte servera givna koncept, även om det är han som i rollen av regissör för *Utopia 2012* och konstnärlig ledare för Backa Teater ändå bär konstnärligt ansvar för det slutgiltiga resultatet.

Skådespelarna hade också ett särskilt önskemål: ”det som också var speciellt som kom innan sommaren var att Mattias ville knyta en koreograf efter önskemål från skådespelarna.”<sup>53</sup> Man kan också av uppsatsens tidigare avsnitt om produktionsfakta konstatera att skådespelarantalet varit relativt stort, och att större delen av Backa Teaters fasta musikensemble har engagerats. Även den upptagna scenytan var stor.

När det kommer till scenografiarbetet kan ett undersökande arbete vara problematiskt eftersom alla förutsättningar inte är spikade från början, men troligtvis på grund av Anderssons och Kassius nära samarbete, tycks det inte ha varit något problem. Det verkar istället som att Kassius har fått större mandat från början tack vare denna situation. Vad gäller scenografitekniska lösningar kring den vägg som förekom på scen, berättar Fransson:

Vi fick tag i en smidesverkstad. Vi behövde kunna flytta på den. Man skulle gå på glaset och det skulle regna, vi måste ha bassänger. Vattnet fick dammsugas upp med sånadär vattendammsugare, för vi hade ingen avloppsmöjlighet i scenrummet. Det monterades ihop. Spegel köpte vi från IKEA, glasrutor från Ferm & Persson som är upphandlade av Göteborgs kommun.<sup>54</sup>

Citatet ovan visar vilka specifika förhållanden som kan uppstå med varje föreställning. Just väggen och förutsättningarna med den omnämns av majoriteten av intervjupersonerna och om något orosmoment i produktionen skall nämnas så tycks det ha handlat om denna vägg:

Först, så var utgångspunkten att det skall inte finnas någonting på scen. Det var läskigt som producent för då blir det alltid så att det kommer till massa förslag i slutet på vad vi skall ha med, och då är det ju försent att tillverka. Så första tanken var helt enkelt ingenting. Sen kom det helt plötsligt en vägg några veckor innan sommarlovet. Och då blev det sådär att jaha, hur skall vi jobba med det här helt plötsligt. Sedan var det tankar om en buss på scen också, men det blev

---

<sup>52</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>53</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>54</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

aldrig av. Men då blev det mitt arbete att kolla om man får ha bussar på scen och så, det var inte så självklart. Det skulle också äta upp hela produktionsbudgeten så vi la ner det.<sup>55</sup>

I fall som detta med bussen, väcks frågor kring hur flexibel en regissör vill vara med sin konstnärliga vision; hur mycket han är beredd att försaka gentemot ekonomi eller regelverk.

”I *Utopia 2012* skedde över 75 kostym- och maskbyten under första aktens 90 minuter.”<sup>56</sup> Angående kostym berättar Fransson att man ”jobbar mycket med nytillverkning på teatern. En kostym i nytillverkning tar ca en vecka att göra. Men det är inte mycket kring just kostym, eftersom vi ju gör väldigt lite historiska pjäser. Där vi gör slut på minst pengar mot budget är oftast inom kostym.”<sup>57</sup> Men just med *Utopia 2012* hade man alltså ändå ett mer omfattande kostymarbete än vanligt, men så var också skådespelarantalet stort.

I uppsatsens inledning nämnde jag att jag uppfattade *Utopia 2012* som väldigt avancerad rent produktionsmässigt, inte minst vad gällde scentekniska lösningar. Intervjun med Fransson fick mig dock att ändra uppfattning. Han berättar att ”det var ingen särskilt avancerad teknik, snarare tvärt om! Ja det var väl väggen isåfall men det var ju inte så... visst, den var komplicerad och tog tid att ta fram. Vi hade inga konstruktionsritningar. [...] Vi är ju inga civilingenjörer.”<sup>58</sup> När jag då ser uppsättningen i nytt ljus kan jag konstatera att t.ex. både gallerkonstruktionen i taket och det stora scenrummet faktiskt redan fanns från början.

Den specifika tanken som fanns kring scen och publikplatser krävde också sin arbetsprocess. Isakson berättar: ”Vi jobbade t.ex. jäkla mycket med hur man skulle sitta i salongen, så att man skulle höra och så. Vi hade från början någon tanke om att orkestern skulle sitta med och inleda tredje akt med någon slags 60-tals rock’ n roll låtar. Men så blev det det där med att bygga med stenar istället till rörelse och musik. Det var mycket med referenser, testa och göra om.”<sup>59</sup> Återigen är det talande hur det utforskande arbetet har påverkat flera delar.

Man skulle kunna tro att man slipper manusarvode och därmed får en kostnadspost mindre i budgeten i och med att man inte utgått ifrån något helt färdigt manus. Dahlberg förklarar dock att ”man kommer ändå inte undan detta. Mattias har ändå skrivit ihop ett manus. Även om vi inte utgår ifrån en befintlig text, så han har ändå fått mycket för det. Bara för att mycket bygger på intervjuer så gör inte allt det, mycket har han ändå skapat. Så han fick manusarvode

---

<sup>55</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>56</sup> Andersson mfl., s. 128.

<sup>57</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>58</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>59</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

i och med att teatern köpte manus, men däremot fick han inga extra pengar för regissering.<sup>60</sup> Orsaken till att Andersson inte fick pengar för regi beror på att han är anställd som konstnärlig ledare i linjeorganisationen. Däremot kan arbetet med en icke färdig text innebära en större frihet kring eventuella förändringar på vägen. De flesta inom produktionsgruppen hade också andra arbetsuppgifter, både i andra produktioner och i linjen. Att man med *Utopia 2012* kom närmare varandra linje- och produktionsmässigt tycks ha underlättat och skapat förståelse:

Det blir lite speciellt eftersom Mattias är både linjeförman och regissör. Sven är också både linjeförman och tekniskt engagerad i projekt, så andra projekt får en mycket tydligare projektavgränsning. Det som var skönt var att vi höll ju alla på med andra projekt samtidigt, men i *Utopia* blev projekt och linje liksom ett. *Krimradion* och *Kicktorsken* höll vi på med samtidigt men det var mindre produktioner så det var lätt att samordna.<sup>61</sup>

För att ge en bild av budgeten berättar Isakson att den var på totalt 450 000kr vilket hölls ganska exakt utan större omfördelningar.<sup>62</sup> Vad innebar det då att *Utopia 2012* var lite av det årets storsatsning? Isakson säger: ”*Utopia* tar ju upp väldigt mycket resurser, den kräver ju hela stora scenen och engagerade mycket i huset. Då fick vi vara medvetna om vad det skulle innebära om vi gör det här valet och kör på *Utopia*. Vad får vi utesluta då vad gäller eventuella andra uppsättningar?”<sup>63</sup> Det var mer eller mindre en förutsättning att både *Krimradion* och *Kicktorsken* var mindre resurskrävande. På frågan om *Utopia 2012* var dyr, svarar Dahlberg:

Det beror på vad man jämför med. Om man jämför med Backateatern så är det en av de större produktionerna vi haft. Vi har gjort större uppsättningar, och mindre, men det som var stort med denna produktion var att det var 14 skådespelare, och 12 veckor i repetitionsfasen och då är det dyrt på det sättet om man jämför med att det skulle ha varit från 8 veckors rep och resterande tid kunde man ha haft föreställningar.<sup>64</sup>

Den längre repetitionstiden valdes p.g.a. uppsättningens undersökande karaktär.

Första veckan i juni 2012, d.v.s. innan premiär, spelades *Utopia 2012* in av Sveriges Television. Det medförde mycket jobb för producenten, då helt andra ersättningar mot vad som gäller för teater kom in i bilden. Enligt Dahlberg blev det som ett helt eget projekt.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>61</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>62</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>63</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>64</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>65</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

## Analytisk processkartläggning av produktionsprocessen

”Det bara går automatiskt”<sup>66</sup>

Lööw menar att en projektplan ”bildar en gemensam grund för deltagarna i projektgruppen och blir en riktningssvisare för projektet, d.v.s. ett viktigt styrinstrument. Projektplanen har liknats vid en karta som är för projektledaren [läs: producenten] vad kartan är för orienteraren. [...] Med projektplanen som grund blir det lättare att prioritera mellan tid, resurs och aktivitet/resultat.”<sup>67</sup> En sådan plan/karta synliggör också både processens helhet, och dess olika faser. I arbetet med *Utopia 2012* hade man ingen allmän processkarta/projektplan. Det verkar som att det faktum att alla inblandade har arbetat på teatern länge, både i sina roller och med varandra har spelat roll:

Det har ofta med att göra hur just den producenten jobbar och hur den processen ser ut. [...] Det fanns en så inarbetad struktur på hur man jobbar. [...] Sedan dubbar man väl upp sin egen planering, där jag sätter upp alla datum, antingen som ett GANT-schema [en vanlig typ av flödesschema som används i projektledning] eller ett vanligt Excelark där man har alla datum och stolpar. T.ex. en som heter repetition, och lite olika sådär; övrigt, repstart och fotogenomdrag.<sup>68</sup>

Isakson beskriver alltså enbart hur han strukturerade sitt enskilda arbete som producent. Även om man hade en allmängiltig tidplan, så är det informella förhållningssättet tydligt. Anmärkningsvärt är t.ex. att Isakson som numer arbetar på en annan av landets större teatrar, har visat mig en mycket detaljerad processkarta som projektgruppen enligt uppgift alltid arbetar utefter där.

Då jag vill utforma en processkartläggning som en del i denna produktionsanalys, och det inte finns någon processkarta att utgå ifrån, använder jag mig istället av kommande bild. Den visar ett scenkonstprojekts olika faser, samt ett ”exempel på hur förhållandet mellan linje- och produktionsorganisation kan se ut i olika faser av en scenkonstproduktion. Handskakningarna illustrerar viktiga beslutstillfällen då linjen samordnas med produktionen.”<sup>69</sup> Bilden fungerar därför som ett utmärkt analysverktyg i detta fall.

Sjöberg använder begreppet *startpunkter* i *Dramatikanalys*. Med det menar hon olika infallsvinklar för analysarbetet, att analysens syfte bör följa ordningsföljden de olika

---

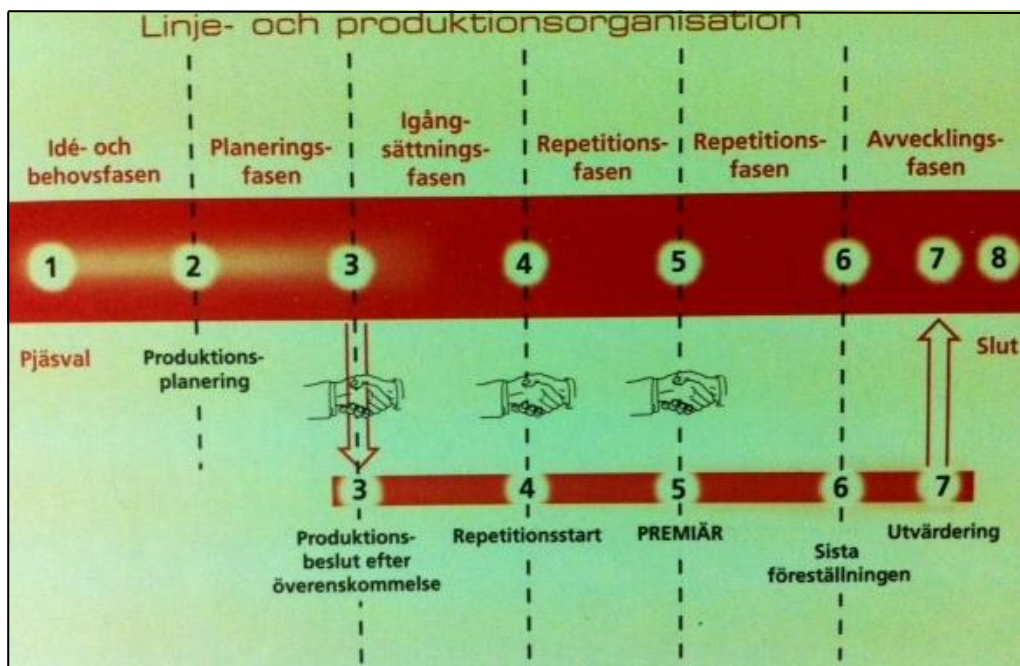
<sup>66</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>67</sup> Lööw, s. 60.

<sup>68</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>69</sup> Helene Thornblad & Peo Sander, *Scenkonstens arbetsmiljö: arbetsorganisation och ledarskap*, Stockholm, 2005, s. 16.

startpunkterna sinsemellan.<sup>70</sup> Därmed blir det logiskt att i processkartläggningen av *Utopia 2012* låta startpunkterna motsvaras av bildens olika faser, då de tillsammans ger en bild av produktionsprocessen. ”Genom att projektprocessen endast genomlöps en gång har avvägningar och val som görs i projektets tidiga skeden ofta stort inflytande på arbetet i de efterföljande skedena.”<sup>71</sup> Mot bakgrund av detta är det relevant att tidsbestämma varje fas, även om gränserna mellan dem i realiteten naturligtvis kan vara något glidande. Thornblad & Sander beskriver inte fasernas innebörd utöver det som visas på bilden, det får därmed min analys utvisa.



Bilden är gjord av Jan Arenhill och PeO Sander.<sup>72</sup>

### Idé- och behovsfas, - vår 2011

”Ett projekt, hur litet eller stort det än är, har i början varit en idé, ett huggskott eller en vision i någon eller några människors huvuden.”<sup>73</sup> Så när uppstod idén om just *Utopia 2012* och hur strukturerade man dess behov?

<sup>70</sup> Sjöberg, s. 12.

<sup>71</sup> Engwall, s. 50.

<sup>72</sup> Thornblad & Sander, s. 15.

<sup>73</sup> Rolfart & Castegren-Mattsson, s. 13.

Isakson berättar att ”det var Mattias som konstnärlig ledare som födde idén. [...] sedan kollar han vem han vill jobba med och allt sådant.”<sup>74</sup> Det är naturligtvis svårt att säga exakt när Anderssons idé föddes, men i samband med att den växte fram, uppstod säkert en mängd idéer kring uppsättningens form och behov. Tankar på att förankra temat lokalt började t.ex. ta form. Dahlberg förklarar: ”i detta fall var det nog så att temat var klart men inte själva föreställningen Utopia. Man pratade också om Hisings Backa och droger, men nu blev det inte riktigt just så. Jag tror att det var under våren 2011, i slutet då, som Mattias pratade med oss andra [i produktionsgruppen] om idén med Utopia.”<sup>75</sup> Därmed utgår jag från att *Utopia 2012* var i idé- och behovsfasen under våren 2011. Sander menar att ”om vi inte har någon vision, hur ska vi då veta vart vi ska?”<sup>76</sup> Precis som målbilden tycks också visionen på alla plan vilat i det konstnärliga. Anderssons och Kassius tänk, framför allt Anderssons, blev en slags visionär utgångspunkt:

Mattias och Ulla har tät kontakt och de började också väldigt tidigt tillsammans, redan innan det fanns ett manus. Rummet är en pågående diskussion och de börjar ofta med de rumsliga förutsättningarna [...] Jag måste gå efter Mattias konstnärliga vision, det måste jag göra! Dramaturgfunktionen är väldigt mycket ’konstnärlig tjänsteman’. Min uppgift måste vara att understödja regissörens vision. Ja., och det blir ju annorlunda med Mattias för han är ju också konstnärlig ledare så det blir mycket att bärga den visionen.<sup>77</sup>

Anderssons uttalade vision för Backa Teater, som man alltså också utgått ifrån i arbetet med *Utopia 2012* handlar om hans vilja att ”utmana scenkonst och vad det kan vara och ha fokus på Backa Teaters publik och fånga de som kanske aldrig går på teater. Men någonstans handlar det om att man vill att det skall vara utvecklande för de personer som väljer att komma och titta på föreställningen.”<sup>78</sup>

### **Planeringsfas, maj 2011 – maj 2012**

”I maj/juni 2011 berättade Mattias om temat droger [avseende 2012] för hela Backa Teater.”<sup>79</sup> Därmed utgår jag från att *Utopia 2012* gick in i planeringsfasen då. Nu handlade det om att planera och strukturera idéer och behov, för att förhoppningsvis kunna genomföra

---

<sup>74</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>75</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>76</sup> Sander, s. 17.

<sup>77</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>78</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>79</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

uppsättningen. Fasen är över då beslut om genomförande förankras mellan linjen och en produktionsorganisation [se bild, handskakning].

Budgeten är en viktig del i planeringen, Dahlberg uppger att ”den var klar i augusti 2011, sen modifierade man den efter hand såklart. Resursplaneringsmöte hölls i januari [2012] då man tillsammans med regi och scenografi såg över tid och material.”<sup>80</sup> ”Det som gällde då var att planera för produktionen, man kollade också närmare vilka personer man skulle kunna knyta till produktionen”<sup>81</sup> Detta skedde alltså med hjälp av projektgruppen, och betonar vikten av att ett ekonomiskt tänk är nödvändigt redan i planeringsfasen. I denna fas kan det naturligtvis visa sig att en uppsättning av någon anledning, t.ex. ekonomisk, inte är försvarbar att genomföra, men det var alltså *Utopia 2012*. Några större omarbetningar av idén tycks heller inte ha varit nödvändiga, förutom att man lade ner idén om att ha en buss på scen. Här ligger mycket av en konstnärlig utmaning. Hade man kommit fram till att *Utopia 2012* inte skulle vara genomförbar, hade säkert Andersson jobbat med att omforma idéer och behov kring *Utopia 2012* för att göra den försvarbar, men en gräns för hur mycket man vill omforma en konstnärlig idé finns säkert. Denna utmaning står t.ex. många mindre teatrar ofta inför, då de i regel har mer begränsad ekonomi än en institutionsteater. Men eftersom Andersson även är konstnärlig ledare, så borde också hans idéer ha en särskild tyngd redan från början.

Fransson uttrycker övergången från planeringsfasen till igångsättningsfasen explicit:

Ca 20 veckor innan premiär bestämmer vi i linjen om vi skall köra på detta eller ej, sedan kör vi utav bara helvete. I början har vi tid, då gäller det att jobba på så att vi kan ta finliret sist. Utopia såg jag att vi kunde göra ekonomiskt och resursmässigt. Då består Utopia av spegelvägg, sminkbord, glasvägg med draperi. Då gäller det att snabbt som attan ta in detta. Jag går då ut på anbud. Göteborgs kommun har upphandlade bolag som vi måste använda, vi måste anlita dessa först. Om de inte kan måste jag gå ut på en direktupphandling.

Beslutsfattande och förankring hos linjeorganisationen skedde alltså någon gång i slutet av maj 2012. Det visar att planeringsfasen var lång, men Backa Teater är en institutionsteater och verksamheten är stor i den bemärkelsen, man arbetade också med annat under tiden. I och med beslutet att satsa på denna idé gick *Utopia 2012* in i nästa fas.

---

<sup>80</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>81</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

## Igångsättningsfas, maj 2012 – augusti 2012

Nu hade beslut om att genomföra *Utopia 2012* fattats och en projektorganisation var befäst. [se bild, handskakning, punkt 3] Fasen avslutats då repetitionsstart sker [se bild, handskakning, samt not 4]. För att få inblick i de ämnen som föreställningen och temaåret skulle belysa, berättar Dahlberg att ensemblen åkte på ”*En Klassresa*; en tematur med buss som ABF anordnade. [...] Det beställde vi som utbildning, och det var i maj 2012.”<sup>82</sup> Därefter berättar Åkesson att ”det gällde att se till att Mattias fick det material han behövde, sen skrev han pjäsen över sommaren 2012 och jag fick någon slags första version någon vecka, två veckor innan kollationeringen i augusti, efter semestern. Och så hade vi lite manusdiskussioner, lite finslipningar.”<sup>83</sup>

Samtidigt hade en förstudie färdigställts, Isakson berättar: ”Förstudien görs först. Jag kom ju in i bilden när förplaneringen var gjord. Då var det alltså redan bestämt vilka som skall vara med, kontrakten var skrivna. Jag tog över officiellt någon gång i juni, men jag var på plats och tittade på processen tidigare.”<sup>84</sup> Därefter var det bara att sätta igång, ritningar lämnades till teknikavdelningen,<sup>85</sup> och strax efter man fattat produktionsbeslut hölls kollationeringsmöten, även kallat idépresentation. Med *Utopia 2012* skedde detta i augusti. Man hade först ett mindre möte, en slags förkollationering som hölls inom produktionsgruppen, därefter ett för alla inblandade. Rolfart och Castegren-Mattsson skriver att samtliga grupper samlas på kollationeringmötet, och t.ex. scenografi visar detaljerade förslag på dekor, pjäsinnehåll presenteras o.s.v. och därefter gör varje grupp upp en enskild planering.”<sup>86</sup> Precis så tycks det ha gått till, bortsett från att man också höll ett mindre möte enbart för produktionsgruppen:

Ca 4-5 månader innan premiär gjordes första idépresentationen [förkollationering]. Då presenterades de stora dragen, Mattias och Ulla presenterade sina tankar kring hur scenrummet ska se ut, hur, varför och vad man ville berätta med uppsättningen. Vad vi också gjorde då var ju att Mattias jobbade mycket med sociologer. Jag, Mattias och dramatikern, Stefan Åkesson var och träffade dem, så jag såg till att det arbetet flöt, jag såg till att hitta intervjupersoner att intervjua och skrev kontrakt med dem. Det arbetet slutade någon gång i juni, precis innan sommaren. Så att Mattias kunde processa det och ha någonting att repetera. Då läste vi text och kollade på manus och så. En och en halv vecka efter den första kollationeringen hade vi vår stora kollationering med alla involverade på teatern. Då tog vi upp det vi skulle göra, så här ser scenografen ut, så här tänker vi kring mask, kostym - produktionen i stora drag. Sedan brukar man alltid avsluta med att alla läser föreställningen tillsammans. Då hade ju skådisarna fått en chans att arbeta lite enskilt. Dramatikern skall presentera sitt första utkast, scenografi skall göra ett utkast till teknikern inför det stora kollationeringsmötet. Det blir alltid stressigt på slutet, men vi har en väldigt bra teknisk

---

<sup>82</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>83</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>84</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>85</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-02.

<sup>86</sup> Rolfart & Castegren-Mattsson, s. 15f.



avdelning. Sven var noga med att allt ni vill ha måste ni ha bestämt er för så att vi kan göra klart det till repstart.<sup>87</sup>

Det är tydligt att denna fas är intensiv och ställer krav på effektivitet då man vill ha klart allt inför repetitionsstart. Fransson var nu främst engagerad i arbetet med scenografin: ”I början hade jag stor kontakt med scenografen. ’jag skulle vilja ha spegelvägg’ sa hon. ’Då tar jag reda på vad det kostar sa jag’. Jaha, vad skall jag ha spegelväggen på, hur skall jag fästa den? Så går tankarna och så återkommer jag till henne och spikar det hela vid skissinlämning ca 18 veckor innan premiär.”<sup>88</sup> Samtidigt var det nödvändigt att detaljera budgeten:

Om vi ska beskriva produktionsprocessen [vid överlämning till projektorganisationen] så börjar vi med budgeten. Det är lite olika om man utgår från färdig text eller inte. Jag och Mattias och producenten sitter med det arbetet tillsammans. Då resonerar vi som att;

– Hur tänker vi med mask i den här pjäsen?

– Nä där behövs inte mycket pengar!

– Är du verkligen säker?

Detta har jag ansvar för tills jag släpper budgeten till producenten.<sup>89</sup>

Noterbart är alltså att den tekniske chefen p.g.a. sin kompetens är den som först har hand om budgeten. Dahlberg förklarar:

Jo, vi jobbar jättetajt tillsammans, linjeproducenten och den tekniske chefen, som ju också är chef i linjen. Så produktionen var ju ledningen, vi och Mattias, vi planerade produktionen [...] Det här är ju lite klurigt när man skall tillverka saker och man vill ha en repetition som är öppen och man måste hinna göra saker. Han räknade mycket på material som behövdes och nedlagda timmar och så. När linjen lämnar över till produktionen, vilket skedde ungefär våren 2012, då har de därmed fått ganska tydliga ramar.<sup>90</sup>

Sander menar att organisering och kommunikation hör samman,<sup>91</sup> därför undrar jag hur kommunikationen har fungerat. Trots väl inarbetade rutiner och stort förtroende, kan alla självklart inte alltid tycka lika, framför allt inte när arbetet är av undersökande art. Åkesson säger att ”en repetitionsprocess som är fri ifrån diskussioner och konflikter är jag väldigt skeptisk mot för det skall ju vara att man provar. Det är klart att det uppstår många tolkningar och det ska det ju göra, det är då man får djup dynamik och komplexitet. Jag vet att

---

<sup>87</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>88</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>89</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>90</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>91</sup> Sander, s. 16.

verkstäderna var pressande när ritningarna kom sent, men det var inget som inte gick att lösa.”<sup>92</sup>

På Backa Teater löper processerna snabbt om varandra och Fransson berättar att scenrummen man bygger upp för varje produktion ofta är väldigt tekniskt avancerade. I slutet av arbetet med *Utopia 2012* hade han redan påbörjat arbetet med nästa produktion. Det ställer krav på effektivitet, men Backa Teater har gjort sig kända för att kunna hantera dessa förhållanden väl. Man har till och med haft chefer från olika industriföretag på besök, som har velat inspireras och undersöka ett väl fungerande arbetsflöde.<sup>93</sup>

### **Repetitionsfaser, augusti 2012 – maj 2013**

När *Utopia 2012* gick in i repetitionsfaserna hade beslut om repetitionsstart, premiär och sista föreställningsdatum fattats. [se bild, handskakning, samt punkt 4,5,6]. Detta måste förankras med linjeorganisationen då t.ex. kontrakt med skådespelare mm. måste vara skrivna och ett repetitionsschema måste ha upprättats så att det inte krockar med någonting annat. Repetitionerna började första måndagen i augusti [5/8 - 2012]<sup>94</sup> och pågick i 12 veckor fram till premiär 2012-10-27. Sista föreställningen spelades 2013-05-28 och som bilden visar är repetitionsfasen därmed avslutad.

Fr.o.m. kollationeringsmötet höll Isakson veckovisa produktionsmöten. En skådespelarrepresentant var alltid med då, liksom scenograf, regissör, maskör, kostymör och producent. Alla samlas och kör en uppdateringsrunda.<sup>95</sup> ”Budget och prognosarbete rapporterades till linjen var tredje månad härefter och det var ofta uppföljningsmöten tillsammans med Mattias”<sup>96</sup> berättar Isakson.

Åkesson berättar hur ensemblen utforskade manus:

De provade olika rumsliga förhållningssätt. Då var jag med väldigt mycket som en stödfunktion för dem. Det kunde bli krav på snabbt genomförd research, t.ex. när man behövde veta vad som händer när man tar amfetamin. Under den processen ligger jag väldigt nära marknadsföringsavdelningen. Det handlar då om hur vi kommunicerar den här föreställningen. [...] Efter 3-4 veckors repetition gick man in mer i det gestaltande. Man började befästa saker, och

---

<sup>92</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>93</sup> Sven-Ove Fransson, teknisk chef, intervju, 2013-11-21.

<sup>94</sup> Susanna Dahlberg, producent, intervju, 2013-12-13.

<sup>95</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>96</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

då gick jag in och tittade på genomdrag framför allt, jag försöker då ta ett publikperspektiv för att se om det är något som inte är avläsbart.<sup>97</sup>

Genomdragen hölls varje fredag och de spelades också in. Detta blev ett viktigt verktyg: ”Sedan satt jag, Mattias och Ulla och tittade på de här genomdragen, och kunde då lättare se var vi behövde något mer, eller om vi behövde stryka någonting.”<sup>98</sup> När premiär närmade sig ändrade man tidsschemat och tog in kvällspass, bl.a. så att kroppen kom in i det arbetsmönstret då man sedan ofta spelade på kvällar. Det ger också tillfälle till paus i fyra timmar [från morgonpass] då man kan jobba med teknik. Det är ganska traditionellt att man jobbar med delad dag. Två veckor innan premiären tog man in provpublik och spelade också en föreställning för lärare, vilket Backa Teater alltid gör.<sup>99</sup>

### **Avvecklingsfas, maj 2013**

Processkartläggningens sista fas uppkommer efter sista föreställningen, som spelades 2013-05-18. Utvärdering hör sedan till avvecklingsfasen [se bild, punkt 7]. I detta fall höll man ett utvärderingsmöte i slutet av maj, vars innehåll givetvis kunde förberedas löpande. Sander skriver: ”Att formulera visioner och mål är också starten på att utvärdera. Har man inga mål, hur skall man då kunna utvärdera?”<sup>100</sup> Eftersom man mest utgick ifrån Anderssons visioner, främst presenterade på kollationeringsmötet, så blev utvärderingsmötet en slags reflektion på kollationeringsmötet. Alla som varit med då skulle också närvara på uppföljningsmötet.

”En projektorganisation är en tillfällig organisation som skapas för att genomföra ett projekt. Den skiljer sig från traditionella organisationsformer genom att den medvetet byggs upp för att lösa en specifik uppgift och när uppgiften är löst upplöses projektorganisationen.”<sup>101</sup> Därmed kan man se produktionsprocessen kring *Utopia 2012* som avslutad efter uppföljningsmötet, all information rörande uppsättningen återgick då till linjeorganisationen. Det visar att hela produktionsprocessen, från idé- och behovsfas till avvecklingsfas har pågått i två års tid.

---

<sup>97</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>98</sup> Stefan Åkesson, dramaturg, intervju, 2013-12-16.

<sup>99</sup> Daniel Isakson, huvudproducent, intervju, 2013-12-02.

<sup>100</sup> Sander, s. 23.

<sup>101</sup> Engwall, s. 63.

## SLUTSATSER OCH DISKUSSION

Med denna uppsats har jag gjort en produktionsanalys av *Utopia 2012*, som hade premiär på Backa Teater 2012-10-27. I begreppet produktion lägger jag en ganska bred betydelse som tar hänsyn till både administrativa, tekniska och konstnärliga aspekter; helt enkelt det arbete som krävts för att kunna genomföra uppsättningen.

År 2012 utformades ett temaår Backa Teater som benämndes *Backa on drugs*. Jämte *Kicktorsken* och *Krimradion* som spelades samma år, ville man med *Utopia 2012* prata om droger med barn och unga.

Materialet till uppsättningen utgjordes av dokumentärt material. Att arbeta undersökande har blivit lite av ett signum för Mattias Andersson, Backa Teaters konstnärliga ledare, som även regisserat *Utopia 2012*. För att skaffa material till uppsättningen samarbetade man med sociologer och kulturvetare på Göteborgs universitet. En bred materialkälla eftersträvades: Man intervjuade ungdomar om deras drogvanor och tankar kring framtida idealsamhälle – deras Utopia, samt även missbrukare, frikyrkopastorer och läkare. Material hämtades också från flera av stadens stadsdelar. Resultaten krockades sedan med Thomas Mores *Utopia*, och därmed var utgångspunkten för teaterföreställningen *Utopia 2012* född.

Genom intervjuer med personer med nyckelfunktioner för produktionen har jag fått information om vad som varit utmärkande just i denna produktionsprocess. Detta har diskuterats i avhandlingens första del. Det visade sig att det undersökande arbetet kom in i bilden förhållandevis tidigt, när man började med referensgrupper så hade man bara manus till första delen. Den undersökande aspekten var särskilt stor, man undersökte t.ex. även hur publiken kunde sitta och hur ljudet då skulle påverkas. I *Utopia 2012* drog Andersson det undersökande arbetet så långt han kunde. Ensemblen visste inte hur det skulle sluta när man började repa, och man provade många olika slut tillsammans. En koreograf kopplades också in efter önskemål från den relativt stora skådespelarstaben. Skådespelarna hade i och med det dokumentära materialet inget direkt rollmaterial att utgå ifrån. Arbetssättet påverkade på detta vis flera områden inom produktionen. Intervjupersonerna vittnade om att arbetsmetoden fungerat bra, det har funnits ett stort förtroende både inom produktionens led och för Andersson. Det är också anmärkningsvärt hur det konstnärliga har verkat vara en drivkraft på alla plan. Utöver att man utgick från att man ville tala med unga om droger, hade man t.ex. inga övriga gemensamma målbilder, dock en gemensam tidplan. Ett visst informellt förhållningssätt till arbetet har alltså varit tydligt, intervjupersonerna menar att strukturerna är

så pass inarbetade så att detta inte har behövts. Respektive ansvarig i produktionsgruppen tycks ha haft stort inflytande och förtroende för organiseringen av det egna ansvarsområdet. Projektlitteraturen presenterar alltså överlag ett mer formellt och strikt förhållningssätt till att arbeta målstyrt, troligtvis beroende på att den sällan är inriktad mot konstnärliga projekt.

Trots att man inte utgår ifrån en färdig pjästext, som t.ex. *Romeo och Julia*, så skrev Andersson ändå ett manus och har därför fått manusarvode för *Utopia 2012*. Däremot fick han inga pengar för sitt arbete som regissör, eftersom han är anställd som konstnärlig ledare i linjeorganisationen. Linje- och produktionsorganisationen kom för övrigt märkbart nära varandra i denna produktion.

Det kan ibland vara svårt för scenografen att förhålla sig till en undersökande metod, men p.g.a Kassius och Anderssons nära samarbete har detta inte varit ett problem. Det verkar snarare som att Kassius har fått större mandat från början tack vare arbetsmetoden. Efter intervjun med Backa Teaters tekniske chef ändrades min syn på uppsättningen som tekniskt avancerad. Dock har viss oro signalerats kring den vägg som förekom på scen. Den var komplicerad, tog tid att ta fram, och omnämns på något sätt av nästan alla intervjupersoner.

Man lyckades hålla den relativt stora budgeten ganska exakt, men fick göra avkall på en idé om att ha en buss på scen då det skulle belasta produktionen för mycket. *Utopia 2012* var resurskrävande i bemärkelsen att den engagerade mycket i huset, man hade t.ex. 12 veckors repetitionstid istället för 8 veckor som är mer traditionellt, beroende på uppsättningens undersökande karaktär. Därför var det nödvändigt att *Krimradion* och *Kicktorsken* som spelades samtidigt blev mindre resurskrävande.

En speciell effekt av att man valt ett temaår om droger var att det inte kändes rätt att servera alkohol i pausen. År 2012 blev därför ett helt alkoholfritt år på teatern. I juni 2012 spelades *Utopia 2012* också in för TV, vilket beskrivs som ett projekt i sig, eftersom helt andra regler att förhålla sig till tog vid då.

I avhandlingens andra del har tidsbestämd processkartläggning upprättats. Eftersom man inte använde sig av någon allmängiltig processkarta, har jag utgått ifrån en bild ur *Scenkonstens arbetsmiljö*<sup>102</sup>, som visar ett scenkonstprojekts olika faser och samband mellan linje- och projektorganisation. Faserna har analyserats kronologiskt:

---

<sup>102</sup> Thornblad & Sander, s. 15.

Det är svårt att veta exakt när och hur Andersson födde idén till *Utopia 2012*, men i samband med detta bör också tankar kring föreställningens struktur och behov uppkommit. I maj 2011 pratade Andersson med övriga i produktionsgruppen om sin vision om att belysa droger. I och med det gick processen från *idé och behovsfasen* in i en lång *planeringsfas*, då idén och dess behov strukturerades och planerades, för att se om den var genomförbar, vilket inte är självklart. I januari 2012 hölls ett resursplaneringsmöte, och ca 20 veckor innan premiär, d.v.s. i maj 2012, fattade linjeorganisationen beslut om att genomföra *Utopia 2012*.

Därmed gick *Utopia 2012* in i *Igångsättningsfasen*. Då gällde det att få klart det mesta inför repetitionsstart. Man var på en tematur med buss, *en klassresa*, som en utbildning i ämnesområdet, och för producent och dramaturg gällde det att organisera och sammanställa intervjuerna så att Andersson kunde skriva manus över sommaren. En förstudie färdigställdes, kollationeringsmöten hölls och man arbetade mer med budgeten, som den tekniske chefen hade ansvar för inledningsvis då han hade mest koll på vad material mm. kostar. Höga krav på effektivitet ställs i denna fas då mycket skall hinnas med, många inblandade har också andra uppgifter. Fasen avslutades då man började repetera, vilket skedde i augusti 2012, strax efter kollationeringsmötet.

Vid repetitionsstart gick alltså *Utopia 2012* in i *repetitionsfaserna*. Beslut om repetitionsstart, premiärdatum och sista föreställningsdatum hade förankrats i linjeorganisationen då kontrakt med skådespelare mm. måste vara upprättade då. Ensemblen utforskade manus och repeterade i hela tolv veckor. Själva repetitionsfasen avslutades dock 2013-05-18 då sista föreställningen spelats.

Då kvarstår endast att hålla ett utvärderingsmöte, vilket skedde i processkartläggningens sista fas; *avvecklingsfasen*. Mötet hölls i slutet av maj 2013 tillsammans med alla som varit med på kollationeringsmötet. Produktionsorganisationen löstes därmed upp och information som rört *Utopia 2012* gick över till linjeorganisationen. Processkartläggningen visar följaktligen att hela produktionsprocessen pågått i två års tid.

Med denna sammanfattande och avslutande diskussion i ryggen anser jag att uppsatsens syfte är uppnått. Jag har sökt förståelse för möjliggörandet av just denna teaterkonstnärliga arbetsprocess; hur man på Backa Teater har producerat *Utopia 2012*. Detta genom att i avhandlingens första del ha fört en analytisk diskussion om utmärkande drag kring produktionsarbetet samt i analysens andra del utformat en analytisk processkartläggning av produktionsprocessen.

# KÄLLFÖRTECKNING

## Tryckta källor

Andersson, Mattias / Börjesson, Esbjörn / Daun, Christian/Edström, Maria / Isakson, Linda (red.): *Backa Teater vs reality 2007-2013*, Davidsson/Tabergsgruppen (Göteborg, 2013)

Engwall, Mats: *Jakten på det effektiva projektet*, Thomson fakta (Stockholm, 1995)

Grahn, Annica & Johansson Emelie: *The Show must go on*, ämnesfördjupande uppsats (Linnéuniversitetet, vt-2012)

Haag, Sofie, *Yrke Operaproducent: akademisk C-uppsats* (Uppsala universitet, vt 2009)

Kull, Gustaf: *Teaterproduktion*, Liber (Stockholm, 1997)

Kvale, Steinar & Brinkman, Svend, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, Studentlitteratur, (Lund, 2009)

Kviberg, Kristoffer: ”Utopier möter droger”, *Göteborgs Posten*, Tidningsbilaga ”GP Scenhöst”, 2012-09-09

Löw, Monica: *Att leda och arbeta i projekt*, Liber (Malmö, 2009)

Rolfart, Marinella & Castegren – Mattsson, Marianne: *Teaterprojekt: från vision till föreställning*, Naturia förlag (Solna, 1986)

Sander, PeO: *Vem ska vara högsta chef i en scenkonstorganisation*, Dramatiska Institutet (Stockholm, Skriftserie 12.2009)

Sjöberg, Birthe: *Dramatikanalys*, Studentlitteratur (Lund, 2005)

Thornblad, Helene & Sander, PeO: *Scenkonstens arbetsmiljö: arbetsorganisation och ledarskap*, Prent förlag (Stockholm, 2005)

Wallén, Göran: *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*, Studentlitteratur (Lund, 1996)

## **Otryckta källor - internetsidor**

<http://www.stadsteatern.goteborg.se/backateater/pa-scen/20122013/utopia-2012/>,  
2013-10-26 samt 2013-12-05.

<http://www.gp.se/kulturnoje/scenkonst/1.1111528-utopia-2012-backa-teater>, 2013-11-22

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/projekt>, 2013-12-08

## **Intervjuer**

Telefonintervju med Daniel Isakson, huvudproducent, 2013-12-02

Telefonintervju med Susanna Dahlberg, producent, 2013-12-13

Intervju på Backa Teater med Stefan Åkesson, dramatiker, 2013-12-16

Intervju på Backa Teater med Sven-Ove Fransson, Teknisk chef, 2013-11-21