

GÖTEBORG STUDIES IN SOCIOLOGY NO 57

Bortom scenen

En sociologisk studie av frilansande
skådespelares villkor

Danka Miscevic



UNIVERSITY OF GOTHENBURG
DEPARTMENT OF SOCIOLOGY AND WORK SCIENCE

Danka Miscevic
Department of Sociology and Work Science
University of Gothenburg
Box 720
SE 40530 Gothenburg
Sweden
danka.miscevic@sociology.gu.se

Bortom scenen – en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor
Författare Danka Miscevic
ISBN: 978-91-87876 -00-4

Omslag: Rickard Örtegren
© Danka Miscevic
Tryck: Kompendiet, Göteborg, 2014

Göteborg Studies in Sociology No 57
Department of Sociology and Work Science, University of Gothenburg

*Till minne av min mormor,
Grozdana Mlađan
1933-2013*

Abstract

Title: Beyond the stage: a sociological study about the conditions of freelance actors

Written in Swedish, summary in English

Author: Danka Miscevic

Doctoral Dissertation at the Department of Sociology and Work Science, University of Gothenburg

ISBN: 978-91-87876 -00-4

Gothenburg 2014

The study investigates the experience of freelancing and unemployment among freelance actors and the strategies they pursue in order to find employment in their profession. Theoretical approaches addressing issues of precarity form the inspiration for the multidimensional theoretical framework of the study.

The empirical material is constituted by qualitative semi-structured interviews that have been conducted with eleven freelance actors. One main argument that emerges from the material concerns the relevance of a multidimensional understanding of the freelance experience. The three dimensions of interest can be referred to as economic, symbolic and emotional. These dimensions are analytically separated, but they overlap empirically.

The analysis reveals that unemployment is related to the reduction of economic and social capital and experiences of stigmatization at different levels. Unemployment as experience also needs to be problematized with regard to freelance actors since they are not necessarily unemployed in a traditional sense. The continuous entertainment of artistic skills facilitates employment opportunities, but can also be understood in relation to creative desire. Further on, the main strategy to cope with an insecure position on the labour market and to obtain employment is to become visible to employers. However, the lack of material resources and the lack of recognition for the exercise of their profession are the two main causes for the frequent expressions of anger in the material. Feelings of anger generate acts of resistance and are a potential motor for social change of these conditions. Finally power relations with regard to gender are significant in the sense that female actors experience greater insecurity on the labour market and less recognition generally, than their male colleagues. The overall conclusion that can be drawn from the analysis is that the freelance experience among actors involves conditions like competition, subordination and insecurity, but also the presence of creative desire, resistance and solidarity.

Keywords: Freelance actors, gender, unemployment, stigma, visibility, anger

Innehåll

| | |
|--|----|
| Förord | 11 |
| Inledning | 15 |
| Arbetslivet inom konst- och kultursektorn | 16 |
| Skådespelaryrkets villkor: en mosaik av berömmelse, konkurrens, otrygghet och solidaritet | 18 |
| Skådespelares arbetslöshet inom ramen för ett föränderligt och individualiserat arbetsliv | 19 |
| Frilanstillvaron: en otrygg tillvaro i ekonomisk, social och hälsomässig bemärkelse | 24 |
| Motstånd och solidaritet inom ramen för prekära villkor..... | 25 |
| Studiens avgränsningar | 27 |
| Syfte och frågeställningar..... | 29 |
| Teoretiska perspektiv och tidigare forskning | 32 |
| Frilanstillvarons ekonomiska, symboliska och emotionella dimension | 32 |
| Standings sju former av arbetsrelaterad trygghet | 33 |
| Mot en bredare definition av prekariatet | 34 |
| Prekaritet: en mångdimensionell företeelse..... | 37 |
| Frilanstillvarons ekonomiska dimension: frilansande och arbetslöshet i relation till prekära villkor | 39 |
| Tre perspektiv på arbetslinjen..... | 39 |
| Innebörden av arbete och arbetslöshet i ett föränderligt arbetsliv..... | 40 |
| Frilanstillvarons symboliska dimension: en syntes av kultursociologisk, socialpsykologisk och genusteoretisk teoribildning | 44 |
| Arbetslöshet och stigma..... | 45 |
| Betydelsen av erkännande för den konstnärliga yrkesutövningen..... | 46 |
| Ett genusperspektiv på frilansande skådespelares villkor..... | 52 |
| Frilanstillvarons emotionella dimension: emotionssociologin som inspirationskälla..... | 54 |
| Vrede som emotion..... | 55 |
| Kempers makt-status teori och Collins "righteous anger" | 55 |
| Vrede och motståndshandlingar | 57 |
| Mot en mångdimensionell syn på frilanstillvaron: avslutande reflektioner | 58 |
| Metod | 61 |
| Inledning..... | 61 |
| Urval av intervjupersoner och tillvägagångssätt..... | 63 |
| Intervjuernas upplägg och genomförande..... | 69 |
| Analysens olika faser | 71 |

| | |
|--|-----|
| Etiska ställningstaganden och rollen som forskare | 79 |
| Avslutande sammanfattning | 82 |
| I gränslandet mellan arbete och arbetslöshet: | 83 |
| en inblick i en prekär tillvaro bortom scenen..... | 83 |
| Arbetslöshetens sociala och ekonomiska aspekter..... | 85 |
| Kreativitetens spatiala aspekt: angående betydelsen av konstnärliga rum..... | 85 |
| En pengarnas jonglör: när ekonomin belastas | 90 |
| I ovisshetens tidevarv: en del av frilansstillvaron | 91 |
| Kommer jag att få ett jobb igen? Att bli äldre som kvinnlig skådespelare..... | 92 |
| Frilansstillvaron: en kontinuerlig jakt på arbete | 94 |
| Underhållandet av en skådespelarkondis - en fråga om arbetslöshet?..... | 95 |
| Kreativt begär och strävan efter frihet..... | 100 |
| Sammanfattande slutsatser | 107 |
| Den arbetslösa "Andra": berättelser om normbrott och stigma | 108 |
| Att vara gäst på teatern: angående erfarenheter av stigmatisering..... | 109 |
| När arbetslösheten bemöts med både förståelse och ifrågasättande | 118 |
| "Rädd för att bli betraktad som en loser": när arbetsgivare kommer på tal | 121 |
| Kontakten med Arbetsförmedlingen Kultur Media..... | 125 |
| Sammanfattande slutsatser | 128 |
| Att bli sedd och utvald av makten: frilansande skådespelares betraktelser kring visibilitet som strategi | 130 |
| Yrkesspecifik och tillfällighetspecifik visibilitet inför maktens aktörer..... | 132 |
| Personligt, utvalt och konstnärligt motiverat | 133 |
| Visibilitetens arenor | 136 |
| Sammanfattande slutsatser | 156 |
| Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd | 157 |
| Vredens orsaker, riktning och uttryck..... | 158 |
| Fyra former av vrede | 159 |
| Sammanfattande slutsatser | 180 |
| Diskussion..... | 181 |
| Sammanfattning av avhandlingens huvudresultat och forskningsbidrag | 183 |
| Konkluderande reflektioner angående prekaritet och frilansstillvarons gränslöshet..... | 188 |
| Beyond the stage – a sociological study about the conditions of freelancing actors | 193 |

| | |
|--|-----|
| Summary | 193 |
| Referenser | 199 |
| GÖTEBORG STUDIES IN SOCIOLOGY | 213 |

Förord

Det är skymning i Frölunda och min blick söker sig bort från datorskärmen, ut genom fönster rutan och mot det oändliga himlavalvet. Nu när jag ska skriva mitt förord så ser jag framför mig många av de människor som jag har mött under årens gång medan jag skrev föreliggande avhandling.

Jag inleder med att tacka mina intervjupersoner som har givit mig sitt förtroende och tagit sig tid för att dela med sig av sina erfarenheter. Under årens lopp har era berättelser återkommande funnits i mina tankar då jag har arbetat med avhandlingen, en avhandling som inte hade varit möjlig att skriva utan er medverkan. Tack än en gång!

Vidare vill jag tacka min huvudhandledare Kristina Håkansson och min biträdande handledare Marita Flisbäck för handledning och insiktsfulla kommentarer på mina texter.

Jag vill så här inledningsvis rikta ett alldeles särskilt tack till Åsa Wettergren. Jag är så enormt tacksam för ditt engagemang och stöd, i synnerhet under slutfasen av avhandlingsskrivandet. Stort tack för din djupgående granskning och dina genomtänkta och värdefulla kommentarer på varje avhandlingskapitel. Du har vidare varit en betydelsefull inspirationskälla för mig under hela forskarutbildningen på många sätt, inte minst i seminariesammanhang och du är en av mina förebilder. Det som kändes omöjligt blev möjligt! För det är jag evigt tacksam! Jag vill också tacka Anna Lund för en noggrann och detaljerad granskning samt genomgång av mitt avhandlingsmanus, vilket bidrog till att förbättra och nyansera det. Bengt Furåker, du har varit övertygad om min förmåga att skriva en avhandling och du har trott på mig. Stort tack för det! Tack också till Kerstin Jacobsson för givande kommentarer på mitt avhandlingsmanus.

Vidare finns det några människor som hjälpte mig under mina inledande år på forskarutbildningen. Ulla Berg Svedin stort tack för att du tog dig tid för att träffa mig och delge mig information som har varit givande för mig vad gäller mitt forskningsområde. Tack också för att du hjälpte mig i sökandet efter intervjupersoner för min studie. Även Lisa Lindén har hjälpt mig i detta avseende vilket jag är tacksam för.

Bland de mest givande aspekterna av en forskarutbildning är diskussionerna som har utmanat intellektet och varit upplyftande, dynamiska och roliga. Jag är därför tacksam över att ha många fina kollegor och vänner i min närhet. Ni har förgyllt, berikat min doktorandtillvaro och fått mig att skratta såväl en måndag förmiddag som en fredag eftermiddag. Våra möten

och samtal spelas upp framför mina ögon likt scener ur en film från det förgångna. Givande, fascinerande och inte minst oförglömliga stunder. Det har varit och det är fortfarande härligt att komma till Institutionen för Sociologi och Arbetsvetenskap och träffa er!

Det är däremot några av er som jag vill framhäva här i synnerhet. Jag vill först rikta ett generellt tack till den administrativa personalen för all er hjälp. Stort tack till Gunilla Gustafsson som har varit till hjälp med det praktiska som rörde avhandlingens färdigställande. Martina Nyström, tack till dig för din hjälp och för att du har tagit dig tid för att svara på många frågor från en frågvis doktorand. Ett särskilt tack vill jag också rikta till Anna-Karin Wiberg. Du är en fantastisk och vis människa i flera avseenden. Du vet råd i alla sorters situationer och ditt stöd samt din kunskap har betytt mycket för mig under årens lopp.

Jag fortsätter med att tacka Sofia Björk för att du med entusiasm tog dig an ett av mina kapitel och bidrog med skarpsynta kommentarer. Ulla Björnberg, stort tack till dig för att du så generöst delar med dig av dina djupgående kunskaper om sociologins fält samt dina synpunkter på mina texter. Din humor, utstrålning och värme har också lyst upp doktorandtillvaron! Tack till dig Carl Cassegård för intressanta diskussioner både om och bortom mitt avhandlingsämne. Dina välgrundade och givande kommentarer på mitt halvtidseminarium förde dessutom mitt arbete framåt i skrivprocessen.

Tack också till dig Kristina Lovén Seldén för att du kommenterade utkastet till mitt första doktorandseminarium, vilket bidrog till att vidga mina perspektiv på mitt avhandlingsämne. Det har också varit väldigt roligt att sitta på fjärde våningen i rummet mitt emot dig. Öncel Naldemirci tack för att du har berikat min doktorandtillvaro med ditt stora sociologiska intresse. Karl Malmqvist, du har ofta lyckats få mig att ifrågasätta det jag har tagit för givet. Tack för att du har utmanat mig och fått mig att tänka ett varv till eller två. Linda Soneryd, ett särskilt tack till dig, då du också har varit ett betydelsefullt stöd för mig under forskarutbildningen. Pille Strauss – Raats, Live Stretmo, Sara Uhnöo och Cathrin Wasshede, tack för alla härliga skratt och givande diskussioner i fikarummet! Sådant sätter guldkant på tillvaron.

Vidare har några fina kollegor korrekturläst varsitt kapitel ur avhandlingen. Stort tack till Birgitta Jordansson, Josefin Persdotter, Sofia Persson, Sara Uhnöo, Ulla-Britt Wennerström och Anna-Karin Wiberg för att ni tog er tid i junivärmen! Slutligen, avhandlingens omslag har designats av Rickard Örtegren. Tack för ett fantastiskt gott samarbete!

Det finns också andra människor i mitt liv som har bidragit till att göra det så mycket vackrare. Jag vill här rikta ett speciellt tack till mina underbara flamencovänner. Jag är så

lycklig över att ni finns i mitt liv! Jag kommer aldrig att glömma alla ögonblick som har lyst upp av "el duende". Ljudet av smattrande klackar, sagolikt gitarrspel och ljuvlig flamencosång som bärs bort av vinden kommer alltid att finnas med mig. Tack vare er har begrepp som "juerga", "palo", "jamada" "buleria" "farruca" (ja listan kan göras lång) blivit en självklar del av min vokabulär. Ett olé för er ur djupet av mitt hjärta och låt oss fortsätta dansa!

Jag avslutar med att tacka mina fantastiska och kärleksfulla föräldrar Danica och Stanko Miscevic som har givit mig friheten att söka min egen väg i livet och uppmuntrat mig att följa mina drömmar. Samtidigt har ni alltid, alltid funnit där som ett stöd för mig oavsett vad det har gällt. Vivian Greene uttryckte en gång: "Life isn't about waiting for the storm to pass...it's about learning to dance in the rain". Tack också för att ni lärde mig att navigera i de ibland hårda stormarna på livets väg och "dansa i regn". Volim vas za sva vremena! Sist, men absolut inte minst, min underbara syster Diana, jag vill tacka dig för allt, i synnerhet ditt tålamod. Nu kan vi äntligen umgås utan att du ska behöva lyssna till mitt outtröttliga och eviga tjat om avhandlingen. Boken är färdig!

Göteborg i juni 2014

Danka Miscevic

Inledning

Teater är beroendeframkallande, skapar behov av mera teater. Den som under sitt livs första teaterföreställning drabbas rakt i hjärtat, blir som förvandlad, börjar längta efter mera teater. Det hände mig när jag på femtitalet såg Eugene O'Neills "Lång dags färd mot natt" med Inga Tidblad. Jag blev mig inte lik efter den föreställningen. Chockad insåg jag...så här ser livet ut, så här är det att vara människa. (Rosenqvist, 1994, s.7)

Med ovanstående uttalande inleder journalisten Christina Rosenqvist sin skildring av teaterns folk, där hon med intervjuer som verktyg utforskar deras berättelser (Rosenqvist, 1994). Konstens potential att återge något djupgående mänskligt har även uttryckts av Karlsson som menar att kulturen, även om den kan vara politisk till sin karaktär, också sträcker sig bortom politiken, genom att den appellerar till oss som människor och inte enbart som medborgare. Konsten har en del i att påverka människans bild av människovärdet vilken är mer beständig än hennes politiska orientering som istället kan förändras med tiden (Karlsson, 2010, s. 12). Konstens politiserade aspekt framgår exempelvis genom intresset för politisk teater samt ungas engagemang kring samhällsfrågor, vilket Söderling (2013) skriver om.

Teatern kan således beröra vårt innersta väsen, berätta om avgrundsdjup hjärtesorg och förtvivlan eller sprudlande glädje och lycka. Möjligheten att gestalta skilda människoöden är dock inte befintlig för samtliga som skulle vilja åtnjuta den. Bakom kulisserna krackelerar den romantiserade bilden av skådespelares villkor. Vägen till skådespelaryrket är ofta kantad av svårigheter och utmaningar. I den samhälleliga bilden av yrkesutövarna inbegrips ofta hänvisningar till individuella egenskaper som talang och stark motivation. Arbetsförmedlingen beskriver skådespelaryrket som ett konstnärligt yrke, där grunden till framgång kan hänföras till begåvning och en stor arbetsinsats från den enskilde (Arbetsförmedlingen, 2014) Skådespelaryrket anses också vara präglad av påtaglig konkurrens om arbetstillfällen och hög arbetslöshet (Arbetsförmedlingen, 2014; Torkelson & Lindén, 2001).

Ovannämnda förhållanden påvisar också att de villkor som omgärdar skådespelaryrket även inbegriper andra vandringar än de som sker på röda mattan. Ett konstaterande som föranleder oss till studiens övergripande syfte, vilket är att studera frilansande skådespelares upplevelser av frilansstillvaron och perioder av arbetslöshet samt vilka strategier som tillämpas för att

hantera osäkerhet och få arbete inom yrket. Syftet är även att belysa de frilansande skådespelarnas erfarenheter utifrån ett genusperspektiv. Det som således är av intresse i det här sammanhanget är de förhållanden, erfarenheter och berättelser om yrkets villkor som framgår ”bortom scenen”, alltså när föreställningen inför en publik är slut. Skådespelarnas frilanstillvaro fortgår givetvis, men utan fördjupad kännedom om dess villkor från publikens sida. Denna osynlighet inför publiken vad gäller villkoren inom teatern har även påpekats av Larsson och Sundbom (1991). Innan jag närmare går in på avhandlingens syfte och frågeställningar kommer läsaren att få en bredare bild av studiens relevans genom att introduceras mer kring arbetslivet inom kultursektorn, skådespelaryrkets villkor samt studiens avgränsningar. Jag inleder denna diskussion genom att säga något mer generellt om situationen på arbetsmarknaden för konstnärliga yrkesgrupper.

Arbetslivet inom konst- och kultursektorn

Ovannämnda villkor vad avser hård konkurrens och få arbetstillfällen i förhållande till antalet arbetstagare är inte enbart kännetecknande för skådespelaryrket, utan arbetsmarknadssituationen för individer inom konstnärliga yrkesgrupper har flera gemensamma karakteristika. För att ta några exempel är utbildningsnivån högre och omfattningen av egenföretagande (*self-employment*) större. Konstnärer är även i högre utsträckning arbetslösa, undersysselsatta samt innehavare av flera arbeten samtidigt (Menger, 2006; SOU 2003:21). I sammanhanget nämns även *kombinatörer*, det vill säga ”grupper som rör sig i det gränsland som omfattar arbetstagare, uppdragstagare och egenföretagare” (SOU, 2003:21, s.33).

Vidare är den genomsnittliga åldern inom de kulturella industrierna enligt Jansson och Power (2008) förhållandevis hög. De framför två centrala orsaker till detta förhållande, dels är etableringstiden inom de kulturella näringarna lång, dels finns det en trend där individer inte lämnar sitt yrke i samband med pensionering. Detta har enligt författarna sin grund i att vissa grupper inom de kulturella näringarna relativt sett erhåller en låg inkomst, vilket leder till att de av ekonomiska skäl inte slutar att arbeta när pensionsåldern träder in samt att arbetet av många betraktas som ett fritidsintresse som inte upphör i samband med pensioneringen (Jansson & Power, 2008, s. 11). Ytterligare ett viktigt kännetecken för kulturarbetsmarknaden är att konstnärerna inte är lätta att ersätta, eftersom det som efterfrågas är en specifik konstnärlig talang eller sätt att uttrycka sig. Detta är inte heller en marknad som kan betraktas

som fri, utan den understöds av offentliga medel, däribland statliga och kommunala bidrag (SOU 1997:183, s.38).

Utövare inom skådespelaryrket har således flera gemensamma villkor på arbetsmarknaden med andra individer som utövar ett konstnärligt yrke. Flisbäck argumenterar för att konstnärers situation på arbetsmarknaden i Sverige skiljer sig avsevärt från de villkor som gäller för arbetsmarknaden generellt. Tillsvidareanställningar förekommer i betydligt mindre utsträckning och mobiliteten på arbetsmarknaden är omfattande med ett stort antal uppdragsgivare. Arbetslösheten är utbredd och innehavet av kompletteringsarbeten vanligt förekommande med hänsyn till försörjningsskäl. Det är dock av vikt att i sammanhanget också notera att det finns en variation i arbetsvillkor mellan skilda konstområden. Dessa förhållanden förklaras delvis med om konstnärerna inom respektive område i huvudsak är anställda eller egenföretagare (Flisbäck, 2011, s.7-8).

I en liknande uppdelning mellan olika konstnärliga yrkesgrupper görs en åtskillnad mellan utövande och skapande konstnärer. Med utövande konstnärer avses förslagsvis skådespelare, dansare och sångare, medan skapande konstnärer istället utgörs av exempelvis bildkonstnärer, författare och dramatiker. Bland de förstnämnda är det betydligt vanligare med anställningar och de kan av den anledningen erhålla en arbetslöshetsförsäkring. De sistnämnda betecknas i allmänhet som egenföretagare. Skapande konstnärer betraktas därmed oftast inte heller som arbetslösa i traditionell bemärkelse. De skapar på egen hand och är istället inkomstlösa under perioder då de är verksamma eller när de inte får inkomster för sina verk (SOU 1997:183, s. 60).

Även om skådespelares villkor på arbetsmarknaden har gemensamma nämnare med flera andra konstnärliga yrkesgrupper är det av vikt att även nyansera diskussionen och inte behandla konstnärligt yrkesverksamma som en homogen grupp. I följande delavsnitt kommer jag att närmare gå in på situationen på arbetsmarknaden för verksamma inom skådespelaryrket.

Skådespelaryrkets villkor: en mosaik av berömmelse, konkurrens, otrygghet och solidaritet

Som nämndes inledningsvis kan skarpa kontraster vad avser de villkor inom arbetslivet som karakteriserar skådespelaryrket existera parallellt. Å ena sidan finns berömmelsen som gestaltar sig på galor och vandringar på röda mattan ofta ledsagad av den ekonomiska trygghet som följer därav. En aspekt som kan relateras till Janssons och Powers (2008) diskussion om det som de benämner som en ”star economy”. Dessa villkor berör dock ett fåtal skådespelare och kan därmed inte anses vara representativa för flertalet yrkesverksamma. Det är således av vikt att problematisera fler aspekter av skådespelares arbetsliv i syfte att få en mer nyanserad bild av de villkor som omgärdar yrkesutövningen. För att kunna förstå de villkor som präglar skådespelaryrket än i vår nutid är det av vikt att även blicka tillbaka i tiden.

Betraktat ur ett historiskt perspektiv har skådespelaryrket inte alltid ansetts vara ett respektabelt yrke. I det viktorianska England på 1800-talet hade skådespelarna en låg social status. Den framgång och erkännande som skådespelare kunde uppnå var inte tillräckligt för att detta yrkesval skulle rekommenderas för individer ur de högre socialgrupperna. Dessa ville inte heller beblanda sig med ”skådespelarklassen”. Att gifta in sig i teatern betraktades dessutom med stor avsky. I det övriga samhället ansågs inte heller skådespelaryrket vara ett riktigt ”yrke” eller ”konst”, vilket stod i kontrast mot skådespelarnas egen uppfattning. Omgivningens stigmatisering har dock inte enbart drabbat skådespelare utan samtliga konstnärliga yrkesgrupper (Baker, 1978, s. 19-20).

Samtidigt är det viktigt att notera att skådespelarnas ställning har misskrediterats även i förhållande till andra konstnärer. Under en lång tid fanns den inga yrkanden på en särskild utbildning för att utöva yrket. De som utövade scenkonst betraktades ha lägre status än exempelvis målare och författare, eftersom scenkonsten enbart ansågs vara reproduktiv till sin karaktär (Nordin Hennel, 1997, s. 23). I sammanhanget är det också av vikt att beakta förutsättningarna att välja skådespelaryrket utifrån ett genusperspektiv. I det viktorianska England var kvinnliga skådespelare stigmatiserade i synnerhet. Deras yrkesval överensstämde inte med rådande föreställningar om vad som konstituerade kvinnlighet. Som lönearbetare bröt dessa kvinnor mot uppfattningen om vad som ansågs vara en kvinnas ”sanna yrke”, nämligen äktenskapet (Baker, 1978, s.97). Även i andra studier har det påvisats att det finns en föreställning om individer inom konstnärliga yrken som avvikare (Becker, 1963/2006; Flisbäck, 2006).

En viktig utgångspunkt för föreliggande studie är dock att förändringar inom arbetslivet och de otrygga villkor som många skådespelare verkar under innebär att en längre tid inom yrket blir svårt att förverkliga för många utövare. Flertalet skådespelare undgår inte heller perioder av arbetslöshet under sitt yrkesliv. Därmed väcks ett intresse kring vad det innebär att vara skådespelare i ett föränderligt arbetsliv och vilka strategier som tillämpas för att hantera den osäkerhet vad avser anställningar som denna situation medför. En mer utförlig presentation vad avser arbetslösheten inom yrket samt dess relation till ett arbetsliv i förändring framgår nedan.

Skådespelares arbetslöshet inom ramen för ett föränderligt och individualiserat arbetsliv

Sedan mitten av 1970-talet har arbetslösheten inom scen- och mediaområdet ökat kraftigt (Larsson & Sundbom, 1991, s.35) och någon dramatisk förändring av läget på arbetsmarknaden för skådespelare förefaller inte ske inom en överskådlig framtid. I Arbetsförmedlingens prognos för kulturarbetsmarknaden 2011, påvisas det att arbetstillfällena inom teatern är få och konkurrensen om dem omfattande (Arbetsförmedlingen, 2010). I en prognos för arbetsmarknaden 2013-2014 redovisas ett liknande mönster där konkurrensen om arbeten betraktas som ytterst hård för verksamma yrkesgrupper inom det scenkonstnärliga fältet. Den trend som framgår är att anställningarna blir färre till antal och att allt fler regissörer, scenografer och skådespelare frilansar. Privatteatrarna är efterfrågade hos en återkommande publik, dock möter de också hård konkurrens i förhållande till det övriga kulturutbudet. För de som är verksamma inom det fria kulturlivet är arbetstillfällena färre och resurserna ytterst bristfälliga. Verksamheten präglas av svårigheter vad avser framförhållning samt repetitionstider och speltider har kortats ner. Här finns dock undantag där efterfrågan på improvisatörer har ökat och teaterproducenter är den av arbetsgivare mest efterfrågade yrkeskategorin (Arbetsförmedlingen, 2013, s.20-21).

Otryggheten beskrivs också som stor inom filmbranschen, eftersom Tv-bolagen dröjer allt längre med att bestämma sig för om produktioner ska genomföras. Detta innebär att ovissheten om arbetstillfällena är omfattande inom sektorn samt att flera verksamma inte har arbete medan de väntar på att få besked (Arbetsförmedlingen, 2013, s. 19).

Skådespelare hör jämte modeller också till de få yrkesgrupper där det är tillåtet att skriva jobbannonser med specifika krav på exempelvis kön, ålder och utseende. På Internet finns

flera webbsajter som annonserar efter skådespelare, exempelvis Skådespelare.se¹, Stagepool.com² och Filmcafé.se³. I anslutning till detta kan det nämnas att det finns några grupper på arbetsmarknaden inom kultur och media som anses vara mest utsatta. Det berör individer som har överskridit 55 års ålder, de vars arbetsförmåga är nedsatt samt individer vars födelseland är utomeuropeiskt (Arbetsförmedlingen Kultur Media, 2013 s.9). Även bland skådespelare karakteriseras arbetslösheten av ett mönster. I en utredning som har utförts av Teaterförbundet, *Fan ska vara skådespelerska 45 +*, påvisas hur arbetsmarknaden inom teaterns sfär har såväl en köns- som ålderspekt. Män har betydligt fler arbetsmöjligheter än kvinnor där skillnaderna mellan könen är störst i åldersintervallet mellan 45-54 år (Enberg, 2003, s.6).

Vad avser etablering inom yrket som skådespelare har tur och relevanta kontakter beskrivits ha betydelse (Lagerqvist, 2000). Lagerqvist (2000) utgår även från ett etnicitetsperspektiv för att påvisa de hinder som finns för etablering inom yrket. Hon urskiljer två dominerande tankesätt vad gäller synen på skådespelare med invandrarbakgrund. Det rör sig således både om utseendemässiga karakteristika, men också om föreställningar om annorlundahet, vilket ger upphov till fördomar och motverkar förnyelse av teatern:

I samtalen om situationen för invandrade skådespelare finns två huvudsakliga tankebanor. Dels problematiken kring det faktiska ”icke-svenska”, dvs. annorlunda utseende, talspråk och scenkonsttradition som innebär hinder för personer med invandrarbakgrund, vilka många menar kan och bör brytas ner. Dels är det problematiken kring det tillskrivna ”invandrade”, som både sammanklumpar scenkonstnärer från olika delar av världen i facket ”invandrar-skådespelare” och bidrar till den stereotypisering av invandrarna i samhället som leder till utanförskap, men också, argumenterar många, till att teatern stagnerar i en gammal tradition” (Lagerqvist, 2000, s. 28).

Lagerqvist menar också att det finns uppfattningar om att förhållandena långsamt håller på att förändras, med hänsyn till ökad efterfrågan på interkulturell scenkonst (Lagerqvist, 2000, s.28). Det finns i dagsläget också tecken på normkritik och ifrågasättande vad avser de representationer som finns inom kulturens sfär, där bildandet av Tryck utgör ett exempel. Tryck är en ideell förening för svarta kultarbetare som syftar till att införa perspektiv och berättelser med anknytning till den svarta diasporan, erfarenheter som anses ha osynliggjorts i

¹ <http://www.skadespelare.se/common/viewCastings?pageNumber=2>

² <http://arbetsgivare.stagepool.com/>

³ <http://www.filmcafe.se/annonser/annonser.asp>

landets kulturliv (Tryck, 2014). Ett annat exempel är Trappans verksamhet där professionella som är yrkesverksamma inom det scenkonstnärliga fältet kan få kompetensutveckling. I arbetet finns en strävan efter att integrera normkritiska perspektiv, där exempelvis frågor kring genus och mångfald diskuteras. Ett av målen med verksamheten är att bereda större möjligheter för utlandsfödda att vara yrkesverksamma (Trappan, 2014).

Av de utövare som finns inom scen och mediaområdet är majoriteten arbetstagare. I början på 2000-talet var flertalet av de konstnärer som var arbetstagare med i Teaterverksammas a-kassa och en betydande andel av de arbetstagare som frilansade erhöll arbetslöshetsersättning under perioder av arbetslöshet. Trenden om att tillsvidareanställningarna vid teaterinstitutionerna minskar i antal har noterats (SOU 2003:21, s. 28). Kan detta innebära att en relativt annorlunda situation bereds för många skådespelare, i synnerhet den skådespelarkår som i huvudsak har varit knuten till teatrar, sett i förhållande till en del andra konstnärliga yrkesgrupper? Något som talar för detta är att frilansarbetet inom exempelvis dans- och mediaområdena, har haft en dominerande ställning och inte är något nytt (SOU 2003:21, s. 28). Detsamma gäller inom musikbranschen där frilansande är den mest utbredda arbetsformen (Arbetsförmedlingen, 2012, s.14). En sådan utveckling skulle således innebära att skådespelares villkor blir allt mer lika andra konstnärliga yrkesgrupper.

En utveckling där tillsvidareanställningarna minskar kan också möjligen relateras till en diskussion om en tilltagande individualisering inom konst- och kultursektorn (Sanne, 2001; McRobbie, 2009). Utifrån sin kritik av det brittiska kulturdepartementets utredning *Culture and creativity: The next ten years*, menar McRobbie att det frilansarbete och egenföretagande som förknippas med konstnärliga yrken har blivit en ledstjärna för ekonomisk expansion. Hon betraktar individualiseringen som införlivad i en politisk målsättning, vilken syftar till att återuppväcka en modernistisk tanke om individuell kreativitet som behöver befrias. Enligt McRobbie förbises därmed kultursektorns sociala och kollektiva dimensioner och individer förväntas istället på egen hand utveckla sin kreativa sida, utan byråkratisk inblandning (McRobbie, 2009, s. 94-96).

Den flexibilitet som finns inom kultursektorn ger enligt Karlsson en inblick i en utveckling som förväntas att bli vanligare på arbetsmarknaden som helhet (Karlsson, 2010, s. 87). Denna trend beskrivs dock inte som önskvärd av konstnärliga yrkesgrupper. Karlsson uttrycker detta enligt följande: ”Konstnärerna och kulturskaparna utgör ett ofrivilligt avantgarde vad gäller arbetets organisering i den globala nätverkskapitalismen” (Karlsson 2010, s.87). För McRobbie har unga individer inom konst- och kultursektorn blivit bärare av en nyliberal

ordning där deras individuella talang ligger till grund för framgång. Tillvaron hos dessa människor kännetecknas av ensamhet och rörlighet. Fritiden och kontakter med bekanta används som ett av flera sätt att säkra sin anställningsbarhet (McRobbie, 2009, s.108). Dessa förhållanden föranleder en undran kring hur frilansande skådespelare i en svensk kontext upplever sin situation samt vilka strategier de tillämpar för att hantera den osäkerhet som följer av tillfälliga anställningar varvat med perioder av arbetslöshet?

Vissa forskare talar även om individualisering i relation till arbetslöshet (Andersson, 2003; Bauman, 2002; Olsén, 1985). Bauman menar att människor inte kan undgå individualiseringen och att de skuldbeläggs för sina svårigheter och misslyckanden. Arbetslöshet anses grunda sig i en bristande förmåga hos den enskilde att få arbete eller en ovilja till att arbeta (Bauman, 2002: 61). Serrano Pascual (2007) argumenterar för att ett paradigmskifte har infunnit sig i Europas välfärdsstater, där den enskilde individen hålls allt mer ansvarig för sin exkludering på arbetsmarknaden. En tidigare strävan efter att åtgärda fattigdom har i allt större utsträckning ersatts av åtgärder mot (bidrags-) beroende (Serrano Pascual, 2007). Denna diskussion kan möjligen tänkas återspegla sig i de omfattande förändringarna i arbetslöshetsförsäkringen som ägde rum 2007. Reglerna innebar åtstramningar vad gäller möjligheterna till att få ersättning (Arbetslöshetskassornas samorganisation, 2008, s.15). I Sverige har arbetslöshetsförsäkringen utgjort en grundtrygghet för konstnärligt yrkesverksamma (Konstnärernas Riksorganisation, 2006). Den nuvarande regeringens förändringar i arbetslöshetsförsäkringen har bland annat kritiserats av Teaterförbundet. Enligt Teaterförbundet är konsekvensen av arbetslöshetsförsäkringens deltidsregler att många av medlemmarna ställs inför en problematisk situation, där de inte kan ta kortare arbeten som uppgår till heltid, alternativt att de inte kan stanna kvar inom sitt yrke (Teaterförbundet, 2010).

I Sverige har visserligen åtgärder genomförts i syfte att öka tryggheten på arbetsmarknaden för frilansande skådespelare, där Teateralliansen utgör ett exempel. Teateralliansen ägs av Teaterförbundet, Svensk scenkonst och Trygghetsrådet TRS. Teateralliansen är ett bolag med en form av anställning vilken syftar till att reducera diskrepansen mellan tillsvidareanställda och frilansanställda. Etablerade frilansande skådespelare får en grundanställning som dock är villkorad och förlängs i enlighet med ett ”tidskonto”, vilket i sin tur grundas i den utsträckning som skådespelarna är verksamma inom ramen för sitt yrke. Teateralliansen har ingen egen teaterproduktion, utan när de frilansande skådespelarna engageras av en arbetsgivare, så tar de tjänstedigt från Teateralliansen (Teateralliansen, 2014).

De grundläggande kriterier som en frilansande skådespelare ska uppfylla för att få en anställning vid Teateralliansen är två. Det rör dels kravet på att under en treårsperiod som frilansare ha varit anställd inom yrket under minst ett års tid och dels kravet på att minst fem år av de senaste femton åren ska utgöras av sammanlagd anställning som skådespelare vid statligt understödd teater (Teaterförbundet, 2012). För närvarande är cirka 140 skådespelare anställda vid Teateralliansen, vilket utgör en minoritet i förhållande till landets cirka 2000 skådespelare som inte har en tillsvidareanställning. Från Teateralliansens håll och dess ägare finns en strävan efter att utvidga verksamheten så att den omfattar fler frilansande skådespelare än i dagsläget (Teateralliansen, 2014).

Att som skådespelare inbegripas av Teateralliansen innebär att flera förmåner erhålls vilka gynnar ens yrkesutövning. Teateralliansen tillhandahåller en skådespelarstudio med en omfattande tillgång till kurser, vilka främjar utvecklingen inom yrket. Bolaget har även ett brett nätverk av kontakter inom såväl teater som filmbranschen. Det har byggts upp inom ramen för en skådespelarförmedling. Det sker också ett samarbete med landets Teaterhögskolor där nyutexaminerade skådespelare kan få ett visst stöd under de inledande två åren efter utbildningen. Teateralliansen har också ett utbyte med landets institutionsteatrar där en frilansande skådespelare från Teateralliansen eller utanför den kan ersätta en tillsvidareanställd skådespelare som tar tjänstledigt från sin teater i ett spelår eller ett kalenderår. Dock är detta utbyte begränsat med hänsyn till att antalet som kan tas in är beroende av tillgången till ekonomiska resurser. Det finns också en motsvarande allians för dansare och musiker, nämligen Dansalliansen och Musikalliansen (Teateralliansen, 2014).

Flertalet frilansande skådespelare är fortfarande inte med i Teateralliansen, vilket i sin tur kan ställas i relation till att över 90% av medlemmarna i Teaterförbundets skådespelaravdelning består av frilansande skådespelare enligt avdelningens ordförande L.G. Svensson (personlig kommunikation, 9 april 2014). I delavsnittet nedan diskuteras frilanstillvarons villkor närmare.

Frilansstillvaron: en otrygg tillvaro i ekonomisk, social och hälsomässig bemärkelse

Att vara frilansare kan medföra en otrygg vardag i både ekonomiskt, socialt samt hälsomässigt avseende. Frilansuppdrag, deltidanställningar och projektanställningar innebär en ekonomisk otrygghet som kan skapa en stressfylld tillvaro, eftersom det krävs en regelbunden investering i att hitta sätt att försörja sig på. Detta kan exempelvis ta sig uttryck i utökat nätverkande och vidareutbildning (Jansson & Power, 2008, s. 21). Konstnärer som är arbetstagare, av vilka många är utövare kan också hamna i en situation där uppdragsgivaren/arbetsgivaren vill att de ska använda sig av faktura i samband med betalning för det utförda arbetet. Att ta arbetet kan dock medföra en förlorad rätt till arbetslöshetsersättning, eftersom konstnären därmed blir definierad som företagare. (SOU, 2003: 21, s. 47). För de som är medlemmar i Teaterförbundet finns dock en faktureringservice, vilket innebär att fakturor kan tas om hand utan att den enskilde behöver teckna ett eget företag (Teaterförbundet, 2013a).

Med hänsyn till den otrygga positionen på arbetsmarknaden bildar konstnärer ofta familj senare i livet eller inte alls. Bland kvinnliga konstnärer är det därmed vanligare med barnlöshet i jämförelse med kvinnor i befolkningen. För manliga konstnärer gäller det motsatta förhållandet där det är mindre vanligt med barnlöshet än bland män i befolkningen (Flisbäck, 2010, s.7). För frilansande skådespelare kan familjebildning visa sig bli problematiskt, eftersom rollbesättning kan utebli och rätten till föräldrapenning är begränsad. Detta till skillnad från tillsvidareanställda skådespelare som kan behålla hela sin lön från det att uppehåll i arbetet görs till att rätten till föräldrapenning träder in (SOU, 2003:21, s.76-77). Frilansande konstnärer som har psykiskt och fysiskt krävande yrken har vanligtvis inte heller tillgång till specialistkompetens vad gäller vårdinsatser i form av behandling och rehabilitering (SOU 2003:21, s.135).

Att vara frilansande skådespelare kan också få konsekvenser för ens fackliga engagemang (Larsson & Sundbom 1991; Theorell 2001). Den fackliga organiseringen påverkas negativt, eftersom människor inte stannar kvar länge på en och samma arbetsplats (Larsson & Sundbom, 1991:159). Hård konkurrens inom kultursektorn resulterar också i att lönenivåerna pressas ner, vilket utnyttjas av arbetsgivare. Att inte acceptera låga löner medför att man blir utan arbete. En större utbredning av frilansarbete reducerar möjligheterna att kräva bättre villkor. Scenartister sätter av tradition konsten före allt annat, men förändrade villkor är utifrån ett långsiktigt perspektiv avhängiga av kollektivt handlande (Theorell, 2001, s. 17-18).

Ett fackligt engagemang är samtidigt inte riskfritt, utan kan medföra negativa följder för frilansande skådespelares möjligheter att få anställning, eftersom de som är engagerade anses ge upphov till problem (Larsson & Sundbom, 1991, s. 185).

Återkommande arbetslöshet mellan kontrakt medför en större osäkerhet för frilansande konstnärer inom scenområdet. Ovissheten är stor när det gäller rollbesättning, men det finns också en ambivalens kring att ta uppdrag, eftersom detta innebär att vederbörande kan ”missa chansen” att teckna kontrakt med en institutionsteater (SOU 1997: 183, s. 74). Trots att tillvaron som frilansande skådespelare kan vara otrygg och konkurrensutsatt i flera avseenden finns det också exempel på motståndshandlingar, fackligt engagemang och solidaritet, vilket är temat för nästa delavsnitt.

Motstånd och solidaritet inom ramen för prekära villkor

Ovan har jag beskrivit arbetslivet inom kultursektorn och flera av de villkor som råder för verksamma inom skådespelaryrket. Sett ur ett historiskt perspektiv har närvaron av bristfälliga ekonomiska resurser och otrygga anställningsvillkor inte fått stå oemotsagda utan även mötts av motstånd och protester. Under hösten 2003 drabbades flera sektorer inom det franska kulturlivet av en rad strejker i syfte att uppmärksamma regeringen och fackliga organisationer på kulturarbetares situation. Franska kulturarbetares position på arbetsmarknaden hade under de senaste årtiondena blivit allt mer ”prekär” och förändringar i arbetslöshetsförsäkringen blev droppen som fick bägaren att rinna över, vilket föranledde strejkerna (Bodnar, 2006, s. 675-676). Även i Sverige återfinns protester och motstånd gentemot de otrygga villkoren för yrkesverksamma inom scenkonstområdet, åtminstone sett ur ett längre tidsperspektiv. Mellan åren 1892-1893 drabbades teaterlivet i Göteborg av ett sammanbrott och otryggheten bland yrkesverksamma spreds över hela Sverige, vilket föranledde bildandet av Teaterförbundet. Teaterförbundet kom till undsättning genom att bistå med ekonomiska medel i syfte att underlätta medlemmarnas situation (Boman, 2012, s.11). Facklig organisering visade sig dock vara en utmaning för verksamma inom teatern i början på 1900-talet, där Teaterförbundet inte höll jämn takt med den fackliga utvecklingen i övriga landet (Boman, 2012, s.11).

I Sverige var 1920-talet en svår period för teaterverksamma, där kontrakten rymde orimliga arbetsvillkor. Antalet speltimmar under en dag var inte reglerade och oron för att rikta kritik gentemot arbetsförhållandena var beaktansvärd. Det fackliga arbetet försvårades dessutom av de stora kontrasterna vad avser villkoren inom yrkeskåren. Bilden av yrket som en förskönad

tillvaro upprätthölls genom ett fåtal välkända yrkesverksamma. Föreställningen om yrket som ett kall i kombination med ett tabubeläggande av samtal om ekonomiska spörsmål för att täcka kostnaderna för vardagliga behov, innebar att de villkor som tillkom med yrkesutövningen tystades ner och hamnade i skymundan (Boman, 2012, s.12-13).

Det finns dock flera exempel på hur yrkesverksamma inom teaterns fält har mobiliserat sig och varit drivande i syfte att förändra sina villkor. 1918 invigdes ett ålderdomshem för artister sprunget ur en gemensam aktion i form av en marknad på Berns Salonger. Andra exempel är strejken 1945 där skådespelare och scen- och teaterarbetare förenades i en gemensam kamp liksom grundandet av Teaterförbundets egen arbetslöshetsförsäkring 1946 (Boman, 2012). Många år senare, nämligen 2006 protesterar Teaterförbundet och Sveriges Yrkesmusikerförbund (SYMF) mot den nuvarande regeringens förslag om förändringar i arbetslöshetsförsäkringen. (Blåder Silvergren, 2006). Dessa förändringar innebar åtstramningar i form av en drastisk höjning av avgiften för medlemmarna i Teaterverksammas a-kassa. Månadsavgiften höjdes från 99 till 422 kronor. Villkoren för inträde blev också hårdare och ersättningen lägre i samband med arbetslöshet (se Anna Carlson som citeras i Blåder Silvergren, 2006). Regeringens förslag genomfördes dock och 2012 slogs Teaterverksammas a-kassa TAK samman med Unionens a-kassa Unak och avgiften blev lägre igen, närmare sagt 140 kronor (Stjerna, 2012). En möjlig slutsats av de förändringar som har genomförts i arbetslöshetsförsäkringen kan ses som en del i en syn där konstnärliga yrkesutövare i en allt högre grad ställs som ansvariga för sin situation på arbetsmarknaden.

Trots ovannämnda förhållanden är kultur och medieverksammas arbetsmarknad i betydande utsträckning ett outforskat område. Den kunskap som finns om ämnet återfinns till en övervägande del i statliga utredningar (Sanne, 2001). Även Oakley efterlyser mer forskning om kultursektorn, eftersom den är otillräcklig i förhållande till de studier vars fokus ligger på andra delar av arbetsmarknaden (Oakley, 2009). Den kvantitativa forskning som finns är informativ vad avser uppföljningen av tendenser inom fältet, men kan inte bistå med en mer uttömmande och djupgående förståelse av konstnärers arbetsliv (Shaw, 2004).

Mig veterligen är också svensk forskning kring upplevelser av frilansstillvaron och arbetslöshet bland skådespelare bristfällig. En dominerande del av den både klassiska och moderna forskningen vad avser individers upplevelser av arbetslöshet har inte berört individer inom kultursektorn (se Andersson 2003; Bolinder; 2005; Eales, 1989; Hammarström, 1996; Jahoda, 1933/1974; Lidström, 2009; Nordenmark, 1999; Rantakeisu ,U., Starrin, B., & Hagquist, C., 1996; Stojanovic, 2001; Strandh, 2000).

Larsson och Sundbom (1991) konstaterar i sin forskningsrapport, att *det som saknas är den politiska viljan* att åtgärda den problematiska situation som finns inom landets teaterliv (Larsson & Sundbom, 1991, s. 17). Den politiska viljans styrka liksom konkreta kulturpolitiska åtgärder kommer varken att utvärderas eller analyseras i föreliggande studie, eftersom den inte är policyorienterad till sin karaktär. Studien kan snarare betraktas som explorativ där ambitionen är att synliggöra en väsentlig aspekt av den svenska teater- och filmvärlden och därmed påvisa att viljan att forska om och synliggöra villkoren inom fältet definitivt inte saknas. Innan studiens syfte och frågeställningar presenteras kommer studiens avgränsningar att introduceras.

Studiens avgränsningar

Avgränsningen till skådespelare föranleder givetvis en undran avseende vilka individer som inbegrips av beteckningen skådespelare? Detta berör i sin tur en bredare diskussion gällande de som inkluderas av konstnärsbegreppet. Definitionen avseende vem som kan anses vara konstnär är nämligen inte entydig, utan kan exempelvis grunda sig i mottagandet av offentlig finansiering, innehavet av en högre konstnärlig utbildning, verksamhet inom ett konstnärligt område eller helt enkelt konstnärernas egen definition (SOU, 1997: 183, s.52). I denna studie kommer jag inte att utreda eller fördjupa mig i konstnärsbegreppet. Det är däremot en diskussion som jag har fått förhålla mig till i mitt avhandlingsarbete.

Yrkesverksamhet som skådespelare har varit det viktigaste kriteriet för att kunna delta i studien. Flertalet av intervjupersonerna har också utbildat sig vid någon av landets Teaterhögskolor. Det kan dock tilläggas att etablering inom yrket inte behöver vara liktydigt med en trygg situation på arbetsmarknaden. I Larsson och Sundboms (1991) studie om teaterarbetsmarknadens utveckling sedan 1970-talet framkom det att teaterarbetslösheten i en betydande omfattning berörde professionella yrkesutövare som hade flerårig erfarenhet inom området. Det var enligt författarna företrädesvis inte ”teaterintresserade ungdomar” som stod för den nämnda arbetslöshetsstatistiken (Larsson och Sundbom, 1991, s. 121). Att arbetslöshet återfinns bland professionella konstnärer har även konstaterats i senare undersökningar (Arbetsförmedlingen Kultur, 2013; SOU 1997: 183).

I relation till ovanstående blir ytterligare några avgränsningar relevanta. Studien berör frilansande skådespelare som har erfarenhet av arbetslöshet, en diskussion som kommer att fördjupas framgent. Före frågeställningarna presenteras avser jag också att betona att

föreliggande studie inte fokuserar på upplevelserna av det scenkonstnärliga arbetet i sig, utan snarare de villkor som omgärdar frilansande skådespelares yrkesutövning.

Frilansare inom skådespelaryrket benämns ibland också som visstidsanställda. (Teaterförbundet, 2014). De som är frilansare tillhör inte en väldefinierad kategori, men frilansande skådespelare utgör enligt Teaterförbundets ordförande för skådespelaravdelningen, Lars G Svensson en grupp som har flera olika arbetsgivare och kontrakt vars längd kan variera tidsmässigt (Personlig kommunikation, juli 31, 2010). Denna definition stämmer i högsta grad in på studiens deltagare där ingen av skådespelarna har en tillsvidareanställning. Samtliga identifierar sig dessutom som frilansare. Vad gäller de frilansare som finns inom ramen för Teaterförbundet så betraktas de flesta som arbetstagare/anställda. De är således arbetstagare vars kontrakt kraftigt kan variera i längd. Det kan röra sig om kontrakt som varar i ett antal filmdagar ända upp till ett femårskontrakt vid någon institution (Teaterförbundet, 2006, s.6). Villkoren för frilansarna varierar också beroende på var de är verksamma, om de arbetar med enskilda projekt, på institutioner eller inom det fria teaterlivet. De mest otrygga villkoren återfinns bland de frilansare som till övervägande del är verksamma inom det fria teaterlivet och inte inom ramen för institutionerna. De materiella villkoren för verksamheten är mycket bristfälliga, vilket också får konsekvensen att påverkansmöjligheterna vad avser arbetsgivare och uppdragsgivare undermineras. (Teaterförbundet, 2006, s. 10).

Ovan har jag beskrivit frilansande skådespelares villkor med hänsyn till flera dimensioner, en ekonomisk, en symbolisk och en emotionell dimension. De otrygga anställningsvillkoren samt återkommande perioder av arbetslöshet berör den ekonomiska dimensionen. Processer som avser individualiseringen av arbetslöshet, förväntningar på att nätverka som en strategi för att hantera otrygghet och skillnader mellan olika grupper av frilansare där ett genusperspektiv är framträdande ryms inom den symboliska dimensionen av frilansstillvaron. Slutligen kan kollektiv och facklig organisering samt de motståndshandlingar som är relaterade till otrygga villkor relateras till en emotionell dimension av frilansstillvaron. I föreliggande avhandling kommer denna diskussion att fördjupas och utvecklas vilket för oss över till studiens syfte och frågeställningar.

Syfte och frågeställningar

Avhandlingens övergripande syfte är att belysa och ge en fördjupad förståelse för skådespelares upplevelser av frilansstillvaron och perioder av arbetslöshet utifrån en ekonomisk, symbolisk och emotionell dimension. Avhandlingens syfte kan således konkretiseras i följande frågeställningar:

I *Hur upplever frilansande skådespelare frilansstillvaron med perioder av arbetslöshet och hur kan deras upplevelser förstås betraktat utifrån en ekonomisk, symbolisk respektive emotionell dimension?*

II *Vilka centrala strategier tillämpas för att hantera osäkra anställningsvillkor och få arbete inom yrket?*

III *Hur kan de frilansande skådespelarnas upplevelser och erfarenheter förstås utifrån ett genusperspektiv?*

Ovan har avhandlingens syfte och frågeställningar introducerats. Innan läsaren tar del av efterföljande kapitel avser jag att här göra en närmare presentation över avhandlingens disposition.

I kapitel 2 som följer tas de teoretiska perspektiv och tidigare forskning som har varit vägledande för föreliggande avhandling upp. Här avses teoribildning och forskning som belyser frilansstillvarons och arbetslöshetens ekonomiska, symboliska och emotionella dimension. Kapitlet inleds med en presentation av teoribildning och forskning kring prekaritet, eftersom den har varit en inspirationskälla. Här avses exempelvis de Bloois (2011) diskussion om prekaritetens olika dimensioner. Därefter följer en närmare presentation av teoribildning och forskning som berör frilansstillvarons tre dimensioner. Den ekonomiska dimensionen berör teman om arbete respektive arbetslöshet. Det representeras av ansatser som Standings (2009) och Jahodas (1982). Den symboliska dimensionen avser teoribildning kring stigmatisering där Goffman (1963/1990) är den främste företrädaren. Här inbegrips även kultursociologiska perspektiv som representeras av Bourdieus (1986) ansats gällande innehavet av social kapital samt erkännandeteori av Honneth (2001). I detta fält placerar jag även in teoribildning kring genus där de Beauvoir (1949/2006) utgör en viktig inspirationskälla. Den emotionella dimensionen inbegriper teoribildning och forskning kring

emotioner, där exempelvis Kempers (2006) ansats har en framträdande roll. De nämnda teoretiska perspektiven och relevant tidigare forskning bildar sammantaget ett spektrum som bidrar till förståelsen av frilansande skådespelares upplevelser av frilansstillvaron och perioder av arbetslöshet. En introduktion av teoretiska perspektiv och tidigare forskning följs av ett metodkapitel, kapitel 3.

I kapitel 3 beskriver jag hur jag gått tillväga med hjälp av kvalitativa intervjuer för att undersöka de frilansande skådespelarnas upplevelser och erfarenheter. Vidare presenteras det analytiska förfarandet och jag diskuterar det etiska förhållningssättet som har varit vägledande för studien. Jag reflekterar även kring min position som forskare i förhållande till intervjupersonerna. De kapitel som följer efter metodkapitlet är empiriska till sin karaktär och i dessa presenteras och problematiseras studiens resultat. Varje empiriskt kapitel följs av sammanfattande slutsatser vilka belyser de viktigaste resultaten. Det rör sig om fyra empiriska kapitel och dessa är följande:

I kapitel 4, *I gränslandet mellan arbete och arbetslöshet: en inblick i en prekär tillvaro bortom scenen*, berörs den ekonomiska dimensionen av frilansstillvaron. I detta kapitel presenteras de frilansande skådespelarnas upplevelser av perioder av arbetslöshet samt vilka strategier som tillämpas för att hantera arbetslöshet och ovisshet. Viktiga teman som framgår här är arbetslöshetens sociala och ekonomiska aspekt samt den strävan som finns efter att underhålla sitt konstnärliga hantverk, en strategi som underbyggs av flera motiv.

I kapitel 5, *Den arbetslösa "Andra": berättelser om normbrott och stigma* berörs den symboliska dimensionen av frilansstillvaron. Här diskuteras de frilansande skådespelarnas upplevelser av omgivningens reaktioner i samband med arbetslöshet samt vilka strategier som tillämpas för att hantera dessa upplevelser. Omgivningen konstitueras här av flera olika aktörer som exempelvis kollegor och arbetsgivare, vilket kommer att belysas närmare i kapitlet.

Även i kapitel 6, *Att bli sedd och utvald av makten: frilansande skådespelares betraktelser kring visibilitet som strategi* tas den symboliska dimensionen upp av frilansstillvaron. I detta kapitel belyser jag den betydelse visibilitet har som strategi för skådespelarnas möjligheter att få arbete inom sitt yrke samt hur de förhåller sig till olika arenor för visibilitet.

Slutligen får kapitel 7, *Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd* representera den emotionella dimensionen av frilansstillvaron. I detta empiriska kapitel utvecklar jag diskussionen kring den vrede som genereras av bristen på ekonomiska resurser och erkännande för ens yrkesutövning. Detta

relateras i sin tur till olika former av motståndshandlingar, såväl kollektiva som individuella, vilka företrädesvis syftar till bevarandet av en konstnärlig yrkesidentitet.

Det kan dock påpekas att distinktionen mellan den ekonomiska, symboliska och emotionella dimensionen av frilansstillvaron inte är knivskarp. Exempelvis återfinns ett genusperspektiv i samtliga kapitel, vilket kan härledas till den symboliska dimensionen.

I det avslutande diskussionskapitlet, kapitel 8 besvarar jag studiens frågeställningar och diskuterar samt problematiserar studiens resultat och slutsatser.

Teoretiska perspektiv och tidigare forskning

Frilanstillvarons ekonomiska, symboliska och emotionella dimension

Frilansade skådespelares arbetsliv är en del av en allmän föreställning om yrkets villkor som kan liknas vid ett hus vars fasader förvisso är bekanta för allmänheten. Detta genom återkommande synlighet i sammanhang som exempelvis Tv där den senaste rollen diskuteras, men också genom en utbredd kännedom om svårigheten att etablera sig inom yrket. Yrkesgruppens inre rum av erfarenheter och upplevelser vad avser frilansande och arbetslöshet är dock ofta mer dolda för offentligheten och utan närmare inblick. Inte desto mindre är dessa rum en del av intervjupersonernas livsberättelse även om detta inte alltid framträder på scenen eller filmduken. Genom att skrapa på dessa fasader och således synliggöra intervjupersonernas erfarenheter av frilanstillvaron och arbetslöshet träder också möjligheten för att få en djupare förståelse för dessa erfarenheter fram.

I det inledande kapitlet har arbetslivet inom kultursektorn och skådespelaryrkets villkor beskrivits. Avsikten här är att utveckla och fördjupa den inledande diskussionen. Jag kommer att argumentera för en mångdimensionell förståelse av skådespelares frilanstillvaro. I den här avhandlingen menar jag att det är av vikt att betrakta frilanstillvaron utifrån en ekonomisk, symbolisk och emotionell dimension. Jag kommer att presentera dessa närmare nedan. Det som är betydelsefullt att betona är att även om dessa perspektiv är distinkta och berör delvis olika aspekter av frilanstillvaron, så överlappar de, vilket kommer att framgå, inte minst i avhandlingens empiriska kapitel. I den ansats som presenteras har inspiration hämtats från teoribildning som berör prekaritet. Här finns flera inriktningar och jag har inspirerats av några av dessa för att förstå frilansande skådespelares villkor på arbetsmarknaden. Jag inleder med en av dem, nämligen Standings (2012/2013) som radar upp flera kriterier för att definiera prekaritet.

Standings sju former av arbetsrelaterad trygghet

Standing (2012/2013) beskriver prekariatet som en grupp människor, vilka lever och arbetar under otrygga förhållanden och i flera avseenden inte omfattas av samhällets skyddsnet. Standing radar upp sju kriterier som berör olika former av trygghet på arbetsmarknaden där han argumenterar för att samtliga av dessa förhållanden är bristfälliga för de människors som hör till prekariatet. Det rör sig exempelvis om *Anställningstrygghet*, *Inkomsttrygghet* och *Representationstrygghet* (Standing, 2012/2013). En närmare presentation av kriterierna framgår nedan:

Trygghet på arbetsmarknaden – Adekvata möjligheter till löneinkomst; på makronivå representeras detta av en regerings engagemang för "full sysselsättning".

Anställningstrygghet – Skydd mot godtyckligt avskedande, regleringar för anställning och avskedande, åläggande av straffavgifter för arbetsgivare som misslyckas med att hålla sig till regler och så vidare.

Tjänstetrygghet – Förmåga och möjlighet att bibehålla en nisch inom anställningen och skydd mot att färdigheter urvattnas samt möjlighet att röra sig "uppåt" i termer av status och inkomst.

Arbetsplatstrygghet – Skydd mot olyckor och sjukdom på arbetet genom exempelvis säkerhets- och hälsoföreskrifter, gränser för arbetstid, obekväma arbetstid och nattarbete för kvinnor liksom olycksfallsersättning.

Tryggad förnyelse av färdigheter – Möjlighet till kompetensutveckling genom lärlingstid, arbetsutbildning och så vidare, liksom möjlighet att använda sig av sin kompetens.

Inkomsttrygghet – Försäkring om en adekvat och stabil inkomst som skyddas genom exempelvis lagstadgade minimilöner, indexreglerade löner, omfattande socialt skydd, progressiv beskattning för att reducera ojämlikheter samt komplettera låga inkomster.

Representationstrygghet – Att ha en kollektiv röst på arbetsmarknaden genom exempelvis självständiga fackföreningar med strejkrätt (Standing, 2012/2013⁴).

⁴ Standing, G. (2012/2013). Att definiera patriarkatet. *Fronesis*, 40-4, Hämtad 2013-08-27 från <http://www.eurozine.com/articles/2013-04-19-standing-sv.html#>

De frilansande skådespelarnas position på arbetsmarknaden kan i flera avseenden relateras till Standings (2012/2013) kriterier. Vad gäller det förstnämnda kriteriet *Trygghet på arbetsmarknaden*, så finns här också en genusdimension där kvinnliga skådespelare har en mer missgynnad position på arbetsmarknaden än deras manliga kollegor. Efter 45 års ålder återfinns en tydlig skillnad i mäns respektive kvinnors möjligheter att få arbete inom yrket (Enberg, 2003). *Anställningstryggheten* är inte heller vattentät för frilansare. Detta kan även relateras till obenägenheten att kritisera sina villkor, vilket har identifierats tidigare (SOU 2006:42). Även här problematiseras detta som ett inslag i frilansstillvaron. I den här avhandlingen framgår ovissheten vad avser framtida arbetsmöjligheter tydligare bland de skådespelare som har passerat 50 års ålder. Med hänsyn till att perioder av arbetslöshet är en del av frilansstillvaron så innebär det även att *Tryggad förnyelse av färdigheter* påverkas eftersom möjligheterna till att underhålla sitt konstnärliga hantverk försämras. Frilansare, med hänsyn till att de inte är tillsvidareanställda har inte heller någon garanterad *Inkomsttrygghet*. Frilansarna i föreliggande studie menar att frilansstillvaron för med sig en ekonomiskt otrygg situation med ojämna inkomster, vilka blir än lägre i samband med arbetslöshet. Som har framgått ovan är Standings (2012/2013) kriterier delvis relevanta för skådespelares situation på arbetsmarknaden. Även om jag ovan har berört de paralleller som finns mellan frilansande skådespelares villkor och Standings (2012/2013) kriterier för arbetsrelaterad trygghet, så är det av vikt att problematisera hans definition av prekariatet i relation till mitt fall. Jag hävdar att den företrädesvis är utformad efter de villkor som berör den generella arbetskraften snarare än situationen för utövare inom konstnärliga yrken, vilket behandlas närmare nedan.

Mot en bredare definition av prekariatet

I linje med Cassegård (2013) argumenterar jag för att Standings definition av prekariatet är för snäv. Enligt Cassegård (2013) inbegriper Standing alltför få grupper i sin definition av prekariatet. Prekariatet konstitueras av individer som förutom att beröras av en ekonomisk utsatthet även har en brist på kulturella och sociala resurser. Cassegård (2013) menar dock att prekariatet kan innefatta grupper som kan ha en otrygg position på arbetsmarknaden, men som ändå inte är utsatta i andra avseenden. Cassegård (2013) exemplifierar sin argumentation enligt följande:

Still, as far as I can see the following groups would fall outside his notion of the precariat: students or young post-graduates (who may have careers), art workers (who often have a strong work-based identity or "calling"), middle-aged dismissed workers (who also often have work-based identities), social withdrawers and mentally ill people (who often have support from families or institutions), day laborers (who again often have strong work-based identities), and many migrant workers (who may have communities supporting them) (Cassegård, 2013, 29 april).⁵

Vidare kan begreppet "prekariat" ha en annorlunda innebörd beroende på om det tillämpas av akademiker respektive aktivister. Förutom att inkludera de mest utsatta anses det även kunna beteckna bredare grupper av människor som exempelvis studenter, doktorander och konstnärliga yrkesgrupper. Dessa kan ha en betydande tillgång på kapital i social och kulturell bemärkelse, men deras tillvaro kan ändå anta en prekär karaktär (Cassegård, 2013). Enligt Bodnar (2006) har prekaritet blivit ett begrepp som har fått en ökad aktualitet bland franska kulturarbetare för att beteckna de arbetsvillkor som omfattar tillfälliga anställningsförhållanden där perioder av arbetslöshet är ett återkommande inslag (Bodnar, 2006, s.678).

Betraktat utifrån ovanstående blir det därmed också förståeligt att positionen på arbetsmarknaden för de frilansande skådespelarna i föreliggande studie också skiljer sig från Standings (2012/2013) definition. De frilansare som inbegrips av exempelvis Teateralliansen har en tryggare anställningsform, en större ekonomisk trygghet mellan uppdrag och möjlighet till att utvecklas inom sitt yrke genom olika former av kurser. Därmed är också deras situation inte lika prekär i ekonomisk bemärkelse som många andra frilansares. Det innebär dock inte att den är trygg heller, utan ovisshet kring framtiden finns ändå närvarande, eftersom medlemskapet i Teateralliansen är villkorat, vilket har beskrivits inledningsvis. Yrkesutövare inom teaterns fält är vidare organiserade via ett fackförbund i form av Teaterförbundet, vilket innebär att de ändå har *Representationstrygghet* (Standing, 2012/2013).

Standing (2011) argumenterar för att yrkesidentiteten inte är närvarande hos prekaritetet, trots att vissa har yrkesmässiga kunskaper och att titlar används. Av de som inbegrips av prekaritetet så beskrivs inte samtliga som utsatta av Standing, eftersom det finns de som inte vill begränsas av de förväntningar som följer med tillhörigheten till ett yrke. Dessa individer

⁵ Cassegård, C. (2013, 29 april). On the notion of the precariat (Blogginlägg). Hämtad från http://carlcassegard.blogspot.se/2013_04_01_archive.html

anses dock vara få till antal medan otryggheten i tillvaron är problematisk för flertalet (Standing, 2011, s.12-13). I föreliggande avhandling är yrkesidentiteten stark hos intervjupersonerna. Däremot är det möjligt att konstatera att den konstnärliga yrkesidentiteten kan hotas av de villkor som omgärdar yrkesutövningen, vilket kommer att problematiseras mer framgent.

Standing (2011) talar också om prekarisering som en utveckling i termer av en process där individer blir ”prekariserade”. Härmed dras också en parallell till den proletarisering av arbetare som har ägt rum:

Another way of looking at the precariat is in terms of process, the way in which people are “precaritised”. This ungainly word is analogous to “proletarianised” describing the forces leading to proletarianisation of workers in the nineteenth century. To be precariat is to be subject to pressures and experiences that lead to a precariat existence, of living in the present, without a secure identity or sense of development achieved through work and lifestyle. (Standing, 2011, s.16).

Detta kan också förstås i relation till Standings diskussion om prekär arbetslöshet, där han anser att arbetslösheten inbegrips i en prekär tillvaro. Tidigare förklaringsmodeller till arbetslösheten var strukturella till sin karaktär och försäkringskydd mot arbetslöshet var något som alla var delaktiga i. Individer med tryggare anställningsformer täckte upp för dem som inte hade en lika trygg position på arbetsmarknaden (Standing, 2011, s.45). Standing menar här att en förskjutning har ägt rum där förhållningssättet till arbetslöshet har fått en mer nyliberal prägel och i linje med att de tankegångarna individualiserats i en allt högre utsträckning. ”Anställningsbarhet” var ett begrepp som introducerades liksom åtgärder för att rätta till det som behövdes hos den enskilde för att svara upp gentemot förväntningarna. Denna utveckling öppnade i sin tur upp möjligheten för en skuldbeläggning och misstänkliggörande av de som inte hade arbete (Standing, 2011 s.45). Standing beskriver också de begränsningar som i bred bemärkelse har introducerats för möjligheterna att få arbetslöshetsersättning (Standing, 2011, s.46). Ett exempel på detta tillämpat på frilansande skådespelare är de förändringar i arbetslöshetsförsäkringen som har genomförts av den nuvarande regeringen (se Teaterförbundet, 2013b). Vidare kan arbetslösheten bli en sysselsättning som upptar all ens tid med den omfattande administration som omgärdar arbetssökandeprocessen och olika arbetsförberedande åtgärder (Standing, 2011, s.48). Detta

tema kommer att återkomma i det empiriska kapitel som belyser de frilansande skådespelarnas upplevelser av perioder av arbetslöshet.

Prekaritet: en mångdimensionell företeelse

Standing (2011) betonar prekaritetens ekonomiska dimension, även om han inte heller utesluter andra aspekter som dess konsekvenser för yrkesidentiteten. Den ansats som presenteras av de Bloois (2011) bidrar till att vidga synen på prekaritet.

De Bloois (2011) betraktar diskussionen kring prekaritet i rörelsesammanhang och konstnärlig praktik som central för ett föränderligt arbetsliv. De Bloois (2011) ser prekaritet som en strukturellt betingad otrygghet i tillvaron och han urskiljar även flera olika dimensioner i företeelsen. Förutom den ekonomiska dimensionen av prekaritet talar han även om en emotionell och en kulturell dimension:

Already, we can see how "precarity" not only stands for economic/financial insecurity, but has a very strong emotional /affective - and even cultural dimension. Precarity means that you are continuously questioned in your mode of being (continuously re-evaluated as a productive, or unproductive, being); you have to continuously prove yourself in society's never-ending rat race (de Bloois, 2011, 13 augusti).⁶

Som en konsekvens av globalisering och nyliberalism har prekaritet i en allt högre utsträckning blivit en del av tillvaron menar De Bloois (2011). Han exemplifierar med hur den ekonomiska globaliseringen har resulterat i fler tidsbegränsade anställningar, en nedmontering av välfärdsstaten och världsomspännande finansiella kriser. Förekomsten av upplopp i europeiska storstäder kan betraktas som ett uttryck för strukturell exkludering, något som han menar har blivit normgivande (de Bloois, 2011). De Bloois (2011) flerdimensionella syn på prekaritet har också varit vägledande för den här avhandlingen i bemärkelsen att den har bidragit till att vidga synen på frilansstillvaron.

Med hänsyn till diskussionen ovan argumenterar jag således för en bredare samt en mångdimensionell förståelse av frilansande skådespelares villkor. Detta innebär dock inte att konstnärliga yrkesgruppers villkor ska betraktas som likvärdiga med andra grupper. De

⁶ de Bloois, J. (2011, 13 augusti). "Making Ends Meet: Precarity Art and Political Activism" (Blogginlägg av Tessa Verheul, 2011, 19 augusti). Hämtad från <http://project1975.smba.nl/en/article/lecture-joost-de-bloois-making-ends-meet-precarity-art-and-political-activism-august-13-2011>

Bloois (2011) menar att det är av vikt att notera de skillnader som kan finnas mellan olika grupper, där exempelvis konstnärers villkor inte ska likställas med migrantarbetares. Den strukturella dimensionens aktualitet i sammanhanget gör det dock också möjligt att identifiera att dessa grupper inte är vitt åtskilda, utan att det även finns beröringspunkter (de Bloois, 2011).

Hur prekariatet och prekaritet definieras och förstås har även implikationer för möjligheterna till motstånd och social förändring. Cassegård (2013) argumenterar för att en bredare definition av prekariatet inbegriper ett erkännande av att kapitalismen berör flera samhällsskikt, men också en möjlighet till solidaritet mellan flera grupper. Dessa tankegångar kommer också att framgå i denna avhandling där skådespelare visserligen kan ha resurser i form av exempelvis kulturellt kapital som skiljer dem från en del andra grupper, men att detta inte behöver vara liktydigt med att deras villkor inte rymmer en prekär aspekt. För att kunna rama in de otrygga villkor som frilansande skådespelare är verksamma under, så aktualiseras också Gill & Pratts (2008) perspektiv på prekaritet som definieras enligt följande:

Precariousness (in relation to work) refers to all forms of insecure, contingent, flexible work – from illegalized, casualized and temporary employment, to homeworking, piecework and freelancing (Gill & Pratt, 2008, s. 5)

Författarna vill även betona att begreppet inbegriper en *dubbel innebörd* där det inte enbart förknippas med en tilltagande omfattning av osäkra levnadsförhållanden och förtryck utan också motstånd som tar sig uttryck i politisk kamp och solidaritet (Gill & Pratt, 2008, s. 5). Det är just den dubbelheten som är av intresse även i föreliggande studie. I vilken utsträckning är den otrygghet som följer av frilansstillvaron en begränsande erfarenhet? Vilket utrymme finns för motståndshandlingar och hur tar sig dessa uttryck? En ansats av den karaktären inspirerar således till att studera såväl de frilansande skådespelarnas underordnade position i förhållande till otrygga villkor, men också förutsättningarna för motstånd och därmed social förändring av dessa strukturella villkor.

I de återstående delarna av detta teorikapitel kommer jag således att presentera teoribildning och forskning vilken syftar till att belysa frilansande skådespelares villkor utifrån en ekonomisk, symbolisk och emotionell dimension. Jag inleder med att ta upp teoribildning och forskning som berör den ekonomiska dimensionen av frilansstillvaron.

Frilansstillvarons ekonomiska dimension: frilansande och arbetslöshet i relation till prekära villkor

Den teoribildning och forskning som står i förgrunden för den *ekonomiska* dimensionen av skådespelares frilansstillvaro är perspektiv där arbete, arbetslöshet och ett otryggt arbetsliv diskuteras. Här finns Jahoda (1982) och Standing (2009) representerade, men också Junestavs (2004) diskussion om arbetslinjen behandlas. Dessa ansatser har varit tillämpliga för att kunna förstå de frilansande skådespelarnas upplevelser av perioder av arbetslöshet.

En aspekt vad avser de frilansande skådespelarnas position på arbetsmarknaden som bör framhåvas rör avgränsningen mellan arbete och arbetslöshet. Jag menar att den inte är given utan snarare mer flytande och gränsöverskridande. Jag utgår därmed också från att erfarenheten av arbetslöshet inte kan skiljas åt från frilansstillvaron utan snarare inbegrips i den.

Tre perspektiv på arbetslinjen

Parallellt och delvis motsägelsefullt med prekära villkor på arbetsmarknaden, existerar åtminstone i en svensk kontext sedan lång tid tillbaka en idé om en arbetslinje.

Junestav (2004) presenterar tre olika perspektiv på arbetslinjen. Det förstnämnda är (i) *Kontroll – och disciplineringsperspektivet*, det andra (ii) *Självhjälps och uppfostringsperspektivet* och det tredje (iii) *Rättighetsperspektivet*. Det förstnämnda perspektivet är det mest individualiserande och underbyggs av tanken om att ansvaret för ens egen försörjning i första hand vilar på en själv. Vuxna individer som kan arbeta anses också vara de som är i minst behov av att få understöd i ekonomiskt hänseende. Detta perspektiv ligger även nära tanken om ”workfare”. Workfare grundar sig i antagandet att bidrag och annan form av ersättning från staten som mottas av dess medborgare också förutsätter en kompensation från mottagarens sida. ”Passiva bidrag” ställs åt sidan till förmån för åtgärder vilka syftar till att aktivera mottagaren. I det andra perspektivet på arbetslinjen framträder statens ansvar för arbetslöshet tydligare. I en fostrande anda finns således en ambition om att stödja den enskilde så att denne kan klara sig på egen hand. Här finns också en tanke om utbyte, ett kontraktsförhållande, där medborgerliga rättigheter från statligt håll även förutsätter skyldigheter från medborgarnas sida. Det sistnämnda perspektivet framhåller staten som främst ansvarig för att skapa arbetstillfällen till sina medborgare och där arbete framställs som en rättighet för var och envar. Ekonomiskt stöd till samhällliga medborgare ses som en

del av sociala rättigheter och här ryms även en strävan efter jämlikhet (Junestav, 2004, s 21-25).

Jag kommer inte att fördjupa mig ytterligare i arbetslinjen här. Det som jag istället anser är relevant att betona är att även om ovannämnda perspektiv på arbetslinjen är olika sinsemellan, så förenas de genom grundantagandet om att arbete är en norm för samtliga samhällsmedborgare. Detta kan kontrasteras mot de Bloois (2011) argumentation om att i ett prekärt arbetsliv så är den rådande normen strukturell exkludering. Med hänsyn till ovannämnda diskussion blir det även en fråga om att studera de upplevelser och erfarenheter av arbetslöshet bland skådespelare i ett land där arbetslinjen som norm har vunnit starkt fäste. Relationen mellan arbete och arbetslöshet problematiseras närmare i nästa delkapitel.

Innebörden av arbete och arbetslöshet i ett föränderligt arbetsliv

Här är det av vikt att också presentera två begrepp som är av betydelse för studiens inramning. Det första är begreppet arbete. Rantakesiu (2002) diskuterar detta begrepp och menar att arbete som begrepp ofta inte definieras närmare, eftersom grundantagandet är att dess betydelse redan är uppenbar. Den innebörd som i huvudsak har inbegripits i begreppet arbete är lönearbete (Rantakesiu, 2002, s.14). Jag menar dock att tanken om arbete som lönearbete behöver problematiseras, eftersom det i huvudsak täcker arbetets materiella dimension och är därmed också begränsande. Av vikt i sammanhanget är Standings (2009) åtskillnad mellan ”work” och ”labour” (Standing, 2009, s.4). Enligt Standing görs det sällan någon åtskillnad mellan dessa företeelser, där arbete som inte är avlönat inte har erkänts som ett sådant (Standing, 2009, s.5). Standing argumenterar för att ”work” till skillnad från ”labour” och ”jobs” har en positiv innebörd, eftersom det lämnar utrymme för självförverkligande, mänsklig kreativitet och reproduktiva aktiviteter. Det återspeglar en inre motivation till att arbeta (Standing, 2009, s.7). Det sistnämnda ”labour” är å andra sidan relaterat till konkurrensförhållanden, höga krav på effektivitet, stressrelaterade problem och kontrollförlust (Standing, 2009, s.7).

Arbetslöshet är också ett begrepp som behöver definieras. Det finns flera definitioner av arbetslöshet. Jag har utgått utifrån den officiella definition av arbetslöshet som tillämpas av AKU (2007), SCB:s arbetskraftsundersökningar.⁷ I AKU definieras arbetslösa enligt följande:

- ❖ personer som var utan arbete under referensveckan men som sökt arbete under de senaste fyra veckorna (referensveckan och tre veckor bakåt) och kunde arbeta referensveckan eller börja inom 14 dagar från referensveckans slut. Arbetslösa omfattar även personer som har fått ett arbete som börjar inom tre månader, förutsatt att de skulle ha kunnat arbeta referensveckan eller börja inom 14 dagar från referensveckans slut (SCB, 2007).

I sammanhanget är det också av vikt att presentera definitionen av de individer som anses vara sysselsatta:

- ❖ personer som under en viss vecka (referensveckan) utförde något arbete (minst en timme), antingen som avlönade arbetstagare, som egna företagare (inklusive fria yrkesutövare) eller oavlönade medhjälpare i företag tillhörande make/maka eller annan medlem av samma hushåll (=sysselsatta, i arbete) (SCB, 2007).
- ❖ personer som inte utförde något arbete enligt ovan, men som hade anställning, arbete som medhjälpare hushållsmedlem eller egen företagare (inklusive fria yrkesutövare) och var tillfälligt frånvarande under hela referensveckan. Orsak till frånvaron kan vara sjukdom, semester, tjänstledighet, (t.ex. för vård av barn eller studier), värnpliktstjänstgöring, arbetskonflikt eller ledighet av annan anledning. Frånvaron räknas oavsett om den varit betald eller inte (=sysselsatta, frånvarande från arbetet) (SCB, 2007).

Sysselsättning i den bemärkelse som det definieras ovan är således ett viktigt kriterium för att kunna avgöra om en individ ska betecknas som arbetslös eller inte.

För de frilansande skådespelarna i den här studien har perioder av arbetslöshet inneburit att de inte har haft ett avlönat arbete. Samtliga har varit inskrivna hos Arbetsförmedlingen och sökt arbete under perioder av arbetslöshet.

Rantakeisu (2002) gör en historisk översikt över arbetslöshetsforskningen där hon menar att de kvalitativa ansatser som fanns på 1930 – talet med ett relativt litet urval individer allt mer

⁷ SCB, (2007). *Begrepp och definitioner AKU*. Hämtad från <http://www.scb.se/sv/Hitta-statistik/Statistik-efter-amne/Arbetsmarknad/Arbetskraftsundersokningar/Arbetskraftsundersokningarna-AKU/23263/AKU-definitioner-och-forklaringar/Begrepp-och-definitioner/>

har ersatts av studier som är kvantitativa till sin karaktär. De finansiella kriser som utspelade sig på 1970-talet innebar ett uppsving för forskningen inom detta fält. Enligt Rantakeisu har mycket forskning varit inriktad på den påverkan som arbetslösheten har på ett individuellt plan, där psykisk ohälsa har haft en central roll. Hon menar vidare att studierna inom området i huvudsak har varit centrerade kring mäns arbetslöshet, men att forskningen även har inriktats på andra grupper som kvinnor, ungdomar och tjänstemän (Rantakeisu, 2002, s. 35-36). Den empiriska forskningen vad avser arbetslöshetens konsekvenser är vidare omfattande samtidigt som forskning av teoretisk karaktär har varit bristfällig. En teoretisk diskussion har i många undersökningar inte infunnit sig (Rantakeisu, 2002, s.59). Föreliggande avhandling har ambitionen att vara mer teoretisk till sin karaktär. I detta delkapitel kommer dock ett utdrag ur tidigare forskning inom området som jag anser är av relevans i det här sammanhanget att presenteras.

En inspirationskälla för studiens teoretiska inramning är Jahodas (1933/1974) klassiska studie av Marienthal på 1930-talet. Hon urskiljer fyra olika typer av arbetslösa, *unbroken*, *resigned*, *in despair* och *apathetic* (Jahoda 1933/1974, s.56). Jahoda (1982) beskriver vidare reaktionerna på arbetslösheten i 1930-talets Marienthal i termer av ekonomiska påfrestningar, panikartade känslor, men även svårigheter att organisera sin tid på dygnet, vilket inbegrep erfarenheter av meningslöshet, eftersom det var problematiskt att fylla tillvaron med konstruktiva aktiviteter (Jahoda, 1982 , s.21-23). Hon framhåller även förlusten av status i samband med arbetslöshet. Jahoda menar att social status och identitet är nära förknippade med varandra, eftersom olika yrken som människor identifierar sig med tillskrivs olika grad av status (Jahoda,1982, s. 26). En betydelsefull omständighet i sammanhanget är förekomsten av skamkänslor hos arbetarna i Marienthal, vilket innebar att de som hade drabbats av arbetslöshet också fick svårigheter med att upprätthålla tidigare relationer (Jahoda, 1982, s.25).

Warr (1982) argumenterar för att är lönearbetet betydelsefullt i flera avseenden: ”Six benefits of having a job may be identified: the provision of money, activity, variety, temporal structure, social contacts, and a status and identity within society’s institutions and networks” (Warr, 1982, s. 7) I litteraturen nämns vidare ofta förekomsten av skam i samband med arbetslöshet (se Jönsson 2003; Eales, 1989). I en svensk kontext är forskningen kring upplevelser av skam i relation till arbetslöshet inte särskilt omfattande. Ett exempel utgör Rantakeisus, Starrins och Hagqvists (1997) undersökning vilken de ser som utforskande och beskrivande. I studien undersöker de arbetslösa ungdomars erfarenheter av skam och

sambandet mellan dessa erfarenheter och psykisk ohälsa. Resultaten visar att arbetslösa ungdomar ofta upplever negativa attityder från andra med anledning av sin arbetslöshet. De faktorer som har visat sig vara relevanta är arbetslöshetens varaktighet och kön. Långtidsarbetslösa och män har i större utsträckning upplevelser av att befinna sig i en skamgörande miljö än korttidsarbetslösa och kvinnor. Effekten hos långtidsarbetslösa förklaras med att de genom en längre tids arbetslöshet i större utsträckning utsätts för en skamgörande behandling. Författarna menar också att långtidsarbetslösa kan bli bemötta på ett annat sätt än korttidsarbetslösa, eftersom omgivningens negativa attityder förutom att vara relaterade till arbetslösheten även grundar sig i dessa individers svårigheter att ta sig ur den. Könsskillnaden förklaras med traditionellt olika förväntningar på kvinnor respektive män. De som har bredare erfarenheter av en skamgörande miljö rapporterar också i större utsträckning psykisk ohälsa (Rantakeisu, Starrin & Hagqvist, 1997). Ett genusperspektiv på arbetslöshet är även av intresse i denna studie. Hur gestaltar sig arbetslösheten för manliga respektive kvinnliga skådespelare? Finns det några skillnader vad avser erfarenheter samt hur tar sig dessa uttryck?

I sin avhandling *Arbetslöshet och arbetsfrihet moral, makt och motstånd* menar Andersson (2003) att den tidigare forskningen kring arbetslöshet överlag har gett en bild av arbetslösheten som något negativt och som nära relaterat till olika former av social problematik (Andersson, 2003). I en senare publikation utvecklar Andersson analysen av det material som hon använde i sitt avhandlingsarbete och påvisar hur arbetslösheten frambringar känslor av utanförskap, skam och vrede, men också frihet. I sammanhanget talar hon också om arbetsfriheten som en förbjuden känsla (Andersson, 2006, s.71-85).

Ovannämnda diskussion kan möjligen relateras till disparata föreställningar om arbetet i dagens samhälle. Hammarström (1996) benar upp två olika traditioner. Den ena traditionen uttrycker en negativ attityd till arbetet och kan spåras till antiken. Den argumentation som förs inom denna tradition går ut på att normativa uppfattningar om arbetets centrala ställning utgör ett viktigt bidrag till de negativa följder som arbetslösheten ger upphov till. Av den anledningen bör människan sträva efter frihet från det tvång som arbetet inbegriper. Det motsatta förhållningssättet återspeglas i en traditionell arbetslinje, där arbetet betraktas som centralt ur samhällelig och demokratisk synvinkel. Här betraktas den samhälleliga utvecklingen vara avhängig av arbetet. Utgångspunkten är att det finns ett mänskligt behov av arbete (Hammarström, 1996, s. 269-270).

Den franske sociologen Pierre Menger ser konstnärliga yrken som riskfyllda (Menger, 1999). Med hänsyn till detta kan man också tänka sig att upplevelser av arbetslöshet bland skådespelare kan förstås mot den bakgrunden, att det finns en medvetenhet om att yrket inbegriper risker och att upplevelserna av arbetslöshet och strategierna för att hantera den därmed är mångfacetterade och tar sig olika uttryck. Att exempelvis inte ha en trygg ekonomisk situation kan också uppvägas av andra värden. Konstnärliga värden kan också anses ha ett företräde framför marknadens efterfrågan (Bourdieu, 1992/2000).

Ovan har jag beskrivit och problematiserat den teoribildning och forskning som berör den ekonomiska dimensionen av frilansstillvaron. Nedan går jag in på att belysa den teoribildning som inbegriper den symboliska dimensionen av frilansstillvaron.

Frilansstillvarons symboliska dimension: en syntes av kultursociologisk, socialpsykologisk och genusteoretisk teoribildning

Inom ramen för den *symboliska* dimensionen har jag inbegripit socialpsykologisk, kultursociologisk och genusteoretisk teoribildning som ett ramverk i syfte att förstå de frilansande skådespelarnas villkor. Medan jag tidigare har berört teoribildning som är av relevans för att förstå upplevelserna av arbetslöshet tar jag här även upp ansatser som syftar till att rama in upplevelserna av omgivningens reaktioner under perioder av arbetslöshet. Goffmans (1963/1990) socialpsykologiska teori kring stigmatisering är den främsta inspirationskällan i det här sammanhanget. I avhandlingen studeras även de frilansande skådespelarnas strategier för att hantera osäkra anställningsvillkor och få arbete inom yrket. Denna aspekt av frilansstillvaron kommer att belysas närmare genom teoribildning som berör *erkännande* (Honneth, 2001) och *visibilitet* (Brighenti, 2007). Innehav av betydelsefulla resurser som *socialt kapital* (Bourdieu, 1986) och *tillitskapital* (Flisbäck, 2006) kommer också att problematiseras. Vidare tas även genusteoretisk teoribildning upp där Simone de Beauvoirs fenomenologiska ansats är främsta inspirationskällan. Ett genusperspektiv kommer att vara ett återkommande tema i samtliga empiriska kapitel. Jag inleder med den teoribildning och forskning som berör stigmatisering i samband med arbetslöshet.

Arbetslöshet och stigma

I tidigare forskning har det påvisats att arbetslöshet är relaterad till negativa reaktioner från omgivningens sida (Furåker & Blomsterberg, 2003; Letkeman, 2002; Feather, 1990; Olsén, 1985). Skam är också en känsla som har visat infinna sig i samband med arbetslöshet (Eales, 1989; Jönsson, 2003). En viktig inspirationskälla för studiens teoretiska inramning vad avser stigmatisering är den socialpsykologiska ansats som finns representerad i Erving Goffmans (1963/1990) stigmatologi. Goffman urskiljer olika former av stigma, men den form som är av primärt intresse här är den stigmatisering som är förknippad med brister hos enskilda individers karaktär, där enligt Goffman arbetslöshet anses utgöra ett av dessa tillkortakommanden (Goffman, 1963/1990, s. 14). Det som förenar samtliga former av stigmatisering är att den som berörs av ett stigma inte motsvarar de förväntningar som inbegrips i den sociala interaktionen med andra. De individer som i denna bemärkelse kan leva upp till omgivningens krav betecknar Goffman som de *normala* (Goffman, 1963/1990 s.15).

I sammanhanget är det av vikt att framhålla min tolkning av Goffmans stigmatologi samt hur den kommer att tillämpas för att förstå de frilansande skådespelarnas erfarenhetsberättelser. Jag kommer inte att betrakta stigmatisering som en reflektion av beständiga inre egenskaper hos enskilda individer, utan snarare som en konsekvens av ett normbrott, arbetslöshet blir ett sådant. En slutsats som Goffman drar är att stigma inte ska betraktas som en fixerad egenskap hos enskilda personer. Förståelsen av stigma ska inte heller grunda sig i en uppdelning mellan stigmatiserade och normala utan snarare bygga på insikten om att dessa kategorier är roller som alla innehar någon gång under sin livstid (Goffman, 1963/1990, s.163) Goffman uttrycker det som att: ”The normal and the stigmatized are not persons but rather perspectives” (Goffman, 1963/1990, s.163-164). Stigmatisering är således en företeelse som är relationellt och socialt konstruerad. Ställt i relation till Goffmans teori innebär det att rollen som bärare av ett stigma är en roll som många skådespelare kan ha erfarit i samband med arbetslöshet. Det kan dock samtidigt tyckas vara ambivalent och motsägelsefullt av Goffman att förhållandevis obehindrat och nästan fräckt ändå svänga sig med ett begrepp som de *normala*, vilket kan ge ett intryck av en essensialistisk förståelse av normalitet. Som vi ska se framgent är upplevelser av stigmatisering i samband med arbetslöshet ett mångfacetterat fenomen, vilket tar sig flera uttryck.

Förutom upplevelser av arbetslöshet och frilansstillvaro så berör avhandlingen även de strategier som tillämpas för att få arbete inom yrket samt hur de frilansande skådespelarna

förhåller sig till dessa. Nedan presenteras forskning och teoribildning som berör erkännande (Honneth, 2001) visibilitet (Brighenti, 2007) och betydelsefulla resurser i form av socialt kapital (Bourdieu, 1986) och tillitskapital (Flisbäck, 2006) samt hur dessa teoretiska perspektiv är relaterade till varandra.

Betydelsen av erkännande för den konstnärliga yrkesutövningen

Begreppet erkännande är mångfacetterat och kan förstås på flera sätt. Moralfilosofen har problematiserat begreppet utifrån två huvudsakliga aspekter, där den ena formen av erkännande grundar sig i ett antagande om människors lika värde, medan den andra formen baserar sig på exempelvis yrke, handlingar och prestationer (Taylor, 1992; Margalit, 2001; Sayer, 2005). Ett sätt att ytterligare specificera ovanstående uppdelning kan ske utifrån Margalits (2001) resonemang där han radar upp tre olika innebörder som inbegrips i begreppet ”erkännande”. Den första bygger på igenkänning av händelser och ting. Den andra är en fråga om att kunna identifiera och ”erkänna” felsteg, detta avser i synnerhet de som har begåtts av en själv. Slutligen så kan ”erkännande” förstås utifrån förmågan att erkänna och hedra andra människors status (Margalit, 2001, s.128-129). Det är den sistnämnda innebörden av erkännande som är intressant för diskussionen i det här sammanhanget.

Sennet (2003) argumenterar för att det senmoderna samhället utmärks allt mer av att människovärdet i en allt större utsträckning baseras på den enskildes prestation. För att tillföra ännu en aspekt och förståelse för andra människors uppskattning av varandra samt begreppet erkännande är det således av intresse att även ta upp Sennets begrepp ”respekt” som enligt Sennet har en central betydelse för våra sociala relationer och vår självbild (Sennet, 2003, s. 49). Sennet menar att det finns flera sätt att referera till ”respekt” i den sociologiska litteraturen, som exempelvis ”status”, ”prestige”, ”erkännande”, ”heder” och ”värdighet” (Sennet, 2003, s.49). Begrepp som förlagsvis ”status”, vilket bygger på en individs sociala position i en hierarki och ”prestige” som avser de känslomässiga reaktioner som ackompanjerar en individs status inbegripes enligt Sennet inte ett antagande om ömsesidighet, vilket dock ryms inom begreppet ”erkännande” (Sennet, 2003, s.53-54). En ytterligare för det här kapitlet intressant problematisering av begreppet ”respekt” är det sätt som Sennet relaterar denna tanke till individens förmåga. Förmåga är något som kan demonstreras i form av ett hantverk, men också genom ett mentorskap. I det första fallet är det en fråga om att utföra ett gott arbete, medan det i det sistnämnda fallet handlar om att inför andra visa hur en uppgift genomförs. Han talar om hantverkaren och mentorn som karaktärer, vilka genererar respekt

på skilda sätt (Sennet, 2003, s. 83). Medan hantverk kräver stora tidsmässiga resurser och inbegriper en absorbering av självet handlar mentorskap istället om att inför andra demonstrera sin position och vad man har åstadkommit (Sennet, 2003, s.84).

Betraktat utifrån den här studiens syfte menar jag att hantverkarens roll är av större intresse än mentorns, eftersom en tydligare koppling kan göras till en konstnärlig prestation. För den som hänger sig åt hantverk så bygger ömsesidig respekt på ett engagemang och ett väl utfört arbete (Sennet, 2003, s.86). Det behöver dock inte alltid involvera ömsesidig respekt. Det kan lika gärna vara en fråga om självrespekt. Här blir kvalitén på det utförda arbetet det som är centralt. Hantverket är därmed något som enbart kan utföras av den enskilde och inte av någon annan (Sennet, 2003, s.86). Sett utifrån Sennets perspektiv skulle skådespelaryrket således kunna sägas uttrycka en förmåga, i det här fallet en förmåga att skildra och gestalta och därmed också vara ett exempel på ett hantverk som förutsätter ett väl utfört arbete, en konstnärlig prestation som i sin tur kan generera ömsesidig respekt eller självrespekt. Med referens till diskussionen ovan blir det också tydligt att begreppet erkännande ligger ytterst nära begreppet respekt, eftersom båda rymmer den ömsedighet som tas upp av Sennet (2003).

Sennets (2003) resonemang vad avser ömsesidig respekt och självrespekt kan också relateras till MacIntyres diskussion om praktiker samt externt och internt värde (McIntyre, 1981/1984). Exempel på praktiker är fotbollsspel, måleri och schack. McIntyres åtskillnad mellan interna och externa värden kan illustreras med schackspel. Enligt MacIntyre finns det två värden som kan uppnås genom denna praktik, dels kan de vara externa, vilket då avser värden i form av prestige, status och pengar. Samtidigt förknippas detta spel även med interna värden som enbart kan uppnås genom att man spelar schack eller liknande spel, till skillnad från externa värden som också kan erhållas på andra sätt. I samma bemärkelse så kan en porträttmålare som är framgångsrik uppnå externa värden som tar sig uttryck i välstånd, social status och berömmelse, men dessa värden som är externa till porträttmålning som praktik enligt MacIntyre bör inte förväxlas med interna värden där det snarare blir en fråga om att exempelvis närmare reflektera kring vad ett porträtt uttrycker (MacIntyre, 1981/1984, s. 188-189).

Hur kan då MacIntyres (1981/1984) perspektiv relateras till skådespelaryrket? Betraktat utifrån MacIntyre så kan skådespelaryrket betraktas som en praktik, vilken har ett internt såväl som externt värde. Det interna värdet är yrkesspecifikt och kan bara uppnås genom den konstnärliga utövningen av yrket, vilket sker exempelvis på scen, film och i radio. Det externa värdet utgörs i det här sammanhanget av kändisskap, välstånd och framgång, vilket givetvis

kan vara ett utfall av en skådespelares yrkesutövning, men som också kan uppnås genom andra praktiker och är således inte enbart förbehållet skådespelaryrket. En för den här studien betydelsefull aspekt är att problematisera hur erkännande förhåller sig till visibilitet. Som läsaren kommer att se så överlappar dessa företeelser.

Visibilitet och erkännande: två sidor av samma mynt

För att få en inblick i visibilitetens relation till erkännande kan det således vara av intresse att börja i andra änden och ta sig an osynligheten, vilket är precis det som är Honneths ansats (Honneth 2001).

Honneths diskussion tar sin utgångspunkt i att en individs osynlighet inte behöver grunda sig i att denne inte är närvarande i fysisk bemärkelse, utan snarare görs osynlig av andra i socialt avseende (Honneth, 2001, s.111). Denna osynlighet kan betraktas som ett utfall av dominansrelationer, vilket exempelvis manifesteras genom att adeln klär av sig inför sina undersåtar, eftersom dessa inte betraktas som fullt närvarande. Detta osynliggörande kan vara ett utfall av mer eller mindre aktiva handlingar, där det exempelvis kan röra sig om allt från att glömma att hälsa på en bekant till att avsiktligt ”looking through” som Honneth uttrycker det och medvetet agera på ett sätt som om en individ inte var närvarande (Honneth, 2001, s.112). För att kunna bli osynlig betraktat utifrån den diskussion som har förts ovan, så förutsätts således en visibilitet i bokstavlig bemärkelse (Honneth, 2001, s.114). Här gör Honneth en åtskillnad mellan en grundläggande form av ”erkännande”, *cognizing (Erkennen)* och att ”bli visibel” i en icke-visuell bemärkelse ”recognizing” (*Anerkennen*) (Honneth, 2001, s. 115). Visibilitet för blotta ögat är således inte en tillräcklig omständighet för att bli sedd och erkänd i social bemärkelse.

Även Brighenti (2007) har argumenterat för att visibilitet hänger samman med erkännande. Han beskriver denna relation på följande sätt: “Visibility is closely associated to *recognition*. A *significant other* (Mead, 1959) `tests` and `testifies` our existence by looking at us. Visibility has to do with subjectification and objectification, with the onto-epistemological constitution of objects and subjects” (Brighenti, 2007, s.329). Brighenti problematiserar flera aspekter av visibilitet. Den aspekt som är av främst intresse för den här studien är Brighentis exempel på visibilitet som åsyftar den ojämlika, såväl som sexualiserade och könade relationen i det moderna västerländska samhället mellan män som intar positionen av att vara de som ser och kvinnor som istället blir sedda. Visibilitet kan således vara sammankopplat

med en manlig blick som kvinnor förväntas appellera till (se Mulvey, 1975 som refereras till i Brighenti, 2007), som inbegriper förförelse, lust och visuell sexuell attraktion, vilket Brighenti ger flera exempel på (Brighenti, 2007, s.330). Han vill dock poängtera att relationen mellan den som ser och den som blir sedd inte kan förstås i termer av en dikotomi mellan en part som är aktiv och en som är passiv. Att *se* och *bli sedd* är uttryck för en ömsesidig påverkan där båda parternas handlingar kan betraktas som artikulerade. Brighenti menar också att det ofta förhåller sig så att makten över visibiliteten innehas av den som blir sedd snarare än den som ser (Brighenti, 2007, s.331). Utan att förneka att båda dessa parter innehar ett aktörskap, kan det dock ifrågasättas huruvida Brighentis försök att utjämna relationen mellan dem, genom att beskriva deras förhållande till varandra i termer av ett givande och tagande också kan osynliggöra dominansförhållanden?

Att vara på rätt plats och i rätt tid: relationen mellan socialt kapital, tillitskapital och strategiskt nätverkande

I föreliggande del av kapitlet kommer jag att beskriva hur betydelsefulla resurser i form av socialt kapital (Bourdieu, 1986) och tillitskapital (Flisbäck, 2006) är relaterade till ett nätverkande som är mer instrumentellt till sin karaktär (Wittel, 2001; Neff, 2005; Eikhof och Haunschild, 2006). Bourdieu (1986) definierar begreppet *socialt kapital* enligt följande:

Social capital is the aggregate of the actual or potential resources which are linked to possession of a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition –or in other words, to membership in a group – which provides each of its members with the backing of the collectivity –owned capital, a “credential” which entitles them to credit, in the various senses of the word (Bourdieu, 1986, s.248-249).

Det sociala kapitalet är inte oberoende av andra resurser som ekonomiskt, kulturellt och symboliskt kapital (Bourdieu, 1986, s.249). En individs nätverk av kontakter är inte en företeelse som etableras vid ett tillfälle, utan det förutsätter snarare ett kontinuerligt underhåll för att kunna skapa, men också på lång sikt upprätthålla relationer som kan visa sig värdefulla i syfte att bibehålla resurser av materiell eller symbolisk art. Ett nätverk av sociala relationer etableras och reproduceras således genom strategier som till sin karaktär kan vara såväl individuella som kollektiva, medvetna som omedvetna (Bourdieu, 1986, s.249).

I sin studie om unga, kvinnliga bildkonstnärers karriärvägar berättar Flisbäck (2006) om hur innehavet av tillitskapital kan utgöra en betydelsefull resurs för karriären. Ens partner, vänner och familj kan vara en källa till känslomässigt stöd som kan stärka den enskilde, ingjuta mod och lägga grunden för en trygg bas utifrån vilken de risker som en konstnärlig yrkeskarriär medför kan hanteras. Med hjälp av väninnor som innehar samma intressen och konstnärliga ambitioner, så kan ett tillitskapital genom ett utbyte av erfarenheter, kunskaper och idéer också omvandlas till ett socialt kapital, vilket i sin tur kan vara fördelaktigt för ens karriär framgent. Flisbäck argumenterar således här för att de ovannämnda resurserna inte kan hållas åtskilda i praktiken (Flisbäck, 2006, s.198). Detta är även utgångspunkten i föreliggande studie, eftersom de frilansande skådespelarnas privatliv är nära integrerat med deras arbetsliv, vilket visar sig genom att flertalet intervjupersoner har partner eller vänner som är skådespelare, alternativt har ett annat konstnärligt yrke. Detta resultat har också stöd i tidigare forskning där andelen som har en partner som också är konstnär, hela 48 procent är högst inom det scenkonstnärliga området (Flisbäck, 2011, s.78).

Ovan har jag beskrivit ansamlingen av betydelsefulla resurser, vilket också kan betraktas som ett utfall av strategier som är mer omedvetna till sin karaktär. Bourdieu (1986) uttrycker dock att värdefulla relationer även kan skapas genom ett medvetet förhållningssätt. Det är under den här dimensionen av Bourdieus (1986) resonemang som ett strategiskt och instrumentellt nätverkande i syfte att etablera ett socialt kapital skulle kunna placeras. Neff (2005) och Eikhof och Haunschild (2006) illustrerar hur nätverkande hänger samman med visibilitet i olika sammanhang där maktresurser koncentreras.

Brighenti (2007) tar även upp en spatial dimension av visibilitet där han exemplifierar med Benjamins och Baudelaires skildringar av *flâneurens* utforskningar av den moderna europeiska huvudstaden (Brighenti, 2007, s.332). Arbetstagares nätverkande är en företeelse som inte kan förstås avskilt från storstadslivet. I en studie av New Yorks Internet industri fastslår Neff (2005) att socialt nätverkande sker på geografiskt avgränsade platser där olika former av sociala evenemang ligger till grund för möjligheten att tillägna sig viktiga resurser för verksamma aktörer inom industrin. Enligt författaren finns det få studier som har visat på den sociala praktik som ligger till grund för forandet av informella sociala nätverk. Det ”nätverkande” i form av arbetsrelaterade möten som sker utanför arbetstid är också nära relaterat till viktigt beslutsfattande bland individer inom industrin: ”That is, being in the so called right district means being where the action is ”(Neff, 2005, s.135). Det är således betydelsefullt att befinna sig i de centra där branschrelaterade aktiviteter koncentreras och

nyckelfigurer med maktresurser och status samlas. Detta kan exemplifieras med att författaren urskiljer Silicon Alley som en viktig geografisk plats där nätverkande äger rum och konstaterar att även om arbete på distans är överrepresenterat inom New Yorks Internet bransch så nätverkar dessa aktörer på ett sätt som i geografisk bemärkelse är avgränsat (Neff, 2005, s.136). Socialt nätverkande är dock mer utbrett och återfinns enligt Neff (2005) även inom andra branscher där media är överrepresenterat och de aktörer som inbegrips av dessa industrier upplever en tilltagande förväntan om att ”nätverka” eller skapa betydelsefulla kontakter i samband med sociala tillställningar.

Det sociala nätverkandet sker inte heller slumpmässigt utan är spatialt och tidsmässigt organiserat. Neff (2005) delar upp dessa evenemang i ”social events” som exempelvis inkluderar konferenser, seminarier, men även privata tillställningar som middagar och födelsedagar. Evenemang som är förlagda senare på dygnet och som äger rum i barer, restauranger och nattklubbar betecknar Neff som ”night life events”. Den spatiala organiseringen av socialt nätverkande även *inom* städer där vissa platser är av större betydelse än andra kan ha en ojämlikhetskapande effekt, där de arbetstagare som inte tar del av dessa sociala evenemang kan påverkas i negativ bemärkelse (Neff, 2005, s.150). Neffs perspektiv kan tillämpas för att förstå hur de frilansande skådespelarnas erfarenhetsberättelser kring visibilitet får en rumslig, såväl som tidsmässig inramning. Storstäder attraherar inte enbart den välutbildade och bemedlade medelklassen utan dessa metropoler har länge varit samlingspunkter för konstnärligt verksamma individer, vilka ibland också har förknippats med en livsstil som har definierats som bohemisk (Nicholson, 2002; Wilson, 2000).

I en studie av teatrar i Tyskland belyser Eikhof och Haunschild (2006) tillvaron och arbetslivet för i huvudsak skådespelare som är ensemblermedlemmar, men som uppstår tillfälliga kontrakt. Författarna argumenterar för att den bohemiska livsstilen har en viktig roll i en framgångsrik förening av det konstnärliga arbetet med marknadsföringen av den egna förmågan (Eikhof & Haunschild, 2006, s.234).

Enligt författarna framgår ett bohemiskt förhållningssätt bland skådespelarna i studien genom att de betraktade sin sysselsättning mer som ett kall än som ett yrke. Det konstnärliga arbetet prioriterades före privatlivet. Det fanns också en hög beredskap till att anpassa sig efter de arbetsvillkor som rådde och flytta därefter. Skådespelarna i studien ansåg inte ekonomiskt motiverade handlingar som förenliga med ett bohemiskt förhållningssätt, men samtidigt så behövde de marknadsföra sin förmåga för att kunna utöva sitt yrke. Eikhof och Haunschild menar att skådespelarna hanterade denna spänning genom att marknadsföra sig

själv med bohemiska praktiker som vägledande. Lunchrummet på teatern och premiärer är exempel på offentliga platser där skådespelare kunde få tillgång till informell information om roller, projektplaner och framtida anställningar, men också skapa kontakter. I dessa sammanhang fanns en strävan efter att etablera kontakter som kunde visa sig vara betydelsefulla för framtida arbetstillfällen. Ett instrumentellt förhållningssätt medförde att det blev en fråga om att ”undvika att synas med fel folk”, vilket här rör sig om de kollegor som inte ansågs vara attraktivt umgänge, exempelvis skådespelare utan arbete (Eikhof & Haunschild, 2006, s. 238-239).

På dessa offentliga platser framgår det hur individualism och kollektivism samspekar under vägledning av bohemiska principer. Den individualistiska aspekten manifesterades i form av att skådespelarna uttryckte (och sålde) ett eget jag genom att framhäva individuella egenskaper hos sin person. Samtidigt poängterades ens tillhörighet till ett kollektiv, i det här sammanhanget ”teaterfamiljen”. Skådespelarnas tillvaro medförde att åtskillnaden mellan privatliv och arbetsliv mer eller mindre raderades ut. Dessa omständigheter var dock enligt författarna inte särskilt besvärliga för skådespelarna, med hänsyn till att de förde en bohemisk livsstil (Eikhof & Haunschild, 2006, s.239).

Jag har presenterat den teoribildning som rör visibilitet, erkännande, socialt kapital och tillitskapital samt hur dessa perspektiv är relaterade till varandra. Även genusteoretiska perspektiv har varit av intresse i föreliggande avhandlingsarbete, där Simone de Beauvoirs (1949/2006) teoribildning har varit en viktig inspirationskälla.

Ett genusperspektiv på frilansande skådespelares villkor

Som nämndes är avhandlingsarbetet även inspirerat av genusteoretiska perspektiv. Av relevans i det här sammanhanget är de Beauvoirs (1949/2006) syn på relationen mellan könen. ”Den andre” är ett viktigt begrepp här för att förstå kvinnans underordnade ställning i relation till mannen. Mannen får här symbolisera ett positivt och neutralt subjekt i kontrast till den annorlundahet som istället har förbehållits kvinnan ”den andre” (Gothlin, 2006 s.15). Kvinnor har vidare betraktat utifrån ett historiskt perspektiv inte haft samma förutsättningar till att enas genom revolter och motståndshandlingar i syfte att förändra sina villkor i samma bemärkelse som svarta och proletärer. Kvinnors relation till män är starkare än till andra kvinnor menar Beauvoir. När solidaritet har infunnit sig bland kvinnor så har den inte företrädesvis varit riktad mot andra kvinnor, utan snarare till män med samma klassbakgrund och hudfärg (de Beauvoir, 1949/2006, s.28-29).

Kvinnlig emancipation är också något som av borgarskapet inte anses vara eftersträvande, eftersom det går i strid med dess värden. För en del män är det även svårt att hantera och möta upp den konkurrenssituation som kvinnor kan påbjuda (de Beauvoir, 1949/2006, s.33). En man som är trygg i sig själv behöver inte bemöta kvinnor som underlägsna utan kan se dem som sina jämlikar, men även här menar de Beauvoir att kvinnan inte frånskiljs sin annorlundahet och att myten om henne ändå fortlever (de Beauvoir, 1949/2006, s.34). Att avstå från sina privilegier är hos män förknippat med motstånd:

Man kan knappast klandra dem för att de inte glatt vill offra alla de fördelar som den medför: de vet vad de förlorar om de avstår från kvinnan sådan som de drömmer om henne, men de vet inte vad morgondagens kvinna skulle kunna ge dem. Det krävs mycket försakelse för att neka att sätta sig själv som det unika och absoluta Subjektet (de Beauvoir, 1949/2006, s.34).

En kvinna som åldras betraktas inte ur fördelaktig dager, eftersom hon inte längre anses vara tilldragande av männen (de Beauvoir, 1949/2006 s.214). De Beauvoir beskriver vidare den underkastelse som en tillvaro i Hollywood innebär där dess kända personer inte har äganderätt till varken sina kroppar eller sitt utseende och där gränslandet mellan privatliv och arbetsliv luckras upp:

Det är välkänt vilket slaveri Hollywoods stjärnor hamnar i. Deras kroppar tillhör inte längre dem själva; producenten bestämmer hårfärg, vikt, figur och typ. För att förändra kindens kontur låter man dra ut några tänder. Diet, gymnastik, klädprovningar och sminkning blir en daglig börda. Under rubriken ”personal appearances” föreskrivs såväl fester som romanser. Privatlivet utgör bara en del av det offentliga livet (de Beauvoir, 1949/2006 s.672).

Att inneha ett konstnärligt yrke inom scenkonst, sång eller dans inbegriper å ena sidan en självständighet, å andra sidan förväntningar om att behaga, där såväl ens publik som män ånyo behöver vinnas. (de Beauvoir, 1949/2006 s.672). Även om det var ett tag sedan de Beauvoir skrev *Det andra könet*, så hävdar jag att dessa förhållanden fortfarande är aktuella. Med hänsyn till argumentationen ovan menar jag således att det är svårare för kvinnliga skådespelare än manliga att erhålla ett erkännande för sin yrkesutövning och sina konstnärliga prestationer. De blir ett ”konstnärligt andra” med högre krav på sig att behaga vilket innebär att positionen som subjekt blir mer avlägsen än för deras manliga kollegor. Här avser jag också att argumentera för att även föreställningar om etnicitet innebär att yrkesverksamma

skådespelare kan bli definierade i termer av att vara ”det andra” och därmed inneha en underordnad position. Detta kan ta sig uttryck i att de tilldelas roller som anses överensstämma med den bilden. Åldrandet är också en process som kvinnliga skådespelare påverkas mer av än manliga, vilket exempelvis framgår genom den ovisshet vad avser positionen på arbetsmarknaden som upplevs vara mer framträdande med stigande ålder. Detta har sin grund i att rollutbudet inte är lika varierat för kvinnliga skådespelare som för manliga.

Tidigare så nämndes Brighentis (2007) diskussion kring visibilitet och den manliga blicken. Bourdieus (1999) ansats vad avser visibilitet är i detta avseende betydligt mer kritisk än Brighentis (2007). Bourdieu beskriver hur andras blick och tal om den kvinnliga kroppen har en objektifierande verkan, den kvinnliga kroppen blir kroppen-för-andra, ett ”varseblivet vara” (Bourdieu, s.1999, s.78). Som en konsekvens av manlig dominans etableras specifika förväntningar på kvinnor om att vara ”kvinnliga”, ”det vill säga leende, sympatiska, omtänksamma, fogliga, diskreta, återhållsamma, ja, till och med utplånade”(Bourdieu, 1999, s.81). Denna ”kvinnlighet” är ofta ett resultat av en undfallenhet inför män och tjänar till att blåsa upp männens egocentricitet (Bourdieu, 1999, s.81). Bourdieus (1999) perspektiv kan tillämpas för att förstå skilda förväntningar på manliga respektive kvinnliga skådespelare där kvinnor i högre grad objektifieras och därmed har svårare att inta rollen som subjekt.

I detta delavsnitt har den teoribildning och forskning som ligger till grund för att förstå frilanstillvarons ekonomiska och symboliska dimensioner presenterats. Nu går jag över till att även problematisera den teoribildning som syftar till att belysa frilanstillvarons emotionella dimension.

Frilanstillvarons emotionella dimension: emotionssociologin som inspirationskälla

För att belysa den *emotionella* dimensionen av skådespelares frilanstillvaro så är emotionssociologisk teoribildning den mest framträdande ansatsen i det här sammanhanget. Den emotion som i huvudsak diskuteras i teorikapitlet är vrede utifrån exempelvis Schiemans (2006) och Kempers (2006) teoribildning. I och med att emotioner är relaterade till mänskligt handlande tillämpar jag också Barbalet (2001) men även ansatser som problematiserar motstånd, exempelvis Scotts (1991). Det kan dock tilläggas att i den empiriska analysen träder fler emotioner fram. Jag inleder med att diskutera vreden som emotion.

Vrede som emotion

En spegel som krossas i vredesmod, ett ansikte som rodnar av ursinne, sammanbiten ilska som får tänderna att gnissla, ett passionerat tal till folket, ja begreppen är åtskilliga för att beskriva en emotion som inte är obekant för någon levande individ. Även om vreden ofta inte är svår att urskilja i den vardagliga sociala interaktionen med andra människor, så är den vetenskapliga diskussionen kring denna emotion betydligt mer komplex. Schieman (2006) beskriver hur vreden har studerats i en mängd olika discipliner, samtidigt som det inte finns någon enhetlig definition av den. Forskare har identifierat olika former, grader och nyanser av vrede men också vredens fysiologiska och neurologiska uttryck. Enligt Schieman så är det *perceptuella skillnader* vad avser vrede det som är av intresse för sociologer, vilket innebär att de fokuserar på människors egna rapporteringar om sin vrede samt hur denna vrede kommer till uttryck genom handling (Schieman. 2006, s. 493-494). Han argumenterar dock för att språk och en kontextuell förståelse av vrede är av betydande vikt i sociologisk bemärkelse (Schieman, 2006, s.495). I den här studien har jag tagit hänsyn till intervjupersonernas verbala utsagor kring sin vrede och satt in dessa i ett bredare sammanhang genom att studera vilka situationer som har legat till grund för deras vrede samt hur den har kommit till uttryck genom motståndshandlingar. Här har också Scheffs (1990) ansats kring emotioner varit givande för att förstå den emotionella länken mellan makro- och mikro världen.

Kempers makt-status teori och Collins "righteous anger"

Som vi ska se i den empiriska analysen återfinns flera orsaker som underbygger de frilansande skådespelarnas vrede. Det teoretiska ramverk som tillämpas för att förklara intervjupersonernas vrede diskuteras nedan.

I sammanhanget är det av vikt att introducera Kempers (2006) makt-status teori. Kemper tillämpar en weberiansk förståelse av makt, där han betraktar makt som uttryck för en relation, vilken inbegriper möjligheten att utöva tvång gentemot andra (Kemper, 2007, s.89). Kemper menar att individer inte nödvändigtvis är tillfredställda med den status eller makt som de har, vilket kan innebära att de anammar olika strategier i ett försök att förändra detta (Kemper, 2006, s.93-96). Kemper urskiljer här olika former av emotioner där de som han definierar som *strukturella* är av intresse i det här sammanhanget. Han exemplifierar med hur de strukturella emotionerna är sammanvävda med makt- och statusrelationer där relationen mellan arbetsgivare och arbetstagare utgör ett exempel (Kemper, 2006, s.97). Det som är av centralt intresse i Kempers teori för föreliggande studie är hans ståndpunkt om att när

individer inte får den status från andra som de anser sig vara berättigade till så kan en effekt av detta bli att de känner *vrede* men också *sorg - depression* (Kemper, 2006, s.100).

Ytterligare en form av *vrede* som är av relevans för den här studien är den *vrede* som av Collins benämns som *righteous anger*, vilken delas av en grupp människor och som bygger på känslan av att ha varit föremål för orättfärdig behandling. Här inbegrips även sökandet efter en syndabock (Collins, 2004, s.127). Det här är en form av *vrede* som enligt Collins också upplevs väldigt starkt, eftersom den genom sin förankring i en grupp anses vara välgrundad och därmed också berättigad (Collins, 2004, s.128). *Vrede* av den här karaktären blir särskilt intressant för att förstå det missnöje som de kvinnliga skådespelarna riktar gentemot män som de upplever har i jämförelse en mer privilegierad position på arbetsmarknaden, utan att ha gjort sig mer förtjänta av det.

Med referens till Pleck (1977) exemplifierar Schieman med hur ekonomiska svårigheter kan hota en traditionell identitet som familjeförsörjare, vilket särskilt berör män (Schieman, 2006, s.499). En aspekt som är av vikt att nämna i sammanhanget är närvaron av statusfrustration, vilket Standing (2013) benämner som en konsekvens av att individer inte får ett arbete som överensstämmer status och inkomstmässigt med de kunskaper och den utbildning de har. Jag har också intresserat mig för *vredens* relation till mänskligt handlade. För att kunna förstå detta är det av vikt att även problematisera *vredens* riktning, eftersom den är betydelsefull i det här avseendet.

Ett centralt begrepp för att kunna för att kunna problematisera *vredens* riktning, är begreppet *agens* vilket Kemper menar är av vikt för att kunna urskilja vem som anses bära ansvaret för de upplevda känslorna. Här refererar Kemper till tre agenter: *jag (self)*, *andra (other)* och en *tredje part (third party)*. Den tredje kategorin är bredare än de två förstnämnda och kan inbegripa individer, men också mer abstrakta företeelser som Gud eller ödet (Kemper, 2006, s.97). När den andre eller en tredje part tillskrivs ansvar för den upplevda bristen på status är utfallet *vrede* menar Kemper. Kempers sistnämnda kategori har i det här sammanhanget visat sig vara alltför bred och svårtillämpbar under analysprocessen och har således utelämnats i den här studien. Samtidigt är det också av vikt att nämna att referensen till *agens* inte alltid heller är särskilt specifik. Även Kleres (2011) talar om *agens* i anslutning till en narrativ analys av emotioner där han menar att tillskrivningen av *agens* ibland kan bli så pass diffus att berättaren refererar till ett ”dem” (Kleres 2011, s.193).

Vrede och motståndshandlingar

För att erhålla en förståelse för vredens uttryck introduceras här också teoribildning kring motstånd. Schieman (2006) beskriver vredens dubbla natur genom att betrakta den både som en destruktiv kraft, men också som en emotion, vilken kan ligga till grund för samhällsförändringar (Schieman, 2006, s.493). En liknande tanke framförs av Barbalet (2001) som menar att emotioner har en makrosociologisk dimension, vilket tar sig uttryck i att de är inbäddade i sociala strukturer. Emotioner är i sin tur orienterande för handling, vars utfall kan återspeglas i en förstärkning alternativt en förändring av de sociala strukturerna (Barbalet, 2001, s.65). Den definition av motstånd i som jag har anslutit mig till i den här studien är följande:

1) en handling som utförs av 2) någon i en underordnad position i relation till makten ifråga – eller i solidaritet med någon i en underordnad position (som ställföreträdande motstånd), i 3) en respons till denna makt, där 4) denna handling/respons åtminstone har möjligheten att underminera denna makt (Lilja&Vinthagen, 2009, s.51).

I definitionen tas inte någon hänsyn till huruvida det finns någon avsikt eller motiv bakom motståndet (Lilja & Vinthagen, 2009). En inspirationskälla är Fantasia (1988) som skriver om ”cultures of solidarity”, vilket inte avser organiserade fackliga strategier. Genom sociala praktiker etableras strukturer och identiteter som inte är tydligt definierade, men som ligger till grund för en arbetarsolidaritet, en kultur vilken står i opposition till det övriga samhället. Fantasia menar här att handlingar på mikronivå kan verka omvälvande för makrostrukturella förhållanden (Fantasia, 1988, s.19-20). Fantasias (1988) ansats tjänar som en inspiration för att förstå olika motståndsformer bland de frilansande skådespelarna.

Även Scotts (1991) teoretiska ramverk om underordnade gruppers motståndsstrategier i förhållande till dem som är överordnade är fruktbar. Här rör det sig exempelvis om arbetstagarens position i förhållande till arbetsgivaren (Scott, 1991, s.2). En viktig poäng som Scott vill göra är att motstånd är dolt och något som ofta sker ”offstage” och inte är direkt observerbart för de som befinner sig i en överordnad ställning. Detta refererar han till som *hidden transcript*. Han beskriver det enligt följande: ”The hidden transcript is thus derivative in the sense that it consists of those offstage speeches, gestures and practices that confirm, contradict, or inflect what appears in the public transcript” (Scott, 1991, s.4-5). Scott

exemplifierar med fattiga bönder som undviker att betala skatt eller avsiktligt utför ett sämre arbete (Scott, 1991, s.14). Ett argument av vikt som Scott framför är att underordnade grupper med hänsyn till sin utsatthet sällan har utrymme för att öppet opponera sig gentemot sina överordnade och av den anledningen istället tar till mer subtila former av motstånd (Scott, 1991, s.136). Det som är centralt i Scotts (1991) teoribildning för föreliggande avhandling är tanken om närvaron av ett dolt motstånd hos grupper eller individer som befinner sig i en underordnad ställning.

Läsaren har nu fått ta del av avhandlingens teoretiska inramning och jag kommer att avsluta detta kapitel med reflektioner kring hur den ekonomiska, symboliska och emotionella dimensionen gällande skådespelarnas frilanstillvaro överlappar innan jag går över till metodkapitlet.

Mot en mångdimensionell syn på frilanstillvaron: avslutande reflektioner

Jag har argumenterat för att frilansande skådespelares villkor behöver betraktas utifrån flera perspektiv eller dimensioner. Det rör sig således om en *ekonomisk*, *symbolisk* och *emotionell* dimension. De dimensioner av frilanstillvaron som har presenterats ovan är visserligen åtskilda i analytisk bemärkelse, men de överlappar också med varandra, vilket återspeglas i den empiriska analysen.

Den ekonomiska dimensionen är i fokus i det inledande empiriska kapitlet *I gränslandet mellan arbete och arbetslöshet: en inblick i en prekär tillvaro bortom scenen*, vilket belyser de frilansande skådespelarnas upplevelser av arbetslöshet samt strategier för att hantera arbetslösheten som att söka efter arbete och underhålla sitt konstnärliga hantverk. Arbetslösheten innebär en reduktion av ekonomiskt kapital och det konstnärliga hantverket underhålls för att kunna vara beredd att ta ett arbete. I kapitlet *Att bli sedd och utvald av makten: frilansande skådespelares betraktelser kring visibilitet som strategi* återkommer den ekonomiska dimensionen. Med hänsyn till den hårda konkurrensen om arbetstillfällen inom yrket innebär det att krav på visibilitet inför de aktörer som har makten att anställa blir en central strategi som tillämpas av de frilansande skådespelarna. Bristen på ekonomiska resurser som en av orsakerna till vrede hos intervjupersonerna framgår i det sista empiriska kapitlet *Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd*.

Den symboliska dimensionen av frilansstillvaron är central i det andra och det tredje empiriska kapitlet *"Den arbetslösa "andra": berättelser om normbrott och stigma* respektive *Att bli sedd och utvald av makten: frilansande skådespelares betraktelser kring visibilitet som strategi*. I det andra empiriska kapitlet analyseras upplevelserna av omgivningens bemötande i samband med arbetslöshet. Den symboliska dimensionen återkommer också i det tredje empiriska kapitlet där visibilitetens relation till erkännande och socialt kapital diskuteras. Dimensionens relevans återfinns också i det första empiriska kapitlet *I gränslandet mellan arbete och arbetslöshet: en inblick i en prekär tillvaro bortom scenen*. Under perioder av arbetslöshet framgår visibilitetens betydelse, eftersom avsaknaden av konstnärliga rum även innebär att skådespelarna inte heller är synliga inför potentiella arbetsgivare. Arbetslösheten medför även att det är svårare att erhålla ett erkännande för sina konstnärliga prestationer, eftersom det är mer krävande att skapa ett socialt sammanhang där det konstnärliga hantverket kan underhållas. Reduktionen av socialt kapital blir alltså mer påtaglig i samband med arbetslösheten. I kapitlet *Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd* återfinns åter den symboliska dimensionen, då bristen på erkännande för ens yrkesutövning är en av de bakomliggande orsakerna till vreden hos de frilansande skådespelarna.

Vidare så är ett genusperspektiv som inbegrips av den symboliska dimensionen på frilansstillvaron närvarande i samtliga empiriska kapitel. Ovissheten vad avser framtida arbetstillfällen är mer framträdande hos de kvinnliga skådespelarna och den upplevda stigmatiseringen i samband med arbetslöshet mer uttalad. Vidare känner de kvinnliga skådespelarna ett starkare obehag vad avser förväntningar på visibilitet i vissa sammanhang. Kvinnliga skådespelare uttrycker också en vrede över villkoren, vilken jag benämner som *feministisk vrede*.

Den emotionella dimensionen är mest framträdande i det sista empiriska kapitlet, *Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd* där de frilansande skådespelarnas vrede och dess olika former problematiseras. I kapitlet *I gränslandet mellan arbete och arbetslöshet: en inblick i en prekär tillvaro bortom scenen* inbegrips också den emotionella dimensionen när exempelvis passionen till yrket som uttrycks genom det *kreativa begäret* diskuteras. I det andra empiriska kapitlet *Den arbetslösa "Andra": berättelser om normbrott och stigma* är emotioner som skam relaterat till upplevelser av stigmatisering från omgivningens sida i samband med arbetslöshet. Slutligen så aktualiseras också emotioner i förhållande till visibilitet, där visibiliteten upplevs olika av

intervjupersonerna beroende på kön och vilken arena den är relaterad till. En sammanfattande presentation av hur de tre dimensionerna överlappar i de empiriska kapitlen övergår hädanefter i en metoddiskussion.

Metod

Inledning

I detta metodkapitel introduceras läsaren till de reflektioner och överväganden som har varit vägledande under mitt avhandlingsarbete, från det att studiens design tog form och den initiala kontakten med de frilansande skådespelarna som deltar i studien till genomförandet av intervjuerna, analysen och det etiska förhållningssätt som kontinuerligt har varit min ledsagare under arbetets gång.

En viktig inspirationskälla för avhandlingsarbetet har varit Simone de Beauvoirs (1949/2006) fenomenologiska ansats. I förordet till *Det andra könet* skriver Gothlin om de Beauvoirs perspektiv:

Kännetecknande för fenomenologin är att man så noga, ingående, förutsättningslöst och från så många håll som möjligt försöker beskriva och analysera ett fenomen man är intresserad av, för att sedan söka bestämma dess mening, det som exempelvis gör ett bord till ett bord och inte en stol. Fenomen är det som framträder för medvetandet – det kan vara tankar, känslor, ting (Gothlin, 2006, s.12).

Det är just Simone de Beauvoirs (1949/2006) tanke om att finna en företeelse och betrakta den utifrån flera perspektiv som har varit en betydelsefull ledstjärna för mig i föreliggande avhandlingsarbete. I de Beauvoirs fall (1949/2006) rör det sig om kvinnan där de Beauvoir noggrant går igenom livets olika faser i en strävan efter att ge en heltäckande beskrivning av hur kvinnan konstrueras som annorlunda i förhållande till mannen. Min ambition har varit att undersöka hur frilansstillvaron och upplevelser av arbetslöshet, gestaltar sig för skådespelarna, vilket har inneburit att jag har anammat flera teoretiska perspektiv för att förstå deras upplevelser. Detta förhållningssätt har visat sig vara fruktbart allt eftersom jag fördjupade mig i mitt avhandlingsarbete och blev varse om frilansstillvaron som har visat sig vara mångfacetterad. Jag menar att det däremot finns begränsningar med ett helhetstänkande om det inte balanseras med en strävan efter att även innefatta ett analytiskt djup. Presentationen av intervjupersonernas berättelser skulle annars kunna bli alltför bred, osammanhängande och vidlyftig. Utmaningen här har således varit att urskilja de teman som är mer talande och centrala för studiens frågeställningar än andra och införliva dessa i en helhet, snarare än att rycka dem ur sitt sammanhang.

Min ambition under forskningsprocessen har varit att finna ett mönster i intervjupersonernas utsagor och därmed knyta samman deras upplevelser, men också att uppmärksamma de aspekter, skiftande nyanser och ambivalenser som inte nödvändigtvis följer ett givet mönster. När jag refererar till ett mönster så avser jag återkommande erfarenheter som binds samman under delteman och övergripande centrala teman. Härmed framträder även den dynamik som återfinns i berättelserna. Vidare har jag kommit att betrakta intervjun som ett unikt möte mellan två människor, ett här och nu, ett ögonblick i tiden som aldrig i efterhand kan omstöpas i exakt samma form (jmf. Kvale, 1997). Även om det inte finns utrymme för att återge alla de erfarenheter som inbegrips i ett utforskande arbete, så är det ändå möjligt att selektera ut de som är mest relevanta och intressanta för studiens frågeställningar.

I avhandlingens inledande kapitel framfördes argument till varför det är relevant att studera frilansande skådespelares upplevelser av frilansstillvaron och perioder av arbetslöshet. Det finns givetvis fler skäl än de redan nämnda till varför ett visst avhandlingsämne väcker intresse. Dessa skäl som kan ses som mer personliga kan härledas till författaren av avhandlingen. Jag har alltid fascinerats av berättandets konst oavsett vilken skepnad den antar. Teatern som jag betraktar som nära förbunden med berättande har bidragit till mina reflektioner rörande hur vi påverkas av det samhälle vi lever i. Teatern har kittlat mina tankar, min fantasi och väckt mina visioner. Den har fått mig att uppskatta såväl vardagslivets små glädjeämnen som omvälvande historiska händelseförlopp. Teatern har förflyttat mig i tid och rum och fört samman det förflutna, samtiden och framtiden. Den har bidragit till mitt ifrågasättande av det vi tar för givet och inspirerat mig att drömma om alternativ. Därmed har teatern som konstform också en samhällsförändrande potential. Här har jag identifierat en för mig tydlig parallell mellan teatern och sociologin som disciplin, vilket har väckt mitt intresse och engagemang ytterligare.

Skådespelaryrket är en yrkesgrupp vilken jag menar hör till berättelsernas mästare. Jag såg det därmed som rimligt och relevant att skriva om och därmed också bidra till att medvetandegöra villkoren för ett yrke som jag upplevde för allt färre blev en realiserbar yrkesutövning under en längre period i livet. Medan skådespelare gärna skildrar andra människors livsberättelser, så hör man i det offentliga inte lika ofta deras egen berättelse om frilansstillvaron och perioder av arbetslöshet. Jag har dessutom alltför ofta blivit tillfrågad om de människor som jag har intervjuat är ”kända”, snarare än om de är skickliga berättare eller huruvida de kan beröra en publik i kraft av sitt konstnärliga hantverkskunnande. Detta ger

även en fingervisning om att skådespelaryrket ofta företrädesvis associeras med medial synlighet för en bred allmänhet. En förhoppning med föreliggande studie är således också att bidra till att nyansera bilden av de villkor som omgärdar yrket genom att synliggöra de historier som utspelar sig bortom scenen.

Urval av intervjupersoner och tillvägagångssätt

I föreliggande studie har elva skådespelare givit mig sitt förtroende och tagit sig tid att delge mig sina erfarenheter och upplevelser av frilansstillvaron och arbetslösheten som följer i dess spår. Mina intervjupersoner förenas i högsta grad av att de är frilansare, vilket även ger utslag i deras utsagor, vissa mönster av erfarenheter återkommer, men deras berättelser präglas även av att de är individer med skilda livsbanor och bakgrunder. Urvalet av intervjupersoner varierar således med hänsyn till kön, ålder, bakgrund och födelseland. Fem av deltagarna är män och sex är kvinnor. De yngsta är i trettio års åldern och de äldsta har passerat femtio års ålder. Två av intervjupersonerna är utlandsfödda. Flertalet har en huvudsaklig bakgrund inom teatern, med varierande grad av verksamhet inom fria grupper respektive institutionsteater. De har även spelat in film, varit med i TV-serier och också haft uppdrag som förutsätter andra konstnärliga förmågor som exempelvis sång, dans och skrivande. Tre av skådespelarna är anställda i någon av Allianserna.⁸ Detta har bland annat inneburit att de har haft en större ekonomisk trygghet mellan uppdrag än de flesta frilansare. Kompletteringsarbeten utanför yrket är också något som flera av intervjupersonerna har haft.

Viktigt att betona dock är att jag likt Flisbäck (2006) i sin avhandling om unga kvinnliga bildkonstnärer inte strävar efter biografier över mina intervjupersoner (Flisbäck, 2006, s.87). Ambitionen har snarare varit att framhäva gemensamma erfarenheter av frilansstillvaron och arbetslösheten, men också att framhålla det breda spektra av skilda upplevelser som finns, såväl inom som mellan olika individer, utan att för den skull företrädesvis fokusera på den unika människan bakom berättelsen.⁹ Förutom ovanstående intervjuer så har även en informantintervju genomförts med en representant från Teaterförbundets styrelse. Intervjun gav en orienterande uppfattning om situationen på arbetsmarknaden för frilansande

⁸ Här anges inte om det gäller Teateralliansen, Musikalliansen eller Dansalliansen av hänsyn till intervjupersonernas konfidentialitet. Jag kommer således enbart att referera till Alliansen.

⁹ Jag går inte närmare in på varje enskild skådespelares bakgrund för att inte riskera att röja deras identitet, eftersom denna grupp i kraft av sitt yrke är offentlig och har specifika karakteristika. En mer detaljerad redogörelse av intervjupersonernas bakgrund ligger inte heller i linje med studiens syfte och frågeställningar där yrkets villkor är av intresse snarare än det karakteristiska för varje individ.

skådespelare. Även uppföljande intervjuer har genomförts med skådespelarna.¹⁰ Totalt genomfördes tjugo intervjuer. Av dessa utgjordes elva av inledande intervjuer och en informantintervju. Nio intervjuer var uppföljande. De aspekter hos intervjupersonerna som jag har valt att presentera närmare är relevanta med hänsyn till att de kan betraktas som sociologiska karakteristika.

ADAM

Båda Adams föräldrar har varit verksamma inom utbildningsväsendet. Adam har passerat fyrtio års ålder och han är anställd i en av Allianserna. Vidare så har han utbildat sig vid en av landets Teaterhögskolor och därefter varit yrkesverksam som frilansare i mer än femton års tid. Han är fackligt ansluten och har egen familj.

ALEXANDRA

Alexandras föräldrar har båda en högre akademisk utbildning. Alexandra är i trettio års åldern och har alltid varit frilansare. Hon har utbildat sig vid en av landets Teaterhögskolor och varit verksam i mer än fem år inom yrket, då företrädesvis inom institutionsteatern. Alexandra är fackligt ansluten.

AMANDA

I familjen som Amanda växte upp i var medlemmarna konstnärligt yrkesverksamma, både på amatör respektive professionell nivå. Den ene föräldern har dessutom gjort en klassresa inom utbildningsväsendet. Amanda har passerat femtio års ålder och har alltid varit frilansare, i ungefär tjugofem års tid. Hon har utbildat sig vid en av landets Teaterhögskolor och har i huvudsak varit verksam inom fria grupper. Amanda är fackligt ansluten och har egen familj.

¹⁰ En av skådespelarna har inte varit nåbar för en uppföljande intervju. Ytterligare en annan har fått en tillsvidareanställning efter den första intervjun och i och med att frilansstillvaron är i fokus för den här avhandlingen så var den första intervjun tillräcklig för att kunna besvara studiens frågeställningar.

BENJAMIN

Benjamin kommer från en familj där en av föräldrarna är välutbildad. Benjamin har passerat femtio års ålder. Han är anställd i en av Allianserna och har varit yrkesverksam som frilansare i mer än tjugofem år, huvudsakligen inom fria grupper. Benjamin är fackligt ansluten och har egen familj.

CECILIA

Cecilia har en akademisk familjebakgrund. Hon är i trettioårsåldern och har utbildat sig vid en av landets Teaterhögskolor. Cecilia har varit verksam ett antal år inom yrket, företrädesvis inom fria grupper. Hon är fackligt ansluten.

EVITA

Evita har vuxit upp i en familj där båda föräldrarna var välutbildade intellektuella. Hon har passerat femtio års ålder och haft en tillsvidareanställning innan hon blev frilansare. Evita är utbildad vid en av landets Teaterhögskolor och har varit verksam i mer än tjugofem år inom yrket, i huvudsak inom institutionsteatern. Evita är fackligt ansluten och har egen familj.

GABRIEL

Båda Gabriels föräldrar har en högre akademisk utbildning. Gabriel är i trettioårsåldern och har alltid varit frilansare. Han är utbildad vid en av landets Teaterhögskolor och har i huvudsak varit verksam inom institutionsteatern. Gabriel är fackligt ansluten.

GUSTAVE

Vad avser Gustaves familjebakgrund, så hade en av föräldrarna ett hantverksyrke och den andra föräldern var hemmavarande. Gustave har passerat femtio års ålder och har alltid varit frilansare. Gustave har en högre scenkonstnärlig utbildning och har varit verksam i mer än tjugofem år inom yrket. Han är fackligt ansluten.

JONATHAN

En av Jonathans föräldrar har ett hantverksyrke och den andra föräldern är konstnärligt yrkesverksam vid sidan av ett annat arbete. Jonathan har passerat trettio års ålder och har alltid varit frilansare. Han är utbildad vid en av landets Teaterhögskolor och har i huvudsak varit verksam inom fria grupper. Jonathan är fackligt ansluten.

REBECCA

Rebeckas båda föräldrar har en högre akademisk utbildning. Rebecca har passerat femtio års ålder och hon är anställd i en av Allianserna. Rebecca har tidigare varit tillsvidareanställd som skådespelare. Hon är utbildad vid en av landets Teaterhögskolor och har varit verksam såväl inom institutionsteater som fria grupper i mer än tjugofem års tid. Rebecca är fackligt ansluten och har egen familj.

SIMONE

Simone är uppväxt i en familj där den ena föräldern var konstnärligt yrkesverksam och den andra föräldern akademiker. Hon har passerat femtio års ålder. Simone har alltid varit frilansare, i mer än tjugofem års tid. Hon är utbildad vid en av landets Teaterhögskolor och har i huvudsak varit verksam inom institutionsteatern Simone är fackligt ansluten och har egen familj.

Som läsaren kan notera finns det en viss överrepresentation av ”äldre” kvinnliga skådespelare i urvalet även om de sinsemellan har olika bakgrund där exempelvis en av dem är anställd i en av Allianserna. Det kan möjligen också ha avspeglat sig i erfarenheterna av frilanstillvaron där exempelvis teman som ovisshet om framtida arbetstillfällen framträder än tydligare. Det är däremot av vikt att påpeka att dessa erfarenheter även finns närvarande hos flera av de andra intervjupersonerna. Med hänsyn till att flertalet intervjupersoner har utbildat sig vid en av landets Teaterhögskolor och att de dessutom har en bakgrund med högutbildade och i vissa fall konstnärligt verksamma föräldrar är det möjligt att konstatera att erfarenheter som ovisshet, stigmatisering och arbetslöshet berör etablerade, yrkesverksamma skådespelare. Då

flera av skådespelarna dessutom är äldre och erfarna, med många års yrkesverksamhet bakom sig, kan resultaten även anses återspegla väsentliga aspekter av skådespelaryrkets villkor.

Det kan också poängteras att flera av de äldre skådespelarna mötte motstånd och ett ifrågasättande vad avser sitt yrkesval från människor i sin omgivning, inte alltid nödvändigtvis från den närmaste familjen. Motståndet grundade sig exempelvis i uppfattningar om att skådespelaryrket inte var ett ”riktigt yrke” eller att det var ”främmande” och ”syndfullt”. Det kunde också handla om att det ansågs vara otryggt och medföra svårigheter att försörja sig. Nu när läsaren har fått en presentation av intervjupersonerna går jag närmare in på hur jag har kommit i kontakt med dem.

Tillvägagångssättet i samband med urvalsförfarandet skulle kunna karakteriseras som en kombination av ett snöbollsurval och ett strategiskt urval (Trost, 2005). Att etablera kontakt med potentiella intervjupersoner var dock i det inledande avhandlingsarbetet något av en utmaning, eftersom jag inte var säker på vilken strategi som var mest framgångsrik. Det faktum att jag inte var skådespelare själv och inte heller en given del av den värld som jag var intresserad av att utforska inleddes med en känsla av att dörrarna till den inte bara var stängda, utan även i vissa fall låsta, åtminstone för en utomstående. Nyckeln till dessa dörrar visade sig vara personliga kontakter som jag etablerade efterhand. Dessa kunde i sin tur vidarebefordra information om mitt avhandlingsarbete till ett omfattande nätverk av yrkesverksamma skådespelare som i sin tur på eget bevåg kunde ta kontakt med mig. Jag var dock mån om att ha en viss spridning vad avser de källor genom vilka jag fick kontakt med mina intervjupersoner, detta i syfte att få ett varierat urval. Min tanke med detta tillvägagångssätt var att sannolikheten för att få en liknande spridning i erfarenhetsberättelser ökade om intervjupersonerna kom från olika sammanhang än om exempelvis ett stort antal hörde till en och samma teater. Det kan även ses som fördelaktigt ur anonymitetssynpunkt, eftersom jag under avhandlingsarbetets gång blev allt mer medveten om att teaterns värld är relativt liten där många känner till varandra.

Det var betydligt svårare att komma i kontakt med manliga skådespelare. Vid ett antal tillfällen hade några manliga skådespelare hört av sig för att därefter inte återkomma och i ett fall hade jag bokat in en intervju som ombokades för att därefter aldrig bli av. I några fall gick jag via mina intervjupersoner som självmant erbjöd sig att hjälpa mig, men detta var dock inte ett tillvägagångssätt som jag tog för givet, då min upplevelse var att det också möjligen kunde vara känsligt och utlämnande, eftersom yrket är så konkurrensutsatt, men också för att jag vid den tidpunkten betraktade det som ett arbete vilket var mitt huvudansvar.

När jag försökte att komma i kontakt med lämpliga deltagare för studien utan att gå via personliga kontakter så visade sig detta inte vara en givande strategi. En möjlig förklaring till detta är att jag inte var en del av den värld som jag ville studera och därmed inte heller hade etablerat betydelsefulla kontakter. Andra skäl till varför det inledningsvis var krävande att få tag på intervjupersoner är att ämnesvalet för avhandlingen kunde ha upplevts som svårt och möjligen också tabubelagt att prata om. En av de kvinnliga skådespelarna berättade exempelvis för mig att det kan vara förenligt med ett stigma att berätta om svårigheter i karriären, i synnerhet om det sker i det offentliga. Även om intervjupersonerna i det här sammanhanget är garanterade anonymitet så kan ämnesvalet för avhandlingen ha betraktats som alltför känsligt för en del. Detta är en möjlig förklaring till varför ingen av de deltagare som kontaktade mig vid intervjutillfället befann sig i en mycket lång period av arbetslöshet. Jag upplevde också att det var mer krävande från min sida att intervjua de personer som vid intervjutillfället befann sig i arbetslöshet även om dessa perioder inte hade varit mycket långa.¹¹

Vad avser arbetslösheten så kan berättelserna som berör temat härledas till perioder av arbetslöshet som varierar från flera år, till ett halvår, kortare perioder, eller glapp över sommarmånaderna. Min erfarenhet är att det kunde vara känsligt att få mer precis information om längden och omfattningen på arbetslöshetsperioderna. Detta dels för att intervjupersonerna inte mindes, men också för att det kunde vara skambelagt att alltför detaljerat behöva redogöra för luckor i yrkeskarriären, även om det är vanligt med arbetslöshet inom yrket. Jag minns särskilt en situation där en av mina intervjupersoner inte kände till längden på sin längsta period av arbetslöshet, något som han uppgav för mig att han inte ville veta heller. Min respekt för mina intervjupersoners integritet i frågan och deras förtroende var betydligt viktigare för mig att upprätthålla än att få mer detaljerade siffror på arbetslösheten. Dessutom var inte en kvantifierad förståelse av arbetslöshet i fokus för avhandlingen, utan snarare berättelserna, upplevelserna av arbetslösheten, vilka var betydligt mer utvecklade.

Slutligen kan den större utmaningen att finna manliga skådespelare för en intervjustudie också möjligen relateras till att arbetslöshet är en fråga som har visat sig i större utsträckning beröra teaterns kvinnor än män (Enberg, 2003). Att gå via personliga kontakter och i några fall via mina intervjupersoner visade sig alltså i det här sammanhanget som det mest givande

¹¹ Vad som är en kort respektive lång period av arbetslöshet kan givetvis också vara beroende av en subjektiv uppfattning, men ingen av intervjupersonerna hade vid intervjutillfället befunnit sig i en arbetslöshetsperiod som hade varat längre än sex månader.

tillvägagångssättet för att komma i kontakt med skådespelarna. Möjligen kunde telefonintervjuer ha varit ett alternativt tillvägagångssätt, men min bedömning var att dessa inte kunde ersätta ett möte mellan två människor där förutsättningarna för att etablera ett förtroende är större. Vidare så är jag även inspirerad av en emotionssociologisk ansats vilket också innebär att en telefonkontakt inte hade givit samma nyanserade grund för analys och tolkning av det insamlade empiriska materialet.

Aspers (2007) beskriver det som att accessen till ett fält också kan betraktas som en process, vilken sker stegvis allt eftersom ett större förtroende etableras till forskaren (Aspers, 2007, s.110). Detta är något som i hög grad beskriver min erfarenhet under arbetets gång. Det kan också nämnas att jag även träffade en skådespelare på rätt plats och rätt tid, som visade sig vara intresserad av att delta i min studie när jag presenterade mig. Att vara öppen för oväntade möjligheter i vardagen var således också ett förhållningssätt som visade sig vara fruktbart. Under nästa rubrik går jag närmare in på intervjuernas upplägg och genomförande.

Intervjuernas upplägg och genomförande

Varje möte med skådespelarna har haft en unik prägel, men också varit ett samtal med vissa gemensamma karakteristika och teman som har bildat underlaget för intervjun. Intervjuerna har ägt rum i intervjupersonernas hem eller arbetsplats och på Sociologiska Institutionen, sedermera Institutionen för Sociologi och Arbetsvetenskap, Göteborgs universitet. Jag har så långt det har varit möjligt låtit intervjupersonerna välja den plats där de vill bli intervjuade, men alltid lämnat min arbetsplats som ett alternativ för de som hellre ville komma dit. I metodlitteraturen (se exempelvis Kvale, 1997; Trost, 2005) finns det en mängd råd kring vad man ska reflektera över i en intervjusituation, hur man ska gå tillväga, ja helt enkelt hur man bör göra. En del av dessa råd har jag tagit till mig, haft närvarande i min medvetandesfär, men jag har också upplevt det som orealistiskt att agera efter många av råden till punkt och pricka. Istället för att slaviskt anamma alla råd från olika håll, så har mitt förhållningssätt kännetecknats av flexibilitet i förhållande till intervjusituationen samt att dra lärdom av tidigare intervjuerfarenheter och på så sätt utveckla min intervjuteknik.

Min ledstjärna har varit att för att citera Aspers, ”bedriva forskning som en dygd”, nämligen att inte följa färdiga recept i samband med kvalitativa ansatser (Aspers, 2007, s.153). Ett exempel på att det inte finns några givna svar när det gäller hanteringen av oväntade situationer i samband med insamlingen av empiriskt material är när jag och en av

mina intervjupersoner träffades på ett bibliotek. Även om vi befann oss i ett tyst hörn dök det efter en stund upp besökare och personal, ett varierat urval av såväl ung som gammal där vissa av dem tycktes rota lite väl länge och ambitiöst bland bokhyllorna betraktat från den plats där vi satt. Hur intressant kan det egentligen vara att arrangera om en och samma uppsättning ljudband? Som intervjuare kunde jag i den situationen inför min inre syn visualisera den piska som med ett trollslag skulle förinta den otillbörliga nyfikenhet som koloniserade bibliotekets utrymme en bit bort, vilket skulle kunna ses som ett tecken på att något i situationen behövde förändras. Förhoppningen om att "det tysta hörnet" skulle få förbli tyst var som bortblåst. I det läget hade jag två val och jag valde ytterst medvetet att hantera situationen med humor. Sett utifrån Hochschilds (1983/2003) perspektiv skulle det kunna betraktas som att jag utförde "emotion work". Jag modifierade mitt känslotillstånd efter vad jag då upplevde som mest konstruktivt utifrån de allt annat än gynnsamma förutsättningarna. Hela situationen underlättades också av att min intervjuperson hade ett beundransvärt överseende och efterhand bytte vi plats för intervjun, efter att ha letat runt ett tag där det ena stället var mer omöjligt än det andra. Intervjun kunde slutföras på den enda närliggande plats som inte var välbesökt dagtid, nämligen krogen.

De intervjuer som har genomförts kan betraktas som halvstrukturerade kvalitativa intervjuer vilka syftar till att få kunskap om den intervjuades livsvärld och tolka dess meningsinnehård (Kvale, 1997). Då jag var intresserad av intervjupersonernas berättelser, erfarenheter och upplevelser, så var den kvalitativa forskningsintervjun lämplig i sammanhanget. Kvale (1997) beskriver dess förtjänster och fokus på intervjupersonernas livsvärld enligt följande:

Livsvärldens företrädare. Den kvalitativa forskningsintervjun har unika möjligheter att träda in och beskriva den levda vardagsvärlden. Strävan att erhålla förutsättningslösa beskrivningar innebär en rehabilitering av *Lebenswelt* – livsvärlden – i förhållande till vetenskapens värld. Livsvärlden är världen sådan den träffas på i vardagslivet och erbjuds som en direkt och omedelbar upplevelse oberoende av och före några förklaringar (Kvale, 1997, s.55).

Med hänsyn till att skådespelaryrket tillhör en mycket verbal yrkesgrupp var det halvstrukturerade formatet på intervjuerna fördelaktigt i sammanhanget. Intervjupersonerna gavs större utrymme att utveckla sina svar utan att intervjuerna blev så pass öppna att ämnet för intervjun frångicks. Innehavet av en struktur för intervjuerna gav således en inramning åt de ofta utförliga erfarenhetsberättelserna som annars också kunde ha utmynnats i sidospår

som visserligen kunde vara mycket intressanta, men var alltför avlägsna från avhandlingens syfte och frågeställningar.

De övergripande teman som var vägledande för intervjuerna var exempelvis: *Att vara frilansare*, *Erfarenheter av arbetslöshet*, *Ekonomisk situation* och *Att få arbete som skådespelare*. Som tidigare har nämnts så har även uppföljande intervjuer genomförts med skådespelarna. Detta beslut grundade sig i att frilansstillvaron hade framträtt som oviss och föränderlig i de inledande intervjuerna. Därmed väcktes också en undran kring vilka aspekter av den som var föränderliga och om det fanns sådana som var mer stabila. Ytterligare ett syfte med de uppföljande intervjuerna var att utveckla berättelser och teman som hade trätt fram i de första intervjuerna och därmed också få en mer fördjupad och nyanserad förståelse av skådespelares frilansstillvaro. Förtydliganden kunde göras och även en tidsdimension i berättelserna trädde fram. Gemensamma teman som togs upp i de uppföljande intervjuerna berörde exempelvis den nuvarande positionen på arbetsmarknaden, hur man fick det senaste arbetet och huruvida frilansstillvaron ansågs vara ett ”fritt” val eller inte. De flesta av de inledande intervjuerna var mellan två till tre timmar långa. De uppföljande intervjuerna var kortare, mellan cirka fyrtio respektive hundra minuter, men dock mer fokuserade.

Med tanke på att de första intervjuerna var mycket givande och att intervjupersonerna vid tillfället var öppna för att träffa mig igen, så kontaktade jag återigen de skådespelare som en gång hade givit mig sitt förtroende. Att jag troligen har erhållit ett förtroende från mina intervjupersoner visar sig genom de nyanser som finns i utsagorna samt att de oftare är utförliga snarare än repetitiva och kortfattade. Några av de uppföljande intervjuerna blev mer utdragna än väntat, vilket kan ses som ett utslag av en oviss frilansstillvaro, där uppdrag kan dyka upp med kort varsel och att en långsiktig planering därmed kan försvåras. Intervjuerna med de frilansande skådespelarna har också analyserats vilket diskuteras mer utförligt nedan.

Analysens olika faser

Det analytiska arbetet kan i högsta grad betraktas som en process, vilken inte har haft en specifik början och slut utan har varit ständigt pågående under avhandlingsarbetets gång. I och med att uppföljande intervjuer har gjorts, så har detta inneburit att inledande analytiska reflektioner har behövt revideras och nyanseras, eftersom nya insikter har kommit till stånd. För läsaren av ett avhandlingsarbete, så kan den färdiga avhandlingen med sitt tydliga upplägg mellan olika kapitel framstå som ett resultat av spikrak rutt, en från början tydligt

definierad, linjär resa med ett överblickbart slutmål. Författaren av föreliggande avhandlingsarbete är dock ytterst medveten om att detta är en illusion, som behöver skapas för att göra resultatet tillgängligt för omvärlden. Vad jag kan konstatera är att min resa under arbetets gång förutom att karakteriseras av originella insikter och ”aha” upplevelser, också ägt rum på en ibland oförutsägbar och krokig väg. Analysens olika faser har varit en sådan aspekt av avhandlingsarbetet, ett arbete som också har förutsatt tålamod och en öppenhet för att revidera mina inledande idéer.

I sin analys av kvalitativt material tillämpar Dye, Schatz, Rosenberg och Coleman (2000) kalejdoskopet som en metafor och Lincoln och Gubas (1985) ansats är vägledande för det analytiska arbetet. Analysen görs i flera steg där ett av dessa är att dela upp det transkriberade intervjumaterialet i delar som då liknas vid det färgade glaset i ett kalejdoskop. Därefter studeras relationen mellan dessa delar (Dye, Schatz, Rosenberg & Coleman, 2000). Även i min studie har kalejdoskopet fungerat som en metafor för det analytiska arbetet, men det har istället knutits an till de Beauvoir (1949/2006) Miles och Hubermans (1994) och Kleres (2011) ansatser. Med de Beauvoir (1949/2006) som inspirationskälla betraktade jag det empiriska materialet utifrån flera perspektiv och i sin helhet. Miles och Hubermans (1994) respektive Kleres (2011) ansatser tillhandahöll verktyg för det mer detaljerade arbetet. Det analytiska tillvägagångssättet kan således jämföras med studerandet av ett kalejdoskop, där varje vridning innebär att det rasslar till och en bit sällar sig till andra och faller på plats. Därmed inbegrips den biten i ett delmönster, en gren som ingår i en större helhet, ett huvudmönster som bildar ett träd med anknytande förgreningar. Ett exempel är analysen av visibilitet, dess olika former och arenor samt insikten om hur visibiliteten är relaterad till andra teman som erkännande. Visibilitet menar jag är en central strategi för de frilansande skådespelarna för att få arbete inom yrket, vilket problematiseras mer framgent.

Vad avser de uppföljande intervjuerna så har dessa för analysen inneburit att den har blivit betydligt mer krävande, eftersom en mer nyanserad och komplex bild av intervjupersonernas erfarenheter har trätt fram. Detta har varit möjligt i och med att jag har mött dem i ett annat sammanhang, situation och möjligen även ett annat känslotillstånd. Jag har fått vara öppensinnad nog för att återvända till mina inledande insikter, se på dem med nya ögon och reflektera kring hur jag på ett förståeligt sätt ska kunna överföra dessa till omvärlden. I det här sammanhanget har några av de svåraste knäckfrågorna under det analytiska arbetet varit att finna en god balansgång mellan att se återkommande mönster, men också att ta hänsyn till nyanser i materialet. Hur är det möjligt att presentera intervjupersonernas mångbottnade,

ambivalenta och nyanserade erfarenheter och samtidigt återspegla övergripande mönster och tendenser som återfinns i empirin? Hur är det möjligt att undgå att bli alltför intresserad av, ja helt enkelt att förlora sig i de berättelser som återkommande möter ens blick och utspelar sig inför ens inre syn? Detta har varit ett återkommande dilemma för mig under analysarbetets gång. En viktig strävan har därmed handlat om att urskilja centrala och mer uttalade teman i det empiriska materialet för att kunna dra slutsatser, utan att behöva göra ett för stort avkall på nyanserna och komplexiteten i intervjupersoners berättelser.

För att analysera ett kvalitativt material kan skilda tillvägagångssätt tillämpas och i mitt arbete har jag hämtat stor inspiration från Miles och Hubermans (1994) ansats som jag har tyckt har givit analysen stabilitet, men samtidigt en frihet att finna mer oväntade aspekter i mitt material. De reflektioner som presenteras av Miles och Huberman (1994) gör det möjligt att betrakta analysen i termer av en process som inbegriper flera olika faser eller nivåer. Inledningsvis vill jag dock poängtera att analysen av intervjuerna har påbörjats i det ögonblick som de har genomförts. Intervjupersonernas utsagor har noterats och de följdfrågor som jag har ställt har bidragit till att utveckla och förtydliga resonemang. Detta kan jämföras med en *öppen* och *tolkande* intervjuare som beskrivs av Kvale (Kvale, 1997, s.138-139).

I samband med genomförandet av intervjuerna har jag fått användning för sammanfattande kontaktformulär, vilket av Miles och Huberman betraktas som ett effektivt sätt att undgå att förlora sig i detaljer i allt för hög utsträckning (Miles & Huberman, 1994, s.51). Ett sammanfattande kontaktformulär har i mitt arbete gestaltats genom att jag i dokumentform har sammanfattat de aspekter som har väckt mest intresse i kontakten med varje intervjuperson. Dessa har varit till hjälp för att urskilja centrala teman som har framkommit under intervjun, teman att följa upp, men också exempelvis mina egna reflektioner och reaktioner kring intervjuerna, en form av introspektion som har bistått mig och troligen finslipat min förmåga att arbeta med intervjuer framgent. Jag har spelat in intervjuerna och transkriberat dem ordagrant, med undantag för etiskt känsliga detaljer som exempelvis namn, arbetsplatser och specifika händelser i syfte att avidentifiera materialet.

I syfte att erhålla en överblick över materialet har jag utmejslat övergripande teman i utsagorna och sammanfattat dessa i form av en matris för varje intervjuperson, vilket har givit mig en möjlighet att snabbt erhålla en sammanfattande orientering vad avser den innehållsmässiga och deskriptiva aspekten i erfarenhetsberättelserna. Miles och Huberman (1994) beskriver kodning som en del av analysarbetet och föreslår ett arbete med koder som är såväl deduktivt, där man på förhand definierar en lista med koder, som induktivt där

koderna genereras empiriskt. Detta är en analys som är ständigt pågående och forskaren får vara beredd på att omdefiniera och också utesluta koder under arbetets gång (Miles & Huberman, 1994, s.65). Koder gör det möjligt att tillskriva det empiriska materialet mening (Miles & Huberman, 1994, s.56). Författarna är noga med att betona att ett ord enbart erhåller mening i relation till ett sammanhang (Miles & Huberman, 1994, s.56-57).

Miles och Huberman (1994) menar att det empiriska materialet kan tyckas vara osammanhängande och svårt att organisera enligt teman, vilket kan hanteras genom att återgå till frågeställningarna för studien (Miles & Huberman, 1994, s.70). Detta samspel mellan de frågor man söker svar på och det empiriska materialet har varit återkommande och bidragit till att selektera ut det som är mest relevant. Det kan tilläggas att det inte enbart är frågeställningarna som har varit till hjälp för att organisera och strukturera det empiriska materialet. Även frågeställningarna har modifierats utifrån mönster och teman som visade sig vara framträdande i empirin. Exempelvis har ett genusperspektiv på frilanstillvaron visat sig vara framträdande under avhandlingsarbetets gång, vilket har förtydligats genom att det återspeglas i en av avhandlingens frågeställningar.

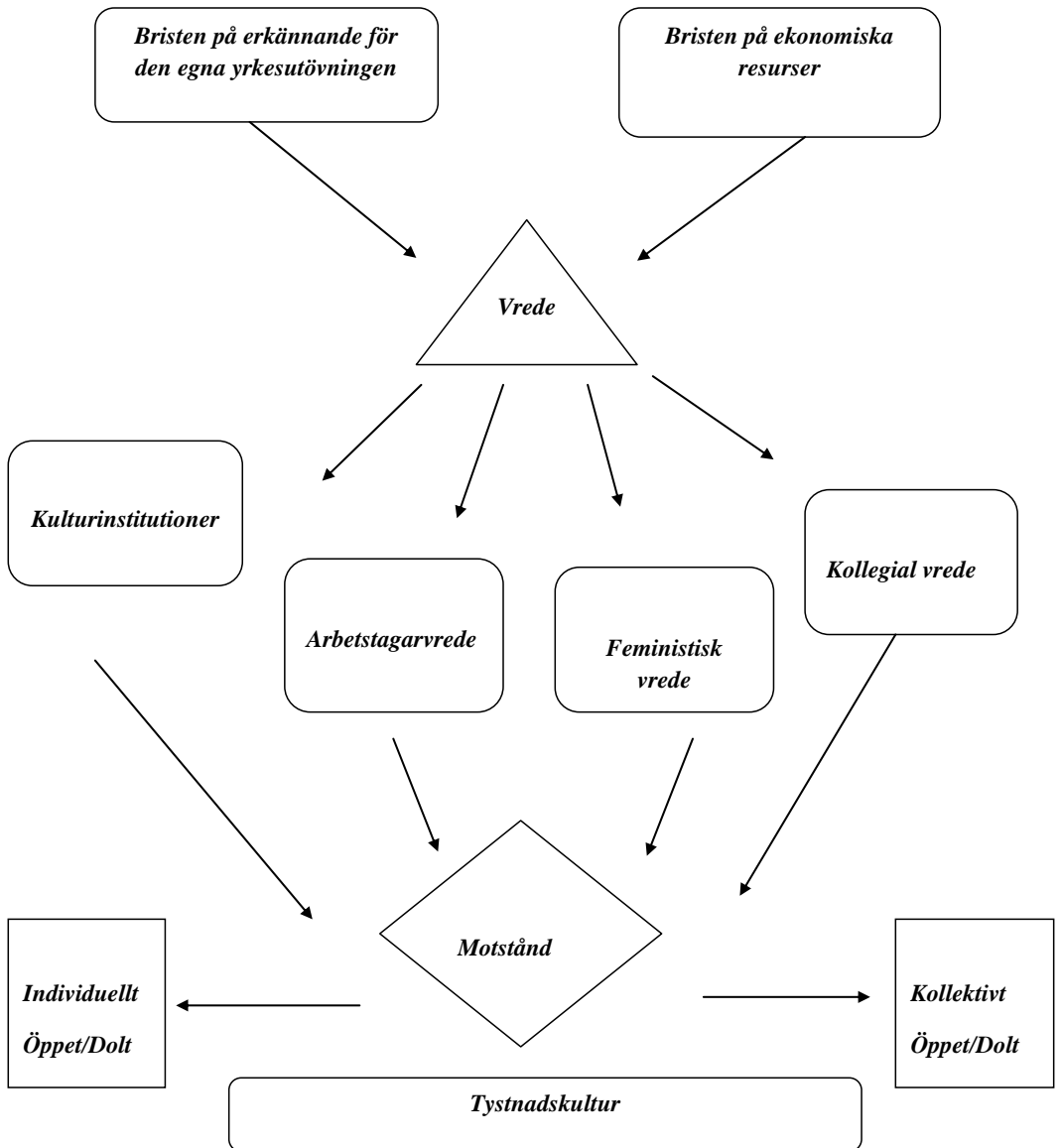
Författarna rekommenderar vidare tillämpningen av det som de benämner som memos, alltså, nedskrivningen av idéer som knyter ihop ens empiriska material (Miles & Huberman, 1994). Att skriva denna typ av minnesanteckningar är något som alltid bör ges företräde och gärna tillämpas så fritt som möjligt. De beskriver processen enligt följande: "Give yourself the freedom to think. Don't self-censor" (Miles & Huberman, 1994, s.74). Minnesanteckningar har jag funnit som användbara på så sätt att jag har antecknat tankar som har dykt upp under olika delar av forskningsprocessen, såväl i samband med transkriberingar som under kodning av det empiriska materialet. Dessa har varit tacksamma på så sätt att det inte heller finns ett givet ramverk vad avser den form de bör anta, vilket har varit fördelaktigt för att kunna finna intressanta länkar mellan olika teman och nya infallsvinklar för att förstå ens empiriska material.

Ytterligare en fas i analysarbetet har inbegripit kodningen av intervjupersonernas utsagor. När det gäller kodning så kan den ske på olika nivåer rent analytiskt och gå från att vara mer beskrivande till att bli mer förklarande till sin karaktär (Miles & Huberman, 1994, s.58). Allt empiriskt material som har samlats in behöver inte heller kodas, eftersom allt inte är av intresse för att kunna besvara de frågeställningar som har ställts (Miles & Huberman, 1994, s.65). Detta har således inneburit att jag har läst igenom intervjuerna flera gånger för att få en helhetsbild av det empiriska materialet och därmed kunna välja ut centrala teman för en mer

djupgående analys. Det kan dock även tilläggas att teman som inledningsvis inte tycks vara intressanta kan mycket väl visa sig bli det i och med att en helhetsbild av avhandlingen med tiden växer fram. Strukturen i analysen liksom den relation som olika teman har till varandra har trätt fram allt tydligare. Jag har således varit mån om att inte avfärda viss empiri för tidigt, vilket visade sig vara ett fruktbart förhållningssätt. Den hänsyn till ett helhetstänkande som framgår här kan härledas till de Beauvoir (1949/2006) som har varit en inspirationskälla. Teman som inledningsvis tycktes höra till olika kapitel flätades samman och bildade ett kapitel som var mer klagörande och relevant i förhållande till avhandlingens frågeställningar än om den ursprungliga tankegången hade behållits. Ett exempel på detta är ett kapitel som främst berörde intervjupersonernas reflektioner kring arbetslöshetens orsaker och som i stort sett var färdigskrivet. Efter en mer fördjupad analys luckrades detta kapitel upp och integrerades med teman som berörde vrede och den konstnärliga yrkesidentiteten. Den konstnärliga yrkesidentiteten som tema hade i sin tur tidigare varit integrerat med temat som berörde visibilitet.

Författarna föreslår vidare ett arbete med *pattern coding* som ett sätt att stegra analysnivån bortom den rent deskriptiva nivån i syfte att finna övergripande mönster i ens material. Dessa koder kan sedan organiseras i form av strukturer för att se hur de är relaterade till varandra (Miles & Huberman, 1994). Modeller har varit ett sätt att organisera teman och reflektioner vad avser de empiriska kapitlen i avhandlingsarbetet för min del. Jag har däremot inspirerats av Miles och Hubermans (1994) förslag om att strukturera övergripande koder på ett överskådligt sätt i syfte för att se hur de är relaterade till varandra. Därmed möjliggörs en överblick av viktiga argumentationsled i avhandlingsarbetet. Nedan kan läsaren få en insyn i hur dessa strukturer har formulerats genom ett exempel ur det avslutande empiriska kapitlet: *Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd*. I modellen nedan framgår kapitlets övergripande struktur och argumentationsled. De två huvudsakliga orsaker som underbygger vreden är bristen på ekonomiska resurser och bristen på erkännande för den egna yrkesutövningen. Vreden antar i sin tur olika former. När motståndet kommer till uttryck kan det anta kollektiv respektive individuell form. Det kan även vara öppet respektive dolt till sin karaktär. Vrede som inte kommer till uttryck kan reflekteras i en tystnadskultur som återfinns parallellt med motståndet.

Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd



Att relatera delar till en större helhet har varit en strävan för mig under analysarbetet. Jag fortsätter här med mitt exempel av analysprocessen ur det avslutande empiriska kapitlet, *Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd* där en central emotion som jag studerar är vrede. Här har Scheffs (1990) ansats vad avser emotioner varit en viktig inspirationskälla. Scheffs (1990) ambition här är att länka mikroförhållanden med makroförhållanden, individer med sociala strukturer. I analysen av emotioner framför han betydelsen av att inom ramen för sin tolkning införliva ett hänsynstagande till såväl *message stack* som *extended context* som han menar är centrala begrepp i sammanhanget. Med *message stack* avses såväl verbala som icke verbala ledtrådar som intervjupersonerna ger uttryck för (Scheff, 1990, s.100). När det gäller *extended context* argumenterar Scheff för en utvidgad analys, som inbegriper framtiden, det förflutna, men också alternativa händelseförlopp (Scheff, 1990, s.115). En utvidgad kontextuell förståelse är enligt Scheff nyckeln till insikten om relationen mellan individer och sociala strukturer (Scheff, 1990, s.96). En central poäng som Scheff gör är att en viktig förutsättning för att erhålla en förståelse för sociala strukturer på makronivå är att få en insyn i det känsloliv som kommer till uttryck i individers mikrovärld (Scheff, 1990, s.115). Han uttrycker också: "Paradoxically, understanding social structure involves examination of the minute events in the microworld" (Scheff, 1990, s. 115-116).

Även Kleres påvisar betydelsen av en kontextuell analys av emotioner, vilken grundar sig i ambitionen att identifiera ett övergripande mönster genom att studera hur olika delar av en berättelse är relaterade till varandra (Kleres, 2011, s. 184). Min ambition har varit att erhålla en kontextuell förståelse av vreden hos studiens intervjupersoner genom att identifiera *orsakerna, riktningen* samt *uttrycken* av den vrede som jag har kunnat skönja i de frilansande skådespelarnas berättelser. I analysen av vrede har Kleres (2011) bidrag vad avser narrativ analys varit en inspirationskälla. Kleres (2011) betraktar emotioner som nära integrerade med narrativ, vilket avspeglas i sammansättningen av exempelvis handlingar, objekt och förhållanden. Tankar och emotioner är således nära sammanvävda med varandra (Kleres, 2011, s.188).

För att analysera vrede har jag tagit intryck av ett antal kriterier för analys av emotioner som presenteras av Kleres (2011). Först och främst rör detta strukturen i narrativen. Med referens till Hudson et al. (1992) exemplifierar Kleres med hur narrativ kan anta olika struktur beroende på vilken emotion som underbygger dem. Lycka involverar exempelvis lite dramatik till skillnad från rädsla där narrativen är mer dramatiska till sin karaktär (Kleres,

2011, s.190). Vad gäller vrede så har strukturen i intervjupersonernas utsagor i den här studien tagit karaktären av att ett händelseförlopp eller fenomen introduceras som leder till eller är relaterat till ett annat i form av en nedåtgående spiral, ofta med ett negativt utfall. Detta gäller exempelvis diskussionen om bristande resurser till kulturen som i slutändan drabbar skådespelare på ett negativt sätt.

Kleres (2011) menar vidare att upprepningar kan ha en dramatisk inverkan (Kleres, 2011, s.190). I intervjupersonernas utsagor framgår detta exempelvis med att ord som ”vansinne” och ”det passar dem ganska bra” upprepas när villkoren inom yrket diskuteras. Jämförelser kan också vara ett sätt att identifiera vrede där orättvisa förhållanden jämförs med mer fördelaktiga (Kleres, 2011, s.191). I den här studien återspeglas detta genom närvaron av den feministiska vreden, där kvinnliga skådespelare är missnöjda över det orättvisa i att manliga kollegor har bättre villkor för sin yrkesutövning. Detta rör exempelvis uppfattningen att manliga skådespelare tenderar att få fördelaktiga roller även med stigande ålder. Ett annat sätt att analysera vrede är att urskilja agentskap i narrativen. Kleres (2011) beskriver det enligt följande: ”Anger narratives, for instance may operate with an agentic other, with self as an object” (Kleres, 2011, s.192). Detta visar sig bland annat genom den vrede som skådespelare riktar mot yttre aktörer som kulturpolitiska institutioner och arbetsgivare gentemot vilka de har en underordnad ställning.

Vidare kan emotioner identifieras via ord, som kan vara mer deskriptiva till sin karaktär alternativt återspegla en emotion. Det kan vara en fråga om händelser eller omständigheter som ger uttryck för närvaron av ett visst emotionellt tillstånd (Kleres, 2011, s.194). I intervjupersonernas utsagor har vreden framgått genom explicita uttryck som att man refererar till sin ilska, men också genom svordomar och uttryck som ”skitförbannad”. Användningen av metaforer kan fylla en funktion för att illustrera emotioner (Kleres, 2011, s.194). För att ta ett exempel från den här studien är utsagor som ” Nu känner jag hur det där röda skynket börjar vifta” ett uttryck för vrede. En strävan har varit att observera enskilda utsagors relation till andra utsagor för att undvika en alltför fragmentarisk och avkontextualiserad tolkningsram. Här har jag haft ett intresse av att få en utvidgad förståelse av intervjupersonernas berättelser genom att relatera dem till en situationell och samhällelig kontext. Jag har även varit observant vad avser de emotioner som väcktes hos mig i anknytning till att jag tog del av intervjupersonernas berättelser. Ett förhållningssätt i likhet med en *känslig* intervjuare som beskrivs av Kvale (1997, s.138). Detta har varit ännu ett sätt att få en inblick i vilka emotioner som har varit framträdande i skådespelarnas berättelser.

Slutligen kan röstens och talets karaktär i form av ett högre röstläge och ökad talhastighet vara ett uttryck för vrede (Kleres, 2011, s.195). Vad avser det sistnämnda har jag dock inte gått närmare in på vredens intensitet och inte heller tagit hänsyn till intervjupersonernas tonfall för att bedöma graden av vrede. Detta val bygger på att vrede som emotion i sig inte är av centralt intresse här, utan snarare dess relation till strukturella förhållanden. En sådan detaljerad och kvantifierad analys av emotioner hade inte heller legat i linje med studiens syfte. Det är snarare den innehållsmässiga aspekten av intervjupersonernas berättelser som har varit mer intressant att utforska. Med detta sagt vill jag ändå påpeka att vredens styrka kan förstås utifrån tanken om ett kontinuum. Även om vrede fungerar som övergripande kategori för analysen i den här studien så är det möjligt att föreställa sig dess nyanser i form av irritation, frustration, men också vredesuttryck som är av mer explicit och uttalad karaktär. Möjligen kan dessa tankegångar ramas in i termer av en vredesfamilj. Det kan jämföras med Scheffs (2003) ställningstagande vad avser skam som emotion. I sin definition av skam utgår Scheff utifrån en tanke om en skamfamilj, där närliggande emotioner inkluderas (Scheff, 2003).

Etiska ställningstaganden och rollen som forskare

Vetenskapsrådets etiska rekommendationer har följts i samband med sökandet efter deltagare för studien och i arbetet med intervjuerna. Vetenskapsrådet ställer upp fyra huvudkrav för bedrivandet av samhällsvetenskaplig forskning. Det rör sig om informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet (Vetenskapsrådet, 2002, s.6). Informationskravet handlar om att deltagarna i studien ska informeras om undersökningens syfte, att de är med på frivillig basis samt att de kan avbryta sitt deltagande om de så vill (Vetenskapsrådet, 2002, s.7). Deltagarna i den här studien har informerats skriftligt och muntligt om undersökningens syfte och att de kan avböja sitt deltagande närhelst de vill under undersökningens gång. Samtyckeskravet grundar sig på att tänkta deltagare i studien ska samtycka till att delta (Vetenskapsrådet, 2002, s. 9). Samtliga intervjupersoner har givit sitt samtycke. Konfidentialitetskravet innebär att åtgärder ska vidtas för att identiteten hos deltagare inte ska kunna röjas för utomstående (Vetenskapsrådet, 2002, s. 12). Det empiriska materialet i den här avhandlingen har förvarats skyddat från utomstående. Vidare så har det noggrant avidentifierats i samband med rapportering av det skälet att intervjupersonerna har specifika och unika karakteristika, vilket annars skulle göra dem lätt identifierbara.

Etiska spörsmål har inte enbart varit aktuella vid en viss tidpunkt, utan dessa har återkommande gjort sig påmind under avhandlingsarbetets gång. Det är även här min roll som forskare aktualiseras. Aspers (2007) diskuterar det dilemma som finns kring forskarens relation till sitt fält, där en forskare å ena sidan ska vara en del av fältet, utan att för den skull ”go native” och i allt för stor utsträckning identifiera sig med de intressen som råder på det fält som studeras. Aspers menar samtidigt att det är en balansgång som är svår att upprätthålla och att det inte finns ett idealiskt förhållningssätt, utan att det är frågeställningar som forskaren kontinuerligt får reflektera kring (Aspers, 2007, 105-106).

Jag har givetvis reflekterat kring den position jag har i relation till mina intervjupersoner. För att ta ett exempel så har jag ibland blivit tillfrågad av några av intervjupersonerna om jag vill komma och se deras föreställningar, vilket jag har gjort. Min bedömning var att detta inte i någon bemärkelse inbegrep en risk att jag skulle ”go native”. Snarare bidrog mitt intresse för teater och kulturfrågor troligen till att jag lade grunden till ett förtroende som var av vikt och som kanske även möjliggjorde de uppföljande intervjuerna. De uppföljande intervjuerna har även ur etisk synpunkt varit fördelaktiga, eftersom de gav intervjupersonerna ytterligare en möjlighet att få en större inblick i mitt avhandlingsarbete och hur det fortskred.

Några av intervjupersonerna var nyfikna på mig som person, vilket kan ses som en förståelig reaktion och en del i mänskligt samspel. Att bli intervjuad om sin bakgrund, sina erfarenheter och sina upplevelser kan tänkas generera en undran kring den som intervjuar. Intervjuarens egna karakteristika kan inte heller förbises i intervjusituationen. Vilken betydelse det hade i sammanhanget att jag är en ung kvinna kan jag blott spekulera i, men det faktum att jag inte är skådespelare upplevde jag också som fördelaktigt. Sannolikheten att intervjupersonerna inte tog för givet att jag delade många av deras erfarenheter ökade, vilket troligen bidrog till en mer fördjupad inblick i deras livsvärld. Därmed tror jag att deras erfarenhetsberättelser blev rikare och fylligare än vad de annars hade varit. Dock är forskare i likhet med konstnärliga yrkesgrupper en del av ett prekariat åtminstone om man ska utgå från de Bloois (2011), men också Cassegårds (2013) diskussion. Likheterna mellan skådespelarnas berättelser och min egen bakgrund och livsberättelse där ovisshet i tillvaron har varit närvarande är större än vad som kan tyckas vid en första anblick. Ovissheten hos en flykting respektive doktorand antar olika karaktär, men min poäng är att skådespelarnas upplevelser och erfarenheter inte var främmande för mig heller. Detta var däremot en insikt som inte infann sig i avhandlingsarbetets början, utan introducerades allt eftersom arbetet med avhandlingen fortskred.

Jag etablerade inte några nära vänskapsrelationer med mina intervjupersoner, med hänsyn till att ett sådant beslut möjligtvis hade kunnat påverka min tolkning av studiens resultat. Det var en på förhand uppställd gränsdragning som jag inte översked under arbetets gång. Det faktum att jag inte är verksam skådespelare underlättade troligen att jag kunde genomföra en i hög grad självständig analys av empirin. Däremot uppkommer frågan avseende vad distans egentligen skulle kunna innebära i det här sammanhanget och i vilken utsträckning det hade varit en eftersträvanvärd position? Hur finner man en god balansgång mellan närhet och distans? Svaret på dessa frågor är som nämnts ovan inte givet. Det är däremot teman som jag återkommande har reflekterat kring under den tid som jag skrev avhandlingen.

Under intervjuernas gång blev jag ofta berörd av de erfarenheter som mina intervjupersoner gav uttryck för. Även om jag innehade en roll som intervjuare, så innebar det inte att allt det som definierar mig som människa, ett medvetande, emotioner, livserfarenheter helt enkelt kunde läggas åt sidan. Frågan är i vilken omfattning det är möjligt att sätta sin egen mänsklighet inom parentes? De emotioner som skådespelarna gav uttryck för, oavsett om det var skratt eller sorg reflekterades i mitt eget inre, något jag var väl medveten om. Jag vågar dessutom argumentera för att mitt ställningstagande snarare utgjorde en tillgång i intervjusituationen än en brist. Trost (2005) menar exempelvis att vad som är "känsligt" att ta upp under intervjun inte är givet på förhand. Denna insikt tog jag med mig och jag kunde använda mig av mina egna emotionella reaktioner för att bedöma hur jag skulle förhålla mig under intervjuernas gång, om ett tema skulle utvecklas eller huruvida jag skulle gå vidare till nästa. Vad som möjligen kunde vara "känsligt" för en intervjuperson var kanske ett tema som för någon annan inte gav upphov till en motsvarande reaktion. Det var mitt sätt att utvidga ett informerat samtycke som inledningsvis hade erhållits. Jag hade visserligen informerat mina intervjupersoner om att de inte behövde svara på någon fråga om de inte ville, men jag var trots detta uppmärksam på hur de reagerade och reflekterade kring mina frågor. Att vara alltför distanserad i en sådan situation, övertygad om möjligheten att bibehålla någon form av "emotionell neutralitet" hade försvårat, om inte omöjliggjort en sådan tolkning.

Slutligen vill jag tillägga att ett etiskt förhållningssätt även har präglat presentationen av citat, vilket också diskuteras av Trost (2005). Med tanke på att skådespelare har lättigenkännliga och unika karakteristika med hänsyn till bakgrund och yrkesverksamhet har jag varit ytterst noggrann med att avidentifiera de citat som används i avhandlingen. Intervjupersonerna har inte enbart erhållit fingerade namn, utan även exempelvis specifika arbetsplatser, personer i deras yrkesliv och vissa yrkesrelaterade och privata omständigheter

har inte angetts. Stockholm som framgår i rapporteringen utgör ett undantag här, detta med hänsyn till att intervjupersonerna ofta refererade till Stockholm som en betydelsefull stad där makt och resurser koncentrerades. Detta lät jag vara kvar, med hänsyn till att det var ett intressant och relevant empiriskt resultat, utan att det kunde kopplas till någon enskild intervjupersons identitet.

Även språket har redigerats för att öka läsbarheten (se Trost, 2005, s.109). Det rör sig dock om mindre grammatiska redigeringar, utan att innehållet i utsagorna har ändrat innebörd eller att intervjupersonernas specifika sätt att uttrycka sig har gått förlorat. Tanken har varit att fokus ska ligga på innebörden i det sagda snarare än på termer som ”typ” och ”liksom”, vilka är vanligt förekommande i talspråk, men inte lika lämpliga i skriven text. Jag har däremot inte strävat efter att omvandla citaten till skriftspråk, utan dess talspråkliga karaktär har i övrigt bibehållits.

Avslutande sammanfattning

I detta metodkapitel har jag beskrivit urvalet av intervjupersoner som varierar vad avser kön, bakgrund, ålder och födelseland. Jag kom i kontakt med intervjupersonerna via personliga kontakter och totalt genomfördes tjugo intervjuer varav en intervju var en informantintervju. Även nio uppföljande intervjuer genomfördes. Intervjuerna är till sin karaktär kvalitativa halvstrukturerade intervjuer (Kvale, 1997). Det analytiska arbetet är inspirerat av de Beauvoir (1949/2006) vars ansats har bidragit till ett helhetstänkande där det empiriska materialet har betraktats utifrån flera perspektiv. Miles och Hubermans (1994) förfarande vad avser analys var vägledande för en mer strukturerad och detaljerad analys. Kleres (2011) ansats tillhandahöll verktyg för analysen av vrede. Jag har slutligen problematiserat min roll som forskare samt de etiska reflektioner som har varit vägledande för studien. Nedan kommer de frilansande skådespelarnas berättelser och analysen av dessa att presenteras för läsaren i form av fyra empiriska kapitel.

I gränslandet mellan arbete och arbetslöshet: en inblick i en prekär tillvaro bortom scenen

(...) någonting som alla måste lära sig att räkna med och...ja, jag vet inte hur den är för andra grupper, men den är så djävulskt nedbrytande för oss därför att...det är tillräckligt jobbigt... när du har ett jobb och du vet att det kommer att ta slut då och du söker febrilt hitta någonting. Du vet inte om det kommer att förlängas eller inte, du bara vet när kontraktet går ut. Sen kan du ha tur att de vill förlänga dig på samma ställe, men det vet du inte förens en månad eller två månader innan. Du vet inte att det är slut då, du måste ändå försöka söka jobb som täcker upp det därifrån. Och det lever du med när du har ett jobb och det är tillräckligt svårt för det är ändå sjukt svårt att få människor att, men bara ihärdigt ligga på, jag finns, jag finns, jag finns. Se mig, glöm inte mig, tänk på mig...men när du dessutom inte har ett jobb, så har du så grymt lågt självförtroende och...och...motståndet och tröskeln blir så jävla hög...mot att...orka söka eller inte söka för det finns inget att söka utan orka bara...pusha för dig själv. Sälja dig själv. (Alexandra, ung skådespelare)

Citatet ovan reflekterar frilansstillvarons *ekonomiska* dimension, vilket rör sig om en otrygg frilansstillvaro där gränsen mellan arbetslöshet och arbete är flytande. Som läsaren kommer att se framgent så har erfarenheten av arbetslöshet en tendens att hålla sig kvar. I kapitlet argumenterar jag för att oro för arbetslöshet och sökandet efter arbete kvarstår även i samband med innehavet av ett arbete. Sökandet efter arbete behöver inte enbart vara en formell procedur i form av ansökningshandlingar till potentiella arbetsgivare, utan sker även genom exempelvis visibilitet och nätverkande på olika arenor som i förlängningen kan gynna ens position på arbetsmarknaden. I anknytning till detta är det således av vikt att betona att arbete därmed också erhålls genom att de frilansande skådespelarna blir kontaktade av aktörer som regissörer och rollsättare efter att ha blivit sedda av dem genom exempelvis ett rollinnehav. Därmed blir de tilldelade ytterligare roller.

Arbetslösheten innebär en reduktion av betydelsefulla resurser, nämligen *socialt* och *ekonomiskt* kapital (Bourdieu, 1986). Detta tar sig två huvudsakliga uttryck, nämligen genom 1) *tillgången till konstnärliga rum minskar*, vilket här avser en upplevelse av att det är svårare att skapa sig ett socialt sammanhang. Mer specifikt handlar det om en brist på ett kollektivt stöd där man kan underhålla sitt konstnärliga hantverk, men också möta andra yrkesverksamma och 2) *ekonomisk belastning*, där arbetslösheten medför mindre inkomster som även är mer oförutsägbara.

Erfarenhet av arbetslöshet, hård konkurrens och otrygga anställningsförhållanden intensifierar erfarenheten av *ovisshet* avseende möjligheten att fortsätta vara yrkesverksam

och därmed också kunna upprätthålla en konstnärlig yrkesidentitet. För att hantera ovissheten utarbetas två huvudsakliga strategier eller förhållningssätt till tillvaron. Dels handlar det om ett *kontinuerligt arbetsökande*, alltså man söker efter arbete inte enbart i samband med arbetslöshet, utan även när man har ett arbete och dels är det en fråga om *underhållandet av sitt konstnärliga hantverk*. Dessa strategier överlappar med tanken om *visibilitet*, ett tema som kommer att fördjupas framgent. Det är i det här avseendet som gränserna mellan arbete och arbetslöshet blir mer uppluckrade och flytande i och med att erfarenheten av arbetslöshet kan kvarstå även då man har ett avlönat arbete. Erfarenheten av arbetslöshet överger aldrig minnet helt samtidigt som underhållandet av ett konstnärligt hantverk inte behöver upphöra för att det inte är avlönat. Det är här som arbetslöshet som begrepp kommer att problematiseras, då jag menar att arbetslösheten så som den ofta definieras inte nödvändigtvis fångar betydelsefulla aspekter i skådespelares frilanstillvaro.

En annan viktig poäng i kapitlet är att underhållandet av ett konstnärligt hantverk inte enbart ska betraktas som instrumentellt och som ett sätt att motverka en oro för att inte kunna fortsätta vara yrkesverksam i ett konkurrensutsatt arbetsliv. Jag betraktar även denna strategi som ett uttryck för en lust att skapa, ett tillstånd av ett *kreativt begär* som finns där och längtar efter att förverkligas även när de ekonomiska resurserna är bristfälliga. Därmed inte sagt att ekonomiska resurser i form av exempelvis lön inte är betydelsefulla för de villkor som omgärdar ens yrkesutövning. Ett antagande av den karaktären skulle implicera en alltför realistisk och förskönad bild av den tillvaro som omgärdar konstnärligt yrkesutövande. Konstnärliga yrkesutövare är i likhet med den övriga arbetskraften beroende av ekonomiska medel för sin försörjning, åtminstone så länge vi lever inom ramen för ett samhällssystem som organiseras utifrån marknadsekonomiska principer. Dessutom har tillgången till ekonomiska resurser för ens yrkesverksamhet även en symbolisk dimension eftersom det sammanhänger med ett samhälleligt erkännande, ett tema som kommer att utvecklas i kapitel 7.

Även om ekonomiska incitament inte har varit vägledande för mina intervjupersoners yrkesval, så innebär detta således inte att tillgången till ekonomiska resurser har en marginell roll i sammanhanget. Throsby och Zednik (2010) kritiserar den romantiserade föreställningen om konstnären som en individ som kan hänge sig åt sin konst oberoende av omständigheterna. De framhåller istället att konstnärliga yrkesgruppers som skådespelares, musikers, bildkonstnärers och författares tillvaro är mer nyanserad, eftersom deras vardag också går ut på att vid sidan av sitt konstnärliga skapande hitta medel för att försörja sig och i övrigt ansvara för de bestyr som livet för med sig. I kapitel 7 diskuteras också den vrede hos

intervjupersonerna som grundar sig bland annat i de bristfälliga ekonomiska resurserna inom konst- och kultursektorn.

Min ambition är därmed att bidra till att ge en mer mångfacetterad bild om konstnärliga yrkesutövares, i synnerhet frilansande skådespelares arbetsliv. Det är den *ekonomiska* dimensionen av frilansstillvaron och med den också sammanhängande sociala konsekvenser som är i fokus för detta kapitel. Det är därmed skådespelarnas position på arbetsmarknaden som villkorar möjligheten att utöva sitt yrke. Jag inleder med att problematisera intervjupersonernas upplevelser av arbetslöshet.

Arbetslöshetens sociala och ekonomiska aspekter

Under denna rubrik kommer de berättelser och erfarenheter av arbetslöshet som berör dess sociala och ekonomiska aspekter att presenteras. Jag menar här att arbetslösheten innebär en reduktion i centrala resurser, nämligen socialt och ekonomiskt kapital (Bourdieu, 1986). Resultaten har likheter med Jahodas (1933/1974) teoribildning kring effekterna av arbetslöshet i 1930-talets Marienthal, en studie som genomfördes i en annan tid, i ett annat socialt sammanhang och med en annan urvalsgrupp.

Det kan tilläggas att tidsaspekten har betydelse och att den reduktion av resurser i samband med arbetslöshet som beskrivs nedan företrädesvis framgår under perioder som sträcker sig längre än ett antal veckor. Avseende erfarenheten av ovisshet däremot, så framgår ingen märkbar tidsaspekt, utan ovissheten är kontinuerligt närvarande och en införlivad del i frilansstillvaron. Dessutom är det så att samtliga intervjupersoner inte befann sig i arbetslöshet i anslutning till varje intervjutillfälle, vilket innebär att berättelserna även har en retrospektiv dimension och att de är härledda ur skilda sammanhang och tidpunkter.

Kreativitetens spatiala aspekt: angående betydelsen av konstnärliga rum

Som nämndes tidigare innebär arbetslöshet för de frilansande skådespelarna att arenorna för kreativ verksamhet och möten med andra yrkesverksamma blir färre. Arbetslösheten för med sig ett tillstånd som är spatialt till sin karaktär där *tillgången till konstnärliga rum blir mindre*. Detta rymmer tre aspekter, 1) *Avsaknaden av kollegiala mötesplatser*, 2) *Begränsade möjligheter att underhålla sitt konstnärliga hantverk* 3) *Bristen på erkännande*. Det förstnämnda avser det faktum att arbetslösheten innebär en avsaknad av en fysisk mötesplats som en arbetsplats kan utgöra och därmed en sämre tillgång till ett socialt, kollegialt

sammanhang. Arbetslösheten gör det även svårare att underhålla sitt konstnärliga hantverk, eftersom det ofta förutsätter samarbete med andra och slipningen av ett hantverk är dessutom kopplat till innehavet av ett konstnärligt rum. Slutligen innebär arbetslösheten att det är svårt att erhålla erkännande från andra, eftersom ens konstnärliga utveckling, men också självförtroende och självkänsla är relaterad till kollegial återkoppling på ens arbete. Bristen på erkännande medför således ett sviktande självförtroende och självkänsla samt erfarenheter av skam. Sammantaget kan dessa omständigheter i förlängningen hota en konstnärlig yrkesidentitet.

Arbetslöshetens inverkan på underhållet av det konstnärliga hantverket samt svårigheten att få erkännande i samband med arbetslöshet kommer till uttryck i Adams utsaga. Adams erfarenheter kan också tolkas i termer av upplevd skam. Detta framgår genom hans beskrivning av kontrasten mellan att vara yrkesverksam och en del av ett socialt sammanhang tillsammans med kollegor till skillnad från arbetslöshet som istället får symbolisera en försvagad position på arbetsmarknaden, ensamhet och ett självförtroende som med tidens gång allt mer förlorar sin lyster:

Adam: Teater är någonting man gör tillsammans med andra människor, men arbetslös, det, det gör man själv... Det är bristen på det sammanhanget och...självförtroendet. Det är också en färskvara så att går det väldigt lång tid, då känner man sig kanske inte lika lysande som man kände sig när man stod på scen där för ett halvår sen...Det verkar vara så att framför allt när det gäller sång och skådespeleri så är man mycket bättre om man själv tror att man är bra...för att osäkerhet...och dåligt självförtroende, det syns så väl...på scen...och det är väldigt jobbigt att titta på...Är man arbetslös eller utan uppdrag en längre tid så finns det risk för att självförtroendet sjunker och det är egentligen kontraproduktivt därför att det är då som man behöver det som mest när man kanske får den här provsjungningen eller provfilmningen eller vad det är, så ska man egentligen stå där, bara lysa och säga: "Look no further" (...)

Sökandet efter arbete beskrivs även som en exkluderande process av Adam, "ett spel" eftersom han inte upplever sig vara en del av ett socialt sammanhang på samma sätt som när han arbetar. Konkurrensen med kollegorna framgår tydligare i samband med arbetslöshet. Möjligheterna att befinna sig på informella arenor med arbetsgivare som kan omgärda ansökningsproceduren i samband med en audition upplevs som begränsade. Adam exemplifierar med hur en kollega som redan är yrkesverksam på arbetsplatsen där audition hålls kan bjudas in till eftersnack på krogen. För Adams del handlar det istället om att han

direkt får bege sig hemåt med en upplevelse av att han inte kommer att få den roll som han har sökt, vilket kan betraktas som ett uttryck för en sviktande självkänsla och skam:

Adam: (...) sen är det ett spel också, man kommer dit på provsjungning och så ser man aha är han här, ja och han också aha, de har jobbat precis nyss. De kanske till och med befinner sig i jobb eller kanske till och med jobbar i huset där den här audition ska vara och så tänker man...och så har man själv inte haft ett jobb på jättelänge och så tänker man, men vi söker samma roll, det är uppenbart...och från den situationen och med det i huvudet så ska du gå in och visa att, men jag är bättre än Petter som just nu jobbar för er. Ni som sitter här och tittar, ni känner Petter. Sen efter den här audition, så kommer ni att ta ett glas på krogen och snacka och garva medans jag kommer att sätta mig på min av arbetsförmedlingen betalad tågbiljett och åka hem igen, och Petter kommer förmodligen att få det jobbet och jag kommer att inte få det. Det är så det känns, det är så man upplever det.

Även utifrån Evitas utsaga framgår närvaron av skam när hon berättar om känslorna av värdelöshet och dåligt självförtroende som kommer av att inte ingå i ett pågående kreativt sammanhang med kollegor och få återkoppling och erkännande på sitt arbete. Dessa omständigheter är relaterade till ett socialt tillbakadragande från andra, med hänsyn till de upplevelser av skam som infinner sig. Känslor av skam i samband med arbetslöshet, vill hon dock samtidigt ”demaskera” eftersom arbetslösheten anses vara en erfarenhet som delas av flertalet kollegor:

Evita: (...)jag tycker att det har varit viktigt att...klä bort skammen från ordet, eftersom jag vet att jag delar den situationen med så många andra skådespelare. Jag har känt ett väldigt utanförskap i det, för att det finns hela tiden en oerhört stor risk som man löper och den lutar väldigt många gånger i vargtimmen klockan fyra på morgonen när man vaknar och är svettig för att man inte har pengar och inget jobb och så, att man känner sig värdelös och får dåligt självförtroende och man har inte ett bra kamratskap igång, inte ett kreativt arbetsförlopp...Hur tacklar man det då? Ja, att bli väldigt skamsen och inte ta kontakt och inte våga gå ut. Jag vågade inte träffa människor som: Vad gör du nu för någonting? Nej, jag gör ingenting och därför så bestämde jag mig för att gå ut väldigt hårt med det. För det var det enda sättet att tackla mitt eget begynnande eller dåliga självförtroende, det var att demaskera själva begreppet.

Närvaron av känslor som osäkerhet och skam är något som är en del av skådespelares yrkesutövning. I sin avhandling *Rehearsing emotions: The process of creating a role for the stage* (2010) visar Bergman Blix hur känslor av skam var ett återkommande tema i samband med repetitionerna. Osäkerhet och rädsla var mer framträdande i samband med inledningen av

en ny spelperiod än i relation till framförandet av ett verk inför en publik (Bergman Blix, 2010, s.89). Det är därmed möjligt att tänka sig att skådespelare har fler resurser till sitt förfogande för att hantera skam i samband med arbetslöshet än andra grupper på arbetsmarknaden, eftersom denna förmåga utgör en del av deras yrke, vilket framgår av Bergman Blix (2010) studie.

Rebecka berättar om hur ambitionen att vara kreativ genom att skriva eller fördjupa sig inom teaterns sfär är svår att förverkliga under arbetslösheten, vilket även skulle kunna betraktas som ett uttryck för att arbetslösheten begränsar slipningen av det konstnärliga hantverket. Detta gäller i synnerhet om den pågår under en längre tidsperiod. Alexandra och Benjamin är explicita med att de betraktar arbetslösheten som en avsaknad av ett kreativt socialt sammanhang. Mötet med andra yrkesverksamma och en aktiv dialog betraktas som en form av verksamhet i sig, men när arbetslösheten träder in så försvinner dessa kreativa rum menar Alexandra:

Alexandra (...)arbetslöshet är för mig när det står still åt alla håll. När det inte är något kreativt skapande...när det inte finns några rum där ens möten skapas (...) därför att bara att möta människor i branschen och föra samtal om teatern är också ett sätt att hålla sig aktiv och man spinner, man håller på. Arbetslöshet är när inga sådana rum finns, där du är bortkopplad, där du bara har AF om du ens har tur att ha AF ... att tillgå.

Upplevelsen av att arbetslösheten för med sig en förlust av sammanhang där man kan möta sina kollegor och vara yrkesverksam kan förstås i relation till att flera intervjupersoner refererar till skådespelaryrket som ett kollektivt yrke. Slipningen av ett konstnärligt hantverk kan således enbart i en begränsad utveckling ske på egen hand. Den är även beroende av ett kollektivt arbete. Evita jämför sig här med andra konstnärliga yrkesgrupper som exempelvis bildkonstnärer och författare, vilka inte anses vara lika kollektivistiskt orienterade. I utsagan nedan framgår Evitas frustration över bristen på ett ”kreativt forum” i samband med arbetslöshet. Hon betonar ytterligare vikten av detta, eftersom hon anser att skådespelare i allmänhet inte vill förlita sig på arbetslöshetsförsäkringen, utan snarare brinner för sitt arbete:

Evita: Men det innebär ett stort utanförskap att vara arbetslös naturligtvis och därför så behövs...det forum för skådespelare, eftersom det är ett kollektivt yrke till skillnad från om du målar tavlor... eller sitter vid datorn och skriver, vilket jag också tycker om, det ensamma konstnärliga arbetet i att skriva. Jag älskar ord och så, men den största identiteten har jag som skådespelare. Det är framförallt ett kollektivt yrke och då känns det oerhört frustrerande att gå och inte ha något bra verksamt forum och då menar jag inte att dricka kaffe eller gå på krogen och dricka vin, utan ett kreativt forum för att träffas, där det betyder något, att man träffas, att man är verksam, för alla skådespelare som jag vet älskar att jobba. Det finns inte några som är lata eller vill ligga hemma och bara gå på arbetslöshetskassa. Det finns inte i branschen skulle jag vilja säga.

Evitas utsaga kan även tolkas i termer av att vara ett försvar gentemot stereotypifiering där arbetslöshet förknippas med lathet och ett utnyttjande av arbetslöshetskassan, vilket jag skriver mer om i kapitel 5 som berör de frilansande skådespelarnas upplevelser av stigmatisering i samband med arbetslöshet. Arbetsplatsen framgår alltså som en betydelsefull arena för att få ett socialt behov tillfredsställt. Längtan efter ett socialt sammanhang och att möta kollegor blir uppenbar även genom Jonathans berättelse. Jonathan uttrycker en önskan om tillgång till någon form av teaterstudio där det finns möjligheter att slipa sitt instrument under perioder av arbetslöshet:

Jonathan: (...) Det jag skulle kunna önska, det skulle vara jättehäftigt om det fanns något ställe, någon teaterstudio som man kunde gå till som arbetslös skådespelare. Någon träffpunkt där man kunde vara och testa saker och jobba med scener, mötas där någon dag i veckan. Hålla igång...hålla igång sitt instrument på något sätt, det vore häftigt.

Arbetsplatsens betydelse för möjligheten att vara en del av ett sammanhang och ha rutiner som fika och lunch och bli erkänd av sina kollegor framgår även av Rebeckas utsaga:

Rebecka: Vi som är frilansare är jätteglada när man kommer in på en teater. Det är så jävla kul att få kaka lunch ihop och fika: "Hallå hur är läget idag?". Alltså hela det som är gemenskap och bekräftelse är det mycket också. Att bli bekräftad som yrkesmänniska framför allt, men också som person.

Arbetslöshet för de frilansande skådespelarna innebär alltså att det kollektiva stödet undermineras och att det blir svårare att skapa sig ett socialt sammanhang för ens konstnärliga yrkesutövning. Intervjupersonernas erfarenheter ligger även i linje med tidigare forskning om arbetslöshet. Jahoda (1982) har hävdade att arbetet kan uppfylla individens behov av ett socialt sammanhang, ett behov som enligt henne inte kan täckas av närstående i form av en

kärnfamilj. Erfarenheter av utslutning och meningslöshet är förknippade med att inte ta del av det sociala sammanhang som medföljer genom innehavet av ett arbete (Jahoda, 1982, s.24). Även andra forskare har berört arbetslöshetens påverkan på ens sociala kontakter (Jönsson, 2003; Rantakeisu, Starrin & Haqkvist, 1997; Warr, 1982). Warr menar att det är svårt att i samband med arbetslöshet bli inkluderad och ingå i en samhällelig delaktighet (Warr, 1982, s. 7). I den här avhandlingen har även det konstnärliga rummets betydelse för yrkesidentiteten och möjligheten till erkännande för ens yrkesutövning framgått. I relation till detta kan det vara av vikt att framhäva att intervjupersonernas berättelser kring arbetslöshet inte härstammar ur en och samma tidpunkt och sammanhang, eftersom samtliga inte befann sig i arbetslöshet i samband med intervjun. Deras berättelser har därmed även en retrospektiv aspekt genom att de är sprungna ur tidigare erfarenheter av arbetslöshet. Slutligen kommer vi in på en aspekt av arbetslösheten som samtliga av de frilansande skådespelarna mer eller mindre berörs av och det gäller den ekonomiska situationen.

En pengarnas jonglör: när ekonomin belastas

Frilansstillvaron innebär ofta en ofördelaktig ekonomisk situation, en förlust av ekonomiskt kapital. Med *ekonomiskt kapital* avser Bourdieu resurser i form av pengar eller egendom (Bourdieu, 1986). I det här sammanhanget framgår det att arbetslösheten för med sig än mindre inkomster, vilket medför nedskärningar i utgifter, men också ett utökad sparande under de perioder då inkomsterna är bättre, som en strategi för att hantera den ekonomiska risk som arbetslöshet för med sig, vilket Evita berättar om:

Evita: (...) Jag tror inte att du har någon som sitter här: Åh, [den ekonomiska situationen] är helt ok, kan knappast inte bli bättre. Nej, men den är verkligen jätteotrygg. Det fordras ett sådant...någonstans är jag ett väldigt kontrollfreak. Jag klarar det där genom att helt plötsligt då kamma in... en stor månadslön och sen får jag dela ut den på fyra månader framöver för då tjänar jag nästan ingenting. Jag klarar av det genom att jonglera med dessa konstiga pengar och föra den fördelningspolitik som jag bedriver med min ekonomi. Hade jag inte varit en sådan jonglör med mina pengar så hade det kunnat se riktigt risigt ut. (...) Och...nej det är en väldigt otrygg, väldigt otrygg situation måste jag säga.

Även Gustave berättar om den beaktansvärda skillnaden mellan att ha ett arbete och att ha a-kassa, vilket innebär att han behöver lägga undan pengar för att kunna hantera sin ekonomiska situation på ett hållbart sätt:

Gustave: Även om man har a-kassa inga siffror, även om man jobbar och har en låg lön så är det en himla skillnad på den. Det är väldigt stor skillnad de månader man jobbar och då man inte jobbar. Så är det och då frågar folk hur man klarar det. (...) Man får ha en reservkassa, jag vet inte hur andra gör, men jag måste ha det.

Den försämrade ekonomiska situationen kan påverka kontakterna med kollegor genom att närvaron på betydelsefulla arenor, exempelvis premiärer kostar pengar. En sämre ekonomi i samband med arbetslöshet upplevs också påverka möjligheterna att skapa och underhålla ett socialt kontaktnät, vilket är något som Simone är förargad över:

Simone: Nej, men alltså[premiärer] kostar ju pengar, det är dyrt, man får köpa en dyr biljett. Jag menar det kostar skitmycket pengar när man inte har jobb. Förra året så jobbade jag. Jag hade lön, då kunde jag kosta på mig det och det känns ganska gött faktiskt också att kunna gå. Jag ska ha en biljett dit och så betala 200 spänn. Jag känner jag har råd att göra det. Men jag tycker det är åt helvete fel, jag tycker det är åt helvete fel att vi som är i branschen ska behöva betala för de biljetterna och speciellt vi kvinnor som är arbetslösa på grund av vårt kön. Det borde vara gratis överlag, det borde absolut vara gratis. Vi borde ha det, alltså det borde vara så att säga sådant där som är självklart, att det är ett sätt för oss att hålla kontakten, att knyta nya kontakter, få kontakt med gamla, växla något ord med någon och sådär va...utan det ska vi behöva betala så mycket pengar för. Det här är jag förbannad på som du hör.

Att arbetslösheten för med sig ekonomiska svårigheter är ett väletablerat resultat i tidigare forskning (Jahoda, 1933/1974; Nordenmark 1999; Rantakeisu, Starrin & Haqkvist, 1997). Utifrån flera av de frilansande skådespelarnas erfarenheter framgår det att den ekonomiska situationen hanteras genom att pengar läggs undan i syfte att få en buffert för de perioder då inkomsterna är lägre. Vidare så är ovisshet en del av frilansstillvaron, vilket berörs närmare i nästa del av kapitlet.

I ovisshetens tidevarv: en del av frilansstillvaron

Under denna rubrik kommer jag att ta upp erfarenheter av *ovisshet* som är en konsekvens av den hårda konkurrensen om arbetstillfällen, de otrygga villkoren och risken för arbetslöshet. När jag refererar till ovisshet åsyftas ovetskapen om i vilken uträkning man kan utöva och vara verksam inom yrket. Ett framträdande resultat är att ovissheten har en tendens att tränga in i tillvaron och färga av sig även under de perioder då skådespelarna har ett avlönat arbete. Dess effekter sträcker sig således bortom perioderna av arbetslöshet. Ett återkommande tema i

berättelserna är den intensifiering av ovisshet som risken för arbetslöshet för med sig avseende möjligheten att få uppdrag och fortsätta vara verksam inom sitt yrke. Strategier för att hantera ovissheten gestaltar sig genom ett *kontinuerligt arbetsökande* samt genom *underhållandet av sitt konstnärliga hantverk*. Känslan av ovisshet tilltar också med åldern och då i synnerhet för kvinnliga skådespelare även om den inte heller är frånvarande hos de manliga intervjupersonerna. Aspekten avseende ovisshetens sfär berörs närmare nedan.

Kommer jag att få ett jobb igen? Att bli äldre som kvinnlig skådespelare

Enligt de Beauvoir inbegriper åldrandet för kvinnor en beaktansvärd nackdel, eftersom de inte längre anses vara attraktiva av män (de Beauvoir, 1949/2006, s.214). För utövare inom scenkonstnärliga yrken finns också förväntningar på att behaga, både män och publik (de Beauvoir, 1949/2006, s.214). I rapporten *Plats på scen* framgår det att resurser inom scenkonsten oftare koncentreras till män snarare än till kvinnor (SOU 2006:42, s.87). I Teaterförbundets utredning *Fan ska vara skådespelerska 45+* påvisas könskillnader vad avser möjligheter till att få arbete där skillnaden mellan manliga och kvinnliga skådespelare är störst mellan 45 och 54 års ålder. De begränsningar som finns för äldre kvinnliga skådespelare vad avser möjligheterna att få arbete och vara verksam inom skådespelaryrket framgår även i den här avhandlingen.

De kvinnliga skådespelare som har överskridit 50 års ålder reflekterar kring betydelsen av kön och ålder i synnerhet vad avser möjligheterna att utöva yrket. Rebecka har under perioder av arbetslöshet å ena sidan pendlat mellan tankar om att aldrig någonsin mer få ett arbete, å andra sidan mellan den förhoppning hon har om att hennes erfarenhet som frilansare har givit henne verktyg för att kunna klara av det mesta, trots den otrygga situationen på arbetsmarknaden, med begränsade möjligheter till försörjning:

Rebecka: Det slår från att vara arbetslös till att göra någonting fruktansvärt kul, jätteutvecklande, men det kan lika väl bli så att jag är helt utan jobb och aldrig mer får ett jobb. Det är så man tänker hela tiden, varje gång man är arbetslös, jag kommer aldrig mer att få ett jobb, aldrig mer att få ett jobb.

Danka: Så det känns så?

Rebecka: Så känns det varje gång alltså. Jag kommer aldrig mer att få ett jobb. Inom teater alltså. Och ju äldre man blir så tänker man, hur ska jag överhuvudtaget få ett jobb? Vanliga människor får inte jobb med andra utbildningar eller de får inget jobb. Hur ska jag kunna försörja mig? Men sen finns det den där jäveln som har varit frilansare i så många år som tänker: Men, det

finns massor med saker du kan göra. Du kan göra vad som helst. Allt, om du kommer in som kassörska eller du kanske får bli lärare på en teaterskola. (...)

Även Amanda uttrycker en liknande erfarenhet där ovissheten kring möjligheterna att få vara yrkesverksam upplevs som en skräck. Korta perioder utan uppdrag, vilka hon benämner som ”glapp” kan hon hantera så länge hon har en plan framför sig:

Amanda: Jag trivs med dem så länge jag vet att det kommer något annat. När det kommer ett glapp och jag inte vet något annat, då är det inte trivsamt. Det är skräcken. Det är inte kul.

Danka: Kan du berätta mer om det?

Amanda: Ja men då är det såhär ovisst. Kommer det någonsin att dyka upp någonting mer igen, kommer det? Ja nu är jag si och så gammal i och för sig har jag gjort si och så mycket, så det borde betyda något, men efterfrågan är som sagt inte gigantisk på kvinnor i min ålder...helt enkelt, det är inte så att det inte finns roller tror jag utan det är för att det finns redan människor i den åldersgruppen som jobbar fast...så det är inte alls kul och då tror man varenda gång att nu är det ingen som vet längre eller ja och så skickar man ut och så i bästa fall får man svar, men så är det då att ja, tyvärr vi har redan, men vi hör av oss om det dyker upp någonting, ja.

Att ha ett datum framför sig innebär att hon kan vila ut. Oro för den tomhet som istället kan uppstå hanteras genom att hon strävar efter att gå på teater och träffa andra människor. Detta för att hennes energi och lust som hon har inför sitt arbete inte ska gå över i förbittring:

Amanda: Ja, om jag inte har det där datumet... det finns ingen framåtriktning (lång paus) och så är det också den här energin man har för sitt arbete, vad ska man göra av den då i så fall? Ja, men då går jag och tränar. Jag träffar folk eller så går jag på mycket teater för att kanalisera den där energin på något sätt, så att det inte går in...

Danka: Så att det inte går in i?

Amanda: In i systemet och skapar förurning och bitterhet. Det är det man inte vill. Det går inte.

Att reflektionerna kring möjligheten att som kvinnlig skådespelare vara yrkesverksam med stigande ålder är betydelsefulla för intervjupersonerna är uppenbart, eftersom dessa framgår i samband med såväl den inledande som uppföljande intervjun. Rebecka som är anställd i

Alliansen berättar också om den betydelse en större ekonomisk trygghet har haft för hennes möjligheter till att bli erkänd och respekterad för sin yrkesutövning:

Rebecka: För mig var det en enorm lättnad som frilansare av flera skäl, därför att det är ett erkännande att man är skådespelare till yrket och har rätt att få utöva det, med lite tryggare, säkrare, respekterade omständigheter. (...) så bara det gör att du känner att jag är skådespelare. Jag är accepterad som det, även när det här jobbet tar slut så får jag pengar och jag har en mycket större marginal om jag inte har jobb.

Rebecka berättar samtidigt att en anställning i Alliansen inte nödvändigtvis innebär att man är i en helt trygg position. Det finns en risk för att man åker ur, men situationen är mindre präglad av ovisshet och panikartade känslor än vad den annars hade varit. Även om ovissheten kring framtida arbetstillfällen uttrycks mer påtagligt bland de äldre kvinnliga skådespelarna så är den också närvarande hos flera av de manliga intervjupersonerna.

I samband med den uppföljande intervjun framgår Benjamins oro över att hans position inom den Allians som han är anställd i har blivit mer otrygg än den var tidigare. Ovissheten som berör en framtida möjlighet att få uppdrag och att fortsätta vara verksam inom skådespelaryrket innebär att strategier för att hantera den utarbetas. Dessa tar sig uttryck genom ett *kontinuerligt arbetssökande* och genom *underhållandet av sitt konstnärliga hantverk* vilket kommer att belysas närmare nedan.

Frilansstillvaron: en kontinuerlig jakt på arbete

Som nämndes tidigare så är ett *kontinuerligt arbetssökande* en del av frilansstillvaron. Det är här också som gränsen mellan arbete och arbetslöshet blir diffus, genom att man söker efter arbete även när man har ett arbete, där information om arbetstillfällen inte alltid upplevs vara transparent, vilket i det inledande citatet har illustrerats av Alexandra. Utifrån Gabriels perspektiv blir skådespelare aldrig ”sysslösa”, eftersom han betraktar sökandet efter arbete som ett arbete i sig och att provspelningar kan vara en mer krävande procedur än att ha ett avlönat arbete:

Gabriel: (...) många skådespelare blir aldrig sysslösa heller, för att de söker nya jobb. Alltså du vet när man provspelar, det är ju fan värre än att ha ett jobb, för att det är en sådan jävla press. Du får hela tiden nya texter och du måste hela tiden ringa runt själv och kolla hur är läget och vad kommer in, vad kommer ut...plugga de här texterna och sedan dra till de här ställena, provspela för den regissören, den produktionen, den grejen. Du får callback, du sitter och väntar, får nya texter...så att det är sällan tror jag, folk på något sätt sitter hemma och spelar dataspel...och bara sitter och väntar, utan det är ett jävla jobb. Bara söka jobb är

ett jobb, vare sig vilket jobb du än har tror jag. Man kommer ihåg när man själv har sökt vanliga jobb, fan vad man fick sitta på Platsbynken eller de här jävla ställena och bara klicka, skicka, ringa och hålla på, gå på intervju...

Det är också av vikt att påpeka att sökandet efter arbete för frilansande skådespelare inte alltid behöver ta sig uttryck genom aktivt skrivande av exempelvis brev och telefonsamtal, utan de kan även bli uppringda av aktörer som har den rollbesättande makten. Dessa förhållanden gör det möjligt att förstå betydelsen av *visibilitet* som strategi för att få arbete inom yrket, en diskussion som kommer att fördjupas i kapitlet: *Att bli sedd och utvald av makten: frilansande skådespelares betraktelser kring visibilitet som strategi*. Sökandet efter arbete kan även involvera en marknadsförande aspekt. Strategier där man behöver marknadsföra sig i syfte att vara visibel inför potentiella arbetsgivare kan upplevas som tungt. Cecilia grämer sig över denna tidskrävande procedur som hon egentligen inte tycker är relevant, eftersom alltför mycket uppmärksamhet ägnas åt ens förmåga att synas och sälja in sig hos dem som har den rollbesättande makten:

Cecilia: (...)Jag vet efter teaterhögskolan, så tänkte jag såhär: Nu, jädrar, här ska vi iväg med hemsidor och, naä, ja så kom jag av mig.

Danka: Men hur tyckte du det var att känna att behöva göra det?

Cecilia: Jag tycker det är jättejobbigt. Jag är väldigt driven, driftig som person, ambitiös ...så jag har verkligen hört av mig till folk...jag tycker inte om det. Jag har inte svårt att höra av mig till folk, men sälja mig själv. Jag tycker inte det är kul. Jag skulle vilja att det var som på 50-talet, att det fanns en massa teatrar och en massa jobb. Alla som ville, alla som utbildade sig fick jobb. Den här marknadsföringen, den kan sätta fokus på helt fel saker tycker jag. De som hör av sig mest, den som ser ut på ett visst sätt...så att jag...jag orkar, äh lägga så mycket tid på att bara höra av sig och sälja sig själv.

För att hantera den ovisshet vad avser arbetstillfällena som frilansstillvaron för med sig, så är alltså ett *kontinuerligt arbetssökande* en strategi som tillämpas. En annan strategi som tydligt framgår av intervjupersonernas utsagor är *underhållandet av sitt konstnärliga hantverk*.

Underhållandet av en skådespelarkondis – en fråga om arbetslöshet?

Frilansande skådespelare har således ofta en otrygg position på arbetsmarknaden som präglas av hård konkurrens om arbetstillfällena och osäkra anställningsförhållanden med hög risk för arbetslöshet. Ett kontinuerligt *underhållande av sitt konstnärliga hantverk* utgör också ett

skydd mot dåligt självförtroende och sviktande självkänsla. Dessutom så motverkas en urholkad yrkesidentitet. Arbetslösheten för frilansande skådespelare innebär inte att arbetets inre värde försvinner. Det underhåll av ett konstnärligt hantverk som givetvis sker i samband med avlönat arbete kan också ”spilla över” och fortgå även under perioder av arbetslöshet. Det är här som Standings (2009) diskussion vad avser ”work” och ”labour” blir intressant. Som nämndes tidigare så är ”work” relaterat till självförverkligande och en inre motivation till att arbeta. Det är också förknippat med fördelaktiga aspekter av produktiv, reproduktiv och kreativ verksamhet. ”Labour” är å andra sidan relaterat till konkurrens, strävan efter effektivitet, stressjukdomar och förlusten av kontroll (Standing, 2009).

Betraktat utifrån de frilansande skådespelarnas berättelser träder två dimensioner vad avser innebörden i begreppet arbete fram, vilka reflekteras i Standings (2009) distinktion mellan ”work” och ”labour”. Detta berör frågan om arbetets värde, vilket framgår som såväl yttre som inre till sin karaktär. Arbetets yttre värde är *materiellt* och avser ekonomisk ersättning i form av lön. Arbetets inre värde däremot är i det här sammanhanget snarare *konstnärligt* och åsyftar det starka intresset och passionen för yrket. Som läsaren kommer att se kan arbetets inre värde kvarstå även när dess yttre värde påverkas, exempelvis genom förlusten av lön. Arbetets inre värde skulle i det här sammanhanget kunna jämföras med Standings (2009) förståelse av ”work”. Det kan även ställas i relation till MacIntyres diskussion om internt värde (MacIntyre 1981/1984).

Parallellt med en sämre tillgång på konstnärliga rum i samband med arbetslöshet kan det således finnas inslag av underhållandet av ett konstnärligt hantverk, ett arbete som sker på icke avlönad basis. Ett socialt sammanhang eller ett kreativt rum som möjliggör detta skapas dock ofta på eget initiativ. Rebecka refererar till denna företeelse som ”skådespelarkondis”, vilket betraktas som en viktig förutsättning för att kunna ta sig an roller:

Rebecka: (...)Det kräver så att säga en viss kondis att vara igång. Om man har varit ifrån det så tar det ett tag innan man kommer in i det, kommer igång med arbetet. Går man från föreställning till föreställning, då har man rätt bra skådespelarkondis. Man kastar sig in i det på rätt sätt.

Alexandra anser det vara riskabelt med en längre tids arbetslöshet om ens instrument inte tränas. Detta är av yttersta vikt för att kunna vara beredd att ta ett arbete, att vara ”fit för fight” när ett kontrakt blir aktuellt:

Alexandra:(...) Om du har varit arbetslös länge...så är det faktiskt en reell fara för att bli slö i redskapet. Alltså jag kan gå hit nu och vara med i den här amatörgruppen bara för att smörja mitt redskap, mitt instrument. (...) Jag jobbar fortfarande med mitt instrument, med mitt yrke. Jag får inga pengar för det, men jag måste hålla igång det för att när pjäskontraktet kommer sen, där jag får pengar för det, så måste jag vara fit för fight...och det är väldigt sällan man förstår, tror jag att daglig skådespelarträning är precis lika viktig för en skådespelare som daglig sångträning är för en sångare eller fysisk rörelse, daglig uppvärmning är viktigt för en dansare.

För Amanda blir arbetslöshetsbegreppet ett problematiskt begrepp, eftersom hon kan ägna tid åt att förebere sig inför en filminspelning genom att exempelvis läsa manus även om anställningen börjar vid en senare tidpunkt. Som Amanda ser det, så kan hennes arbetslöshet enbart betraktas som formell:

Amanda: ...Ja det är så dumt ord egentligen tycker jag. Jag har perioder av det som vi kallar för arbetslöshet, men jag ser mig aldrig som arbetslös. För det finns alltid arbete, alltså jag kan alltid göra någonting och jag arbetar ständigt. För om jag nu vet då om vi tar det här som exempel att jag ska börja jobba med (Amanda berättar om filmen som hon arbetar med) som jag är med i nu, så har jag vetat det hela sommaren och då börjar mitt arbete trots att jag inte är anställd förrän från augusti, men hela juni och hela juli så pågår mitt arbete i mig. Jag läser manus och jag förebere mig...men jag är formellt sett arbetslös.

Evita beskriver hur hon under en längre period av arbetslöshet som inbegrep ett stort mått av tristess också engagerade sig i att skriva, vilket visade sig vara fördelaktigt betraktat i efterhand:

Evita:(...) det var en ganska grå period och den var fylld av tristess, men en sak som jag nu ser som en vinst, det var då jag började skriva riktigt och det vet jag att jag hade längtat efter att göra i väldigt många år, men det fanns inte tid till det här när jag hade fast anställning (...)

Jonathan berättar om ett liknande engagemang som Evita, där han under perioder av arbetslöshet strävar efter att vidareutveckla sin kunskap om teater och arbeta med exempelvis monologer. Här framgår det hur det blir upp till Jonathan att på egen hand skapa sig ett sammanhang där han kan utvecklas inom sitt yrke när de konstnärliga rummen är bristfälliga:

Jonathan: (...)Det konstruktiva man kan göra med sin tid då man är arbetslös, det är väl att läsa bra böcker som handlar om teater. Det gör jag mycket när jag är arbetslös eller har gjort. Biografier om skådespelare, man fyller på sig med sånt, teorier och romaner som man tänker, det här är bra att ha i bagaget. Så att sådana saker, kan man...sysselsätta sig med om man inte har möjlighet att spela på riktigt. Jag har börjat jobba lite grann. Jag börjar jobba nu med text, alltså monologer, välja ut någon monolog som jag faktiskt kan jobba med hemma så man har något... handgripligt att arbeta med om man känner jag vill jobba, men man har inget sammanhang. Det kan man faktiskt skapa lite grann själv genom att ha någonting, en text man håller på och analyserar, lär in, jobbar med så att man håller igång sitt instrument lite grann(...).

Den förödande känslan som uppstår av att komma ut i arbetslöshet efter att i hård konkurrens ha blivit antagen till en lång och krävande utbildning berättar Gabriel frustrerat om, ett tema som återkommer mer djupgående i kapitlet *Kampen om en konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd*. Hans strategi för att hantera situationen var liksom ovannämnda intervjupersoners att underhålla sitt konstnärliga hantverk. I Gabriels fall rörde det sig om att arbeta på en pjäs tillsammans med en kollega.

Gabriel: Nu börjar det och sen så ser du dina klasskamrater som får jobb och drar iväg och din mobil är helt tyst och ingen ringer och alla du ringer till eller du skickar brev till... svarar dig inte. Av de som svarar kommer det bara något jävla brev från sekreteraren där det står såhär: (Gabriel säger med förställd röst) "Tyvärr har vi ingenting att erbjuda dig just nu, men lycka till i framtiden. Vi hör av oss." Du vet alltså det är en hemsk, hemsk grej för vem än man är. Någonstans hade jag tur med att, jag kände ändå att...Nu gör vi den här jävla pjäsen, jag skiter i var vi gör den. Jag måste hålla igång. Jag måste hålla igång mig själv och mitt arbete.

Gabriel påpekar däremot för mig att han även ser den tiden då han och hans kollega fick slita extremt mycket med att bygga upp en pjäs utan finansiering som en god erfarenhet. Hundären har för honom varit lärorika, vilket innebär att han har blivit mer medveten om hur tacksam han är för den position som han har erhållit i efterhand:

Gabriel: (...) Du vet dag in, dag ut så stod vi med de här jävla tunga väggarna och vi skällde på varandra och hatade de här väggarna. Sen ska man spela föreställning och sen ska man riva det igen men, jag är extremt, extremt glad för det ändå. Jag inser hur privilegierad jag är idag så jag är väldigt glad för den tiden. Man lär sig väldigt mycket av att också ha hundår och att det är riktigt tufft och att man bara: "Vi har noll spänn, då ska vi göra en pjäs."(...)

Möjligheterna till att underhålla sitt konstnärliga hantverk kan dock begränsas av den mer belastande ekonomiska situationen som följer av arbetslösheten. Kontakter med andra

konstnärliga yrkesgrupper som musiker anses självklart och enkelt på en arbetsplats, men under arbetslösheten blir detta ett mer komplicerat och dyrt projekt, något som Adam berättar om:

*Adam(...)*När man jobbar befinner man sig alltid i hus där det finns musiker...behöver man då öva på någonting så säger man: Men du Kalle kan du inte bara sätta dig vid pianot och spela igenom den här låten...när man är arbetslös så befinner man sig i en lägenhet visserligen, eller i ett hus då. Visserligen står det ett piano här, men jag kan inte spela på det, så då måste jag få hit en musiker som jag kanske måste betala under en period när jag har som minst pengar. Så även där finns det ett inbyggt motstånd mot att...det ska hända någonting.

Adam tillägger att hans anställning i Alliansen har inneburit en grundtrygghet som gör det möjligt för honom att slipa på sitt konstnärliga hantverk de perioder han inte har anställning någon annanstans, utan att behöva presentera sig själv som arbetslös:

Adam: Så länge jag har kvar min anställning i Alliansen så kommer jag inte att vara arbetslös någonsin...då är jag mellan uppdrag.... Jag vet inte hur bemanningsföretag fungerar, men jag antar att det är väl ungefär så det är att man har en anställning på Polia och sen så hyr de ut en. Alliansen hyr inte ut mig utan jag skaffar mina egna uppdrag och då tar jag tjänstledigt, men du har alltid en grundlön och du har också en grundstatus faktiskt. De är aldrig så att jag behöver träffa människor, titta dem i ögonen och säga: "Jag är arbetslös"...det är en otrolig skillnad...att det ska sitta så mycket identitet i ens yrke, även om jag nästan i princip gör samma sak, det vill säga övar och försöker söka jobb, men också håller igång fysiskt.

Av Adams utsaga framgår alltså hur en anställning i Alliansen medför en bibehållen självkänsla och yrkesidentitet genom att en grundstatus erhålls och därmed även ett erkännande som skådespelare.

Jag har betraktat det oavlönade underhållandet av ett konstnärligt hantverk som en strategi för att hantera den ovisshet som följer av en frilanstillvaro präglad av otrygga anställningsförhållanden och konkurrens. Det vore dock ett något förenklat resonemang att reducera det oavlönade arbetet inom konst- och kultursektorn till enbart ovannämnda omständigheter. Nedan problematiseras fler drivkrafter för utövandet av skådespelaryrket.

Kreativt begär och strävan efter frihet

För intervjupersonerna är också intresset och passionen för sitt yrke ett viktigt incitament för att kunna förstå att de är verksamma även under omständigheter som är oavlönade. Jag refererar till denna drivkraft som ett utfall av ett *kreativt begär*, en lust att skapa, vilken finns där även när de ekonomiska resurserna är bristfälliga. Benjamin betonar att drivkraften hos en konstnärs vilja att skapa inte ska vara beroende av ekonomiska medel, utan den ska finnas där ändå:

Benjamin: (...) en konstnär slutar inte för att han får betalt...Salvador Dali, han slutade inte måla för att han började sälja sina tavlor för hundratusentals kronor. Skulle han gjort det så skulle han kunna säga. "Vad bra nu säljer jag vad jag har gjort" och sluta måla eller en musiker som säger: "Nu har jag komponerat så mycket så nu har jag fått in de pengarna jag behöver till min pension." Han är ingen konstnär, den kraften måste ligga och fortsätta och fundera och tänka. Vad ska vi göra härmäst? Hur ser samhället ut?(...)

Benjamins utsaga kan ställas i relation till Lunds forskning som har inspirerats av Bourdieus teoribildning, där det framgår att det är en omvänd ekonomi som råder inom kultursektorn och att arbetsgivare ger kulturella värden företräde framför ekonomiska (Lund, 2010, s. 35-37). Intresset för och kärleken till skådespelaryrket framgår även hos de andra intervjupersonerna. Rebecka ser sin passion och lust till yrket som ett skäl till att hon fortfarande utövar det trots otrygga frilansvillkor:

Rebecka: (...)det är klart att det finns en enorm passion egentligen i botten, enorm lust och jag tror att jag har någonting att ge också. Jag tror att jag kan bjuda på någonting som kan ge andra någonting...men...men ibland så undrar jag om det bara beror på att jag inte är tillräckligt modig och tar klivet till någonting annat. Att jag inte verkligen genomför de andra idéerna, eftersom jag har en kapacitet i mig och har haft många jobb på gång. Så har jag tänkt. Man kan göra det och sen så gör jag inte det riktigt, jag vet inte.(...).

Även om Rebecka har reflekterat kring andra yrkesval, så upplever hon ändå att saknaden efter yrket skulle bli stort. Som hon ser det är det en ”lyx” att arbeta undersökande tillsammans med andra människor inom ramen för ett bra sammanhang:

(...)Jag tror att jag hade blivit en alldeles utmärkt elektriker om jag verkligen bestämde mig för att bli elektriker eller trädgårdsarbetare om jag hade bestämt mig för det...det dyker upp något jobb som är tillräckligt spännande när det är kul att hålla på och repetera. Inne i en bra ensemble, då är det extremt kul...det är en verklig lyx att få jobba med det på det sättet. Att få komma till ett jobb och hålla på och undersöka saker. Du är också i en undersökningsvärld eller hur? Det är en lyx att få träffa människor och fundera, hur hör det här ihop? Hur gör man nu? Nä, nä

vänta det här funkas, ja vi har en annan idé. Så jobbar man med folk i olika åldrar, det är lite galet, lite skoj och sen är det skit och så blir det bråk och så gråter man och så kommer man igång. Ja och så åh fy fan vad bra det blev, åh vad roligt det är. Man går igenom olika cykler och katharsis...så då är det någonting man skulle sakna enormt om man inte höll på med det tror jag.

Likt Rebecka berättar Gabriel att han upplever att han har någonting att ge och att teatern inte enbart är en rolig verksamhet eller ett jobb utan betydligt mer än så:

Gabriel: (...) jag vill inte göra teater bara för att det är kul. Jag känner att...så kul är det inte alltid. Jag vill känna att jag ger någonting och att jag får med mig någonting hem på kvällen. Jag vill inte se det här som att det bara är ett jobb (...)

För Benjamin har arbetslösheten enbart funnits på pappret. Han blickar tillbaka till tiden under 1980-talet då arbetslöshet var aktuellt för hans del. Han berättar om hur arbetet inom ramen för en fri grupp försvårades i samband med arbetslöshet, eftersom Arbetsförmedlingen förutsatte att Benjamin och hans kollegor var tillgängliga för andra arbeten på arbetsmarknaden. Arbetslösheten innebar således ett ständigt hot om att den egna fria gruppen inte skulle överleva:

Benjamin: (...) arbetslöshetstiden som egentligen präglades av arbete i huvudsak, den var orolig för att rätt vad det var så, det var inte bara andra kultur, eller grupper som vill ha tjänster, utan efter några år så var det även det att om du inte tackar jag till det så får du ta vilket arbete du blir erbjuden, alltså det kunde vara inom sjukvården eller någonting annat då.

Benjamin uttrycker vidare att vissa målgrupper som exempelvis barn och ungdomar inte har möjligheter att betala för biljetter för att se föreställningar hos en Stadsteater. Om han och hans kollegor verkligen hade tagit ut full ersättning för det arbete de lägger ner så hade människor och skolor med bristfälliga ekonomiska resurser inte haft möjligheter att ta del av teater som han ser det. Ytterligare en drivkraft för att arbeta oavlönat kan därmed vara ett samhällsengagemang för de grupper i samhället som har begränsade ekonomiska resurser. I utsagan nedan framgår även Benjamins besvikelse över att samtidigt inte ha värdesatt sitt arbete:

Benjamin: (...)vad vi satte oss själva i på den här tiden, det var en situation då vi inte värdesatte vårt eget arbete. Det vill säga vi försökte göra allting så billigt som möjligt...samhället visste att ja, det spelar väl ingen roll om vi ger de här grupperna bidrag eller ej, de kommer ändå göra sin teater. Alltså så hjälpte vi själva till att sätta oss i den situationen, att vi pressade ner våra löner. Vi talade aldrig om vad vårt arbete egentligen kostade. För jag menar om vi skulle ha räknat

in repetitionstiden i föreställningskostnader så skulle föreställningarna vara så dyra så att ingen skulle kunna ha råd att köpa dem och ändå så är fria grupper mindre subventionerade än vad institutionsteatern är (...)

Adams främsta motiv och drivkraft till att fortsätta vara verksam inom sitt yrke som han inte betraktar som ekonomiskt lönsamt är för att det är roligt:

Adam: För mig har det inte varit ett kall. För mig har det varit lust, lustprincipen har fått gälla. Det får vara roligt, annars får det vara. Det finns ingen anledning att hålla på med det här om det inte är skoj. Det är helt bedrägligt. Här sitter jag med två högskoleutbildningar och snittar en lön på 25000 i månaden. Jag är (såger sin ålder) år och har ingen större löneutveckling att förvänta mig heller...nej...Hade det inte varit kul så hade jag blivit civilekonom och jobbat med det.

Evita menar att i jämförelse med hennes situation som tillsvidareanställd där hon inte kände sig uppskattad på sin arbetsplats är frilansstillvaron bättre i det avseendet. Som äldre kvinna upplevde hon att hon inte var lika intressant längre på sin tidigare arbetsplats medan hennes manliga kollegor fortfarande fick bra roller. Hon fick då välja bort den trygghet hon hade för att istället söka sig ut mot en frilansstillvaro. Evita älskar å ena sidan frilansstillvaron, när hon känner att hon blir behandlad som en drottning, men hon påpekar också att det är svårt att överleva. En eventuell framtida pensionering betraktar hon med oro med hänsyn till att det är svårt att klara sig på den pension som en frilansande skådespelare får:

Evita: (...)Nu känner jag mig väldigt uppvaktad, som en drottning ibland vilket är väldigt, väldigt roligt, så egentligen älskar jag frilanssituationen. Det svåra är det att det bitvis kan vara väldigt svårt att överleva, alltså. Det är det att där... backar det på den tryggheten. Som frilans, det är inte att man går i pension, det kanske man kommer göra, men jag som frilans och andra frilansskådespelare känner och tänker aldrig på sig själva som pensionärer. De tänker att de fortfarande vill bli uppbyggda för att de inte kommer att kunna klara sig på den pension som de får (...).

Evita berättar vidare att hon inte ser med glädje på pensioneringen och betraktar åldrandet som otryggt, men framhåller också sin passion till yrket som inte avtar med åldern och konstaterar: *Jag är väldigt mycket identitet med mitt yrke.*

Frilansstillvaron upplevs å ena sidan som frigörande genom att den ger en möjlighet att styra över sitt eget liv. Det är dock en frihet som inte står oberoende av ens ekonomiska situation, som kan begränsa ens möjligheter att uttrycka sig konstnärligt om den är för svår:

Evita: Men när du kommer in på ekonomi, så kan jag skriva under på allt mörker. Det kan jag göra... det är verkligen den mörka sidan och på något sätt så när vi kommer in på ekonomi och vi börjar röra oss bland misär och svårigheter att överleva, så är det naturligtvis, då kommer du i förgrunden för den konstnärliga friheten också...för kan du inte betala dina räkningar och hotas att bli vräkt från din bostad, ditt hem och allting och så, då, står det inte sig som någon större frihet att du i alla fall är en fri konstnär. Då blir det ett lite alltför romantiskt begrepp i sammanhanget. Det mörkret kan jag verkligen skriva under på...men sen har jag upplevt att det finns en frihet med att vara frilans. Det heter inte frilans för intet, nämen just det att du rattar över ditt eget liv och får möjlighet att tänka igenom vad du verkligen vill göra själv med ditt liv (...).

I utsagan framgår därmed dubbelheten i frilansstillvaron där passionen till yrket existerar parallellt med en ekonomisk knapphet. Evita är också den enda av intervjupersonerna som uttryckligen betraktar frilansstillvaron som ett fritt val för egen del även om det också framgår att hon inte upplevde att hon som tillsvidareanställd äldre kvinna fick den uppskattnings hon ansåg sig vara värd. Även Amanda uttrycker att hon är nöjd med frilansstillvaron, men samtidigt menar hon att hon inte heller har haft något alternativ:

Amanda: Alltså nu är jag väldigt nöjd med att vara frilans, men jag har heller aldrig haft valet. Det är ingen som har frågat mig: Vill du ha en fast tjänst här på teatern? Det har ingen gjort, så jag har aldrig haft möjlighet att säga nej, jag vill hellre vara frilans. Så jag vet inte om det är av nödvändighet som jag tycker att det är bra eller om jag i själ och hjärta tycker det, men jag trivs väldigt bra med det som det är nu.

I sammanhanget kan det påpekas att både Evita och Amanda är etablerade skådespelare, med stor erfarenhet, vilket kan tänkas ha betydelse för att frilansstillvaron ändå är mer tillfredställande än vad den kunde ha varit. Gustave berättar att ovissheten i frilansstillvaron kunde vara intressant när han var yngre, något som dock har förändrats med stigande ålder:

Gustave: Ja det här att inte veta, som 25-åring tycker man att det är lite roligt. Jag vet inte vad jag gör om ett år. För man vill inte bli fast på en sån här regionteater och känna nå usch härifrån, härifrån, men som vuxen med fasta kostnader, då är det...inte så kul.

Han föredrar däremot frilansstillvaron framför en tillsvidareanställning, dock ”med mera flyt hela tiden” som han uttrycker det. Rebecka betraktar inte frilansstillvaron i sig som ett fritt val, utan snarare som en reflektion av en strävan efter att vara fri i sitt konstnärliga uttryck. Att

vara frilansare under en hel livstid ser Rebecka inte som eftersträvandevärd, i synnerhet inte när pensionsåldern närmar sig:

Rebecka: (...) jag skulle vilja ha långtidskontrakt och att vara frilansare är ingen dans på rosor, så det är inget som man känner att jag har valt att vara frilansare. Jag har mer valt att vara fri i min konst så att säga, i mitt sätt att förhålla mig till mitt konstnärliga redskap... Jag tycker att det egentligen är för hårt att vara frilansskådespelare ett helt liv. Man kan vara frilansare en period eller...flera olika perioder och så fast emellan eller så där. Tänk att vara frilansande skådespelare tills man går i pension alltså, fy fan vad svårt att få jobb. Nu är jag (säger sin ålder) är tänk när jag är 63. Hur många 63 åriga kvinnor finns det ett behov av i det här landet på teatrarne? Det borde finnas det, men det gör inte det. Det är last man standing på något sätt, för vilka orkar stå pall och vilka ramlar ifrån? Då blir det några kvar: "Jaaa nu är vi fem kvar, för oss finns det jobb".

Underhållandet av ett konstnärligt hantverk kan också ske oavlönat på uppdrag av andra. Rebecka ser oavlönat arbete inom film inte enbart som ett sätt att slipa sitt konstnärliga hantverk, utan även som en strategi för att nätverka och få betydelsefulla kontakter. Hon noterar även att det samtidigt är problematiskt ur facklig synpunkt:

Rebecka: (...) Jag har inte fått ett öre betalt, knappt lunchen ens och så får man ta med sig sina egna kläder, sitt eget smink. Det här diskuteras på facket om man ska ta sådana jobb, men det är faktiskt ett sätt för mig att öva mig att jobba med film, som jag tycker jag är dålig på och att få kontakter. Om det fungerar bra så kommer de ihåg en, när de sen gör någon annan grej.

Evita berättar att hon har arbetat för en filmare utan att ta betalt av skälet att hon anser att det är en väldigt begåvad person. Ytterligare ett sätt att förstå denna vilja att arbeta oavlönat är att skådespelarna ser en möjlighet till erkännande i ett sammanhang som anses vara intressant för ens yrkesutövning. Det kan också betraktas som en investering inför framtiden som kan generera även avlönade arbetstillfällen eller som exempelvis i Evitas fall där filmaren som hon anser är begåvad kan slå igenom och etablera sig. Hon gör dock en åtskillnad mellan teater och film där teaterarbete anses vara mer slitsamt och involvera förberedelser i form av repetitioner. Evita jämför sig här med en kirurg som hon menar aldrig skulle gå och arbeta oavlönat för att denne är glad över att få utöva sitt yrke:

Evita: (...)En sak om man filmar så är det koncentrerat på några dagar man gör det och så...men teaterarbete är mycket mer slitsamt, då ger du bort din tid, du ska ett visst antal kvällar spela för en publik. Du ska repetera fram det här och när du väl ska spela för en publik, det innebär att du faktiskt skulle kunna få ett betalt arbete(...).Nej jag... där sätter jag gränsen för hobbyverksamhet och yrkesidentitet. Det är väl också såhär, en kirurg skulle inte gå ut och skära upp människokroppar och säga att: "Men jag tycker att jag behövs så väl. Jag har inget jobb just nu, men

jag tycker att jag är en väldigt bra kirurg och jag är så glad att få arbeta och då tar de mig för jag säger jag kan göra det utan att ta betalt. Då tar jag jobbet från någon annan visserligen, men jag är så glad att få vara igång, med det som jag tycker om att hålla på med, rädda liv och så" (...)

Medan det går bra att fullfölja konstnärliga projekt på egen hand blir det tydligt att det oavlönade arbetet på uppdrag av andra som arbetsgivare hotar den konstnärliga yrkesidentiteten. Att ta betalt för utfört arbete handlar för Evitas del om att bibehålla en yrkesstolthet och att värdera sitt arbete:

Evita:(...) Jag tycker att det är förkastligt egentligen...och då tycker jag också att du lägger dig själv på en nivå där du inte har ett tillräckligt värde och ingen yrkesstolthet (lång paus). Du kommer aldrig kunna bli sedd av andra människor (lång paus) med stolthet om du inte tar betalt och då menar jag om det är någon som erbjuder dig, det är en arbetsgivare. Om du själv vill göra ett projekt...tillsammans...och alla...gör detta för de tror väldigt mycket på en konstnärlig idé, det är klart, då kan man göra det.

I samband med att han slutförde sin utbildning hade Jonathan en ambition om att få betalt för sitt arbete, en förväntan som han dock upplever att han har behövt avstå från med hänsyn till att konkurrensen om arbetstillfällen är så hård. Bristen på ekonomisk ersättning anses däremot kunna kompenseras om sammanhanget man hamnar i är fördelaktigt:

Jonathan: (...) Nu har jag gått i skolan, nu är jag professionell och nu vill jag ha betalt om jag ska spela teater, lite så tror jag att jag kände precis när jag gick ut...men...alltså, men den inställningen ändrade jag ganska snabbt för att till slut märker man att det är väldigt...det är en tuff bransch, det finns inte så många jobb. Märker man helt plötsligt att man kan komma i ett bra sammanhang, men att det inte är några pengar, att det är bra människor, bra idéer och sådär...då är det självklart att jag vill göra det. (...).

Här finns en parallell till Rebecka och Evitas förhållningsätt, där det å ena sidan finns en passion till yrket som är drivande för att arbeta oavlönat, men också en medveten och kalkylerad investering i *visibilitet*, ett tema som återkommer i kapitlet *Att bli sedd och utvald av makten: frilansande skådespelares betraktelser kring visibilitet*. Förekomsten av oavlönat arbete kan också förstås i relation till hoppet om framtida arbetstillfällen och fortsatta möjligheter att få vara yrkesverksam i en konkurrensutsatt värld. Ovan framgår dock en ambivalens i intervjupersonernas utsagor vad avser förekomsten av oavlönat arbete. Även om ekonomiska värden inte har format deras yrkesval, så är den ekonomiska situationen inte obetydlig och inställningen till oavlönat arbete inte heller entydigt positiv. Som i Evitas fall

exempelvis kan det anses vara oförenligt med en yrkesstolthet. Inställningen till oavlönat arbete är även beroende av sammanhanget där det finns mer överseende med det om sammanhanget anses vara attraktivt i andra avseenden.

Utifrån intervjupersonernas berättelser är det således möjligt att urskilja att arbetslösheten inte enbart innebär en reduktion i betydelsefulla resurser som socialt och ekonomiskt kapital, vilket tar sig uttryck i bristen på konstnärliga rum och mindre inkomster. Arbetslösheten och hotet om arbetslöshet har också en tendens att sysselsätta i gränslös bemärkelse. Detta sker genom sökandet efter arbete samt slipandet av sitt konstnärliga hantverk, även om det sistnämnda kan ske under helt andra förutsättningar under perioder av arbetslöshet än när det är avlönat och kopplat till ett konstnärligt rum på en arbetsplats.

Med hänsyn till ovanstående kan den definition av arbetslöshet som framförs av AKU (SCB, 2007) behöva diskuteras och problematiseras i relation till frilansande skådespelares villkor. Av de frilansande skådespelarnas berättelser framgår det att de ofta är sysselsatta, dock med att utföra ett arbete som inte erkänns som ett sådant och inte heller är avlönat. Det enda som således hänger ”löst” i begreppet arbetslöshet för frilansande skådespelare behöver inte vara arbetet, utan snarare lönen och erkännandet. Detta konstaterande banar vägen för fler innebörder i begreppen arbete respektive arbetslöshet för verksamma inom skådespelaryrket.

Sammanfattande slutsatser

I föreliggande kapitel har den *ekonomiska* dimensionen av frilansstillvaron varit en utgångspunkt, men även dess sociala och emotionella aspekter som kan härledas till de ekonomiska villkoren har problematiserats. Jag har argumenterat för att arbetslösheten för frilansande skådespelare, i synnerhet längre perioder inbegriper en reduktion av socialt och ekonomiskt kapital (Bourdieu, 1986). Detta tar sig uttryck dels genom bristen på konstnärliga rum för ens yrkesutövning och dels genom en ekonomiskt mer ansträngd livssituation. Vad avser den *emotionella* dimensionen av frilansstillvaron så problematiseras även passionen för yrket som uttrycks genom det *kreativa begäret*, men också den sviktande självkänslan och känslan av skam i samband med arbetslöshet. Detta kan förstås i relation till att bristen på konstnärliga rum ger mindre utrymme för kollegial återkoppling och erkännande från kollegor för ens arbete. Dessa förhållanden kan i sin tur hota en konstnärlig yrkesidentitet på längre sikt.

Förekomsten av arbetslöshet, hård konkurrens om arbetstillfällen och otrygga anställningsvillkor inom yrkesgruppen för också med sig en ovisshet avseende möjligheten till fortsatt utövning av yrket. Beträktat utifrån ett genusperspektiv framträder ovissheten mer uttalat hos kvinnliga skådespelare vilka har överskridit 50 år ålder. Ovissheten är dock inte heller helt frånvarande hos de manliga intervjupersonerna.

De frilansande skådespelarnas strategier för att hantera ovissheten och risken för arbetslöshet tar sig uttryck i två huvudsakliga strategier, dels i form av kontinuerligt arbetssökande och dels genom underhållet av sitt konstnärliga hantverk. Underhållet av det konstnärliga hantverket kan möjligen också ses som ett sätt att hantera arbetslösheten i sig och inte enbart som en strategi för att undgå den. Det finns ytterligare motiv till varför man underhåller sitt konstnärliga hantverk även under perioder av arbetslöshet och dessa kan förankras i en passion för yrket, vilket jag också refererar till som ett *kreativt begär*. Detta resonemang kan också relateras till Standings (2009) distinktion mellan ”work” och ”labour”. Medan det förstnämnda innehar en inneboende kreativ potential och inbegriper självutvecklande ambitioner så är det senare mer relaterat till konkurrens och stress (Standing, 2009). Det kreativa begäret menar jag finner sin motsvarighet i ”work”. Att inte inneha ett avlönat arbete behöver således inte vara liktydigt med att man inte är sysselsatt. Det är det här avseendet som det är av vikt att inom ramen för skådespelares frilansstillvaro problematisera och diskutera innebörden i begreppen arbete och arbetslöshet.

Den arbetslösa ”Andra”: berättelser om normbrott och stigma

De frilansande skådespelarnas erfarenheter av omgivningens reaktioner i samband med arbetslöshet samt de strategier de tillämpar för att hantera upplevelserna av andra människors bemötande och attityder till arbetslösheten kommer att belysas här. I detta kapitel är den *symboliska dimensionen* av frilansstillvaron i fokus, men även den *emotionella dimensionen* framgår av intervjupersonernas utsagor.

Jag kommer att argumentera för att arbetslösheten för frilansande skådespelare kan verka stigmatiserande och därmed också andrafierande med hänsyn till närvaron av en arbetslinje och samhälleliga föreställningar om arbetet som norm. Junestav (2004) har problematiserat olika perspektiv på arbetslinjen. De erfarenheter intervjupersonerna ger uttryck för återspeglas tydligast i det perspektiv som Junestav (2004) benämner som *Kontroll – och disciplineringsperspektivet* där ansvaret för att inneha ett arbete individualiseras. Jag hävdar här att detta förhållningssätt manifesterar sig genom upplevelser av stigmatisering i samband med arbetslöshet. Även Jönsson (2002) menar att effekten av arbetslinjens normativa ställning kan bli att arbetslöshet ger upphov till stigmatisering och känslor av skam, vilket vi redan har fått en inblick i, i föregående kapitel. I det kapitlet diskuteras även Standings (2009) distinktion mellan ”work” och ”labour”, vilket också kan anses vara av relevans i det här kapitlet. ”Labour” är normen, som arbetslinjen kan betraktas som ett uttryck för. Detta förhållande innebär i sin tur att arbetslöshet blir stigmatiserande.

Som nämndes tidigare är jag inspirerad av Goffmans (1963/1990) teoribildning. Goffman gör en distinktion mellan tre olika former av stigma. Den första formen avser kroppsliga missbildningar, medan den andra åsyftar karaktärsmissigt stigma och avser exempelvis psykisk sjukdom, alkoholism och arbetslöshet. Slutligen beskriver Goffman det tribala stigmat, vilket berör grupper av människor och avser ras, nationalitet samt religionstillhörighet (Goffman, 1963/1990, s.14). Den form av stigmatisering som är i fokus för den här studien är den andra formen.

I den här avhandlingen framgår det sett utifrån de frilansande skådespelarnas upplevelser att stigmatiseringen även är differentierad till sin karaktär och att den kan involvera flera olika aktörer. Utifrån intervjupersonernas erfarenhetsberättelser framträder skilda upplevelser beroende på om de som refereras till är närstående, kollegor, arbetsgivare eller bekanta. Även i kontakten med Arbetsförmedlingen Kultur Media framgår blandade erfarenheter.

Upplevelsen av stigmatisering är också ett könat fenomen i bemärkelsen att den i synnerhet manifesterar sig hos kvinnliga skådespelare. Detta kan ställas i relation till att arbetslösheten är mer utbredd bland kvinnliga skådespelare (Enberg, 2003). Upplevelserna av stigmatisering i samband med arbetslöshet existerar parallellt med erfarenheter av stöd och en förståelse från omgivningens sida för de villkor som präglar skådespelares frilanstillvaro. Strategier för att hantera den upplevda stigmatiseringen tar sig olika uttryck och kan variera mellan ett undvikande agerande till ett framhävande av den egna yrkesstoltheten. Jag inleder med att skildra de frilansande skådespelarnas upplevelser av omgivningens bemötande.

Att vara gäst på teatern: angående erfarenheter av stigmatisering

Ett tema som är av centralt intresse i Goffman teoribildning berör direkta möten mellan individer som har ett stigma och normala, vilket Goffman refererar till som "mixed contacts" (Goffman, 1963/1990, s.23). Detta är en aspekt som återkommer i flera av de kvinnliga skådespelarnas utsagor där arbetslöshetens sociala konsekvenser manifesterar sig i att de blir bärare av ett stigma, vilket blir påtagligt i den sociala interaktionen med andra människor. Simone berättar att hon mött blandade reaktioner på sin situation, men att hon gärna undviker fester i samband med arbetslöshet för att slippa konfronteras med andras frågor, men också för att inte behöva träffa kollegor. Andras reaktioner är också beroende av sammanhanget:

Danka: Hur har du upplevt omgivningens attityder till din arbetslöshet?

Simone: Också väldigt olika, alltså man tänker om man skulle gå på någon fest hemma hos någon så gör jag ogärna det när jag är arbetslös därför att det blir så jobbigt att förklara för folk som inte vet det och det är också jobbigt att möta kolleger, men det beror lite grann på vilka det är och vilket sammanhang det är, för att det också kan vara så: "Ja ja du vet hur det är...mellan två jobb", alltså man skojar till det lite sådär.

Simone uttrycker även att det är oftast i kontakten med "vanligt folk" som det uppkommer diskussioner kring hur hon ska gå tillväga för att hantera sin situation:

Simone: I sammanhang med vanligt folk om man säger så då, då blir det sådana diskussioner ofta, frågor och så förslag också: "Men kan du inte göra si och inte så" så att man bara, mm... tack du behöver inte lösa mitt problem.

Simones erfarenheter belyser hur omgivningens stigmatisering i samband med arbetslöshet är en företeelse som kan vara bunden till vissa platser och grupper av individer. Detta kan relateras till Goffmans (1963/1990) diskussion om hur tillvaron hos de som skiljer sig från mängden är rumsligt indelad i olika sammanhang som är mer eller mindre tillåtna för dem att

vistas i. Han tar inledningsvis upp platser som han beskriver som ”förbidda” eller ”out-of-bounds places” där dessa individer kan bli uteslutna och den sociala interaktionen med andra kännetecknas av att de som befinner sig där otillåtet försöker att dölja det inför motparten. Detta är en strategi som motparten inte motsätter sig samtidigt som båda är medvetna om att den ena vistats där utan att egentligen vara accepterad. Goffman talar även om ”civil places”, vilket åsyftar på sammanhang där omgivningen anstränger sig för att ge skenet av att den som avviker inte gör det fast så ändå är fallet. Slutligen diskuterar Goffman även ”back places”, platser där det är möjligt att vara öppen med sitt stigma. Ibland förhåller det sig så att de individer som befinner sig på dessa platser är stigmatiserade av samma eller liknande skäl (Goffman, 1963/1990, s.102).

Som det har framkommit ovan är det i Simones fall fester och sammanhang med ”vanligt folk” som utifrån ovanstående kan betraktas som platser vilka befinner sig i ett gränsland mellan att vara ”förbidda” respektive ”civil” eftersom de för Simone inte är direkt förbjudna att befinna sig på, samtidigt som hon upplever sig avvika från det förväntade, eftersom hon i dessa sammanhang måste förklara sig för de som inte tillhör hennes bransch, för att uttrycka det i Goffmans termer, de *normala* (Goffman 1963/1990, s.15). Kollegorna förefaller därmed i det här fallet erbjuda ett ”back place” i större utsträckning än andra genom att vara mer förstående. Detta är dock inte entydigt, eftersom Simone också ogärna möter sina kollegor i samband med arbetslöshet och inte heller använder sig av begreppet arbetslös, utan talar istället om att befinna sig ”mellan två jobb”, vilket kan tolkas som en reflektion av skam, där ”mellan två jobb” kan ses som en eufemism för arbetslöshet. Andra strategier som Simone använder för att hantera omgivningens bemötande i samband med fester där hon har träffat andra barnfamiljer är att inte avslöja särskilt mycket om sig själv, men också att tänja på sanningen för att framstå i en mer positiv dager:

Simone: ...ja jag tänker sådana fester som jag varit på senare år så har det varit där (namnet på Simones barn) har varit med och andra barnfamiljer, Halloween eller, ja du vet sånt där, midsommarafton. Man upprätthåller traditioner och möter andra föräldrar och då kan det bli sånt snack och...ja, nä men då... har jag nog tror jag, lärt mig att jag ger inte ut så mycket av mig själv, utan jag portionerar nog där och friserar lite grann och får det att låta lite bättre än vad det är kanske för att slippa åka in i massa sådant där.

Danka: Vad brukar du säga då?

Simone: Nä, men då säger jag, då tror jag att jag trycker på det jag senast har gjort till exempel och säger: "Ja men du kan se mig i (regissörens namn) senaste film (filmens namn), där är jag med." (Simone imiterar med förställd röst): "Jahaaa är du det?" Då blir det ja, mm och så oftast så räcker det. Sen att det är två och ett halvt år sedan vi spelade in, det behöver man liksom så, för den finns på dvd och den gick för inte så länge sen. Så kan man göra för att komma undan det. Eller också kan jag säga: "Jag var på (teaterns namn) förra hösten i (författarens namn) pjäs, du var inte där och såg den?" (Simone imiterar med förställd röst): "Neeeej, det gjorde jag inte. Nej, vad synd, där missade du något."

Simones strategier för att bemöta omgivningens stigmatisering ligger i linje med Letkemans (2002) studie om tjänstemäns sätt att hantera olika situationer i samband med arbetslöshet där flera intervjupersoner, i synnerhet, män såg till att dölja sin arbetslöshet på olika sätt genom att exempelvis tillämpa lögner (Letkeman, 2002, s.516-517). I Simones fall rör det sig inte om rena lögner, men ändå en frisering av sanningen. En yrkesspecifik erfarenhet såväl som innehavet av ett yrkeskunnande framhävs också inför de *normala* genom åberopandet av tidigare konstnärliga yrkesprestationer, vilket blir en strategi för att undgå skamkänslor. Enligt Goffman grundas känslan av skam hos den enskilde i en medvetenhet om att denne skiljer sig från andra på ett icke önskvärt sätt (Goffman, 1963/1990, s.18). En liknande upplevelse av skam i samband med arbetslöshet uttrycks av Rebecka som blir väldigt blyg och tvekar inför att kontakta sina kollegor. För Rebecka blir teatern en plats som hon har svårt att besöka, eftersom hon inte känner sig riktigt accepterad som en kollega längre utan upplever sig snarare vara en gäst på teatern:

Rebecka (...)Man har inte lika lätt för att kliva fram när man träffar på någon som säger: "Men tjenare hur är läget, vad kul att träffa dig." Det är inte riktigt lika lätt: "Vad gör du nu?" Ja, det är lite svårare att presentera sig. Man känner sig inte så van. Man blir blyg helt enkelt, jätteblyg tycker jag att man blir. Ofta när man har sett kollegors föreställning, så går man bakom och säger tack, ibland pratar man mera med dem som man är bästis med så att säga. Men, det är svårare för att man känner att jag är gäst. Det här är inte någonstans som jag hör hemma. Jag har ingen teater, jag har ingen arbetsplats. Då känner man sig lite mer, man drar sig för att göra det.

I Rebeckas utsaga framgår också hur arbetsplatsen, i det här fallet "teaterns scen" är intimt sammanvävd med hennes yrkesidentitet, genom att hon upplever sig vara mer som en gäst än kollega i samband med arbetslöshet. Arbetslösheten medför således att ens tillgång till konstnärliga rum begränsas. Detta kan relateras till det första empiriska kapitlet om rummets betydelse för att underhålla det konstnärliga hantverket. Innehavet av ett konstnärligt rum var av vikt för möjligheten till erkännande för ens konstnärliga yrkesutövning, men också ens självkänsla och självförtroende var förknippad med respons från kollegorna på ens arbete. Att

erkännande blir svårare att erhålla i samband med arbetslöshet framgår av Rebeckas utsaga ovan. Känslor av skam maskeras genom att de beskrivs i termer av blyghet. Detta hanteras av Rebecka genom ett mer tillbakadraget agerande i förhållande till kollegorna.

Likt Simone uttrycker Rebecka att arbetslösheten omgärdas av tystnad och parallellt med en förståelse innebär den också att sociala kontakter med kollegor inbegriper en misstro gentemot den som inte har arbete, eftersom denne företrädesvis antas ”fiska efter jobb”, till skillnad från den yrkesverksamme skådespelaren som istället uppfattas som en kollega som ”diskuterar jobb”:

Rebecka: Ja, då kan man känna att, alltså att vara arbetslös är inte kul att prata om egentligen. Nu är det så jättemånga som är det och alla har förståelse för det, men det är risk för att man hamnar i en negativ spiral: "Jaha hon får inga jobb. Varför inte det? Varför har hon inga jobb". Man kanske inte är värd att ha kontakt med så mycket för att man inte är med på något sätt. Man har inte samma sak att diskutera för att man har inte en produktion som man är med i. Man kan vara lite suspekt för att man egentligen försöker att fiska efter jobb för att man är arbetslös när man träffas. Då fiskar man efter jobb istället för att vara en som är yrkesverksam och diskuterar jobb. Man kan vara lika fiskande efter jobb i så fall egentligen, men upplevelsen kan vara att här kommer en arbetslös som så gärna vill vara: "Har du nu? Jaha vad kul. Nästa produktion då som ni ska göra, vad blir det?" Om man säger så när man har jobb, då är inte det lika...då låter det bara som att man diskuterar jobbet, men om man är arbetslös så låter det som att man är desperat. Så är det tror jag. Så det är inget roligt. Många säger inte att de är arbetslösa, utan de säger. "Just nu håller jag på med lite förberedelser" eller man fuskar till någonting eller. "Jag är mitt emellan just nu. Jag tänkte att nu tar jag det lite lugnt till höst. "Man hittar på olika ursäkter för att vara arbetslös.

I utsagan ovan framkommer således upplevelsen av kollegors ovilja gentemot att interagera med skådespelare som befinner sig i arbetslöshet, eftersom dessa förutsätts vara beräknande och ha ett instrumentellt förhållningssätt till sina relationer. Goffman beskriver hur omgivningen relaterar en stigmatiserad individs misslyckanden till dennes stigma. Han exemplifierar med hur individer med olika intellektuella kapaciteter bedöms annorlunda om de hamnar i en problematisk situation som är av liknande karaktär genom att omgivningen förknippar detta snedsteg med en ”mental defekt” hos den som avviker intellektuellt sett, vilket annars inte sker (Goffman, 1963/1990, s.26-27).

Med utgångspunkt i diskussionen ovan kan en parallell dras till Rebeckas erfarenheter vad avser omgivningens förhållningssätt till den stigmatiserade som inte tillåts att ta sig ur arbetslösheten och därmed frigöra sig från sitt stigma. Försöken till social kontakt med kollegorna misstänks för att vara ett utfall av hennes arbetslöshet, medan samma beteende hos yrkesverksamma kollegor inte anses ha sin grund i någon desperation kopplad till en rädsla

för att hamna i arbetslöshet, utan snarare vara arbetsrelaterat. Motståndet gentemot att använda begreppet arbetslös kan även förstås utifrån det hot arbetslösheten kan tänkas utgöra gentemot en stark konstnärlig yrkesidentitet, men också ens möjligheter att söka arbete. Denna observation kan också relateras till Eikhoffs och Haunschilds studie (2006) där de påvisar att kollegor undviker de skådespelare som inte har arbete. Innehavet av ett arbete kan således sett utifrån Rebeckas utsaga upplevas som ett effektivt sätt att maskera sitt sökande efter arbete.

Goffman menar vidare att det kan finnas en osäkerhet hos den som har tillskrivits ett stigma i kontakten med normala (Goffman, 1963/1990, s.24). Detta är något som Evita upplevde i samband med att hon slutade sin tillsvidare tjänst på en institutionsteater. Hennes sätt att hantera denna osäkerhet präglas av sorg och ett undvikande förhållningsätt till sina tidigare kollegor, vilket hon upplevde var ömsesidigt:

Evita: Jag tror att folk i branschen och det kan vara till exempel de som då är fast anställda. I början när jag då verkligen fejdade ut i tillvaron och varken hade jobb eller någonting och slutade mitt arbete ...så fanns det någon osäkerhet, men det var nog både från min sida och deras sida. Vi valde nog att inte umgås med varann för mycket, det tror jag inte. Det fanns för mycket frågetecken och för mycket sorg tror jag i hela den processen så det tog ett tag att komma tillbaka i ett normalt sätt att kunna umgås eller träffas på...man valde nog också...själv bort mycket, mycket umgänge med det som påminde mig om någonting som jag ville lämna.

Evita berättar också att närstående har uttryckt oro över hennes situation, vilket även är Alexandras erfarenhet. Alexandra uppger att hon trots den egna upplevelsen av hopplöshet, har tagit ansvar för andras oro. Genom att ta på sig ansvaret för andra framhåller Alexandra en könsspecifik strategi för att hantera omgivningens reaktion på arbetslösheten. Som kvinnlig skådespelare utför hon ett emotionellt arbete där hon som kvinna tar på sig ansvaret för andras välbefinnande, ett arbete som enligt Hoschschild är mer framträdande hos kvinnor (Hochschild, 1983/2003, s. 165). I föregående kapitel beskrevs upplevelserna av sviktande självkänsla och känslor av skam i samband med arbetslöshet. Nedanstående citat belyser även den starka vrede Alexandra har känt i samband med hennes upplevelse av att den nuvarande högerregeringen har hängt ut yrkesverksamma inom branschen som en grupp som inte kände för att arbeta, utan hellre ville gå på a-kassa:

Alexandra: För att när det är människor som är nära en, nära och kära, de blir naturligtvis oroliga, väldigt oroliga för de vet hur pass hård och tuff branschen är. Då ska man någonstans ta på sig deras oro och ta ansvaret för dem att lugna dem och försäkra dem om att allt kommer att bli bra. Samtidigt har man tappat hoppet själv och har ingen aning om det kommer att bli bra eller inte. Det är väldigt tärnande men...och sen också för att i och med den nuvarande regeringen så blir vi så utmålade och efter vad de gjorde med a-kassan och sina jävla utspel så blev vår bransch så fruktansvärt utmälad. Som att vi tyckte att det var jättekul att gå på a-kassa och tyckte att det var vår rätt att få ta lite a-kassa då och då och vila upp oss. Det har varit väldigt tydligt att det var den attityden från många människor som inte var insatta i branschen att: Jamen du orkar inte jobba så mycket nu. Det är det, det egentligen är. Nämen du känner inte för att jobba, du orkar inte jobba nu så du tar lite a-kassa. Ja, för att jag tycker det är så roligt. För jag var arbetslös tidigare också under sosseregeringen där vi fortfarande hade en fungerande arbetslöshetsförsäkring och det var en jätteskillnad. Det var en jätteskillnad i attityd både på Arbetsförmedlingen, a-kassan, men också omkring en...ja.

En tolkning av Alexandras utsaga är att hon reagerar negativt på att definieras som annorlunda av det omgivande samhället vad avser viljan att arbeta. I och med att hon använder sig av termerna ”vi” och ”oss” framgår också en kollektiv identifikation med kollegor inom yrket. Alexandras erfarenhet ligger även i linje med tidigare studier där det har framgått att individer inom konstnärliga yrken tillskrivs en avvikaridentitet av omgivningen (Becker, 1963/2006; Flisbäck, 2006). Becker konstaterar exempelvis att dansmusiker med hänsyn till sin livsstil inte följer etablerade normer vad avser levnadssätt och definieras som avvikande av en omgivning som har ett mer traditionellt förhållningssätt till liv och leverne (Becker, 1963/2006).

Denna form av stigmatisering kan möjligen också ses som yrkesspecifik. Letkeman (2002) talar om ytterligare stigmatisering i samband med arbetslöshet, vilket han benämner som ”derivative stigmata”. Grunden till denna stigmatisering ligger hos den enskildes strategier för att hantera den stigmatisering som härrör ur arbetslösheten. (Letkeman, 2002, s. 511). I likhet med Letkeman (2002) så menar jag att arbetslösheten kan leda till ytterligare stigmatisering. Däremot så framgår det av resultaten i den här studien att ytterligare stigma i samband med arbetslöshet främst kan härledas till omgivningen snarare än till den enskildes strategier och beteende. För att beskriva denna process använder jag mig av begreppet *dubbelt stigma* (Gary, 2005). Gary (2005) tillämpar detta begrepp i sin studie av psykisk ohälsa bland etniska minoriteter där han argumenterar för att diskriminering med hänsyn till etnisk tillhörighet i kombination med psykisk ohälsa medför att de individer som berörs blir stigmatiserade i dubbel bemärkelse (Gary, 2005, s.981). Förekomsten av stigmatisering kan även belysas

utifrån ett historiskt perspektiv. Nordin Hennel (1997) skriver exempelvis om den hierarkiska relation som fanns mellan kvinnliga scenartister i Sverige från och med sent 1700-tal där kvinnliga sångare hade högst status och dansare lägst. De delade däremot erfarenheter av stigmatisering vilken var dubbel till sin karaktär: ”Som kvinnliga scenartister tillhörde de emellertid alla i en äldre tiders samhälle misstänkliggjord grupp, utsatta för en dubbel stigmatisering – den som drabbade dem som tillhöriga skådespelarkåren och den som drabbade dem i deras egenskap av kvinnor” (Nordin Hennel, 1997, s.10).

Tillämpat i den här studien innebär detta att Alexandra har erfarit en dubbel stigmatisering genom att tillhörigheten till ett konstnärligt yrke i det här sammanhanget har förstärkt en initial stigmatisering som grundades i hennes arbetslöshet. Detta kan också relateras till att flera av intervjupersonerna ovan även känt sig obekväma i kontakten med kollegor, vilket kan förstås mot bakgrund av den hårda konkurrensen om arbetstillfällen inom yrket. Stigmatiseringen kan i sin tur därmed tänkas motverka en mer utbredd solidaritet och mobilisering i syfte att förändra dessa strukturella villkor. Detta sätt att tillämpa stigmabegreppet innebär givetvis inte att det alltid upplevs som stigmatiserande att vara skådespelare i samband med arbetslöshet, utan denna erfarenhet är snarare relaterad till de för tillfället rådande omständigheterna.

Alexandra urskiljer även en stor skillnad i bemötande både från människor i hennes omgivning och från myndigheter innan regeringsskiftet. Här finns även en parallell till den diskussion som förs av Andersson (2003) som menar att det i ett antal tidigare studier om arbetslöshet, men också bland grupperingar som i ideologisk bemärkelse är liberala finns ett motstånd gentemot att *inte* lägga ansvaret för arbetslösheten på den enskilde individen. Att skylla på samhället betraktas inte som gynnsamt för de arbetslösa, eftersom incitamenten till att ta sig ur arbetslösheten minskar (Andersson, 2003, s.51). Upplevelserna av stigmatisering kan således betraktas som en del av en otrygg frilansstillvaro, vilket kan tydliggöras genom Standings (2011) resonemang om de förändringar som han menar har skett vad avser synen på arbetslöshet. En betoning på strukturella förhållanden har allt mer övergått i att arbetslösheten individualiserades och den enskilde ställdes allt mer till svars för sin situation på arbetsmarknaden (Standing, 2011). Alexandras erfarenheter är även intressanta med hänsyn till att konstnärer historiskt sett har motsatt sig etablissemangen. Wilson (2000) har exempelvis skrivit om en motkultur, ett motstånd gentemot bourgeoisiens värderingar, som traditionellt har återfunnits bland konstnärer (Wilson, 2000).

Alexandra beskriver vidare att gemene mans nedsättande kommentarer har medfört att hon

har känt sig kränkt. I kontrast till Simone har Alexandra inte ”skojat till det” eller framhävt sina konstnärliga prestationer för att hantera omgivningens stigmatisering. Istället har hon reagerat med sorg och vrede:

Alexandra: Ja, alltså det som gör ont är när man hör det sådär från gemene man till vardags ute. Det är fruktansvärt kränkande och det gör ont. Det gör ont för att den människan vet inte alls hur mitt liv ser ut eller vad jag går igenom och bara bestämmer sig för att det är så, för att något arsele till politiker har gått ut och sagt det. Alltså inte ens en tiondel av sanningen...och bara för att det har stått i tidningar och sagts på teve och i radio så blir det plötsligt...en oemotsagd sanning alltså. Nä, men jag har bara blivit ledsen. Jag har bara bitit ihop och gått hem och gråtit.

När jag träffar Alexandra för en uppföljande intervju har hennes livssituation förändrats. Hon har blivit sjukskriven och reflekterar över sina möjligheter att fortsätta arbeta inom sitt yrke, men även kring de föreställningar som hon menar omgärdar yrkesutövningen. Alexandra uttrycker också ett motstånd gentemot idén om att bra konstnärer är galna, men berättar samtidigt om sin svårighet att frigöra sig från den bilden i sin egen yrkesutövning:

Alexandra (...)På något sätt har vi bara accepterat det lite grann. Därför att det har så bekvämt gått in under myten på att jamen: Konstnärer är lite galna och det behöver de vara för att vara bra konstnärer. Bra konst är... det måste vara lite sjuka, galna och störda människor. Det är då det blir bra...och den bilden har jag...inte minst av alla skrivit under på länge...att, nämen jag ska nog må lite såhär dåligt. Jag ska vara lite deprimerad i mitt liv, hela mitt liv. Jag får nog, jamen jag får nog köpa att jag ska gå omkring och ha ångest resten av mitt liv för att det gör mig till en bra skådespelare. Att jag har ångest gör mig till en bra skådespelare.

I Alexandras utsaga framgår en ambivalens vad avser synen på ångest, där den blir en norm för vad som konstituerar en bra skådespelare, ångesten normaliseras samtidigt som Alexandra upplever att sjukskrivningen i sig kan verka stigmatiserande. Hon är osäker på om hon ska kunna få fler arbeten framöver, eftersom den inbegriper en stämpel om att vara ”mentalt störd”. Att vara kvinna underlättar inte heller:

Alexandra: (...) Så jag är fast i det här. Jag har inget val. Jag måste gå och må dåligt resten av mitt liv, eftersom jag är skådespelare. Ja tjena...och sånt börjar släppa men så får jag återfall och så klamrar jag mig fast vid den här bilden och känner hopplösheten för att det är så tryggt och skönt med ångest, därför att det är det jag känner till, det är det jag kan. Jag kan allt om ångest... och då vill jag tillbaka dit och så vill jag tillbaka till att tänka, nå, men det är ingen idé med någonting och, det är kört för mig nu. Jag har varit borta så länge och kommer aldrig att kunna komma tillbaka och titta på den och den, den får inga jobb längre. Han som är så himla bra och går omkring arbetslös och hon som är så bra och går omkring arbetslös. Varför ska jag tro att jag kommer att få komma tillbaka... och dessutom så har jag stämpel på mig att vara mentalt störd nu. Hallå... och jag är kvinna. Jag har inga handikapp.

Amanda berättar att hon inte har erfaren några särskilda reaktioner från de som har delat hennes situation, men upplever ändå ett obehag av att vara hemma. Likt Alexandra upplever hon att tiderna har förändrats och att det är ”tuffare” nu, men anser inte att detta är något som människor i hennes omgivning bär ansvaret för, utan det är en känsla som hon har givit upphov till på egen hand:

Amanda: Alltså det är så många som jag känner då som är i min situation, så de tycker väl ingenting, eller det är som det är på något sätt. Men sen kanske jag själv har tänkt att det är tuffare nu och om det har med tiden att göra eller om det har med min ålder att göra, det vet inte jag, men det är mer att jag själv kanske lägger in hos andra, du vet. Ta ett triviale exempel hos grannar. Ja, men att jag själv tycker att det är jobbigt att jag är hemma på dan och sådana där tankar kan jag få plötsligt som jag inte hade förut. Om det är en tidsanda eller om det är för att jag själv då hade känt att det var så mycket som låg framför mig och så många möjligheter, vilket jag inte känner på samma sätt när man vet att det är ändligt. Alltså men det är någonting jag lägger på omgivningen som inte behöver ha någonting med sanningen att göra. Det är ingen granne som har sagt till mig: "Varför går du hemma och drar bena efter dig?" Det har de inte gjort utan det är min känsla.

Enligt Goffman kan individer som är stigmatiserade erhålla stöd från andra som har samma erfarenhet och identifierar sig med dem (Goffman, 1963/1990, s.41-41). I Amandas utsaga framgår visserligen inte huruvida hon har fått stöd i samband med arbetslöshet från andra frilansande skådespelare, vilket förenar hennes erfarenheter med flera av intervjupersonerna ovan, men likt Simone har hon mött en förståelse för sin situation bland de som delar den. I Amandas utsaga blir det tydligt att hon inte ifrågasätter det obehag hon har upplevt i samband med arbetslöshet. Ett sätt att förstå hennes acceptans för att definiera sin situation som ett eventuellt uttryck för lathet är genom att relatera hennes upplevelse till Bourdieus teoribildning om symboliskt våld, vilket tar sig uttryck i att individer som befinner sig i en

underordnad position inte ifrågasätter detta förhållande (Bourdieu, 1999).

Omständigheten att några av de kvinnliga skådespelarna uppvisar ett tillbakadragande agerande i samband med arbetslöshet kan också ses i relation till Blochs (2007) forskning om emotionskulturer inom akademien. Hon menar att isolering är relaterad till psykiskt och fysiskt tillbakadragande och kan förstås utifrån kränkningar såväl bland jämlikar som från över till underordnade. I relation till detta inför Bloch också en aspekt som handlar om hjälplös vrede. Den som utsätts förknippar den som är föremål för vreden med ett starkt obehag. Detta kan i sin tur ligga till grund för ensamhet (Bloch, 2007, s. 118-119). Intervjupersonernas agerande kan således också förklaras utifrån att de upplever omgivningens reaktioner i samband med arbetslöshet som kränkande. Till skillnad från ovannämnda intervjupersoner uttrycker Cecilia att hon inte har blivit negativt bemött av människor i sin omgivning i samband med sina perioder av arbetslöshet, vilket hon förklarar med att dessa inte har varit långvariga:

Cecilia: Eftersom jag alltid har haft väldigt korta arbetslöshetsperioder så har jag inte...inte fått några negativa reaktioner så utan de tar det ganska för givet.

Cecilias erfarenhet kan ställas i relation till tidigare forskning där det har påvisats att långtidsarbetslösa oftare konfronteras med ett negativt bemötande från omgivningens sida än korttidsarbetslösa (Rantakeisu, Starrin & Hagqvist, 1997).

När arbetslösheten bemöts med både förståelse och ifrågasättande

Stigmatiseringen i samband med arbetslöshet är mer uttalad hos de kvinnliga skådespelarna, vilket har framgått av berättelserna i den föregående delen av kapitlet. De manliga skådespelarna har överlag inte upplevt lika negativa och undvikande reaktioner från omgivningens sida i samband med arbetslöshet, detta i synnerhet när det gäller upplevelsen av kollegors bemötande som upplevs vara mer tillåtande och förstående. Adam ser det som att det inte har funnits skäl för människor i hans omgivning att reagera i något särskilt avseende under perioder av arbetslöshet, eftersom han alltid har fått arbete:

Adam: (...)Mitt sätt att se på det har varit så enkelt som att jag har försäkring för... inkomstbortfall under en tid, under ett glapp mellan två jobb...och jag tror inte min omgivning egentligen har ifrågasatt min förhållningssätt på den punkten, eftersom jag då med åren har visat att jag får alltid jobb. Jag kommer alltid att jobba, då blir det självklart att mitt förhållningssätt till de perioder av arbetslöshet mellan jobben är rimligt. Jag kan inte känna att min omgivning har reagerat på något speciellt sätt.

Adams sätt att tala om ett ”glapp mellan två jobb” kan möjligen också betraktas som en strategi för att även avdramatisera situationen och därmed inte ge människor i hans omgivning något skäl till att stigmatisera honom i samband med arbetslöshet. Gustave upplever att andra människor, ”vanliga” som han benämner dem, snarare uttrycker förvåning när han inte har arbete, eftersom de betraktar honom som en duktig skådespelare. Kollegorna anses inte heller ha reagerat negativt, eftersom de har befunnit sig i samma sits. Samtidigt betraktar inte Gustave arbetslöshet som ett märkvärdigt fenomen jämfört med hur det var för två decennier sedan. I jämförelse med bildkonstnärers situation och möjligheter att utöva sitt yrke känner sig Gustave förhållandevis privilegierad, eftersom han ändå har möjlighet att få ett halvårskontrakt:

Gustave: (...) "Neej du som är så duktig" säger de och det är för att de har sett. "Men du måste ha lätt att få jobb" så säger de flesta och det är bra att de säger.

Danka: Vilka säger det? Är det kollegorna eller?

Gustave: Nej, vanliga som har sett.

Danka: Det är bekanta?

Gustave: Ja, grannar, de har sett mig spela. Alla i huset har sett mig. Kollegorna vet om att det är så. Men det är ingen som säger: "Ja det var rätt, det förstår jag att du var arbetslös." De känner inte till branschen såhär som vi har suttit och gått igenom det nu. Nu är det så att...för tjugo år sen då kunde inte en bankman bli arbetslös, nu kan alla bli arbetslösa. Så alla vet det i och med att det tjasas så mycket om det, skådespelare och många jag känner konstnärer, alltså bildkonstnärer. De är också arbetslösa, fast det är ofta att de nästan aldrig kan hålla på med det, mindre än vad vi kan. Alltså man är högutbildad konstnär för att måla för att få ihop till, jag kan ändå få ett halvårsjobb, men att måla tavlor, ja för att du kan jobba lite extra på kvällen. Det gissar jag du vet om den branschen också.

Likt de kvinnliga skådespelarna beskriver några av de manliga skådespelarna att människor i deras omgivning, närstående i första hand har varit bekymrade över deras situation. Gabriel berättar om föräldrarnas oro, men inflikar likt Gustave att arbetslöshet är ett fenomen som inte enbart drabbar skådespelare:

Gabriel: Ja väldigt tufft, alltså den tiden var väldigt... väldigt svår...just för att jag var också så ny efter scenskolan,...åhhh, det blir en sån här hemsk, hemsk syn och sen naturligtvis föräldrarna bara: "Helvete min son har gått på högskolan och är arbetslös" och samtidigt så du vet, det finns också en massa ingenjörer som går ut sina utbildningar och är arbetslösa (...)

Gabriels strategi för att hantera sin situation var dock inte undvikande i förhållande till omgivningen, utan beskrivs i likhet med Alexandra i termer av att ”bita ihop”: ”Du vet ibland

är det bara så att man får bita ihop och bara köra”. Tillsammans med en annan kollega försökte han på olika sätt att främja sina möjligheter och etablera sig inom yrket med små medel att tillgå. I kontrast till de övriga manliga skådespelarnas utsagor berättar Benjamin att han har upplevt uttrycklig missaktning från andra människor (i det här fallet där han hade ett arbete utanför sitt yrke) i samband med att han har lyft a-kassa under 80- och 90-talet när han var verksam inom fria grupper:

(...) Mina kamrater därifrån tyckte att jag var en snyltare va... Alltså inte alla, men en del tyckte fan det är ju a-kassan, den ska väl vara till för folk som verkligen är arbetslösa, inte sådana som du.

Benjamin upplever att misstänkliggörande av och nedvärdering av verksamma utanför institutionsteatern och de som inte är involverade inom film, är något som återfinns än idag bland folk i allmänhet:

Benjamin: (...) Den uppfattningen lever kvar, alltså om du frågar en människa som är måttligt intresserad av teater som kanske inte går på teater, men går på bio. Om du frågar: "Vad är det för en skådespelare?" Då säger de: Det är Persbrandt, Mikael Nyqvist, Gunilla Rör, Ann Petrén "och så håller de på och räknar upp, men så finns det kanske några hundra till, eller några tusen till, men det är inte på riktigt...alltså de som inte är på en institution och inte är med på, biofilm de är amatörer tycker folk, oavsett om man kan leva på det och när de får reda på att man inte heller kan leva på det för att man går på a-kassa ibland, då ska man helst inte hålla på med det... sen kan samma människor komma och titta på vad man gör och bli jävligt imponerade av att det är bra om de nu tycker det: "Oj, det hade vi inte tänkt oss, men det här var ju riktigt bra"...men efter att ha levt på det här i trettio år så kan jag fortfarande få frågan: "Vad gör du i vanliga fall?"..."Hur då? Förlåt" säger jag: "Vad menar du? Jamen, vad jobbar du med? Men jag jobbar med det här. Jaha, kan man leva på det? Ja, jag har lyckats ganska hyggligt sade jag." Men det är det som är verkligheten.

Även i Benjamins utsaga framgår ett yrkesspecifikt stigma, ett *dubbelt stigma* (Gary, 2005) där stigmatiseringen som är relaterad till uttaget av arbetslöshetsersättning förstärks genom föreställningen om att verksamma inom fria grupper är amatörer och "inte på riktigt" till skillnad från skådespelare som är verksamma inom institutionsteater och film. Benjamin ger även ett exempel på hur hans yrkesutövning konstrueras som avvikande, även när han har uppdrag och uttrycker irritation när det enbart betraktas som ett intresse och inte ett avlönat arbete av människor utanför branschen:

Benjamin: (...)Jag kan ju vara ute på (namnger plats)och jobba...och så kan de fråga mig: "Får du betalt för det här?" Och då säger jag: "Joo fan. Jaha, det trodde vi inte säger de." Och då tänker jag, nähe det kanske de inte trodde (...) och de tänker väl att jag kommer för att jag är en hygglig kille som är intresserad av vad de gör, men de funderar inte på att det kan vara ett arbete. "Jo" sade jag (uppgger arbetsgivaren) betalar mig för att jag är här idag." "Åh fan" säger de och tycker väl att det var generöst kanske, men samtidigt så är det klart att om de har gillat att jag har varit där så har de tyckt att det har varit ett värde med det.

Benjamin engagerar sig inom teatern inte enbart för teaterns skull, utan även för att han vill berätta om någonting. När jag frågar hur det känns att få ifrågasättande reaktioner på sin yrkesutövning svarar han:

Benjamin: Jag ljuger om jag säger att det känns bra, men i början blev jag ledsen först kanske och sen kanske jag blev förbannad för att de var så dåligt insatta möjligen, men nu bryr jag mig inte om vad andra tycker. För att jag tycker att det jag utför i de sammanhangen...det talar för sig självt. Jag är inte beroende av de som har den typen av åsikter, utan... jag vet att det finns ett värde i det jag gör inför de människor jag vänder mig till (...).

I Benjamins svar kan såväl vrede som sorg urskiljas, vilket har gått över till likgiltighet inför en del människors ifrågasättande av hans yrkesverksamhet. Benjamins strategi för att hantera dessa reaktioner har varit att framhäva sin yrkesstolthet, andra människors erkännande för hans yrkesutövning och det inneboende värde som han menar att hans arbete har. Detta kan ställas i relation till tidigare forskning där ett nedvärderande bemötande från omgivningen för ens yrkesutövning kan hanteras genom ett framhävande av den egna yrkesstoltheten (Ulfsdotter, Eriksson & Flisbäck, 2011, s.104-107).

"Rädd för att bli betraktad som en loser": när arbetsgivare kommer på tal

Vad avser upplevelserna av arbetsgivares attityder till deras erfarenhet av arbetslöshet framkommer också i det här fallet erfarenheter av och oro för stigmatisering, i synnerhet hos de kvinnliga skådespelarna. Evitas strategi för att undgå att bli stigmatiserad av arbetsgivare yttrar sig genom att hon undviker att använda sig av begreppet arbetslös när hon söker arbete. Istället definierar hon sig som frilansare för att på olika sätt framställa sig själv som självständig och i en positiv dager. Därmed undviker hon att ge uttryck för någon form av desperation:

Evita: Ja, alltså det finns en psykologi i det att det är klart att...där måste jag säga att när jag har sökt arbete, då skriver jag inte ut arbetslös. Då skriver jag att jag är frilansare. Då använder jag inte den definitionen för att jag är rädd för att bli betraktad som en loser.

Danka: Av arbetsgivarna?

Evita: Ja, jag tror inte det klingar så bra i en arbetsintervju heller. Ja, jag är arbetslös, jag behöver verkligen detta arbete. För att i en sån bransch...ja det är ingen fördel...Jag blir inte en bättre skådespelare för att jag behöver ett arbete så mycket. Det beror på vad det är för roll då. Det är klart att det skulle kunna vara någon speciell roll, där det skulle kunna vara ett plus, kanske, men, frilans är ett bra begrepp för att jag har mycket uppdrag egentligen också på frilansmarknaden, så att jag är ganska bekväm med det. Då tycker jag mer att det bevisar en bredd att jag känner mig som självgående och självständig. Jag känner mig inte som en som de måste ha kvar på teatrarna fastän jag håller på att bli en äldre skådespelerska. Ja, som suger mig fast vid, en fast anställning, en trygghet för jag måste ha det, för jag skulle inte kunna få något jobb annars. För att jag klarar mig så okej som jag gör, riktigt bra som frilans, så växer mitt självförtroende i den definitionen. De behöver bara titta på mitt CV så ser de att jag har haft uppdrag. Så mitt CV lägger jag gärna fram. Eller om de försöker att underkvalificera mig, så lägger jag fram det, så att de ska se vilka skolor och vilka anställningar jag har haft, så kan vi snacka sen.

Liksom Evita berättar Alexandra att hon inte har varit öppen med sin arbetslöshet inför arbetsgivare, och uttrycker också att den desperation som arbetslösheten är sammanvävd med inte uppskattas av arbetsgivare. Alexandra upplever att de hellre vill samarbeta med människor som utstrålar glädje och välmående:

Alexandra: Jag tror att man har ett bättre läge på alla sätt att söka jobb om man även har jobb. Jag tror att det är mycket lättare att avfärda människor som är arbetslösa. Jag tror att det är rent personligt, jag tror att man har en desperation över sig som är otrevlig, som inte är trevlig att ha att göra med och jag tror att det är lättare att bara: Bah, nej den där jobbiga människan som bara vill ha för att den är desperat efter ett arbete. Så jag tror att det är...mycket trevligare att ha att göra med en människa som är glad och mår bra och ja vill du komma och jobba här som inte har den här desperationen, akuta läget över sig.

Här framgår också behovet av att visa upp känslor som efterfrågas av arbetsgivare i samband med att man söker arbete. Vikten av att dölja uttryck för desperation inför arbetsgivare och vara glad kan relateras till det emotionella arbete som enligt Hochschild praktiserats av flera olika yrkesutövare (Hochschild, 1983/2003, s.147-153). Simone upplever det som att arbetsgivare ofta inte är beredda att överge föreställningen om att hennes arbetslöshet skulle vara ett utslag av en bristfällig begåvning snarare än kön:

Simone: Det är inte klokt att det är så att även inom branschen så finns det här tysta... alltså man känner, det är inget som sägs i ord, men det finns där underförstått att är man arbetslös så är man det inte på grund av kön utan på grund av kapaciteter eller talang. Det är ofta de som är genusmedvetna som tänker längre. Men det finns ett stort motstånd fortfarande inom svensk teater, film och TV mot att bli genusmedveten. Det finns en rad människor på maktpositioner som inte vill bli genusmedvetna fortfarande och för dem så ligger det inte i deras intresse att ta in det som en faktor. Det ligger i deras intresse att istället lägga det på mig, att skuldbelägga mig som arbetsökande. Då är jag väl inte så begåvad då, alltså att det beror på att man sällas ut, de bästa blir kvar.

Simones erfarenhet återspeglas i Beckers diskussion om allmänhetens, men också konstnärers föreställning om att konstnärlig utövning bygger på en förmåga som flertalet inte har (Becker, 1982, s.14). Amanda upplever att arbetsgivare inom filmvärlden är mindre toleranta och mer noggranna med vilka engagemang man har haft tidigare än arbetsgivare inom teatern. Den som har mycket på gång är mer intressant och efterfrågad av arbetsgivare:

Amanda: ...nu är jag inne i den här långfilmen och det är nog för att det är helt andra pengar i den världen för på teatern tycker jag inte det, men nu är det såhär: "Ja vad har du gjort innan, jaha...Vad har du gjort för film, jaha en, mmmm, ja, vad gör du nu då när du är hemma i (säger sin hemstad)". "Nja jag håller på att jobba med ett program (säger bibliotekets namn)." Jaha...då värderas det, då ska det vara någonting som syns eller som är flashigt eller som är utåt. Det duger inte riktigt med (bibliotekets namn) eller en konstnär som jag jobbar med. Inom film är det som att det är mer betydelsefullt, att du har mycket att göra för övrigt också. Då kanske du kan sälja filmen, alltså då kanske man kan säga det när man ska marknadsföra filmen, att den här människan hon gör det, och det och det och det och det också.

Danka: Men samtidigt så är det så, de vet att det är vanligt med arbetslöshet.

Amanda: Javisst.

Danka: Varför tror du att de är så där?

Amanda: Ja, jag vet inte, det är väl någonting med image och attraktion. Attraktion är det väl, det är väl attraktivt att ha mycket, att många vill ha dig gör dig mer attraktiv.

Likt intervjupersonerna ovan upplever Rebecka att jobb genererar mer jobb, eftersom man framstår som en duglig och fungerande medarbetare, men framför också exempel där hon upplever att arbetsgivare har haft medkänsla med hennes situation och ansträngt sig för att finna ett arbete, eftersom hon har varit yrkesverksam så pass länge. Att vara efterfrågad är dock inte alltid fördelaktigt enligt Rebeckas erfarenhet i och med att vissa arbetsgivare kan prioritera frilansare som inte är anställda i Alliansen:

Rebecka: Ja, alltså det är bra att ha mycket jobb. Om en arbetsgivare hör att du har haft mycket jobb, då är det lättare tror jag på ett sätt att lita på att det här är en människa som fungerar, men sen finns det sådana som har haft en viss sympati för att man har varit arbetslös. Speciellt kanske om man kommer upp i den här åldern också: "Ja just det du har ändå hållit på ett helt liv. Ska du inte kunna få fortsätta med det?" Och försökt att ordna någonting kanske eller ställt sig välvilliga att tänka lite mer på oss. Sen har jag faktiskt mött, det här med Alliansen, att det har varit ett antal som har sagt just: "Ja, men du har alltid Alliansen så du är inte i lika stort behov än andra som har en mycket svårare situation som frilansare." Så då har man kunnat vara bortsorterad för att man har Alliansen också. Och de har också ibland sagt som jag har förstått, de kanske ger ett kontrakt som är lite snålt därför att jag kan gå ut i Alliansen sen. Om det är en sån här ren frilansare så kanske den hade fått tre veckor till så att det hade varit jämn månad eller någonting sånt där, för att vara schysst. Så det är inte bara positivt med Alliansen när man söker jobb kan man säga.

Även när det gäller upplevelserna av arbetsgivares attityder framgår en könsskillnad där de manliga skådespelarna inte upplever lika negativa reaktioner från arbetsgivares sida som de kvinnliga. Adam ser arbetslöshet som en del av branschen och upplever inte att arbetsgivare lägger stor vikt vid den erfarenheten, men uttrycker samtidigt att det kan vara en fråga om hur länge arbetslösheten har pågått:

Adam: (...) Går man på en audition och sjunger det bästa man kan och det blir jättebra, då tror jag arbetsgivaren... på ren svenska skiter i om jag hade jobb igår eller förra året. Jag tror inte att det betyder någonting, alltså de söker efter någon som ska lösa en uppgift åt dem, spela den rollen. Om jag av olika anledningar inte jobbade förra månaden eller förra året, det...möjligtvis så kan de undra: Varför den här begåvade människan, varför har inte han jobbat...på så länge? Men jag kan inte uppleva, nu har jag inte varit arbetslös så länge så, jag kan inte ens tänka mig att den frågan har kommit upp. Glapp på fyra, fem sex månader, det tillhör branschen, det vet alla så det är ingenting som renderar något höjt ögonbryn.

Gustave som har haft längre perioder av arbetslöshet än Adam upplever inte heller att arbetsgivare är dömande, eftersom arbetslösheten är en del av frilansstillvaron. Gustaves erfarenhet är att det som är av intresse är det man har gjort tidigare:

Gustave: Neej, inte så att någon tittar: "Oj då, du har varit mycket arbetslös." Det har jag aldrig varit med om. Nej det kan jag inte påstå (...) man sitter inte och går igenom hur mycket arbetslös man har varit utan vad man har gjort...och sen kan man säga att har man varit arbetslös så är man ganska glad man jobbar igen. Oj det här var ändå bättre än att inte jobba.

De manliga skådespelarnas självkänsla framstår därmed som betydligt större och mer självklar än de kvinnliga skådespelarnas. En alternativ tolkning av de manliga

intervjupersonernas erfarenheter är att de upprätthåller en fasad i större utsträckning än de kvinnliga intervjupersonerna.

Ställt i relation till Goffmans (1963/1990) teoribildning innebär det att rollen som bärare av ett stigma är en roll som många skådespelare kan ha haft i samband med arbetslöshet. Det är således en oväntad observation att flera av intervjupersonerna trots detta har upplevt osäkerhet i kontakten med andra i samband med arbetslöshet istället för ett mer omfattande stöd. Enligt Feather (1990) är stigmatiseringen av arbetslösa inte lika utpräglad när den berör många individer (Feather, 1990, s.51). Detta kan också relateras till förekomsten av en ”star economy” där enbart ett fåtal individer blir kända och erhåller ekonomisk framgång (Jansson & Power, 2008). Upplevelser av stigmatisering förekommer således även när arbetslösheten är utbredd. Vidare kan kollegors reaktioner förstås utifrån tanken om att stigma är överförbart. Enligt Goffman tillskrivs personer som har en nära relation med en stigmatiserad individ en del av dennes stigma. I och med att stigmatisering har en överföringspotential kan det innebära att människor håller sig undan stigmatiserade individer eller bryter kontakten med dem (Goffman, 1963/1990, s.43). Detta har framkommit i Eikhoff och Haunschilds (2006) studie om teatervärlden där kollegor utan arbete inte betraktas som ett särskilt attraktivt umgänge.

Kontakten med Arbetsförmedlingen Kultur Media

Vad avser kontakten med Arbetsförmedlingen Kultur och Media framgår ett ambivalent förhållningssätt, där såväl positiva som negativa upplevelser framhävs. Även i det här sammanhanget uttrycker kvinnliga skådespelare, i synnerhet de äldre ett större missnöje vad gäller kontakten med myndigheten än de andra intervjupersonerna. Evita tycker att kontakten med Arbetsförmedlingen Kultur och Media överlag har varit bra, men upplever sig också vara kontrollerad samtidigt som hon anser att de inte fyller sin funktion, nämligen att förmedla arbeten inom hennes bransch. I sammanhanget betonar hon med ett skratt som bottnar i djupt allvar att arbeten förmedlas via ens personliga nätverk:

Evita: Bra...mestadels, även om det är väldigt dubbelt för man vill gå dit så lite som möjligt. Man vill vara fri från dem. (...) för de har aldrig gett mig ett arbete. Så jag ser dem mest som ett kontrollorgan för a-kassa. Det ska ha reda på om man är påanmäld eller avanmäld eller hålla koll på det. Alltså jag tycker det är fel att kalla dem för arbetsförmedling. Jag tror inte att de förmedlar några arbeten. Går man in på deras sida, så kanske det står tre tomtejobb eller någon dramalärare,

uppe i Härnösand eller ja, jag vet inte de mest märkliga arbeten kan man söka hos dem och det går inte till så i min bransch. Det är det personliga nätverket mellan regissörer, arrangörer och så som fungerar, man hör av sig direkt. Jag vet att arbetsgivare, fastän de uppmanas att lägga ut sina arbeten på Arbetsförmedlingen så vet jag att de inte gör det. De vill ha kontakt direkt med sina aktörer eller skådespelare och prata med dem själva. Vi har en uppsättning här och här och vi behöver någon i den rollen. Det vill inte ...att alla arbetslösa från hela Sverige helt plötsligt ska skicka, mailbomba deras kontor.

Evita: Förlåt att jag raljerar, men jag menar ju detta på allvar.

Danka: Nej, men jag förstår det.

Evita: Även om vi kan skratta åt det, så är det en galghumoristisk sak vi talar om.

Bloch (2007) talar om ”gulvhumor” för att beteckna den humor som tillämpas av doktorander, vilka befinner sig längst ner i den akademiska hierarkin (Bloch, 2007, s.97). Evitas reaktion kan således förstås utifrån den underordnade position som arbetssökande skådespelare har i förhållande till arbetsgivare. Ett sätt att hantera den osäkerhet och utsatthet det innebär är att tillämpa humor. Det kan tilläggas att Evita även har haft rollen som arbetsgivare. Adam upplever det som att kontakten har fungerat mycket väl, men är mer tveksam i förhållande till det arbete som utförs. Dock är han nöjd med att ha fått hjälp med filmjobb och tycker att Arbetsförmedlingen i det avseendet har gjort ett bra arbete:

Adam: I (stadens namn) si och så i (stadens namn) är de helt fantastiska, kontakten är fantastisk, sen vet jag inte om deras arbete är fantastiskt, men man känner sig välkommen dit och ...när man kommer dit så säger de såhär: Åh gud vad kul att du tittar in...och det tycker jag är en skön inställning.

Danka: Det ser inte ut så i (stadens namn) då?

Adam: Neej, nej jag tyckte de var lite tröttare där...men det har med människor, nu vet jag inte. Nu har jag inte varit på AF Kultur i (stadens namn) på ett tag, men...de har lite positiv stämning där, eller hade då alltså. (...)De har gjort mycket film här nere, då har Arbetsförmedlingen Kultur varit aktiva och ringt upp producenter och sagt såhär: Om ni ska filma här nere, så får ni provfilma här nere också. Det finns faktiskt skådespelare här. Ni måste inte köra alla från Stockholm...så där har de gjort ett väldigt aktivt arbete för att bereda möjligheter för sådana som mig och andra att faktiskt söka jobb i filmer...för vad gäller jobben på institutioner, på teatrar, där kan AF Kultur inte göra speciellt mycket, jag menar det är som det är. Finns det ett ledigt jobb, sök...så det är mer vad gäller...film. Filmbranschen i sig är knepig och där har, tycker jag AF Kultur gjort ett bra jobb...åtminstone ett filmjobb har jag fått genom att de har fixat en provfilmning som jag har fått komma på...det är stort och de säger att AF Kultur inte gör någonting.

Det finns också en uppfattning om Arbetsförmedlingen Kultur Media som betydligt bättre i

förhållande till den ”vanliga” arbetsförmedlingen som inte anses ha någon som helst insikt i de villkor som präglar ens egen bransch. Alexandra berättar:

Alexandra: " (...) Då är det vanlig arbetsförmedling som (Alexandra imiterar en handläggare): Jaaa, här finns det ett jobb här...som lärarvikarie. Vill du ha det? Nej, jag är skådespelare. Jaa, jaa, men nu är du arbetslös. Jamen, alltså (Vi skrattar).

Rebecka uttrycker ett explicit missnöje över det som hon upplever som en orättvis förmedling av de arbeten som finns genom att dessa inte annonseras öppet, vilket kan betraktas som en yrkesspecifik erfarenhet:

Rebecka: Hela det här jobbet, det finns ingen bra förmedling, ingen rättvis förmedling och ingen schysst förmedling. Det är inte så att de går ut och säger: Nu ska vi göra fjorton filmer i Sverige. Det är bara att gå in på den här sidan så ser du vad det är för några och så får alla söka som vill." Utan alla försöker, åh jag vill inte att för många ska söka den här filmen för då får jag sämre chanser eller alltså det är lite så på något sätt. Jag förstår inte varför det fortsätter såhär om det inte är så att folk inte vill att alla ska få veta allting. Hade det varit som andra tjänster så annonserar man ut alla, då kan man gå in och se nu annonseras det en tjänst till (säger arbetsplats)Men så gör de inte, man annonserar inte att någon går i pension på Folkteatern och här borde de anställa någon till exempel. Det är inget sänt, då är det någon som kanske borde få, om den får så kanske vi kan få in en annan frilansare. Det är ingenting som annonseras ut alls.

Cecilia upplever dock att kontakten med Arbetsförmedlingen Kultur Media har varit väldigt bra överlag, men att den har varit problematisk i de fall som handläggare inte har varit insatta i kultursektorns villkor:

Cecilia: Den tycker jag har varit väldigt bra många gånger. Jag tycker de har varit väldigt tillmötesgående. Jag har fått pendlarstöd till exempel när jag har jobbat på andra orter. Det har varit jättebra. Jag tycker att jag har haft vänliga människor, men jag tycker ett tag här i (stadens namn) så hade jag en man som jag tyckte inte alls var bra, som inte alls var insatt i kultur och nu har han flyttat till en annan stad här i Sverige. Jag fick höra om någon som var helt förkrossad för att den hade träffat den här mannen och då sa jag: Men det är han som jag har haft, så har han flyttat dit...det är så oturligt att en person kan förstöra för så många, men i huvudsak så tycker jag att Arbetsförmedlingen är väldigt hjälpsamma och vill väl.

Sammanfattande slutsatser

Syftet med föreliggande kapitel var att belysa frilansande skådespelares upplevelser av omgivningens reaktioner och attityder till deras arbetslöshet samt vilka strategier de tillämpar för att hantera skilda situationer samt olika människors bemötande. Jag har här argumenterat för att stigmatisering i samband med arbetslöshet kan förstås i relation till närvaron av en arbetslinje (se Jönsson, 2002). Utifrån intervjupersonernas berättelser framträder erfarenheter som närmast kan jämföras med *Kontroll och disciplineringsperspektivet* på arbetslinjen (Junestav, 2004) där den enskilde individen får bära största ansvaret för sin situation. En koppling mellan stigmatisering och arbetslöshet har framgått i tidigare forskning (Feather, 1990; Furåker & Blomsterberg, 2003; Letkeman, 2002; Olsén, 1985).

I den här studien framgår det att stigmatisering är en differentierad företeelse som befinner sig på flera nivåer och som kan involvera olika aktörer som kollegor, bekanta, gemene man eller arbetsgivare. Även tidsaspekten har betydelse där kortare perioder av arbetslöshet inte förknippas med lika negativa reaktioner. Intervjupersonernas erfarenhetsberättelser påvisar också att upplevelsen av stigmatisering är könad där i synnerhet de kvinnliga skådespelarna upplever sig bli stigmatiserade i samband med arbetslöshet. Beträktat utifrån ett genusperspektiv så blir de kvinnliga skådespelarna i högre utsträckning de arbetslösa ”Andra” än sina manliga kollegor.

Även en yrkesspecifik upplevelse av stigmatisering har kunnat urskiljas. I sammanhanget är det således relevant att tala om *dubbelt stigma* (Gary, 2005) där stigman kan förstärka varandra. En initial stigmatisering som är relaterad till arbetslösheten förstärks av den avvikaridentitet som omgivningen tillskriver individer inom konstnärliga yrkesgrupper (Becker, 1963/2006; Flisbäck, 2006). Dessa reaktioner kan i huvudsak härledas till människor i ens omgivning som står utanför ens yrke. Erfarenheter av att kollegor drar sig undan kan däremot ställas i relation till den hårda konkurrensen om arbetstillfällen inom yrket, vilket i sin tur kan undergräva en mer utbredd solidaritet. Detta behöver dock inte innebära att dessa former av stigmatisering sammanstrålar vid en och samma tidpunkt, utan kan snarare ses som utspridda mellan olika situationer, tidpunkter och sammanhang.

Utifrån berättelserna synliggörs flera olika strategier för att hantera de erfarenheter som upplevelsen av omgivningens bemötande för med sig. Strategierna för att hantera stigmatiseringen är ofta undvikande och relaterade till upplevelser av skam, vrede och sorg, men även strategier som berör framhävandet av den egna yrkesstoltheten och konstnärliga prestationer kan urskiljas. Det är av vikt att nämna att parallellt med upplevelserna av

stigmatisering, så finns även en förståelse för de villkor som omgärdar yrket. Även upplevelser av oro i samband med arbetslöshet, i synnerhet från närstående, framkommer i uttågerna.

Att bli sedd och utvald av makten: frilansande skådespelares betraktelser kring visibilitet som strategi

Alexandra: (...)För den (film och teaterbranschen) går ut på att finnas på plats där rollsättarna är, där teatercheferna är eller regissörerna finns. Det går ut på att söka upp där de är, sitta på samma fik bara för att de ska se dig: "Just det, hon finns, hon passar i den här rollen." För att vi är så jävla många. De kan omöjligt hålla koll på alla så att jag måste hela tiden göra mig själv påmind i deras närvaro (...).

Intervjucitatet ovan illustrerar på ett kortfattat sätt en ung skådespelares kamp för att hantera de hårda villkor som följer i skådespelaryrkets spår och den frustration som genereras av ett underläge i förhållande till inflytelserika aktörer inom en bransch som med järnhand premierar få och lika hänsynslöst osynliggör många. Alexandras utsaga återspeglar erfarenheter av frilansstillvaron som läsaren av föreliggande kapitel kommer att få en närmare inblick i. Precis som i föregående kapitel är den *symboliska* dimensionen av frilansstillvaron i fokus i detta kapitel, men även den *emotionella* dimensionen framgår.

Med hänsyn till situationen på arbetsmarknaden för verksamma inom skådespelaryrket argumenteras här för att hård konkurrens ställer höga krav på den enskilde att inte försvinna i mängden för att kunna utöva sitt yrke. Det handlar således ofta om att synas, att vara visibel inför de aktörer som har makten att anställa. I en studie av artisters yrkeskarriärer berättar Blomberg (2010) om hur artisterna i sina självbiografier framställer sina arbetsmöjligheter som ett utslag av sin närvaro i rätt sammanhang, med rätt individer och lika rätt beteende, vilket i sin tur förklaras av artisterna med referenser till ödet eller intuitionen (Blomberg, 2010, s.107). Blomberg hävdar samtidigt att för att kunna bli *utvald* i en fas i artistkarriären som hon benämner som anpassningsfasen, är det av betydande vikt att ha en insikt i de villkor som omgärdar ens yrkesutövning (Blomberg, 2010, s.107).

I det här sammanhanget betraktar jag *utvaldhet* som en återkommande erfarenhet i samband med att en eftertraktad roll eller uppmärksamhet för en rollprestation erhålls. Även i föreliggande studie nämner intervjupersonerna turens roll för deras etablering inom yrket. Jag förnekar inte turens betydelse för frilansande skådespelares möjligheter att få arbete, eftersom det är en faktor som inte kan uteslutas helt. Jag vill dock undvika att förlita mig alltför mycket på slumpvisa faktorer för att förklara lyckosamma utfall, eftersom ett sådant förhållningssätt kan osynliggöra andra omständigheter av betydelse, inte minst strukturella sådana.

Hänvisningar till tur förklarar exempelvis inte varför arbetslösheten är mer utbredd bland kvinnliga skådespelare än bland manliga, vilket har påvisats tidigare (Enberg, 2003). Därmed kan konsekvensen bli att det bidrar till att legitimera ojämlika förhållanden vad avser möjligheter till etablering inom yrket.

Min argumentation bygger på att referenser till att befinna sig i de rätta sammanhangen vid rätt tidpunkt kan förstås i termer av den betydelse som visibilitet inför arbetsgivare, men också kollegor har för att få arbete inom yrket. Det är av vikt att framhålla att detta konstaterande inte utgör kapitlets främsta bidrag, utan det är snarare de frilansande skådespelarnas förhållningssätt till visibilitet som kommer att presenteras och problematiseras. Det som således är av centralt intresse är de reflektioner och erfarenheter som skådespelarna har av visibilitet som strategi.

Ett sätt att fördjupa förståelsen för visibilitetens roll är att problematisera hur den hänger samman med innehavet av betydelsefulla kontakter inom branschen, men också erkännande för konstnärliga yrkesprestationer. Visibiliteten kan förutsätta innehavet av, men är även relaterad till etableringen och upprätthållandet av värdefulla resurser i form av socialt kapital (Bourdieu, 1986) och tillitskapital (Flisbäck, 2006), vilka i sin tur kan ha en inverkan på ens möjligheter att få arbete inom yrket. Bourdieu (1986) definierar det sociala kapitalet i termer av ett relativt beständigt socialt nätverk bestående av relationer, vilka sammantaget utgör betydelsefulla resurser. Flisbäck (2006) betraktar tillitskapital som en resurs bestående av närstående och vänner, vilka kan vara stödjande och inspirerande för en konstnärlig yrkeskarriär. I praktiken överlappar däremot det sociala kapitalet med tillitskapitalet (Flisbäck, 2006, s.198).

Kontakters betydelse för konstnärer är således inget nytt fenomen, utan det har framkommit även i andra studier av deras yrkesliv (Becker, 1963/2006; Flisbäck, 2006; Jansson & Power, 2008). Blomberg skriver hur artisterna i sina självbiografier uttrycker att synlighet inför en individ med inflytande, exempelvis en regissör kan vara starten på en yrkeskarriär (Blomberg, 2010, s. 105). Hon framhåller dock även hur betydelsefullt det är att bli omtalad för sina konstnärliga prestationer: ”Erbjudanden handlade om att vara sedd, att bli uppmärksammas för prestationerna och att bli omskriven i media, kort sagt – att tillhöra de utvaldas skara” (Blomberg, 2010, s.108). Nedan går jag närmare in på visibilitetens former och arenor.

Yrkesspecifik och tillfällighetsspecifik visibilitet inför maktens aktörer

I det här sammanhanget är det av relevans att skilja på två former av visibilitet. Den första formen som jag refererar till som *yrkesspecifik visibilitet* uppnås genom rollinnehav på företrädesvis scen respektive film och genererar ofta betydelsefulla kontakter i termer av socialt kapital (Bourdieu, 1986), vilka i sin tur kan vara betydelsefulla för erhållandet av framtida arbetstillfällen. Eikhof, Haunschild och Schöbeler (2012) menar att rolltilldelningen har en avgörande betydelse för skådespelares karriärer, eftersom den lägger grunden för det rykte en skådespelare får. I och med att skådespelares uppträdande kan tillgodogöras direkt, så är visibilitet av stor vikt för ens möjligheter att erhålla ett rykte. Denna visibilitet förutsätter innehavet av huvudroller alternativt roller som i konstnärlig bemärkelse anses vara spännande (Eikhof, Haunschild & Schöbeler, 2012, s.77-78).

Den andra formen av visibilitet handlar om att gripa tillfället, att träffa rätt människor i rätt sammanhang för att referera till Blomberg (2010). Denna form av visibilitet involverar såväl etableringen av ett socialt kapital (Bourdieu, 1986) som tillitskapital (Flisbäck, 2006), men också strategiskt eller instrumentellt nätverkande (Eikhof & Haunschild, 2006; Neff, 2005; Wittel, 2001) med branschens mäktiga aktörer, men även kollegor. Jag benämner den som *tillfällighetsspecifik visibilitet*. De två formerna av visibilitet kan relateras till olika arenor.

Jag hävdar att visibilitetens arenor för frilansande skådespelare är flera. Först och främst rör det sig om *konstnärliga arenor* för yrkesutövningen som gestaltas i huvudsak på scen och film. Konstnärliga arenor kan relateras till den förstnämnda formen för visibilitet, nämligen den yrkesspecifika visibiliteten. *Yrkesrelaterade arenor* avser aktiviteter som fackligt arbete, kurser, seminarier, Teaterbienenalen, läsningar, middagar och fikastunder. *Branshspecifika arenor* åsyftar i sin tur på evenemang och platser som premiärer, filmfestivaler, krogen och mingel. Det är också på de branshspecifika arenorna där genusaspekten vad avser upplevelser av visibilitet framgår som tydligast. De kvinnliga skådespelarna upplever ett större obehag och annorlunda förväntningar vad avser visibiliteten på dessa arenor än de manliga skådespelarna. Slutligen är *virtuella arenor* som Facebook betydelsefulla arenor för visibilitet. Yrkesrelaterade, branshspecifika, respektive virtuella arenor är relaterade till den andra formen av visibilitet som jag har benämnt som tillfällighetsspecifik visibilitet.

Visibilitetens arenor är också hierarkiskt strukturerade, där arenor för konstnärlig prestation och verksamhet är de mest åtråvärda, vilket innebär att rollinnehav på scen och i film placerar sig högst upp i hierarkin, medans visibilitet som manifesterar sig i form av reklam hamnar

längst ner på samma skala. Detta är en arena som jag dock inte berör närmare här, eftersom denna form av visibilitet inte betraktas som en strategi som främjar arbetstillfällena och etablering inom yrket. Visibilitet i sig behöver således inte nödvändigtvis inbegripa erkännande för att referera till Honneth (2001), utan det är snarare en fråga om sammanhanget för visibiliteten. I de sammanhang och arenor som nämns nedan etableras och upprätthålls betydelsefulla resurser i form av kontakter med såväl potentiella arbetsgivare som kollegor.

Jag kommer att närmare beskriva hur visibilitet är relaterad till erkännande och anskaffandet av värdefulla resurser i form av socialt kapital (Bourdieu, 1986) och tillitskapital (Flisbäck, 2006). Nedan framgår de frilansande skådespelarnas erfarenhetsberättelser kring visibilitet inför arbetsgivare och kollegor.

Personligt, utvalt och konstnärligt motiverat

Innehavet av personliga kontakter, i Bourdieus (1986) termer socialt kapital, uttrycks av flertalet intervjupersoner som betydelsefullt för att kunna få information om arbetstillfällena och fortsätta vara verksam inom yrket, vilket överensstämmer såväl med Granovetters (1974/1995) som Beckers (1963/2006) observationer om personliga kontakter betydelse, men också med Wittels (2001) tes om nätverks socialitet där uppfattningen om nätverkandets relation till socialt kapital explicit kommer till uttryck.

Likt flera intervjupersoner upplever Evita att myndigheter som Arbetsförmedlingen inte har den främsta rollen när det gäller förmedlingen av arbete, utan hon förlitar sig mer på kollegor och rekommendationer. I och med att hon även har en roll som arbetsgivare, så anser Evita att konstnärligt motiverade skäl i samband med rekryteringar av skådespelare har företräde framför hänsyn till vilka som för tillfället inte har arbete:

Evita:(...)Myndigheter är ingenting som skaffar jobb till mig eller till någon annan inte bara till mig. Utan i vårt yrke går du via kollegor som vill arbeta med varann och som rekommenderar en arbetsgivare när de är någonstans. Jag känner en, jag gör det själv. På texter som jag har på gång nu så föreslår jag skådespelare jag vill arbeta med. Jag ...väljer mina egna regissörer. Jag går inte och tittar efter vilka som är arbetslösa. Jag vill veta, en regissör som jag tycker är bra för en text som jag har skrivit om jag indirekt nu talar från att faktiskt vara arbetsgivare också...mer eller mindre, även om vi gör upp i egna moduler för att överhuvudtaget ekonomiskt kunna hantera de här produktionerna. Men framförallt är det då A och O att få arbeta tillsammans med människor i nätverket som man vill arbeta med. Det ska inte vara någon annan som ger direktiv om det. Det befrämjar inte heller den konstnärliga produkten...att nu får ni ta den för nu är den utan jobb. Det är inte tillräckligt.

Evita poängterar vidare utvaldhetens och kontakter betydelse, där valfrihet att välja skådespelare utifrån egna önskemål betonas ytterligare. Betydelsefulla kontakter eller det ”personliga nätverket” som Evita formulerar det utgörs här exempelvis av kollegiala kontakter som har etablerats under utbildningen till skådespelare, men också regissörer och rollsättare. Positionen som arbetsgivare, i det här sammanhanget manusförfattare ger även större utrymme att inte bara bli utvald utan också välja samarbetspartners:

Evita:(...)Det är inte så många idag som är fast anställda utan de flesta rekryteras idag bland frilansare för speciella uppdrag, alltså pjäsuppdrag och då är det ingen som vill gå via Arbetsförmedlingen och lägga ut en annons utan de vill ringa upp själva och arbeta tillsammans med människor som de har drömt om att få jobba med. Det är väldigt personligt och det är väldigt utvalt och därför är det personliga nätverket guld värt... och det betyder väldigt, väldigt mycket.

Tanken om oersättlighet och ett unikt konstnärligt uttryck som underlag för tjänstetillsättningar i Tyskland har beskrivits av Eikhof, Haunschild och Schöbfler (2012). Enligt dessa författare har individer i nyckelpositioner stort inflytande över den riktning som karriärer inom teatern tar. Uppfattningen om att teaterchefer, dramaturger och regissörer har subjektiva sympatier som kan vara konstnärligt motiverade och som bildar beslutsunderlag när de rekryterar personal är utbredd och ifrågasätts ofta inte (Eikhoff, Haunschild & Schöbfler, 2012, s.78). Även om intervjupersonerna nämner kollegor som viktiga kontakter, beskrivs dessa inte alltid vara de som har mest inflytande över rollbesättningen i förhållande till övriga aktörer inom branschen som regissörer, teaterchefer och rollsättare. Dock är det så att kollegor ändå uppfattas ha påverkansmöjligheter genom att de kan rekommendera skådespelare till potentiella arbetsgivare.

Spridning av information om arbetsmöjligheter sker således också via tips och rekommendationer, vilket även påvisas i Beckers studie av jazzmusiker (1963/2006). Detta innebär att sökandet efter arbete inte alltid behöver vara aktivt och medvetet, utan det framgår återkommande i utsagorna att intervjupersonerna har blivit uppringda av arbetsgivare. Dock kan det även förhålla sig så att man skriver och ringer till arbetsgivare i syfte att bli sedd i samband med ett uppträdande, vilket oftast förutsätter rollinnehav. En sådan strategi kan betraktas som ett exempel på hur det sociala kapitalet upprätthålls (Bourdieu, 1985), vilket även konkretiseras genom att man söker arbete medan man har ett arbete. Att etablera och bygga upp ett socialt kapital Bourdieu (1986) behöver dock inte vara en given företeelse som

går som på räls. Jonathan upplever det som att det är ”en konst att söka jobb” och att transparensen inom branschen vad avser vilka personer som ska kontaktas inte är tillfredställande:

Jonathan:(...)Hur får man nya jobb? För det går inte att ringa till Arbetsförmedlingen, Af Kultur, alltså de förmedlar i princip inga jobb till skådespelare, utan... det handlar om kontakter...och...ja jag vet inte och då är frågan: Ska man höra av sig till teaterchefer? Det har jag gjort, men...de hänvisar ofta till att man ska prata med regissörer som kommer att jobba där och då är det svårt att veta vilka...att få en insyn, veta vilka regissörer som kommer att vara där...men det är lätt att sitta och alltså...man gör väl för lite helt enkelt. Men...men det är en konst att söka jobb och det är ingenting man lär sig...på någon skola (...)

Etableringen av ett socialt kapital (Bourdieu, 1986) och ett tillitskapital (Flisbäck, 2006) är dock inte heller något som sker vid en tidpunkt, utan det sociala kapitalet och tillitskapitalet underhålls kontinuerligt under yrkeskarriären och inte enbart under perioder av arbetslöshet. Detta framgår också i samband med de uppföljande intervjuerna. Rebecka berättar om sitt senaste arbete som hon fick via en kollega som också är en kontakt såväl som vän. Det ger i sin tur henne möjligheter att bli visibel inför maktens aktörer, i det här fallet en regissör som var imponerad av hennes rollprestation som skådespelare och var intresserad av att initiera ett fortsatt samarbete:

Rebecka: Det är kontakter alltså, det handlar om. Den tjejen som är skådespelare som leder gruppen henne har jag jobbat med i en annan produktion och blivit vän med henne. Jag är vän med henne, så då tänker hon när hon ska sätta upp någonting, de vet att jag finns och att jag söker jobb, då tänker de på mig, så det är helt enkelt en kontakt som har byggts upp, så det är mycket så. Igår då spelade (berättar i detalj om en regissör). Den regissören han var och tittade på oss när vi spelade i x och han blev jätteförtjust. Han kom in och berömde mig jättemycket som skådespelare. Han pratade om det flera gånger, vi måste hitta någonstans att jobba, vi måste hitta någonstans. Han sätter upp pjäser här och där, så då kommer antagligen, om det blir en möjlighet så kommer han att erbjuda mig ett jobb någon gång här framöver (...)

Närvaron av positiva omdömen ger Rebecka hopp och ett lugn trots paniken över att vara en kvinnlig skådespelare som har passerat femtio års ålder. Ovissheten avseende när eventuella arbetstillfällen kan tänkas bli aktuella kvarstår dock och Rebecka påminner sig om att upprätthålla kontakten med regissörerna för att även i fortsättningen få arbete:

Rebecka: (...)Så då kan man säga, hans positiva, allt vad han sade igår om föreställningen han såg, det ger mig ett lugn. Ju fler man hör som har sett och som säger: "Åh vad bra du är!" desto mer ser man: Okej nu är det olika bollar i luften och rätt som det är så kommer allting att hamna rätt. Nu ringer de och så säger de, men jag vet inte när. Jag vet inte om man pratar om sommaren eller om fyra år, men det känns bra apropå den här paniken (...) Då är det ett sätt att marknadsföra sig kan man säga, när regissörerna tycker att du har gjort ett jävligt bra jobb. Jag skulle gärna jobba med dig igen. Sen är jag inte bra på att fortsätta hänga kvar och höra av mig till de där regissörerna och säga: "Har du någonting på gång som jag kan få", men det är det jag måste göra faktiskt framöver här för att få fortsatt jobb.

Nedan kommer läsaren att få en tydligare bild av intervjupersonernas förhållningssätt till visibilitet och dess skilda arenor, vilka har en rumslig såväl som tidsmässig inramning. En viktig aspekt att notera i sammanhanget är att dessa arenor också är hierarkiskt strukturerade där visibilitet på scen och film respektive TV inbegriper en högre grad av erkännande, medan visibilitet på Facebook är relaterad till en lägre grad av erkännande. Detta kan i sin tur förstås i termer av den relation som varje specifik arena har till konstnärlig verksamhet och prestation.

Visibilitetens arenor

Teaterns och filmens värld: konstnärliga arenor för visibilitet

Utifrån intervjupersonernas berättelser framgår återkommande den betydelse som visibilitet på scenen, i Tv och via filmduken har för ens möjligheter att få framtida uppdrag. Enkelt uttryckt skulle denna företeelse kunna beskrivas i termer av en *dominoeffekt*, jobb genererar jobb. Genom att synas på ovannämnda arenor i kraft av konstnärlig yrkesverksamhet och prestation kan betydelsefulla kontakter etableras med kollegor och i synnerhet den rollbesättande maktens aktörer, vilket i sin tur kan leda till vidare arbetstillfällen. De konstnärliga arenorna för visibilitet inbegrips således av den yrkesspecifika visibiliteten.

I likhet med Evita upplever Rebecka att väldigt få får hjälp från Arbetsförmedlingen när det gäller arbetstillfällen, utan betonar att en framgångsrik strategi för att få jobb grundar sig i att hon genom sitt arbete möter och etablerar ett samarbete med andra aktörer inom ramen för sin yrkesutövning:

Rebecka: (...)Men det allra bästa är att jobba. Att jobba, träffa den regissören med den scenografen (...) som sen kanske delar på oss och sen så träffar man den regissören fyra år senare i någonting annat och så byggs det så. Det är det mest effektiva tycker jag.

Amanda uttrycker en liknande tanke om symbiosen mellan en konstnärlig yrkesverksamhet och upprätthållandet av betydelsefullt socialt kapital genom att referera till ”kontakter som har etablerats i och med idogt arbete”. Dessa erfarenheter ligger i linje med Eikhof, Haunschild och Schöblers uppfattning där de argumenterar för att visibilitet genom rollinnehav är relaterad till ryktesspridning om skådespelare, vilket i förlängningen är fördelaktigt för yrkeskarriären (Eikhof, Haunschild & Schöbler, 2012, s.77-78). Det är inte enbart arbetsplatser som teatrar och filminspelningar som utgör betydelsefulla plattformar för visibilitet, utan även teaterhögskolorna utgör en sådan arena. Evita framhåller vikten av att ha utbildat sig för att kunna bygga upp en bredd i sitt kontaktnät som kvarstår långt efter examen:

Evita: Det finns frilansare som inte har gått på de här stora scenskolorna också...gått andra vägar och de har inte sen ungdomen skapat sig en sån bredd i sitt nätverk som jag har utav proffs i yrket...utan de kanske har börjat i någon liten ensemble tillsammans med andra som inte heller har gått i scenskolan (...).

Utbildning vid en av landets teaterhögskolor kan även fungera som en inträdesbiljett till yrket på så sätt att man kan bli rekommenderad till en arbetsgivare och inte ens behöva provspela, i och med att en kontakt kan fungera som en ”garanti” för att en regissör ska hitta den skådespelare som den efterfrågar. Jonathan berättar om hur han tecknade sitt senaste kontrakt:

Jonathan: (...) det var en...kompis till mig...en tjej som är skådespelare som jag känner från scenskolan. Hennes bror är också skådespelare...och han...fick nys om att en teater sökte en kille till en roll. De skulle repetera in...en pjäs som hade gått hundrafemtio föreställningar. De skulle fortsätta och så var det en kille som slutade och så började de repetera in med en ny kille där. Han kände regissören och så kom han att tänka på mig: ”Ja, men ring Jonathan...han är bra honom kan du ringa”...jo, så ringde de mig, så kom jag dit och sen...så fick jag jobbet. Jag fick det...på att regissören...litade på...min kompis bror. Så jag spelade inte upp någonting eller behövde inte visa någonting, utan han bara: ”Nä, men det är bra”. Jag berättade lite vad jag hade gjort och då skrev jag på kontraktet. (...)

Den betydelse som visibilitet på scenen och filmduken har för intervjupersonerna kan förstås i termer av det erkännande (Honneth & Margalit, 2001) och respekt (Sennet, 2003) som i det här sammanhanget härrör ur konstnärlig prestation och yrkesverksamhet. Jonathan påpekar att: "(...) *det roligaste är om man kan...kan synas på en scen så att någon upptäcker en där och säger: Ja, men, dig, har du lust att vara med i den här nya pjäsen?(...)*. Visibiliteten på scenen och på filmduken kan dock inte enbart anses vara relaterad till en prestation i konstnärlig bemärkelse. Den kan också ses som ett uttryck för ett *kreativt begär*, vilket kan relateras till passion för yrket, vilket jag har diskuterat i tidigare kapitel.

Även förhållandet mellan konstnärliga arenor för visibilitet, vilka jag har benämnt som yrkesspecifika är inte jämlik, utan snarare hierarkisk. Flera av intervjupersonerna upplever att film har en högre status än teater. Evita berättar om filmens potential att göra en synlig och dess koppling till etableringen av ett betydelsefullt nätverk. Även större städer, i synnerhet Stockholm, anses ha hög status:

Evita: Film anser jag har högre status idag, än vad teater har. Man blir sedd, man blir känd, man når de stora pengarna snabbt och man får ett betydelsefullt nätverk som initierar fler filmroller. Alltså du kan jobba som scenkådis, så kan du arbeta ett helt liv utan att en människa vet vem du är, fastän du har arbetat, ja hur många år som helst i stort sett, så kan du vara...våldigt anonym. Större städer har lite större status, framförallt har Stockholm status. Man märker på kulturpolitiken i den här staden att för att få status till sina teatrar, sina filmer, sina chefsposter, så rekryteras de från Stockholm. Så det är klart det finns...olika rankingar där.

Teatern upplevs dock inte nödvändigtvis ha lägre status än film. Även inom teaterns sfär så finns det hierarkier mellan olika arenor, där visibilitet på stora teatrar betraktas som mer åtråvärt än visibilitet på små teatrar som inte har etablerat sig ett namn. Cecilia upplever att visibilitet på institutionsteatrar kan underlätta ens möjligheter att få arbete framgent:

Cecilia: Ja alla institutioner är alltid superintressant. Vi som är frilansare tror i alla fall att, åhhh om någon jobbar på en institution, då är den bra eller då har den status och då får den lättare, ja alltså står det på ett Cv att du har varit på Stockholms Stadsteater, då är det klart att en länsteater är mer intresserad av dig. Det är klart säger jag som att jag tror att en annan institutionsteater är mer intresserad av dig då...i alla fall är det lättare att få upp ögonen första gången än för någon, som ja, inte har gjort någonting eller som har varit på små teatrar vars namn de inte känner igen, så att...det finns tydliga hierarkier som är sociala sammanhang som betyder mer.

Att göra väldigt udda teater kan även vara förknippat med status om man är framgångsrik. Stora roller beskrivs ibland som mer eftertraktat än små roller. Dock är detta resultat inte

entydigt. Gabriel berättar att även innehav av små roller kan inge respekt om du visar prov på ett engagemang och kunskaper i det konstnärliga hantverket:

Gabriel: (...) När du säger de här fem replikerna du har i första halvan av pjäsen säg det som du aldrig har sagt de här jävla orden tidigare och du vet...och jag tror att det är så man får respekt också. Jag tror det är så man får erkännande och det är de skådespelarna jag respekterar som gör på det här sättet (...)

I samband med den uppföljande intervjun med Alexandra uttrycker hon återigen sitt missnöje över en väldigt liten roll som hon fick i en tidigare uppsättning. Det var en roll som dessutom var stereotypifierande och baserad på hennes utseende. Alexandra påpekar dubbelheten vad avser rolltilldelning där det å ena sidan är tabubelagt att klaga på en mindre roll samtidigt som Alexandra anser att det är "bullshit" att framställa det som att alla roller är lika viktiga, stora som små:

Alexandra: Det har varit lite tabu för mig själv att tänka, som till exempel den situationen jag var i där i den pjäsen när vi träffades sist så hade jag en extremt liten roll (lång paus) och det är lite fullt att säga att man har en liten roll för att ingen roll är för liten. Alla roller är viktiga minsann, men det är bullshit. Det finns roller och det kan varenda skådespelare skriva under på, att det finns de här rollerna man får ibland, där man efter en tid av erfarenhet, man är inte dum, man är inte korkad. Du kan också se att, men okej jag kan faktiskt plocka bort den här rollen ur den här pjäsen och hela historien fortsätter ändå. Det gör varken av eller till att jag är här, det kan absolut nyansera saker och ting att ha den här lilla rollen, men vem som helt kan göra den. Vem som helst kan göra den. Jag har fått göra den på grund av mitt utseende just nu, det gjorde mig förbannad(...).

Visibilitet genom filmroller behöver inte heller alltid anses vara mer åtråvärt än teaterroller, eftersom filmroller inte alltid betraktas inbegripa den yrkesskicklighet som teater kräver, exempelvis i form av en god röstskolning. Film ger inte heller en omedelbar respons från en publik som ett deltagande i en teaterföreställning gör. Några av intervjupersonerna tvivlar också på att visibilitet på scen eller filmduken nödvändigtvis behöver vara en effekt av en god rollprestation, utan kan också vara ett utfall av innehavet av socialt kapital (Bourdieu, 1986) i termer av nätverk och kontakter och beredskapen på att befinna sig i Stockholm som uppfattas som ett maktcentrum:

Adam (...)Det är så att...det finns människor som har gjort en stor roll i en film och sedan bara försvunnit. Det finns människor som har gjort en stor roll i en film och sen så, ja lyckats hanka sig kvar och frågan är: Har de hankat sig kvar därför att de var så himla bra i den första filmen eller för att de verkligen vill vara i filmbranschen, alltså att de jobbar för att nätverka med de människorna och pusha på det och framför allt flytta till Stockholm för att ha den möjligheten...och så kul tror jag faktiskt inte att film är, så att nä, det är inte aktuellt...och producenterna, filmproducenternas pengar kommer från Stockholm. Producenterna, de med pengapåsarna, de sitter i Stockholm (...).

I och med att intervjupersonerna ofta refererar till Stockholm som en stad där resurser och makt samlas så framgår även visibilitetens geografiska och urbana aspekt. Jag har ovan problematiserat den visibilitet som är konstnärlig till sin karaktär och som uppnås i huvudsak genom rollinnehav på scenen eller filmduken, nämligen *yrkesspecifik visibilitet*. Nedan får läsaren ta del av erfarenhetsberättelser kring alternativa arenor för visibilitet. Jag benämner dessa arenor som *yrkesrelaterade arenor*, *branschspecifika arenor* samt *virtuella arenor*. Dessa arenor kan innefattas under den form av visibilitet som handlar om att gripa tillfället och främja sina möjligheter att få arbete genom att träffa rätt personer i rätt sammanhang (Blomberg, 2010) och som jag benämner *tillfällighetsspecifik visibilitet*. Arenorna är också rumsligt och tidsmässigt åtskilda, vilket Neff (2005) i sin studie om nätverkande betecknar som ”social events” och ”nightlife events”. Jag avser här att bidra till en fördjupad förståelse kring hur intervjupersonerna upplever sin visibilitet på dessa skilda arenor.

Mina kollegor och vänner: yrkesrelaterade arenor för visibilitet

I utsagorna framgår en mängd olika platser där de frilansande skådespelarna möts. Förutom på arbetsplatsen sker etableringen och upprätthållandet av ett socialt kapital (Bourdieu, 1986), men också tillitskapital (Flisbäck, 2006) i situationer som i huvudsak är yrkesrelaterade och på träffpunkter som äger rum såväl dagtid som kvällstid. Distinktionen mellan vilka personer som utgör en del av ens tillitskapital kontra socialt kapital är dock inte given, vilket också framgår i Flisbäck (2006) studie av unga, kvinnliga bildkonstnärer. I sammanhang som kurser, läsningar, seminarier, middagar, demonstrationer, caféer samt genom fackligt arbete inbegriper kollegiala relationer ofta även vänskapsrelationer. Rebecka berättar om hur hon och hennes man bjuder hem de kollegor de arbetar med för tillfället, vilket upplevs som rätt så roligt:

Rebecka: Vi har middagar här ibland. Ofta är det så här att (Rebeckas man) är i en produktion så bjuder han hem sina kompisar så käkar vi middag här och har en kul kväll. Eller jag gör det med min ensemble eller också tar man några från bägge ensembleorna. Så det är oftast just med dem som man jobbar närmast med just då, men det ger nästa produktion så är det helt andra människor man jobbar med. Så då blir det en ny konstellation och det är ganska kul faktiskt. Då får man en historia av olika möten. Ja det är väl mest det man gör tror jag.

Ens kollegor och vänner kan utgöra ett stöd att luta sig mot för att hantera de risker som en frilanstillvaro medför i sammanhang då man berättar om sina erfarenheter för varandra. Genom sin närvaro, sitt konstnärliga intresse och sin kunskapsbas kan kollegorna således representera innehavet av ett betydelsefullt socialt kapital (Bourdieu, 1986) som kan komma till användning under yrkeskarriären. Gabriel ser Teaterbienenalen som ett bra tillfälle att träffa och återuppta kontakten med vänner och kollegor som han inte har träffat på länge.

Gabriel: Jag tänker såhär: Jag vill träffas och snacka med mina vänner, alltså de kompisar jag har, jag ser det som att...man har vänner och kollegor som man inte har sett på ett tag. Sen så Teaterbienenalen, du vet den här teaterfestivalen, när man är där de gångerna, det roligaste, det är att man träffar sina kollegor från hela landet och tar en öl med dem: "Hur har ni det på er teater? Jo men vi har så och kom och titta på den där." Alltså du vet, då är det mer att man är...polare som inte har setts på ett tag eller så...och kan dela med sig av varandras erfarenheter. "Jag ville inte vara med i den jävla pjäsen och det går åt helvete. Vi gjorde den här och det sket sig helt och...eller den grejen var jävligt bra och hon var en skitbra regissör. Henne ska du jobba med ". Du vet, det är mycket sånt snack (...)

Även aktörer som har makten att tillsätta roller som regissörer, teaterchefer och rollsättare kan befinna sig på dessa arenor, där Teaterbienenalen utgör ett exempel. Gabriel beskriver Teaterbienenalen i termer av en "branschfest" för teater där det också är möjligt att knyta kontakter. Distinktionen mellan yrkesrelaterade arenor och branschspecifika arenor för visibilitet som kommer att diskuteras mer nedan, behöver således inte vara alltför skarp. Gustave beskriver hur kollegorna kan vara ett stöd i frilanstillvaron genom att det är möjligt att prata om sin situation med varandra. Enligt Gustave diskuteras arbetslösheten inte med "vanliga", eftersom de inte har en förståelse för vad det innebär och inte är intresserade heller. I förhållande till andra skådespelare menar han att: "det är alltid roligt att prata om det här eländet" och betraktar relationen till kollegorna som "speciell":

Gustave: Jaa, det är något speciellt för man vet precis vad man pratar om när man säger: "Har du något jobb? Har du a-kassa?" bland är det några som man träffar och så går man igenom: "Har du varit på Arbetsförmedlingen?" Ja alla vet vad det gäller va och...ja så brukar man säga, man säger inte har du jobb? Ja man träffas och det är någon slags kod: "Vad gör du nu? Ja just nu är det ingenting, jag har haft mycket och sådär. "Ja det är, jag vet inte. Vi har ett speciellt språk.

När jag frågar Gustave var han brukar träffa sina kollegor så ler han, skrattar till och bedyrar skämtsamt att han inte är med i en hemlig klubb, som ett sätt att inför mig, den "vanliga" avmystifiera det "speciella" med att möta kollegor som befinner sig i samma situation:

Gustave: Vi har ingen hemlig klubb. Nä vi har inte det. Nej, det är inte så många, utan det är (ställets namn) ett bra ställe där man,...om jag är på humör, jag älskar att sitta där på caféet och så går det alltid förbi. Det är enda stället, jag har bott här i (antal år) om jag går på (benämner en huvudgata) träffar jag inte någon som jag säger hej till, men sitter man i (ställets namn) så kommer det alltid någon kulturflane som jag kallar dem (...)

I Gustaves erfarenhetsberättelse uttrycks en förkärlek till caféet, vilket kan ställas i relation till Wilsons tanke om caféets betydelsefulla roll som samlingspunkt för konstnärer och intellektuella i Paris storstadsmiljö på 1800-talet (Wilson, 2000). Av Gustaves förhållningssätt explicitgörs även konstruktionen av en motkultur med likasinnade gentemot de "vanliga", ett förhållningssätt som även återfinns i Beckers (1963/2006) studie av jazzmusiker. Rebecka berättar om det stöd som en anställning i Alliansen har inneburit för henne, ett skydd mot den ensamhet som frilansare får uthärda:

Rebecka: (...)Alliansen är också ett sånt ställe. Det...det är en väldigt bra plats för att man får träffa sina kollegor. Man är på något sätt ensam i alla fall, på ett sätt är man ensam även om vi alltid jobbar ihop på teatern, men frilansare är en och en sådär. Det är väldigt ensamt. Så då är det bra när man får vara i en grupp som heter Vi frilansare som träffas. På den där Alliansen så är det folk som har jobbat massor med år.

I samband med den uppföljande intervjun betonar Rebecka hur roligt det är att träffas inom ramen för Alliansen. Under perioder av arbetslöshet förenas hon med sina kollegor, de fikar, stöttar varandra och diskuterar frågor som rör frilansstillvaron. De sammanhang och aktiviteter där intervjupersonerna träffar sina kollegor kan betraktas som ett uttryck för ett kollektivt emotionellt arbete, vilket har beskrivits av Hochschild (1983/2003). Flygvärdinnorna i studien stöttade varandra på olika sätt för att hålla humöret uppe när det dagliga arbetet upplevdes som krävande, vilket i sig kunde utgöra en grogrund för solidaritet flygvärdinnorna emellan (Hochschild, 1983/2003, s.114-116). Denna företeelse skulle kunna liknas vid den kollektivism som tar sig uttryck i att man refererar till en "teaterfamilj", vilket beskrivs av

Eikhof och Haunschild (2006). Ytterligare ett sätt att se det på är att betrakta dessa praktiker som underhållandet av ett *kollektivt tillitskapital*.

De yrkesrelaterade arenor som har nämnts ovan utgör företrädesvis arenor där de frilansande skådespelarna möter sina kollegor. Adam berättar exempelvis att kurser kan vara ett sätt att inte bara inspireras, utan man är med och träffar människor ”ansikte mot ansikte” vilket i sin tur ger större möjligheter att få arbete, något som Adam är övertygad om. Benjamin ser det som att det är hans samhällsengagemang som har gjort honom aktuell för många arbetsgivare. Han betraktar det som viktigare att befinna sig på en demonstration än på en premiär på Stadsteatern: *"Om jag går på premiärer så visar jag inte vad jag tycker om samhället utan där visar jag bara om jag är intresserad av teater."* Alexandra uttrycker en liknande tanke där hon ser närvaron i sammanhang som demonstrationer och seminarier som meningsfulla i kontrast till kändisfester som enligt henne beklagansvärt nog utgör resurs- och maktcentra:

Alexandra: (...)alltså det som är viktigt är att finnas på plats där det händer någonting. Alltså på alla de här demonstrationerna som har varit den senaste tiden så har hälften varit teaterfolk som har varit där. Så att det är mycket, för mig eller för oss som tycker så att teatern bör någonstans återspegla det som händer omkring oss här idag. Det är på något sätt, det är att sätta fingret på eller belysa eller provocera på något sätt det som är vår samtid och det som är vi människor. Men alla former av...bra kulturella sammanhang som Kulturnatta eller kulturfestivaler, bokfestivaler, filmfestivaler, seminarier, sammanhang. Allting sånt som har något konkret värde i grunden som har, en vilja, en ambition till att på något sätt belysa någonting eller peka på någonting, men äckliga fyllefester, med kändisar tycker jag inte på något sätt har med det här yrket att göra, men tyvärr är det där...där de som har makt och pengar finns.

De demonstrationer som Alexandra och Benjamin diskuterar berör inte villkoren inom skådespelaryrket utan andra samhällsfrågor. Här framgår det att ett samhällsengagemang kan vara fördelaktigt för ens yrkesutövning. Samtidigt är det dock mer känsligt att kritisera och engagera sig i de villkor som underbygger den egna yrkesutövningen, vilket diskuteras mer i nästa kapitel. Även om intervjupersonerna överlag uttrycker positiva erfarenheter av att möta sina kollegor på ovannämnda arenor kan den diffusa gränsdragningen mellan vem som är kollega, vän respektive arbetsgivare också upplevas som förvirrande och problematisk, vilket framgår av Cecilias utsaga:

Cecilia: ...Du är med din vän som är skådespelare och du träffar...en vän till henne som är regissör...och du har hört talas om det, du vet mycket väl vem regissören är. Så blir det ännu krångligare och då kan det vara en lite svår balansgång...ska jag träffa den här personen som min kompis vän eller...ska jag nu börja tänka på att det här är, henne skulle jag kunna...få ha som arbetsledare och nu ska jag sköta mig så att jag säger rätt saker. Det blir jättekonstig stämning, jättekonstigt om man ska börja att tänka på det. Så då tycker jag det krånglar till livet väldigt mycket om man ska hålla på och tänka på hur man ska förhålla sig.

Cecilias erfarenhet pekar därmed på en uppluckring mellan arbetsliv och privatliv. Slutligen kan det tilläggas att den ansamling av socialt kapital som har framgått ovan främst kan anses ske på ett omedvetet plan, men Bourdieu (1986) problematiserar även en mer strategisk form av ansamling av socialt kapital, vilket i det här sammanhanget förknippas med andra arenor för visibilitet.

Den nätverkande konstnären: branschspecifika arenor för visibilitet

I sin studie av New Yorks Internetbransch beskriver Neff (2005) hur betydelsefullt det är att närvara i sammanhang där aktörer som innehar den beslutsfattande makten samlas. De frilansande skådespelarna i föreliggande studie nämner en rad arenor för visibilitet, vilka tidsmässigt företrädesvis är organiserade kvällstid. Det rör sig exempelvis om premiärer, branschfester, mingel, pubkvällar och filmfestivaler. Intervjupersonerna refererar ofta till dessa arenor som en del av branschen. Även om individer inom branschen som har den rollbesättande makten inte var frånvarande från de arenor för visibilitet som har beskrivits tidigare, så är deras närvaro och inflytande mer märkbar på de arenor som här alltså benämns som branschspecifika arenor. Det geografiska läget upplevs också som betydelsefullt då flera intervjupersoner beskriver Stockholm som ett viktigt maktcentra.

Utifrån skådespelarnas berättelser framträder det att visibilitet på branschspecifika arenor har en tydlig genusdimension där förväntningarna skiljer sig mellan manliga och kvinnliga skådespelare. Närvaron på dessa arenor är för de manliga skådespelarna inte lika laddad och kravfylld som för de kvinnliga. De kvinnliga skådespelarna upplever en aversion inför att närvara på vissa platser som är mer markerad och annorlunda till sin karaktär än vad de manliga skådespelarna gör. De är dessutom mer explicita eller medvetna om sitt sökande efter arbete inom yrket i nämnda sammanhang. Därmed blir dessa arenor också forum där etableringen av socialt kapital Bourdieu (1986) sker på ett mer medvetet, strategiskt och instrumentellt sätt i synnerhet för kvinnor. Detta kan förstås utifrån att konkurrensen om roller

är större bland kvinnor än män (Eikhof, Haunschild och Schössler, 2012, s.82). Rebecka ger ett exempel på hur hon tog tillfället i akt på en gala och sökte efter arbete genom att uttryckligen fråga en teaterchef om han hade behov av att anställa:

Rebecka: (...) Jag fick jobb på (en prestigefull gala) där så var jag där någon gång och så var det en teaterchef som jag aldrig hade jobbat med, men jag kände till, man har snurrat runt varandra. Han har jobbat i (stadens namn)han har jobbat på olika ställen där jag har varit också. Så gick jag fram och sa såhär: "Du, nu är jag arbetslös. Behöver inte du någon?" "Nja, jag vet inte". Sen så gick det några timmar, så kom han tillbaka. "Du menar du allvar att du behövde jobb? Ja. Ja, men då har jag kanske ett jobb till dig." Så fick jag jobb den kvällen på galan. Det är också sänt. Hade jag inte frågat just då, den gången så hade jag inte fått det.

Simone berättar om förväntningarna på att närvara på premiärer kvällstid, vilket kan ge upphov till svårigheter att förena dessa med familjeliv:

Simone: (...)Till exempel när (teaterns namn) ska ha premiär härnäst på en monolog som jag egentligen inte alls är nyfiken på, men då borde jag gå på den premiären för att visa dem mitt stöd att jag kommer. Det skickar en gratisinbjudan, då blir jag inbjuden av dem...för att visa att jag tycker om (teaterns namn) så...och i övermorgon kväll är det premiär på teater y på en grej som jag då känner ...nej jag gör inte det det är (stadens namn) klockan sju på kvällen, nej jag kan inte lämna (sin familj) och åka ända ut till (stadens namn) men jag gör inte det nej, men alltså det blir sådär att man känner, ja fast jag borde... för att visa teatern att jag, alltså så va.

Evita uttrycker å sin sida att hon inte närvarar på vissa evenemang som äger rum kvällstid för sitt eget höga nöjes skull, utan i "lejonkulan" som hon benämner det stiger hon in i för att presentera en offentlig sida av sig själv inför maktens aktörer:

Evita (...) Jag anser inte att jag befinner mig där ute är för att jag tycker om att ha roligt utan går jag ut i den lejonkulan så är det en offentlig spelplats jag är på för att presentera mig själv på ett eller annat sätt, det upplever jag, alltså som branschmänniska. Jag känner mig inte helt incognito där, det gör jag inte. Jag är sedd (...).Det finns en bar som i många år var väldigt populär bland den inre lejonkulan (berättar om sammanhanget). De har bytt spelplats nu, stängda dörrar på andra ställen, men...där var jag väl någon gång, men då kände jag att då var jag tvungen att gå från någon föreställning så att vi är minst en sex, åtta personer...som går dit som oavsett hur trist och tomt det än är så har jag trevligt vid ett bord med dem om jag sätter mig och äter en bit och tar ett glas vin så kan jag sitta och tala med dem, så behöver jag inte ta ansvar för hur trista de andra är. Är det några trevliga där ute andra så är det bara att slå sig i samtal med dem för det är det ofta. Det är människor man tycker om som befinner sig där också. Det är ett vågspel om man kommer dit fel kväll, men nå jag är inte speciellt trygg i de sammanhangen, men för en del är det jättebra nätverk.

Av Evitas erfarenhet framgår ett individualistiskt förhållningssätt där man marknadsför sig själv, men också att hon är en del av ett kollektiv, vilket har beskrivits av Eikhoff och Haunschild (2006). Dock återfinns även en ambivalens hos Evita, där det kan bli trevligt såtillvida det inte är ”fel” kväll. Simone ser det som att det är betydelsefullt att ha framåtanda och vassa armbågar för att ta sig framåt. Hon uttrycker samtidigt obehag kring det instrumentella synsätt som hon upplever kan vara betydelsefullt för att hålla sig kvar inom yrket. För Simone representerar det ett kyligt förhållningssätt som hon inte känner att hon kan identifiera sig med:

Simone: (...) Ja mod och framåtanda, utåtriktad och målmedveten och ibland alltså vassa armbågar också att inte spilla tid på vem som helst, utan gå på den, för den har jag nytta utav och det där har man ju varit med om, mer än en gång att man har stått och pratat med någon som tittar över axeln och ser någon annan där: Du förlåt mig och så går till den som är intressant för då är jag inte så intressant. Medan jag är inte en sån person, jag tycker att det är intressant med människor, så jag kan tycka att det är jättespännande att prata med dig, ja du förstår och så va, och så ska man inte spilla bort sin tid när man ska nätverka och mingla och ha sig. Det går inte att hålla på så utan då ska man bara: Vad håller hon på med? Vad gör hon? Alltså okej då den här har jag ingen nytta av, där har vi en annan: Hej! Jag kan inte, jag är inte så kallblodig, det är inte min grej.

En instrumentell orientering till sociala relationer problematiseras i Eikhof och Haunschilds studie (2006) av skådespelares nätverkande i Tyskland. Vidare kan det tilläggas att visibilitet på ovannämnda arenor också kan ses i relation till Goffmans (1959/2000) tanke om intrycksstyrning vilket framgår av såväl de kvinnliga som manliga skådespelarnas berättelser. För många förknippas närvaron på nämnda arenor med spelandet av en roll. Intervjupersonernas förhållningssätt kan betraktas utifrån Goffmans distinktion mellan en person som tror på det beteende som denne frammanar inför andra, en ”uppriktig” individ och en som inte är övertygad och som då betecknas som ”cynisk” (Goffman, 1959/2000, s.25).

Evita berättar hur tidskrävande det kan vara att befinna sig på filmfestivaler och att hon avskyr mingel, eftersom det för henne inbegriper falskhet och ensamhet:

Evita:(...)Jag tycker till exempel inte om att gå på (filmfestivalens namn)) filmfestival Jag sitter med min katalog och gör upp alla filmer jag vill se då när jag inte själv jobbar och vilka dagar. Hur ska jag pussla ihop så att jag kan springa till den filmen, till den filmen och så håller jag på med det. Sen finns det jättemycket sociala knutpunkter på filmfestivalen. Jag går aldrig på dem. Jag hatar att mingla, det värsta jag vet. Jag klarar inte mingel. Dels är det då med sprit och så och sen så går folk och (Evita imiterar): ”Hej, hej vad kul att du är här och jag såg dig, ja vad kul.” Alla är bara intresserade av sig själva och ingen ser varandra. Jag känner mig så fruktansvärt ensam på sådana tillställningar. Jag klarar inte av dem.

I intervjun med Alexandra, så nämner hon ”det sexuella spelet” som för Alexandra är ett spel som sker väldigt medvetet. När jag frågar vad det går ut på berättar hon följande:

Alexandra: Det går ut på milt sagt att du som kvinna ska vara jävligt behaglig och trevlig att ha att göra med. Du får gärna vara så kvinnlig som möjligt och...mjuka upp tillvaron med din kvinnlighet och vara behaglig som en kvinna ska va, inte en ettrig jävla satkärring eller en bitterfitta eller en... så ska det va.

Bourdieu (1999) beskriver den kvinnliga kroppens objektifiering, vilken inbegriper olika föreställningar om ”kvinlighet” där förväntningar på exempelvis på foglighet, diskretion och leenden inkluderas (Bourdieu, 1999, s.81). Förväntningar på ”kvinlighet” återspeglas i Alexandras berättelse om hur det sexuella spelet utsträcker sig på kvällstid, där sökandet efter arbete tar sig sexualiserade uttryck, men förväntas kamoufleras under en mantel av professionalism, med premiärfesten som övergripande ramverk. Att vara rättfram och därmed öppet uttrycka sitt intresse för att jobba upplevs inte vara en fruktbar strategi:

Alexandra: (...)Det ska flörtas, det ska flörtas, du ska behaga mannen som är regissör. Du ska få honom att känna sig väldigt väl till mods och ha en trevlig kväll här nu. Du behöver inte gå så långt som att du ska ligga med honom. Det är ingen som förväntar sig att du ska ligga med honom även om det också förekommer. Så skulle det aldrig uttalat vara så att han skulle kräva det eller någon annan skulle kräva att du ska ligga med dem, men för mig är det samma sak, att känna att när jag går in här på den här premiärfesten så sitter de två regissörerna där, den rollsättaren sitter där. Jag måste på något sätt om jag ska vara med i det här, så här är spelet, så måste jag gå in i det här. Jag måste sätta mig framför den här mannen och börja det flörtspelet, med väldigt tydliga inriktningar till att vi pratar bara professionellt jobb här nu, men visst är jag trevlig medans jag pratar om det här professionella jobbet och slänga lite med håret sådär och kanske lite såhär, böja mig framåt eller vad som helst. Det ingår. Blir han nöjd av det så kanske han ringer. Går jag dit och säger: ”Hör du, det där jobbet hur går det med det”? Jag är på fest, ser du inte det. Alltså förstår du, det finns inte. Vi pratar inte jobb här ikväll, vi är på fest. Det skulle inte funka.

Alexandras erfarenhet kan förstås utifrån den förväntan som finns på utövare inom scenkonstnärliga yrken om att vara till behag för andra. (de Beauvoir, 1949/2006, s. 672). Här framgår också hur flörtandet på premiärfesten får symbolisera en uppluckring av gränsen mellan offentligt liv och privatliv eller som de Beauvoir skulle uttrycka det: ”Under rubriken ”personal appearances” föreskrivs såväl fester som romanser. Privatlivet utgör bara en del av det offentliga livet” (de Beauvoir, 1949/2006, s.672). I det här sammanhanget framgår det hur denna företeelse är genusrelaterad och uttrycker sig tydligare hos kvinnor. Detta kan jämföras med Rebeckas utsaga ovan där hon hade varit väldigt explicit med sitt arbetssökande vid ett tillfälle. Kontrasten i Rebeckas och Alexandras erfarenheter kan möjligen förstås med hänsyn

till etableringsgrad, där Rebecka som en äldre skådespelare har hunnit med att etablera ett rykte och ett namn. I vissa sammanhang kan därmed etableringsgraden tänkas ligga till grund för en mer självklar position för att söka arbete. Alexandra betraktar vidare detta som ett spel som män inte behöver spela på samma sätt, utan de kan mötas som polare, uppmuntra varandra och tillsammans planera sina yrkeskarriärer:

Alexandra (...) Så att det finns så mycket sånt och medans män, som sagt jag är inte man, jag vet inte, men jag ser inte att de behöver spela det spelet på det sättet, utan där är det polare: "Jag såg dig på scen, det där var ju skitkul. Vi borde göra någonting du och jag." Respekt på en helt annan nivå. Vi möts här. Så det är en enorm, det är också en nedbrytande del i att vara arbetslös eller att vara jobbsökande som kvinna. Dessutom ska jag befatta mig med att spela det spelet så medvetet.

Hon knyter samman sin skildring med att konstatera att: *"Behaglig kvinna tror jag är ett vinnande koncept"*. Flera av de äldre, kvinnliga skådespelarna konstruerar samtidigt vissa av ovan nämnda miljöer, i synnerhet krogmiljöer som arenor för unga skådespelare, men också ett ställe där nyckelfigurer inom branschen finns. Evita ser närvaron på dessa platser som ett uttryck för var man befinner sig i sin karriär och konstaterar att en kvinna i hennes ålder inte ser skäl att söka upp sammanhang där: *"(...) några gubbar till producenter som sitter där och beställer tio stycken gin och tonic på raken och rullas upp på rummet sen. Det är gubbmarknad, köttmarknad på hög nivå på Hilton."*

Visibilitet på branschspecifika arenor kan med hänsyn till ovanstående vara ett sätt att etablera ett socialt kapital (Bourdieu, 1986) vilket blir väldigt explicit i Alexandras fall. Visibilitet i nämnda sammanhang kan också vara en strategi för att upprätthålla ett tillitskapital (Flisbäck, 2006) genom att exempelvis gå på en premiär i syfte att vara ett stöd för sina vänner. Gabriels berättelse utgör i vissa avseenden en skarp kontrast till Alexandras erfarenheter. Gabriel konstaterar att han inte funderar på hur han betar sig när han ska närvara på en premiär, utan framhäver att han ser det som ett tillfälle att själv få stöd eller stödja sin polare:

Gabriel:(...)Det är inget, alltså för mig, jag tänker inte på att...nu ska jag gå in på en premiär med en massa branschfolk och då måste man bete sig på ett visst speciellt sätt utan för mig är väl det är så här, människor som man träffar och ibland är det faktiskt att det är ens kompis som har varit med i en film eller i en pjäs som har sagt såhär: "Kan du inte komma på premiären." Jag själv gör det att jag, gärna försöker ha några vänner som jag tycker om och som stöttar mig... som jag vill ha i salongen som stöd...och då kan det vara så, då är man där för att stödja sin polare som är skitnervös och han har premiär (...)

Att de manliga skådespelarna inte upplever lika starka förväntningar på att etablera ett socialt kapital (Bourdieu, 1986) på branschspecifika arenor som de kvinnliga skådespelarna framgår av Gustaves utsaga som inte ser sammanhang som premiärer som ett sätt att få jobb utan: ”för att det är roligt att synas och se lite”. Han tillägger också:

Gustave: (...)Det är klart att du kan hälsa på Stadsteaterns chef, jag känner henne, jag får inga jobb. Jo jag hälsar på henne många gånger, men inte får jag några jobb inte så jag tror inte på det, men är det någon som har sagt det så grattis.

Ovannämnda resultat är dock mer nyanserade då det även bland manliga skådespelare framgår ett obehag av att vara visibel på ovannämnda arenor även om det är annorlunda till sin karaktär och inte lika uttalat som hos deras kvinnliga kollegor. Gabriel är inte lika explicit som Rebecka i sina intentioner att etablera ett socialt kapital (Bourdieu, 1986), men berättar ändå att han knyter kontakter, inte i syfte att få jobb som skådespelare, utan snarare för att han är intresserad av en författares arbete som han har träffat på en fest. Samtidigt framhåller han sin nervositet inför maktens aktörer, en regissör i det här fallet och att det inte behöver vara något fult att ge sitt kort till andra, eftersom det är en del av branschen:

Gabriel: Man, knyter kontakter och sådana grejer. Jag har själv gjort det, men jag har gjort det mest...inte som skådespelare, utan, eftersom jag skriver och regisserar så då har det inte varit kring jobb egentligen, utan det har varit mer kring något mentorskap och...kan vi ta ett möte så kan vi bara snacka, du och jag om hur du skrev den här filmen. Det hände nu, jag är med i en Tv-serie på (säger var) en biroll som jag filmar då och då och den författaren träffade jag på en fest, för det visade sig att han är ihop med en regissör som jag har jobbat med...så hon bara: Det här är och jag bara (lång paus) fuck jag spelar in hans jävla Tv-serie nu. Så jag: Äh hej och han bara: Jo, men jag vet vem du är. Jag bara: Du, jag är med i din Tv-serie. Ja, jag såg dina scener och jag bara...var skitnervös, för jag tänkte såhär, det är då man bara går. Då sög jag och då var han väldigt positiv och glad ...och vi pratade i fyra timmar om hur han har skapat den serien, så där var jag, men det var för att jag var mer intresserad av, jag var inte intresserad av att vara med i hans nästa serie. Jag var mer intresserad av: Hur fan skriver du? Hur tänker du när du skriver det här? Hur tänker du kring den karaktären?...Men, alltså det

är en branschgrej. Branschen är så att, där kan man få kontakter och man ger sitt kort och, gå och titta på min föreställning och det blir jättebra, vi fick en bra recension, det är så det är. Folk måste kunna göra det och det är ingenting fullt med det. Jag vet att det är så det är (...)

Under intervjuens gång uttrycker Gabriel även ett mer uttalat obehag kring att behöva redogöra inför andra vad man gör för tillfället:

Gabriel:(...) Alltså det finns en sån här grej, oftast med branschfolk och sådana människor på fester, branschfester: "Vad gör du nu? Vad gör du nu?" Jag har själv börjat att sluta gå på de där, just för att...jag kan sitta och babbla om vad jag gör i tusen år, men jag tycker att det finns ett problem med det där också att ständigt...att folk ska ställas inför den situationen hela tiden. Vad gör du nu? Och sen så tvinga ut från någon som bara: "Ja, ja nu ingenting jag väntar på besked, jag söker jobb. Har du hört något från någon?" Så det kan verkligen bli väldigt jobbiga situationer.

Även Gustave uppger hur han reflekterat kring sin klädsel och att det blir en fråga om att spela en roll i dessa sammanhang där konversationer om arbetslöshet inte finns på agendan:

Gustave: Ja det enda är vad jag ska ha på mig, jag tänker ut jaha nu hade jag den dräkten sist, nu kan jag inte ha den igen. Nä sen får man inte gå omkring och...man får spela upp sig, det blir en roll va, hej oj vad roligt hej så. Man kan inte gå och prata arbetslöshet om du ska gå. Det är klart man droppar: "Hej vad gör du? När man träffar en kollega så är det första, vad gör du nu?"... och då säger man... vad man gör eller inte gör.

Med hänsyn till ovannämnda berättelser så upplevs visibilitet på branschspecifika arenor inte som särskilt lockande och behagligt av intervjupersonerna. Ett sätt att förstå detta är att visibilitet i dessa sammanhang inte alltid ackompanjeras av erkännande för att referera till Honneths (2001) perspektiv utan den blir snarare mer bokstavlig till sin karaktär. Visibilitet på dessa arenor inbegriper således också en osynlighet inför maktens aktörer i social bemärkelse när den företrädesvis blir relaterad till ett instrumentellt nätverkande i syfte att i förlängningen öka möjligheterna till att få arbete, snarare än en egen konstnärlig prestation som då skulle förknippas med ett internt värde (MacIntyre, 1981/1984). Detta blir tydligt i Amandas upplevelse av visibilitet på en tillställning i Stockholm. När jag träffar henne för en uppföljande intervju har filmen som hon har spelat in haft premiär, vilket Amanda tyckte var väldigt roligt, eftersom det var relaterat till ett erkännande av hennes rolltolkning. Hon har dock svårt att dölja sin irritation över Stockholms självklara roll som kulturmetropol. Detsamma avser det mantra av frågor på galapremiären som kretsade kring varför hon inte har

varit synlig tidigare, något som Amanda hanterar genom att skämta om folks förvåning och förtjusta tillrop:

Amanda: Var har du varit? Varför har man inte hört talas om dig? Ja, kanske för att inte du har varit på teater i (stadens namn)de senaste tjugo åren. Kanske för att du bor i Stockholm och jobbar med film och tror att det finns bara...de här människorna som är där. Det har retat mig länge...det är naturligtvis menat som en uppmuntran och som en komplimang, men jag tar det inte riktigt så för jag ser det som ett problem i stort...att man säger att: "Varför har man inte sett dig?" Ja det är inte mitt problem, det är faktiskt ditt problem som inte har varit på teater i den här stan. Nä, men det var jättekul, det var otroligt kul att se filmen för att jag blev glatt överraskad...och det var ståhej, alltså det är som en annan värld mot teater. Det är en så totalt annan värld...hela upphåsnigen, hela kändisfesten på galapremiären i Stockholm...folk jag aldrig har träffat i mitt liv bara: (Amanda imiterar) "Guhuuu,gud varför har man aldrig sett dig?" Det är de som ställer den frågan och jag bara, jag vet inte. Jag vet inte varför du aldrig har sett mig. Eller såhär: Jo därför att jag kom, jag kom skidande över Frosmojället och som det naturbarn jag var så ställde jag mig bara framför kameran och så blev det såhär bara. Jamen, vad ska jag säga? Jag har jobbat i (stadens namn) som skådespelare i (stadens namn).

Amanda tillägger dock att det är arbetet som är viktigt för henne och uttrycker en glädje, lättnad och tacksamhet över att inte behöva nätverka, prestera och tänka på vem hon tog i hand på galapremiären:

Amanda: Jag vill jobba. Det är det. Jag är helt ointresserad av det där. Jag kände också såhär när jag var på galapremiären: Tack gode Gud att jag bor i (stadens namn)och tack gode Gud att jag är så pass gammal som jag är och att jag har jobbat så länge...för tänk om det här var viktigt ...tänk om den här galapremiärsfesten var viktig och att jag var på den och att jag tog rätt person i händerna och att jag sade rätt, alltså fy fan vad jobbigt och det är det jag kände låg under hela det där. Inte från dem jag har jobbat med utan alla de andra som inte har gjort någonting ännu, som inte har varit med i film än, de är inte inblandade, men som tillhör dem som blir inbjudna på galapremiär. Hela den där svetten av prestationsångest som står omkring det där...det tycker jag är fruktansvärt, hemskt och bara ja tack snart får jag åka. Jag tror jag gick, jag lämnade festen vid tolv och den började väl tio. Nu är det nog...nu vill jag inte ha något mer och nå.

Här framgår även betydelsen av etableringsgrad och av att ha varit verksam tillräckligt länge för att ha råd att vara mer avslappnad i sitt förhållningssätt. Även Benjamin uttrycker en liknande erfarenhet där visibiliteten i dessa sammanhang är mer intressant när den relateras till en konstnärlig uppgift:

Benjamin:(...) Jag tror att det är viktigt att synas, ja, men jag tror att...när jag är bekväm med det, då är det för att jag har haft en uppgift. Det är inte för att stå och dricka alkohol i baren eller så.

Benjamins ståndpunkt blir tydligare då han ser visibilitet som ett sätt att överleva och etablera viktiga kontakter som kan leda till fler arbeten som skådespelare. Visibiliteten ska dock vara kopplad till en konstnärlig prestation för att han ska känna sig bekväm med det:

Benjamin: (...)Jag kanske inte har tänkt på...nu ska jag göra det, utan snarare har jag fått effekten av det bekräftat i efterhand och så har...någon uppmärksammat det och så har jag tänkt att: Det här var bra för mig...så jag ska synas och vara närvarande. Jag tror inte man kan överleva egentligen om man inte syns i vissa sammanhang, men det får inte vara så att man går dit på grund av tvång utan man måste faktiskt vara engagerad i det på ett eller annat sätt och tycka att det är bekvämt annars tror jag inte det blir bra... det som har gett mig mycket jobb tror jag, det har nog varit när jag har...varit presentatör eller konferencier som det heter i olika sammanhang och då har jag kunnat använda mitt skådespeleri lite, ledigheten och sättet att ta en publik.

Även i Benjamins utsaga framgår det genusspecifika hos visibiliteten i och med hans upplevelse av att inte behöva känna en förväntan på att vara närvarande i vissa sammanhang utan snarare vara bekväm med det. Som poängterades tidigare är visibiliteten hierarkiskt strukturerad efter sin relation till konstnärlig verksamhet och prestation, där hög grad av konstnärlig prestation och verksamhet är relaterad till motsvarande grad av erkännande och vice versa. Den arena för visibilitet som hamnar längst ner i det här sammanhanget är Facebook, vilket problematiseras nedan.

Facebook: en virtuell arena för visibilitet

Visibilitet på Facebook inbegriper i sig inte något erkännande för en konstnärlig prestation även om Facebook kan utgöra en arena, ett medium där visibilitet i sammanhang som är relaterade till en hög grad av erkännande, exempelvis scenen kan uppmärksammas. Av Adams utsaga framgår den sammanvävda relationen mellan visibilitet och erkännande för ens konstnärliga yrkesutövning:

Adam:(...)Om ni vill se det här så är det bara fem föreställningar kvar...man lägger gärna ut en länk på en kanonrecension i (tidningens namn), något av det finaste jag har läst om mig själv någon gång. Det är klart att man länkar ut det och att det sprider sig...och att man använder då som ett sätt att...kolla jag kan faktiskt, jag är bra på det jag gör. För det är bra för att då...tror folk det och sen så, jag menar en recension och en länk, det är inte enda kanalen, men, det blir så att då är det länken och sen så kommer kommentarerna: "Åh du var fantastisk, jag såg dig"(...)

För de intervjupersoner som använder Facebook i arbetssammanhang, så blir visibilitet på denna arena ofta en mer medveten strategi för att etablera och upprätthålla ett socialt kapital (Bourdieu, 1986) och i viss mån även ett tillitskapital (Flisbäck, 2006), eftersom kollegor också ofta är vänner. Rebecka berättar om hur Facebook kan möjliggöra sökandet efter arbete bland ens kontakter. Hon uttrycker däremot en ambivalens inför denna aktivitet som hon upplever som väldigt tidskrävande:

Rebecka:(...) jag är ganska dålig på det själv, men nu har jag förstått att Facebook har blivit ett sämt ställe. Så jag vet att jag har skrivit någon gång sådär: Nu går jag ut i arbetslöshet. Är det någon som har något tips? Och då får jag jättemånga svar från kollegor som säger: "Ja och regissörer ska jag tänka på, ska komma ihåg." Det är väldigt uppmuntrande och gulligt när man får de där. Alltså jag har märkt att det är många som använder sig av Facebook som en arbetssökarplats och reklamplats för sig själv. Man talar om: "Här spelar vi den, kom och titta" Och så får man...ja så kan man säga själv att man söker jobb. När jag sade det så gjorde jag en liten chansning mest för att, jo men alltså, man använder sig utav det, ganska ogenerat för att söka jobb på och många ser till att ha kontakt. Jag har fått sådana där facebookvänner så att säga som är alla som man kan ha att göra med så att säga som att söka jobb hos så kan man uppdatera sig och göra sig påmind genom att kommentera någonting på dennes sida eller någonting sämt där. Det där kan jag säga att jag är usel på själv. Jag har inte tid att sitta och vara så social på den här sidan, men jag vet att det är många som gör det. Det handlar mycket om att människor ska lägga upp den där lilla Rebecka, henne har vi här nära till. Annars så bara försvinner man bort i mängden någonstans, glöms bort.

När jag träffar Rebecka för en uppföljande intervju har hon utvidgat sin användning av Facebook, den har blivit en strategi för att hålla kontakten med andra frilansare, som också turnerar, i syfte att veta var man håller hus för att kunna träffas och se varandras föreställningar om tillfälle ges:

Rebecka:(...)Vi måste värna om varandra. Vi är ensamma små öar som åker hit och dit hela tiden och måna om det som kan förena oss. Vi är en liten subkultur som är ganska stor, vi som är ute och åker på turné (...)

Facebook kan till och med anses ersätta fysiska arenor för nätverkande som premiärer, vilket Adam berättar mer om. Han ser det däremot inte som fruktbart att explicit söka efter jobb på Facebook: "Man får inte jobb för att man skriver en rad på någons status: "Kan du ge mig ett jobb?", utan man får jobb genom att finnas till... (...)." I och med att han inte ofta rör sig på exempelvis premiärer i storstäderna för att nätverka "ansikte mot ansikte" så blir Facebook en viktig strategi för att synas och existera i mäktiga aktörers minne. Detta kan möjligen tänkas kompensera för de ojämlikhetskapande effekter som kan uppstå för arbetstagare som inte närvarar på de evenemang som äger rum i storstäderna, vilket Neff har påvisat (Neff, 2005).

Adam (...)Jag måste hela tiden finnas därute och kommentera någon regissör: "Ja avspark lycka till på premiären " så att när han sen får en idé från en teater. Jag vill att du ska regissera den här musikalen. Vem ska jag ha i den rollen? Då måste mitt namn finnas med i den här lilla snurran. Ja, men den och den och den och den har inte jag pokat honom på ett tag då, då är min lapp, du vet en sån här gammal telefonlappssnurra som man ser i gamla filmer. Om min lapp har ramlat ut där för att jag inte har pokat honom på ett tag, ja då får inte jag det jobbet (...)

När jag träffar Adam för en uppföljande intervju betonar han Facebooks betydelse för att hålla kontakten med kollegor som han har jobbat med. För Adam har Facebook blivit en tidsbesparande strategi i jämförelse med att hålla kontakten med andra människor en och en. Facebook kan också bli ett sätt att göra reklam såväl för kollegors som för egna föreställningar. Amanda uppger att förutom att hålla kontakt med vänner och släktingar så använder hon Facebook som en reklamplats för kollegors föreställningar, dock ej för de egna:

Amanda: För mig är det mer såhär socialt, eftersom jag har vänner och släktingar så långt borta, det är mer det...tror jag och så lite mer rannsaka, vara lite ärlig. Jag tror att det ändå är det. Sen är jag vän med folk jag har jobbat med...också. Eftersom man jobbar såhär då är vi i olika städer och då blir det människor som också bor långt bort. Mitt Facebookliv ser inte ut såhär: "Vad har du på gång nu? Ska jag skicka mitt Cv?" Utan det är mer: "Hur är det?" Nej, jag tror inte jag ser det som en...däremot så kan jag skamlöst göra rek, fast inte för (nämner sin film) (vi skrattar)Jag gör inte reklam för dem på Facebook för det tycker jag inte behövs, utan det är mer såhär: Om (teaterns namn) ska spela om tjejerna i (gruppens namn) ska spela då kan jag lägga ut det på Facebook som en reklampelare. Jag tror inte jag har gjort reklam för någon föreställning jag själv spelar i.

Förutom som ett medel för att kunna hålla kontakten med vänner och släktingar kan Amandas förhållningssätt till Facebook också ses som en strategi för visibilitet. Genom att lägga ut reklam för kollegors föreställningar är det möjligt att föreställa sig att det finns en ömsesidighet där kollegorna återgäldar detta.

Sammanfattande slutsatser

I detta kapitel har den *symboliska* dimensionen av frilansstillvaron varit framträdande, men även den *emotionella* dimensionen har framgått av utsagorna. Den symboliska dimensionen återspeglas genom visibilitetens relation till erkännande, men också genom det genusperspektiv som framgår i kapitlet. Vad avser den emotionella dimensionen så uttrycks olika emotioner av de frilansande skådespelarna beroende på vilka arenor för visibilitet som är i fokus. Det tema som problematiseras närmare här är visibilitetens betydelse för skådespelarnas hantering av osäkra anställningsvillkor. Med hänsyn till den hårda konkurrens som råder inom skådespelaryrket har argumentationen grundats i att visibilitet inför signifikanta andra, som maktens aktörer och kollegor, är en central strategi för att få arbete. Jag gör här en åtskillnad mellan *yrkesspecifik visibilitet* och *tillfällighetsspecifik visibilitet*.

Med utgångspunkt i intervjupersonernas erfarenhetsberättelser kan tre övergripande slutsatser dras. 1) Visibilitet är först och främst nära sammanvävd med etableringen, innehavet och upprätthållandet av betydelsefulla resurser i form av socialt kapital (Bourdieu, 1986) och tillitskapital (Flisbäck, 2006). De arenor som diskuteras här är *konstnärliga*, *yrkesrelaterade*, *branschspecifika* samt *virtuella* till sin karaktär. Konstnärliga arenor hör till den yrkesspecifika visibiliteten medan de övriga arenorna kan relateras till den tillfällighetsspecifika visibiliteten. 2) Visibilitetens arenor är också hierarkiskt strukturerade längs ett kontinuum som sträcker sig från en högre till en lägre grad av erkännande beroende på deras relation till konstnärlig verksamhet och prestation. 3) Visibilitet har en genusdimension, vilket tar sig uttryck i könsspecifika upplevelser av att interagera med kollegor och den rollbesättande maktens aktörer, som regissörer, teaterchefer och rollsättare. Manliga skådespelare är mer självsäkra och avslappnade med sin närvaro på branschspecifika arenor än kvinnliga skådespelare. De upplever inte heller samma förväntningar på att behaga andra för att referera till de Beauvoir (1949/2006) eller att bete sig på ett visst sätt. Dock framgår ändå ett obehag vad avser det instrumentella nätverkanget, såväl bland kvinnliga som manliga intervjupersoner. Visibiliteten på branschspecifika arenor kan dock upplevas som mer fördelaktig när den är relaterad till ett erkännande för ens konstnärliga yrkestövning.

Kampen om konstnärlig yrkesidentitet: berättelser om underordning, vrede och motstånd

Rebecka:(...)Nu är vi frilansare, det är bara en stor gottispåse på något sätt för alla arbetsgivare. Det är de stackars fast anställda som får kämpa för att vi ska anställa folk. Så här tycker vi att teatern ska utveckla sig. Vi som kommer dit som frilansare, vi har väldigt... lite, vi hinna inte med så mycket när vi kommer dit så att säga. Ja, sen är det väl ett hårdnat ekonomiskt klimat. Det dras in överallt så att säga. Teatern har inte så hög status, det är inte självklart att man ska satsa på kulturen på det sättet. Och som politiken går nu så är det mer och mer att man ska klara sig själv så att säga, man ska vara sin egen... man ska dra in sina inkomster för sina utgifter (...).

I citatet ovan framgår Rebeckas frustration över frilansares bristande möjligheter att påverka teaterns utveckling och att de i allt högre utsträckning förväntas ta eget ansvar för sin situation på arbetsmarknaden. Rebeckas erfarenhet omfattar upplevelser av underordning och maktlöshet. Dessa upplevelser samexisterar med erfarenheter av både frihet och otrygghet, men också med en passion till yrket som tar sig uttryck i ett *kreativt begär* som vi har sett i tidigare kapitel.

I detta avslutande empiriska kapitel kommer de dimensioner av frilansstillvaron som berör erfarenheter av underordning och otrygghet att vidareutvecklas. Fokus ligger på den *emotionella* dimensionen av frilansstillvaron även om den *ekonomiska* och *symboliska* dimensionen också berörs. Jag kommer här att argumentera för att vid sidan av den passion och kärlek, som flera av skådespelarna ger uttryck för vad avser sitt yrke, så existerar också ett påtagligt missnöje samt frustration över de förutsättningar och villkor som omgärdar yrkesutövningen. Detta missnöje som manifesterar sig i vredesmod analyseras utifrån tre aspekter. Det handlar om att identifiera vredens *orsaker* för att därefter utsträcka analysen till att omfatta vredens *riktning* och slutligen också problematisera dess *uttryck*. Jag diskuterar också motstånd där jag har hämtat inspiration från flera ansatser (Barbalet, 2001; Fantasia, 1988; Lilja & Vinthagen, 2009; Schieman, 2006; Scott, 1991).

Min utgångspunkt är att vrede som emotion kan variera i styrka i enlighet med ett kontinuum och återspeglas såväl i frustration, irritation som i uttrycklig ilska. Vrede har fungerat som en huvudkategori för dessa variationer och nyanser från lätt irritation till stark frustration i syfte att identifiera ett övergripande mönster i intervjupersonernas utsagor. Jag går inte i detalj in på styrkan i vreden, eftersom vrede som emotion i sig inte är av central

intresse. En strävan har istället varit att närma sig den emotionella länken mellan mikro- och makrovärlden genom att identifiera hur strukturella förhållanden ligger till grund för vrede på individuell nivå som i sin tur kan ligga till grund för handlingar vilka har potentialen att förändra samma förhållanden. Här har även de uppföljande intervjuerna varit betydelsefulla i bemärkelsen att såväl en fördjupning som ett tidsperspektiv vad gäller intervjupersonernas vrede har kunnat erhållas. Mer specifikt handlar det om att vreden kring olika aspekter av frilansstillvaron har bestått över en längre tidsperiod och kommer till uttryck hos intervjupersonerna även i samband med de uppföljande intervjuerna. Det kan exempelvis röra sig om vrede kring en rolltilldelning som fortfarande figurerar i minnet och återkommer i utsagorna. Jag fortsätter med att närmare redogöra för vredens olika *orsaker, riktning* och *uttryck*.

Vredens orsaker, riktning och uttryck

I studien har jag identifierat två huvudsakliga orsaker bakom den vrede som intervjupersonerna uttrycker. En central orsak bakom de frilansande skådespelarnas vrede är *symbolisk* till sin karaktär (Kemper, 2006). Det handlar om att intervjupersonerna upplever att deras yrkesutövning och det hantverk det inbegriper borde tillskrivas ett större erkännande och en högre status än vad det har i nuläget. I sammanhanget bör det också nämnas att detta inte avser publiken i första hand, utan i förhållande till sin publik så upplever skådespelarna ofta att de erhåller uppskattning för sin yrkesutövning. Vidare hävdar jag att den andra centrala orsaken bakom vreden kan betraktas som *ekonomisk* och gäller här de otrygga anställningsvillkoren, bristande ekonomiska resurser till kulturområdet samt de låga inkomsterna. Schieman (2006) menar att ekonomiska svårigheter kan ligga till grund för missnöje. Medan relationen mellan ekonomiska svårigheter och psykisk ohälsa är väletablerad inom sociologisk forskning, så är förhållandet mellan vrede och dålig ekonomi ett relativt outforskat område enligt Schieman (2006). Det kan nämnas att vreden inte enbart behöver härstamma ur ett missnöje över de egna villkoren, utan den kan också härledas till en irritation och besvikelse över frilansande kollegors situation.

Vidare så riktas intervjupersonernas vrede mot ett antal olika aktörer. De kategorier som det här refereras till befinner sig på flera nivåer. Intervjupersonernas vrede riktas mot såväl individer, grupper som institutioner. Det som förenar de aktörer som är föremål för vrede är att de samtliga befinner sig i en överordnad position i förhållande till de frilansande skådespelarna. Ibland är en och samma aktör innehavare av flera olika roller i förhållande till

intervjupersonerna. Det tydligaste exemplet här är män som också är arbetsgivare. De kan bli föremål för vrede både från anställda men även från kvinnliga skådespelare, vilket kommer att presenteras mer detaljerat i analysen av empirin. När vreden riktas mot andra aktörer kan den komma till uttryck genom olika former av motståndshandlingar som har en samhällsförändrande potential. I detta kapitel kommer jag att tala om öppet motstånd, men också dolt motstånd (Scott, 1991). Den dolda formen av motstånd framträder som tydligast bland intervjupersonerna när det sker gentemot arbetsgivare. Som läsaren kommer att se gör intervjupersonerna motstånd trots att de riskerar sin position på arbetsmarknaden. Detta risktagande menar jag kan förstås utifrån en strävan att värna om en konstnärlig yrkesidentitet. Motståndsförhållandena kan vara såväl kollektiva som individuella till sin karaktär, vilket beskrivs närmare nedan.

Vreden avseende rådande villkor uttrycks inte alltid genom olika former av motståndshandlingar, utan den kan också undertryckas. Detta återspeglas i sin tur genom närvaron av det som jag kallar för en tystnadskultur, ett begrepp som också används av (Hermele, 2010). Konsekvenserna av närvaron av en tystnadskultur är inhiberande för handling och utmanar till skillnad från motstånd inte status quo och makrostrukturella förhållanden.

Det som är av huvudintresse i detta avslutande empiriska kapitel är således inte vreden som emotion i sig utan snarare länken mellan makrostrukturella förhållanden och mikrovärlden, en länk som synliggörs genom framhållandet av vredens *orsaker, riktning*, samt *uttryck*. En utgångspunkt är att vreden kan ha en samhällsförändrande potential när den uttrycks genom motstånd (Barbalet, 2001). Detta motstånd sker i syfte att försvara en konstnärlig yrkesidentitet, reflektioner som kommer att utvecklas mer djupgående i kapitlet.

Fyra former av vrede

I de frilansande skådespelarnas berättelser framgår fyra former av vrede, nämligen vrede riktad mot kulturpolitiska institutioner och konstnärers relation till trygghetssystemen, arbetstagarvrede, feministisk vrede och slutligen kollegial vrede. Det som i huvudsak skiljer dessa former av vrede åt är att den riktas gentemot skilda aktörer. Överlappningar mellan de olika formerna av vrede finns dock, både vad gäller *orsaker, riktning* samt *uttryck*. En indelning av vreden i olika former ska därmed betraktas som analytisk och som ett sätt att underlätta för läsaren att få en tydligare överblick över intervjupersonernas erfarenheter och

upplevelser. Jag inleder med att problematisera den första formen av vrede som berör kulturpolitiska institutioner och trygghetssystemen.

Vrede riktad mot kulturpolitiska institutioner och konstnärers relation till trygghetssystem

De frilansande skådespelarna riktar vreden mot kulturpolitiska institutioner och trygghetssystem. Denna form av vrede riktas mot institutioner som kulturpolitiken, den nuvarande regeringen, enskilda politiker som kulturministern eller mer diffust mot ”systemet”. Vreden kretsar i huvudsak kring tre teman. Först och främst de medel som tilldelas teaterns område från kulturpolitiskt håll vilket ställs i relation till ett mindre antal arbetstillfällen inom yrkesgruppen, otrygga anställningsförhållanden och låga inkomster. Vreden berör också förändringarna i arbetslöshetsförsäkringen och upplevda förväntningar på att som skådespelare ägna sig åt egenföretagande i en allt högre utsträckning.

Flertalet intervjupersoner betraktar den utbredda arbetslösheten inom yrkesgruppen som ett utslag av strukturella förhållanden med bristfälliga resurser till kulturen och konkurrens om arbete, där arbetstillfällena är för få i förhållande till antalet skådespelare. Alexandra ger exempelvis uttryck för en besvikelse över att kulturen saknar resurser i form av tilldelning av medel från kulturpolitiskt håll. Samtidigt kritiserar hon också teatercheferna för att inte ha ett intresse av att ha en fast ensemble på teatrar, vilket hon betraktar som ett uttryck för en ekonomisk rationalitet som är ett resultat av den knappa tilldelningen av ekonomiska resurser.

Alexandra: Pengar....pengar. Det är att det inte finns tillräckligt med resurser till teaterchefer eller till teatrar, vilket gör att teaterchefer inte längre anställer. Det känns som att teatercheferna blir rikare och rikare, administrationen blir rikare och rikare och större och större på teatrarna, men skådespelarna, den mänskliga arbetskraften försvinner mer och mer. De anställer inte med argumentationen och motivationen att det inte finns några pengar att anställa någon som fast anställd och jag tror att det passar dem ganska bra. Dem passar det nog ganska bra att inte behöva ha en fast ensemble på teatrar, att bara ta in frilansare fram och tillbaka, men det som förlorar på det är själva konstverket och teatern som arv för att det försvinner. (...)

Utifrån Alexandras berättelse blir det tydligt att skådespelaryrket och teaterverksamhet hotas av bristen på ekonomiska resurser, där möjligheterna att fokusera på sitt hantverk och utvecklas inom yrket blir allt mer begränsade. Alexandra är inte ensam om sin uppfattning. Fler intervjupersoner betraktar yrkesgruppens, men också till viss del den egna arbetslösheten

som ett utfall av bristande tilldelning av offentliga medel samt att antalet yrkesutövare är betydligt fler än arbetstillfällena. Adam radar upp flera orsaker som han anser ligger bakom den utbredda arbetslösheten inom yrkesgruppen:

Adam: ...Politisk fråga...Det utbildas för många...ett svar, ...kulturen får för lite pengar...den institutionella sidan eller den privata företagsamheten beskattas för hårt...så privatteatraman löper för stor risk att, lönekostnaderna är för höga, om jag hade varit teaterchef hade jag nog sagt så. Jag vet inte hur det är med sponsring av kultur idag, men jag tror inte att det är lika förmånligt till exempel om man drar en jämförelse med kultursponsring i USA där man då så att säga kan vara nästan en mecenat till en teater och det är avdragsgillt och hela den baletten, så det finns olika nycklar till det här, men...jag tror att det är om man ska vara lite cynisk och krass så utbildas det fler än det finns behov av...

Cecilia betraktar orsakerna bakom sin arbetslöshet och den låga ekonomiska ersättningen för sitt arbete som kulturpolitiska:

Cecilia: Då tycker jag att det är kulturpolitiska anledningar som alltid har legat till grund för min arbetslöshet, som just nu så hade den teatern jag är på velat repetera nu, men de har inte råd att ha oss anställda hela oktober för att repetera. Så istället får vi arbeta någon helg här och där och sen så börjar vi i november, så får vi en jätteintensiv repetitionstid. För de vill ändå göra det, de vill inte utnyttja oss då utan, de vill göra det okej, men då blir det en väldigt pressad tid för oss alla. Men för min del har det legat bakom att jag har haft jobb, men att jag inte har kunnat få betalt... (...)

Utöver en vrede över osäkra anställningsförhållanden och att kulturens och teaterns fält inte prioriteras mer vid tilldelningen av offentliga medel uttrycker flera intervjupersoner också missnöje och vrede över de förändringar som har skett i arbetslöshetsförsäkringen. De nya villkoren innebär bland annat att deltidsarbetslösa enbart får ta ut ersättning i 75 dagar till skillnad från den tidigare möjligheten att stämpla upp till 300 dagar (RIR: 2014:5). För frilansare kan det innebära att de betecknas som deltidsarbetslösa även om de har kortare arbeten som uppgår till heltid (Teaterförbundet, 2013b). Det är i indignierande ordalag som Amanda beskriver de hinder som de nya reglerna kring arbetslöshetsförsäkringen innebär för hennes yrkesutövning:

Amanda: (...) Och nya du vet a-kasse reglerna om deltidslöshet, det är vansinne när du är frilansare. för jag är inte deltidslös även om det råkar vara så att jag kanske har en inläsning, en dag, en vecka och så redovisar du det till a-kassan, då blir du klassad som deltidslös plötsligt och får färre dagar som du kan stämpla. Det är vansinne...för det betyder då att nähe, tyvärr, jag kan inte göra den där inläsningen, för att jag kommer att förlora massor med dagar om jag då blir arbetslös framöver. Så nej jag tar inte det jobbet, det kan inte vara meningen att vi ska funka så. Så jag kan bara ta långa heltidsanställningar på teatrar och de finns inte...så det är vansinnigt helt enkelt (...)

Ett liknande resonemang förs av Gabriel som också är förargad över debatten kring kulturarbetares villkor där de har framställts som "freeloaders" och den diskussion som har ägt rum om konstnärslönerna, något som han betraktar som ett angrepp gentemot kultursektorn:

Gabriel: Det är politiken som när moderaterna kom till makten...var det väldigt tydligt att det var en attack mot kulturvärlden. Man tog bort konstnärslönerna, nu har man inte tagit bort det, men man vill ta bort det...och man skapar en debatt om freeloaders i vårt samhälle...och jag tog det som en signal från politiken, det skickas tydliga signaler att vi ska byta jobb. Ni ska inte finnas kvar i det här systemet... och vad är det som man gör det med, det är att se till att ta bort tryggheten för människor (...)

I utsagorna ovan framgår det att ekonomisk stress leder till vrede (jfr Schieman 2006). Vreden kan sägas uppkomma inom ramen för de förväntningar intervjupersonerna har på kulturpolitik och sociala trygghetssystem. Vidare uttrycks en irritation som rör en politisk debatt om att verksamma inom teaterns konstområde ska starta eget och på så vis i än större utsträckning bli ansvariga för sitt eget konstnärliga yrkesutövande. Simone ser innehavet av egen firma som en möjlighet för de skådespelare som vill ägna sig åt detta. Däremot blir hon förbannad över tanken på att bli tvungen att införliva den strategin för egen del för att klara sig, eftersom hon inte betraktar den som förenlig med hennes yrkesutövning som skådespelare. Hon ger också uttryck för att innehavet av egen firma står i kontrast till de kompetenser hon utbildat sig till och utvecklat inom skådespelaryrket. Att driva på den utvecklingen betraktar hon som "oförskämt" av politiker:

Simone: Nu känner jag hur det där röda skynket börjar vifta alltså, för det där är verkligen ett rött skynke för mig och det har att göra med att jag tycker att det är så, alltså jag menar att det är helt okej för dem som känner att de har den talangen och det intresset och tycker att det är kul. (...) Jag är i full beundran när det gäller det här med ekonomin där, att de orkar, törs, vågar, vill och har det intresset, men jag känner att: Jamen för helvete alltså, nu får det fan vara nog, det får väl räcka med att jag säljer mig själv som jag gör. Ska jag behöva ha en jäkla firma nu också? Vad är det här? Alltså hade jag varit intresserad av ekonomi, då hade jag väl för tusan valt ett sånt yrke? Jag vill inte ha ett sånt yrke. Jag vill inte ha med det att göra. Jag betalar mina räkningar och jag sköter min ekonomi, det gör jag så det är inte det, men jag vill inte behöva ha det som arbetsuppgift också utöver allt det andra och jag tycker att det är oförskämt av politiker som nu börjar mer eller mindre mena på att så ska det vara. Det är det vi ska göra framöver och jag vet inte, jag hoppas att jag hinner pensionera mig innan dess i så fall om det ska bli den utvecklingen.

Alexandra uttrycker en viss ambivalens kring denna fråga i och med att hon har funderat på att starta eget, men ser det samtidigt som svårförenligt med sitt yrke och dödande för hennes lust till yrket:

Alexandra: Jag har pendlat jättemycket mellan det där om jag ska starta eget eller inte, men... rent instinktivt och magkänsla så är det ingenting för mig för att jag är ingen företagare. Jag skulle drunkna ...i de praktiska alltså bara redovisning av budget. Alltså bara sådana saker som inte är mitt område eller jag skulle kunna lära mig att sätta mig in i det och klara av det, men det skulle äta upp min lust alltså.

Adam lägger däremot ingen större värdering i detta tema, då han inte ser någon större skillnad mellan att inneha egen firma och att vara frilansare, eftersom båda behöver skaffa sina egna arbetstillfällen.

Flera av intervjupersonerna ser alltså förändringarna i arbetslöshetsförsäkringen som problematiska, eftersom detta anses beröva människor deras trygghet. Som vi har sett uttrycks också irritation över en ”politisk trend” om att skådespelare ska starta eget. Evita sammanfattar utvecklingen med: ” - Alltså det är helt vansinnigt”.

De förhållningssätt som ovan beskrivs av intervjupersonerna kan sägas reflektera ett upplevt hot gentemot den konstnärliga yrkesidentiteten, genom att ovanstående utveckling upplevs begränsa möjligheterna till att utöva sitt yrke. Benjamin uttrycker en frustration över otryggheten på arbetsmarknaden där han anser att fria grupperns situation har försämrats allt mer och att deras överlevnad hotas:

Benjamin: Det är förfärligt egentligen att arbetsmarknaden är som den är, att få en fast anställning på en institutionsteater, det är i stort sett omöjligt idag. Man vill ha personal som man kan anställa och avskeda eller pjäskontrakt och så vidare och så ska man slippa ta ansvar för dem. Samma är det med Statens Kulturråd nu att de säger hela tiden under den här borgerliga regeringen att: "Nej vi tar inte ansvar för folks ekonomi, alltså vi är inte någon som kan garantera er ekonomi, det är inte därför ni får pengar." När Bengt Göransson var kulturminister i den socialdemokratiska regeringen så var hans vision den att fria grupper ska kunna få så bra bidrag så att de ska kunna betala pensioner, sociala försäkringar för sina medlemmar, så det var därför vi skulle få bidrag så att vi skulle kunna trygga våra arbeten och att man skulle ha arbeten som kunde leda till hyggliga pensioner och en trygghet i samhället. Det är helt borta nu, helt borta. Det tänkandet finns inte.

I Gabriels utsaga nedan framgår uppfattningen om Filminstitutets betydelse, men även missnöjet över den nuvarande kulturministerns syn på att film är liktydigt med en produkt, en kultursyn som han betraktar som begränsande:

Gabriel: Filminstitutet är ett otroligt, otroligt viktigt organ inom svensk film. Utan Filminstitutet så finns det nästan inte svensk film, för att svensk film drar in för lite pengar, det är ett antal produktioner...Du vet, det är intressant...man har just bytt chef för en av de absolut viktigaste organen inom svensk film, som också har ett ansvar att berätta de historier som ingen annan kommer att berätta, som står för någonting annat, som är modiga, när hon säger i sin första intervju: "Film är en fantastisk produkt..." (Gabriel fnys). Jag tycker själv att många typer av film är produkter och jag vill själv göra den typen av film, som är jävligt, coola, balla, häftiga och kommersiella, men inte när man sitter på Filminstitutet, då ska man inte prata om film som produkt. (...) alltså, jag garvade så jävla högt jag bara: Det här är helt unbelievable, hon har just blivit chef för Filminstitutet. Sexhundra miljoner kronor går in i det här och de ska göra allt det här. Det är skolbio, det är demokratiprocesser, det är historier, da, da, da (Gabriel säger med sänkt och förställd röst) Film är en fantastisk produkt, för fan, oj McDonalds. Det var det första, jag tänkte på. Det var det första jag tänkte på. Det var absolut det första jag tänkte på, hon talar om att det är McDonalds.

Exemplet med arbetslöshetsförsäkringen och Gabriels vrede över betoningen på den kommersiella aspekten av ett kulturellt uttryck som film återspeglar en ständig ekonomisk utsatthet. En viss ambivalens framgår samtidigt i Gabriels utsaga då han skulle kunna tänka sig att göra kommersiell film. Han anser dock att det inte inbegrips i Filminstitutets uppdrag att betrakta film som en produkt. Adam å sin sida uttrycker vrede över ett "system" som han upplever som rättosäkert eller till och med godtyckligt, när det gäller bedömningen av föräldrappening. Han frågar sig: "Vad blir deras (frilansare inom konstnärliga yrken) mammapeng då baserad på om de är frilansare, egenföretagare eller en kombination av båda med perioder av arbetslöshet in emellan? Det finns ingen som har facit ... det vill säga hela systemet är rättsosäkert". Den vrede som följer av ekonomisk otrygghet och osäkerhet är ett tema som återkommer även i de uppföljande intervjuerna.

Intervjupersonernas vrede kring ovan nämnda förhållanden har i flera fall kommit till *uttryck* i motståndshandlingar. Flera intervjupersoner har på olika sätt gjort motstånd som utifrån den vrede de har upplevt gällande otrygga anställningsförhållanden, förändringar i arbetslöshetsersättningen och otydlighet i trygghetssystemen för utövare inom konstnärliga yrken. Dels förekommer ett öppet individuellt motstånd där några intervjupersoner har agerat efter eget bevåg. I samband med intervjuerna med Evita framgår missnöjet över de höjningar av avgiften som har ägt rum vad avser Teaterverksammas a-kassa, TAK. Evita har i sammanhanget gjort öppet individuellt motstånd genom att gå ur TAK och ansluta sig till en annan a-kassa där avgiften är lägre. Evitas agerande kan dock även relateras till ett öppet kollektivt motstånd, eftersom hon beskriver sitt beslut som en del i en ”massflykt” från TAK. Adam berättar hur han har engagerat sig i frågan om bedömningen av frilansares föräldrapenning på ett individuellt plan, men också agerat i denna fråga tillsammans med andra.

Benjamin minns hur han med sina kollegor på 1980-talet planerade nya pjäser för sin fria grupp och samtidigt erhöll de arbetslöshetsersättning. Rebecka som är anställd i en av Allianserna berättar hur hon återkommande träffar sina kollegor under perioder då hon inte har uppdrag, för att gemensamt stödja varandra och förenas i någon fråga man vill driva. Denna aktivitet kan betraktas som en form av öppet kollektivt motstånd som står i opposition till de otrygga förhållanden som råder på arbetsmarknaden för frilansande skådespelare. Således kan denna verksamhet också tänkas utgöra en potentiell plattform för formuleringen av en motkultur i de termer som Fantasia (1988) uttrycker det. Genom att mötas och utveckla gemensamma praktiker, läggs grunden för en frilansaridentitet. I formulerandet av en motkultur tillsammans med andra frilansare framgår också en potential till en förändring av makrostrukturella förhållanden. Den ökade tryggheten som en anställning i Alliansen ger skapar förutsättningar för möten och en organisering av – ”vi frilansare som träffas”, som Rebecka uttrycker det.

Arbetsstagarvrede

Ovan har vi sett vrede riktad mot kulturpolitiska institutioner och trygghetssystemen, samt en allmän frustration över den ekonomiska osäkerhet som politiska förändringar fört med sig. De intervjuade förfaller kraftigt besvikna på en politik som inte uppfattas ta större hänsyn till kulturella och konstnärliga värden. I detta sammanhang riktar de frilansande skådespelarna också vrede mot grupper av arbetsgivare samt mot enskilda individer, nämligen (potentiella) arbetsgivare som regissörer, teaterchefer och rollsättare. Jag betraktar här intervjupersonernas position som underordnad i förhållande till sina arbetsgivare (jfr Scott, 1991).

Orsakerna till vreden gentemot arbetsgivare är ofta relaterade till konflikter som rör det som tidigare har diskuterats i termer av förväntningar på visibilitet. Vreden i det här sammanhanget kretsar i huvudsak kring rolltilldelning, men också ansökningsproceduren till olika roller. Den vrede som framkommer i intervjuerna ska förstås i relation till den anställningsotrygghet och underordning i förhållande till arbetsgivare som utgör en del av en frilansares tillvaro. Det motstånd gentemot arbetsgivarna som intervjupersonerna ger uttryck för är företrädesvis individuellt till sin karaktär och antar såväl en öppen som dold form. Jag har anammat Scotts (1991) förståelse av det dolda motståndet som en strategi vilka individer som befinner sig i en underordnad position tillämpar, eftersom en direkt konfrontation är mer riskabel. Dock har intervjupersonerna även demonstrerat en förmåga till öppet motstånd, trots de risker sådant motstånd har inneburit. Det dolda motståndet gentemot arbetsgivarna berör visibilitet i olika sammanhang där makten koncentreras som vid exempelvis fester, premiärer och mingel, vilket beskrivs nedan. Det kan också nämnas att även om intervjupersonerna främst identifierar sig som skådespelare så har några av dem även figurerat som arbetsgivare.

Alexandra berättar om en situation där bilder på henne i samband med en långfilmsinspelning har använts i andra sammanhang än vad som har bestämts i kollektivavtalet. Vreden över arbetsgivares agerande resulterade i att Alexandra gjorde öppet kollektivt motstånd genom att fackligt åberopa sina rättigheter, detta trots att hon riskerade framtida arbetstillfällen med den regissör som hon tidigare hade arbetat med:

Alexandra (...) Så där drog jag igång en process och då var det (namn på koncernen) som låg bakom. Det är inte så att det inte finns pengar. Fucking jävla (personens namn), det är så här fula grejer. De skulle aldrig någonsin ha gjort så, med ett namn som var större än mitt. De skulle aldrig ha gjort så med...Lena Endre eller vem fan som helst. Men det där är en ny skådis och hon tycker säkert det är kul att bli synlig. Alltså, förstår du, det är så jävla kränkande så att då bråkade jag jättemycket med det, för det var redan muntligt på gång att jag skulle få vara med i flera filmer med den regissören, men så var jag raskt bortplockad. Det var jättetydligt...och det är klart jag förlorade på det, jag menar visst fick jag ut lite pengar, men jag fick inte ut hälften så mycket som jag skulle kunnat fått ut egentligen, men...det enda jag kan hoppas på är att de är lite noggrannare i framtiden, att de inte fortsätter köra på det. Så det kan jag hoppas på att jag vann på, men personligt så förlorade jag på det.

Alexandras motstånd benämns här som kollektivt, eftersom det har en facklig aspekt, men det är dock av vikt att också notera det individuella inslaget i det. Alexandra framstår som en förgrundsgestalt i detta motstånd genom att referera till sig själv som den som ”drog igång en process”. Ett kollektiv av kollegor på samma arbetsplats framställs inte som bärande i detta motstånd. Att involvera facket som frilansare kan således inbegripa upplevelser av ytterligare utsatthet i förhållande till arbetsgivare, vilket påvisas genom Alexandras erfarenhet av att drabbas negativt på ett personligt plan. Evita och Simone berättar engagerat om liknande erfarenheter som Alexandra vad avser underordning i förhållande till arbetsgivare. Även Evita har involverat facket när hon har hamnat i konflikt med sin arbetsgivare, det kan dock nämnas att det skedde i samband med att hon var tillsvidareanställd. I det här fallet rör det sig om att hon som äldre kvinnlig skådespelare upplevde rolltilldelningen på sin teater som förnedrande och bidragande till självförakt, ett missnöje som hon uttryckte även i samband med att jag träffade henne för en uppföljande intervju. Vreden över rolltilldelningen är inte enbart relaterad till föreställningar kring ålder och kön, utan även etnicitet.

Gabriel uttrycker ett missnöje över förekomsten av klichéartade roller inom yrket, men uppger också att det har blivit bättre för hans egen del. Alexandra berättar om vissa roller som hon har erbjudits från arbetsgivare som grundade sig i hennes bakgrund och utseende. Rolltillsättning som beaktar etnicitet betraktas inte nödvändigtvis som negativt, då det också kan röra sig om roller som är bra. Gabriel anser att det kan vara ett sätt att föra fram fler berättelser och perspektiv. Alexandra och Gabriel efterfrågar ändå en rolltillsättning inom yrket som generellt är bredare och inte lika kategoriserande. Alexandra ger ett exempel på ouppfyllda förhoppningar om att bli erbjuden en mer nyanserad uppsättning roller:

Alexandra: Jag blev så jävln glad. Det var min första: Gud, hon heter Emma, hon heter inte Aisha (min fingering) Tack, det kommer. Kommer dit, det hinner gå tio, tjugo minuter, vi har dragit igenom scenen och så frågar jag lite såhär: Men du kan du bara berätta lite om Emma, bara så att jag får lite mer koll: Ja Emma är naturligtvis adopterad...Ja, naturligtvis varför skulle ni annars ha ringt mig? Så att det finns en sån oerhörd inskränkthet och det är bara att titta ut på gatan, det ser annorlunda ut idag. Kom igen.

Även om Cecilia är nöjd med vissa roller så är också hon besviken över hur rolltilldelningen kan gå till och över att hon med hänsyn till sitt utseende som uppfattas som svenskt inte har fått möjligheten att spela ”invandrantje”. När jag träffar Alexandra igen så kvarstår vreden över en fördomsfull rolltillsättning baserad på hennes utseende, en fackindelning som hon anser inte har berett utrymme för hennes fulla potential. Att vrede som emotion kvarstår över tid visar också på styrkan och varaktigheten hos denna upplevelse. Tidsaspekten vad avser vrede framgår även hos andra intervjupersoner. Simone ger en levande illustration över en händelse för många år sedan då hon vägrade att spela en roll som hon upplevde hade onödiga sexuella inslag. Motståndet gentemot regissören och manliga kollegor kan betraktas som ett öppet individuellt motstånd, eftersom hon motsatte sig visibilitet såväl på scenen som i informella kvällssammanhang, vilket dock fick konsekvenser, då hon upplevde att hon blev utfrusen av sina kollegor:

Simone:(...) Jag blev fullständigt bombarderad av männen som var involverade i den här föreställningen som naturligtvis också var i majoritet. Vi var några få kvinnor och så var det en hel skrälllus män och de ställde sig över mig så här och bara förebrådde, förebrådde och jag skulle minsann förklara varför jag inte ville det här och vad var det här för någonting? Det var som en rättegång alltså, men jag sa bara: ” nämen jag gör det bara inte ” sa jag. ”Jag gör det inte ” och det slutade med att jag inte gjorde det utan han var helt enkelt tvungen att anstränga sin lilla hjärna och komma på en annan lösning. Jag löste det inte åt honom heller för min fantasi tog totalt slut när man blir så där pressad. Så jag hade inget att komma med, jag kunde bara komma med mitt nej, det där gör jag inte och det innebar att sen var jag utfrusen för resten av både spelperioden och på turné. Vi var på turné med (teaterns namn) och dessutom var jag inte med och söp på kvällarna heller för det tyckte de om att göra efter föreställningen. Hade jag hängt med på det, det gjorde jag artigt då på premiären, men sen ville jag inte mer och då var det också” jaha varför kommer inte du”? Alltså fruktansvärt, rena förföljelsen(...)

I tidigare exempel framgick utseendets betydelse och i Simone fall blir det också påtagligt att kroppen används som ett verktyg i yrkesutövningen. Simones motstånd kan även betraktas som ett sätt att bibehålla sin kroppsliga integritet och freda sig från trakasserier. Även hos Alexandra och Evita framgår ett såväl öppet, som dolt individuellt motstånd gentemot

arbetsgivare. Båda betraktar sin egen arbetslöshet som ett utfall av dessa former av motstånd. Evita beskriver hur arbetslösheten är resultatet av såväl öppen facklig konfrontation från hennes sida, som ett mer dolt motstånd gentemot visibilitet, i det här sammanhanget en rolltillsättning, vilken hon inte ansåg bidrog till att utveckla henne konstnärligt. Även situationen på sin arbetsplats såg hon som ohållbar. Detta innebar att hon som äldre kvinnlig skådespelare sökte sig bort från sin tillsvidareanställning:

Evita: Det finns också att man är själv en upprorisk natur naturligtvis på något sätt som jag tror att ledningen kanske kände sig pressad av mig själv då och sedan så är det någon slags underliggande känsla utav, att man faktiskt själv känner att man börjar ha tråkigt. Har man varit (uppger antal) år på ett ställe och det händer ingenting. Man upplever ett sekteristiskt beteende på den arbetsplats man är på och man kommer i konflikt med att man inte ser ett konstnärligt yrke man har och man börjar känna ett självförakt för att man inte utvecklas på det sättet som man tycker att man bör göra under ett liv om man ska vara i det yrket.

Även Rebecka har lämnat en tillsvidareanställning som skådespelare. In hennes fall var det på grund av att hon inte kände sig sedd och hörsammad som yrkesmänniska av sin arbetsgivare. Förutom engagemanget i fackliga frågor betraktar Alexandra sin egen arbetslöshet som orsakad av ett dolt motstånd gentemot visibilitet på arenor där makten samlas. Hon har inte heller fullt ut spelat det spel som anses ingå i yrkesutövningen som att gå på kändisfester. Sådana sammanhang uttrycker Alexandra ett förakt för och de överrensstämmer inte med hennes självbild:

Alexandra:(...)Jag gick inte på kändisfesterna. Jag gick inte på kändispremiärerna...och till slut så fick jag inga fler inbjudningar och till slut så fick jag inte heller några fler samtal. Så jag tror att det och det ångrar jag väl på ett sätt idag samtidigt som jag inte klarade av att gå på dem för att jag ba, ah. Det är inte jag. Men någonstans acceptera att det är en del av yrket, av jobbet och att det är bara att bita ihop och gå dit ändå och finna sig i det, men...och sen hand i hand med att jag var besvärlig. Jag ställde till med bråk och drog in facket i olika saker och ting. Inte för min skull alltid, utan för andras skull också.

Sitt agerande är något Alexandra ångrar nu i efterhand, men hon står fast vid sin initiala uppfattning om att kändispremiärerna och kändisfesterna inte har något med yrket att göra. Fokus på kändisskap och rollsättares vilja att definiera nästan vem som helst som skådespelare är ur Alexandras perspektiv att visa respektlöshet inför yrket och undergräva yrkets status:

Alexandra: De drömmer om att bli kända och i och med det så har skådespelaryrket tappat så mycket värdighet och så mycket verklighetsförankring därför att bara du är med i teve på något sätt så kan du väl kalla dig själv för skådespelare idag...och det är bara att skita, alltså det är att bajs på alla skådespelarutbildningar. Det är verkligen så här...och det är rollcastare, det är rollsättare som sitter på den makten, att de inte fattar, att de inte ser konsekvenserna i framtiden är oroväckande. Att du går och plockar in en människa från gatan och tycker: Men han såg så bra ut, han passar för den här rollen. Som Svt gjorde, det är skattepengar, det är våra skattepengar, det är statlig teve som i sina uppgifter eller i sina uppdrag klart och tydligt ska stå för kvalitet... Så när de gör en mångmiljonsatsning på sin nya teveserie där de har tre eller fyra skådespelare och tio som bara är plockade från gatan som ska föreställa skådespelare då. Vad säger det? Det tar bort all respekt för yrket, det tar bort all, det gräver en grav åt hela branschen och det är SVT(...).

När jag och Alexandra möts för en uppföljande intervju uttrycker hon det dolda motståndet gentemot visibilitet på fester inom branschen än tydligare. Hon ser det också som att rollsättare kan bidra till en ”slit och slängkultur” när det gäller skådespelaryrket istället för att söka efter de riktiga hantverkarna. Ett dolt individuellt motstånd gentemot visibilitet framgår också hos Evita. Evitas integritetsbevarande strategi går ut på att vara mindre visibel på vissa branschspecifika platser, eftersom dessa sammanhang representerar en kommodifiering och instrumentalisering av sociala relationer, något som hon är obekvämd med:

Evita: Jag tror att det är en strategi att inte befinna sig där. Jag är lite Garbo i det. Jag tror på ibland att vara lite hemlig. Jag tycker inte att man ska ge ut allting om sig själv. Jag tror att det finns en mystik i det och som kan... skapa intresse om jag ska vara helt ärlig så tror jag att man ska inte bli stressad för att man inte tycker om att vara ute på de scenerna... att stå och hänga i de tälten och på de krogarna. Jag tror mer att det finns de som kan undra: Åh, henne har inte jag sett, hon är aldrig ute. Hur får man tag i henne? Det är bara mina fantasier om detta, men jag, jag tror att jag har byggt upp de fantasierna på för att de andra inte passar mig och då måste jag hitta på en strategi till mitt eget försvar, att jag tror att det är möjligt att göra precis tvärtom.

Ett ytterligare sätt att tolka Evitas utsaga är att motståndet mot visibilitet i vissa sammanhang kan vara en strategi för att generera visibilitet på andra arenor som är mer eftertraktade. En alternativ tolkning av Evitas förhållningssätt är att hon som en erkänd skådespelare kan tänkas ha ”råd” med att inte närvara och vara visibel i vissa sammanhang i och med att hon har ett etablerat rykte inom branschen och brett kontaktnät. Gabriels utsaga kan ses som ett uttryck för att definiera och tydliggöra vad han anser inbegrips i den egna yrkesutövningen och det konstnärliga hantverket. För Gabriel är skådespelarkarriären en företeelse som snabbt kan ändra riktning, så för att kunna hantera dessa tvära kast är det av vikt att för egen del formulera vad som hör till branschen och vad som hör till skådespelaryrket:

Gabriel (...) För att kunna hålla isär de där grejerna så att man själv inte blir en produkt inom det, ett litet får som springer och hela tiden definierar sitt liv efter hur bra det går i karriären... så måste man nummer ett... sära på branschen och yrket. Det är två helt olika grejer. Branschen är en sak, där ingår det agenter, möten, samtal diskussioner, bra roll, dålig roll, recensioner, fester...vad vet jag producentsnack och da, da, da möten med regissörer och allt det där...Men yrket är någonting helt annat och det har ingenting att göra med, med branschfester, festivaler och någon glamourgrej eller någon skådespelargrej, tidningar, press, media, det har ingenting med det att göra. Hantverket i slutändan är det så, att någon jävel kommer att säga i den där luren, fem minuter i, nu är det plats på scen. Där är ditt yrke att bara (Gabriel knäpper med fingrarna) nu berättar du den här historien och så bara gå ut och varenda kväll försöka vara bättre än dagen innan.

I ovanstående berättelser framgår ett motstånd mot fokus på kändisskap och medföljande krav på visibilitet, vilket inte anses ha med det konstnärliga hantverket i yrket att göra. Dessa aspekter utgör istället ett hot mot en konstnärlig yrkesidentitet, eftersom inträdesbiljetten till yrket inte alltid heller förutsätter en utbildning, erfarenhet och ett hantverkskunnande. Motståndet mot visibilitet i sammanhang där makten koncentreras kan således betraktas som en strategi för att värna om en yrkesidentitet genom att göra en skarp åtskillnad mellan vad som hör till yrket och vad som inte gör det.

Intervjupersonernas vrede gentemot arbetsgivarna som betonar skådespeleriets utbytesvärde snarare än hantverket och konstens betydelse för samhället tar även form vid formella ansökningsprocesser till uppdrag och roller. Här beskriver de intervjuade att de inte känner sig sedda eller erkända för sin yrkesutövning. Rebecka berättar argt om det obehag hon känner inför att behöva sälja sig själv i samband med sökande efter arbete, eftersom det går emot hennes övertygelse om vad som konstituerar ett konstnärligt hantverk och hennes yrke:

Rebecka: Ja, jag tycker att det är skitjobbigt att söka jobb. Det tycker jag. Jag tycker att det är väldigt svårt att sälja sig själv som det förväntas nu mer och mer att man ska göra. Jag blir ganska upprörd över när de, när man hör att vi som uppfattar oss som konstnärer, att vi ska vara våra egna marknadsförare eller försäljare så att säga. Det står väldigt långt ifrån vårt yrke och jag tycker att det är att jag ska sälja mig själv privat. Jag säljer inte att jag kan laga en cykel, för då hade det legat i mitt hantverk på något sätt där. Men mitt hantverk är att använda mig själv väldigt mycket, så då blir det att jag ska komma och presentera mig själv, hela jaget som en produkt som ni ska tycka är bra och det är jättesvårt tycker jag (...).

Rebecka blickar tillbaka med nostalgi mot en tid då det som hon ser det fanns en dialog mellan arbetstagare och arbetsgivare i samband med ansökningsprocessen, vilken reflekterade ett genuint intresse för yrket, teatern och gemensamma projekt. Denna form av

ansökningsprocedur är dock något som hör till det förflutna, nu har det blivit mer ”krasst” som Rebecka ser det. Det faktum att sökandet inte längre är lika personligt där man ofta inte ens får svar på sina ansökningar och på sätt blir sedd och erkänd av arbetsgivare gör Rebecka ”skitförbannad”. Många arbetsgivare tar enligt henne inte längre sitt arbete på allvar, men de som svarar är däremot älskade av alla:

Rebecka (...)För då blir det mindre personligt med sökandet och dessutom så är det många som inte ens svarar på ansökan och det blir man skitförbannad över. Det är ett jävla sätt, det är deras förbannade ansvar att svara på det som de får in. De räcker med att de säger. ”Vi har emottagit, vi har ingenting nu. Vi lägger det på hög”. Det är allt man behöver få reda på. Men, när de inte ens svarar, då sköter de inte sitt jobb tycker jag och så finns det andra teaterchefer som är jättebra och som svarar och de är älskade av alla skådespelare i hela Sverige. När de skickar sina brev dit så får de svaret. ”Tack, vad kul att du hörde av dig, vi har ingenting just nu, men jag lägger det här i högen och har dig i åtanke.” Då känner man sig sedd, att någon har hört att jag har sökt jobb där, men om ingen, om det bara skickas ut i någon slags rymd på något sätt, då är det som om man inte har någon överenskommelse om hur det här yrket ska se ut, reglerna för hur man ska fungera i det här yrket på något sätt.

Betraktat utifrån erfarenhetsberättelserna ovan blir det tydligt att intervjupersonernas vrede grundar sig i en önskan om större erkännande från arbetsgivare. De anser sig inte ha den status de anser att de borde ha i förhållande till sina arbetsgivare för att referera till Kemper (2007). Detta blir tydligt genom den besvikelse de upplever av att inte bli sedda och bättre bemötta i samband med ansökningar av roller, men också vad avser rolltilldelning i vissa sammanhang. Detta reflekteras också i den ovilja som finns i att inbegripa kändisskap som en del av yrkesutövningen och hantverket.

Den vrede som intervjupersonerna riktar gentemot arbetsgivare går inte alltid över i motstånd. Frilansstillvaron, med den anställningsotrygghet den medför innebär att flera av intervjupersonerna inte öppet uttrycker sin vrede över arbetsvillkor, med hänsyn till att de inte vill riskera att gå miste om framtida arbetstillfällen. Tystnadskulturen inom teatern är något som även har påpekats av Hermele (2010). Adam beskriver svårigheten att säga ifrån som frilansare, med referens till den beroenderelation som råder i förhållande till arbetsgivare:

Adam: Det uppenbara och det som alla vill ha är tryggheten, tryggheten både ekonomiskt, men också tryggheten vad gäller möjligheten att påverka och framförallt säga ifrån...Om du är fast anställd då kan du faktiskt ställa dig upp och säga såhär: "Förlåt mig, men den här regissören är en jävla idiot, jag vill inte ha tillbaks honom hit." Som frilans så håller man tand för tunga, därför att man vet aldrig. Du måste ha ett jobb igen och igen och på vissa ställen så sitter det regissörer...och producenter som använder sig av samma folk återkommande och där vill man gärna ha in en fot och det första man gör när man får in den foten är inte att säga att: "Ja den där idioten, den kan du göra dig av med alltså". Men som fast anställd så, man behöver inte kalla alla för idioter, men bara att ha möjligheten till det, det är en stor skillnad.

Gabriel berättar om rädslan för att bråka för mycket med teaterchefen. Han uttrycker att det är en balansgång och att det även är betydelsefullt att bevara sin integritet och formulera för sig själv vad man vill göra:

Gabriel: (...) Alltså du vet, man har haft sådan rädsla också att inte gå i kliché med teaterchefen utan då gör man det han eller hon vill att man ska göra. Man vill inte hålla på och babbla och bråka för mycket så att den världen finns absolut och samtidigt så tycker jag att...det är också en balansgång, speciellt som ung ny skådespelare, så...Det bästa man kan göra det är att jobba, allting som de ger en, bara kör. Babbla inte, håll inte på för mycket, jobba, men försök hålla din egen integritet kring vad det är du vill göra, hur du vill göra (...)

Samtidigt menar Gabriel, rädslan till trots, att det är viktigt att ha sina förebilder och människor att inspireras av. Han berättar om en god vän som inte är upptagen av egna yrkesprestationer och beundrar vännens motstånd mot en kollegas dåliga villkor:

Gabriel: (...)Han har inte en sekund där han sitter, sen gjorde jag det och sen gjorde vi det och fortfarande har han pathos. När han märker att sufflören har fått ett dåligt kontrakt, då går han upp till teaterchefen och säger: "Ge henne riktigt betalt eller så hoppar jag av. "En vecka senare fick hon ett bättre kontrakt, det ser jag upp till, förstår du, så att ta det i samband med min roll, bla, bla och du är stjärna och sådär, vad gjorde du bla bla, du vet. Alltså, förstår du, vem är det man ska se upp till? (...)

I samband med den uppföljande intervjun, reflekterar Alexandra med oro över sina framtida arbetsmöjligheter inom yrket. Hon är sjukskriven och har med hänsyn till sin livssituation och tidigare erfarenheter blivit tystare. Alexandra berättar för mig att fackliga frågor fortfarande är viktiga för henne, men att hon också har "taggat" ner som hon uttrycker det. Ytterligare aspekter som kan vara relevanta för att förstå närvaron av en tystnadskultur är förhoppningen om att etablera sig ytterligare inom yrket och således undvika att vara till besvär allt för mycket. Vidare kan också lusten att skapa, *det kreativa begäret*, tänkas innebära att det konstnärliga engagemanget ges högre prioritet än villkoren som omgärdar det.

Den vrede som riktas gentemot arbetsgivare överlappar i viss mån, som i Simones exempel med en vrede som riktas gentemot män, eftersom många arbetsgivare är män. Denna explicita vrede gentemot män som jag benämner som feministisk vrede från de kvinnliga skådespelarnas håll vidareutvecklas nedan.

Feministisk vrede

Flera av de kvinnliga skådespelarna berättar om sitt missnöje med den underordning som de upplever finns i förhållande till sina manliga kollegor. Denna vrede kan betraktas ligga nära den form av vrede vilken benämns som *righteous anger* av Collins (2004). För Collins så innebär detta att vreden upplevs bland en grupp individer som inte anser sig ha fått ett rättvist bemötande (2004). Här riktas vreden gentemot män som grupp och vreden betraktas ofta av de kvinnliga skådespelarna som rättfärdigad med hänsyn till de ojämlika förutsättningarna för män och kvinnor inom yrket. Alexandra talar om ”det sexuella spel” som äger rum där män såväl tillsvidareanställda som frilansare enligt henne utnyttjar sin maktposition för att trycka ner kvinnor på arbetsplatsen. Dessa tillåts i sin tur inte att uttrycka vrede och göra motstånd, utan att riskera att bli kallade för ”bitter surfitta”:

Alexandra (...) För mig, jag blir uppmärksammad på att om man sitter i en ensemble och så sitter vi och jobbar om vi sitter runt ett bord...att en man utbrister till en ung kvinna, som kommer in i ensemblen, en äldre man...alltså, bara en sån trevlig kommentar som: "Vad snygg du är!"... precis innan man ska börja arbetet. Det är för mig ett sätt för den här mannen att ta makt i rummet. Ett väldigt trevligt sätt att ta makt, men han tar makt i rummet, han tar makt på ett sexuellt sätt i rummet. Hon blir smickrad och alla tycker: "Åh, vad trevligt." Men han höjs och hon blir underlägsen direkt eller att han sitter bredvid en kollega och sen har en man vid sin sida och en kvinna vid sin sida, vänder sig till kvinnan och bara: "Mmmmmmm" (luktar på kvinnan) och hon: "Ja nä, men gott mmm." Det för mig är att ta sig makt på ett sexuellt sätt i rummet och det är en sån trevlig gest. Man kan inte bli arg på det. Han har inte gjort något fel. Han har bara konstaterat att hon luktar väldigt gott. Det är väl jättefint av honom att påpeka det. Det här är bara de små sakerna som pågår konstant, hela tiden...och en besvärlig kvinna är någon som antingen inte kanske reagerar mot det, men inte har verktyg att faktiskt säga varför hon reagerar för att hon tycker inte om det, men om hon inte har verktyg för att uttrycka det så blir det bara ett avvisande och då blir hon en bitter surfitta: "Åh man kan inte säga åt henne att hon smakar gott eller att hon luktar gott. Hon är bara dum i huvudet, alltså."

Alexandras, men också Simones erfarenheter kan även relateras till den diskussion som har förekommit om sexuella trakasserier inom scenkonsten (SOU 2006:42, s.401). I utredningen *Plats på scen* (SOU 2006:42) identifieras de specifika villkor som aktualiseras när sexuella trakasserier förekommer inom det scenkonstnärliga området. Dessa sammanfattas i tre

punkter:

1. Kroppen och blicken är arbetsredskap.
2. Medietrycket och risken för uppmärksamhet påverkar benägenheten att anmäla.
3. Frilansmarknaden och korta anställningskontrakt medför ett stort beroende av arbetsgivaren i kombination med lågt incitament att långsiktigt förbättra arbetsförhållandena på en arbetsplats (SOU 2006:42, s. 401).

I utredningen menas att tystnad kan bli en konsekvens av korta anställningsförhållanden och att det kan vara mer riskabelt att påtala bristfälliga förhållanden. Detta med hänsyn till den betydelse som rekommendationer har för att få arbete och att den som är föremål för anklagelser kan agera utifrån en tanke om vedergällning. Vidare finns det resonemang om att i och med att anställningskontraktet är ändligt är det mer fördelaktigt att inte handla för att förändra sin situation (SOU, 2006:42, s.401). I *Att gestalta kön* menar Lund att den kärlek till teater som skådespelare kan känna är relaterad till lojalitet, vilket innebär att de inte söker sig bort från teatern, trots trakasserier. Svårigheten att bli en del av teaterns sfär ökar lojalitetens betydelse. För att etablera sig inom yrket förutsätts en mångårig investering och att komma in på skådespelarutbildningarna anses i sig vara en betydelsefull bedrift (Lund, 2009 s. 193). I Simones och Alexandras utsagor framgår också risken för utfrysning och förlöjligande genom en tilldelning av epitetet ”bitter surfitta” om motstånd görs gentemot trakasserier.

Rebecka uttrycker sitt missnöje över den upplevda orättvisan mot kvinnliga skådespelare. Denna orättvisa blir mer påtaglig med åldern och drabbar som hon ser det inte män på samma sätt:

Rebecka (...) Det är ett utav de få yrken där man känner att det går ner ju längre man har jobbat. Det är faktiskt så. Andra som blir mer och mer erfarna och får högre tjänster, men det man kan utveckla i det här jobbet, det är att bli regissör ungefär. Eller få bättre roller, men då är det så, kvinnornas tippar där någonsans, när man tycker att man skulle få de där ännu större rollerna och bättre rollerna och så plötsligt så finns de inte längre, så då kan man gå ner. Man kan vara mer kunnig, kunna göra bättre tolkningar, men det finns inga jobb helt enkelt. Det finns inte roller. Det är frustrerande, jamen det är helt orättvist. Killarna brukar man säga att de har lite lättare. För att de får bättre roller också när de blir äldre. Jag tror att det håller på att förändras. Jag hoppas att det gör det iallafall. Det har kommit in fler tjejer på både chefsposter och regiposterna och dramatik, skriver och sådär.

I utsagan nedan framkommer den vrede Simone bär på över att som kvinna inte ha fått samma möjligheter som män vad avser arbetstillfällen. Simone refererar också till sitt eget agerande i

sammanhanget och uttrycker ånger över att ha varit alltför frispråkig och därmed gått miste om arbetstillfällen:

Simone: (...) Den ilskan har jag haft i mig... sen jag gick på förberedande utbildning tror jag innan scenskolan också...men, man får passa sig så att man inte blir betraktad som en bitch, man får passa sig så att man inte säger fel sak till fel person... och det har jag nog gjort. Om jag ska se ett bidrag till att jag inte har fått vissa jobb så har det säkert varit det att jag har visat för mycket vad jag tycker och tänker när jag var ung... och det skulle jag inte ha gjort.

Simone är dock även noga med att med indignation poängtera att den mer utbredda arbetslösheten bland kvinnliga skådespelare är orättvis och ett kollektivt problem:

Simone:(...)man får passa sig för det också så att man inte hamnar i att ja men det är nog ändå trots allt mitt eget fel att jag är arbetslös. För det är det fan inte, ursäktat att jag svär. Det tycker jag är väldigt viktigt att komma ihåg det. Sen är det också naturligtvis fruktbart att titta på, på vilket sätt har jag bidragit. Det ska man göra också tycker jag, men man får se upp så att man inte gör det till något individuellt problem för det här är inget individuellt problem, det är ett kollektivt problem och det räcker att titta på männens villkor för att se det klart och tydligt tycker jag, för som sagt de behöver inte analysera ihjäl sig över hurdana de är. De får jobb ändå.

Även här nämns sammanhang där några av de kvinnliga skådespelarna har träffat frilansande kollegor som befinner sig i samma situation, vilket kan betraktas som en form av öppet kollektivt motstånd. Här framgår en motkultur som involverar ett missnöje över mäns mer privilegierade position på arbetsmarknaden och strategier för att som kvinnor stödja varandra. Betraktat utifrån de Beauvoirs (1949/2006) ansats så grundar sig de kvinnliga skådespelarnas vrede i att bli definierade som ”den andre” i förhållande till de manliga skådespelarna som på ett mer givet sätt tillskrivs och intar en subjektposition. Föreställningar kring kön och etnicitet kan begränsa möjligheterna till ett erkännande för ens konstnärliga yrkesutövning. De skådespelare som berörs av detta menar jag blir i större utsträckning betraktade som ett ”konstnärligt andra”. I sammanhanget kan det nämnas att några av de manliga skådespelarna påpekar att kvinnliga skådespelare får sämre förutsättningar vid rolltilldelning än män. Ett ytterligare sätt att rama in de kvinnliga skådespelarnas vrede är att betrakta den utifrån tanken om statusfrustration (Standing, 2012/2013). Betraktat utifrån detta perspektiv kan deras vrede även förstås utifrån den orättfärdiga diskrepans som återfinns mellan de konstnärliga

kunskaper och den yrkesskicklighet som de har och de möjligheter som de ges inom ramen för sin yrkesutövning.

Som läsaren har sett ovan är dock det individuella öppna såväl som det individuella dolda motståndet mer framträdande än det kollektiva motståndet i intervjupersonernas berättelser. Ett möjligt sätt att förklara närvaron av ett individuellt motstånd är utifrån de villkor som omgärdar frilansstillvaron med mobilitet och hård konkurrens, omständigheter som kan underminera ett kollektivt motstånd. Amanda påpekar svårigheten i att förena ett arbetsliv som involverar mobilitet med att närvara i ett sammanhang där hon kan diskutera sin frilanssituation med andra kollegor. Även den hårda konkurrensen om arbetstillfällen inom yrket har en splittrande verkan, vilket underminerar en organisering och samordning av såväl ett öppet som dolt, kollektivt motstånd. Evita visar på detta då hon framhåller det potentiella stöd som kollegor kan ge, men samtidigt upplever hon att konkurrensen om arbetstillfällen tvingar henne att agera som en individualist, eftersom det inte går att tillsammans söka arbete med kvinnor i hennes egen ålder:

Evita: Det svåra är i sådana nätverk, alltså det som då var svårast när man gick i scenskolan också...man sitter i samma båt, man gnäller tillsammans, man lyssnar till tragiska historier om detta...man har lätt att dras ner, man vill vara solidarisk, man vill vara en god människa, men man är också där med alla de kvinnor i ens egen ålder som är ens konkurrenter... och det är lite dubbelt och allting är också en prioritet vad man vill använda sin tid till och jag känner inte att det är...tillräckligt upplyftande och kreativt att sitta så. Jag kan ändå inte gå ut och söka ett arbete och bli som det kreativa nätverket som tillsammans söker jobb, njae jag är nog för stor individualist i vissa sammanhang, det är jag nog. Jag trivs med att vara kollektiv när jag arbetar men ja, jag orkar inte riktigt med de här sociala nätverken där man bara dricker kaffe och beklagar sig eller vad man nu kan göra (...) Jag tycker att jag har varit med så länge, jag tänker så här...folk som vill jobba med mig, de kommer att leta sig fram till mig ändå, på något sätt tror jag det.

De villkor som kännetecknar frilansstillvaron med otrygga anställningsförhållanden, hög mobilitet och konkurrens kan på så vis begränsa motståndshandlingar och således påverka möjligheterna till en förändring av villkoren för utövandet av yrket. Intervjupersonerna ingår dock också i ett kollektiv med hänsyn till sin yrkesutövning och kan möjligen även förenas genom en stark identifiering med sitt yrke. Det faktum att de är fackligt anslutna kan också ha betydelse i sammanhanget. Sett utifrån berättelserna ovan framgår således även en potential till ett mer utbrett individuellt och kollektivt motstånd och därmed en förändring av de makrostrukturella förhållanden som underbygger vreden hos de frilansande skådespelarna.

Dessa möjligheter illustreras exempelvis även genom den position som en anställning i en av Allianserna ger.

Slutligen avser jag att presentera en form av vrede som är mindre utpräglad och intensiv än de ovannämnda formerna, men likväl närvarande, nämligen den kollegiala vreden.

Kollegial vrede

Kollegial vrede rör sig om det missnöje, besvikelse och irritation som finns gentemot kollegor. Denna vrede kan verka splittrande avseende möjligheter till motstånd, eftersom den inte riktas mot de aktörer som innehar makten, utan snarare mot den egna gruppen som befinner sig i en underordnad ställning i förhållande till exempelvis arbetsgivare.

Ett exempel är Alexandra som är besviken på andra kvinnor, men även på sig själv, för att acceptera det rådande läget och inte göra mer motstånd när män betecknar en kvinna som inte uppskattar komplimanger som en ”bitter surfitta”:

Danka: Säger männen det?

Alexandra: Ja, ja, alltså förstår du det blir ett sånt klimat, men även kvinnor hjälper till i det här. Även kvinnor förväntar sig: ”Jamen tacka nu. Han sade något snällt till dig för guds skull.” Jamen vi gör det själva, vi ser inte, vi är inte tränade i att se sådana här saker. Jag är inte tränad till att se allting. Jag ser kanske en tredjedel av vad som pågår (...).

Simone berättar om hur svårt hon tycker det är att komma i kontakt med tillsvidareanställda kollegor och känna sig som en del i deras gemenskap då hon inte är lika väletablerad som de är och därmed lika högt uppe i hierarkin:

Simone:(...) Jag gör vissa försök ibland, men det är... och det är för att de tycker att det är jobbigt. Det är pinsamt och jobbigt för dem att bli påmind om hur privilegierade de är och...det blir ojämnt, det blir obalans. De är högre i hierarkin och jag är lägre och de tycker inte om att bli påmind om att de är högre i hierarkin. Så de umgås hellre med dem som är deras jämlikar som också är högre i hierarkin, så slipper de att bli påmind om det istället för att bjuda in mig till det där kan man tycka, att man fick vara med i det gänget och bli en av dem, även om man inte har jobb. Men det är det som att det går inte tydligen.

Även konkurrensen om arbetstillfällen kan tänkas ge upphov till oenigheter. Rebecka betraktar med en viss irritation en del kollegors förmåga att tjata sig till roller, vilket är något hon gör motsätter sig, eftersom det känns vanärande:

Rebecka: (...)Jag vet att en del är sådär jättebra så de ringer, de hör av sig, tjar sig till, tjar sig in på teatrarna, men där går lite min ära förnär. Jag vill inte tjata mig in. Vill ni ha mig så ska ni veta att jag gör ett bra jobb. Så känner jag, men jag tänker inte krypa på det sättet och tjata mig in och känna att jag har kommit in för att någon inte orkar hålla emot. Men så kanske man inte kan tänka egentligen, eftersom det är en så hård marknad(...)

Samtidigt funderar Rebecka kring huruvida det ändå är förståeligt att en del skådespelare tjar sig in på teatrarna, eftersom hon är medveten om att konkurrensen om rollerna är hård. Parallellt med den kollegiala vreden finns också goda relationer till kollegorna som kan tänkas lindra vreden. Evita berättar exempelvis att hon tycker väldigt mycket om en del av sina kollegor och att när irritation och en problematisk relation uppstår så kan detta som hon ser det ofta relateras till en dåligt fungerande arbetsledning:

Evita: (...) Det är naturligtvis så att en del blir man väldigt nära, tycker man väldigt mycket om. En del blir lite mer opersonliga, man möts i ett jobb och så hejdå. Det är sällan jag tycker illa om någon...eller känner starka antipatier mot någon. Det måste ha varit ett arbete som har varit väldigt olyckligt och där det ofta har varit en dålig arbetsledning som inte har kunnat förlita sig till att alla de anställda ska fixa det och så har det uppstått irritation på vägen. Sen så kan man uppleva att det bland andra frilansare, att det finns en del...i ens egen ålder där man naturligtvis är konkurrent om de få jobb som finns. Men det brukar vi ofta lösa med att vi pratar inte om våra jobb. Alltså sprider så lite information som möjligt om våra arbeten i allafall tills vi har dem. Då kan vi säga att jag har jobb där och där.

Likt Rebecka påtalar Evita konkurrensen som finns mellan kollegorna, vilket hanteras genom att information om arbetstillfällena som berör de i ens egen ålder inte sprids, en reflektion från Evita som får avsluta detta kapitel.

Sammanfattande slutsatser

En central ambition med detta avslutande empiriska kapitel har varit att belysa frilansstillvarons *emotionella* dimension, men också påvisa parallellerna till dess *ekonomiska* och *symboliska* dimension. I kapitlet har individuella upplevelser och sociala praktiker bland frilansade skådespelare relaterats till samhällsliga förhållanden. Mer specifikt har erfarenheter på mikronivå, i det här sammanhanget upplevelser av vrede länkats till makrovärlden, genom identifikation av strukturella förhållanden som ligger till grund för vreden. De strukturella förhållanden som ligger bakom de frilansande skådespelarnas vrede gentemot olika aktörer är av såväl av *symbolisk* som av *ekonomisk* karaktär.

Orsakerna till den upplevda vreden betraktar jag inte heller som vitt åtskilda, utan tydliga överlappningar föreligger med ömsesidig påverkan. Bristen på erkännande för den egna yrkesutövningen och det konstnärliga hantverket är nära relaterad till ekonomiska begränsningar, som låga inkomster för flertalet frilansande skådespelare. På motsvarande sätt motverkas en högre grad av erkännande för yrkesutövningen om inkomsterna är låga i förhållande till arbetsinsatsen.

Intervjupersonernas vrede riktas mot olika aktörer och tar sig skilda uttryck. Den kan också gå över i olika former av motståndshandlingar. Vrede som inte ageras ut kan istället vara ett uttryck för en närvaro av en tystnadskultur (Hermele, 2010) där villkoren för frilansstillvaron inte kritiserats öppet. När motstånd förekommer sker det i syfte att bevara och försvara en konstnärlig yrkesidentitet som man upplever hotas av bristen på erkännande och ekonomiska resurser. Motstånd kan också vara en fråga om att skydda sig från sexuella trakasserier. Förhållanden som otrygga anställningsförhållanden, hög grad av mobilitet, konkurrens om arbetstillfällen samt en viss splittring inom den egna yrkesgruppen begränsar möjligheterna till att göra motstånd och därmed också att förändra de strukturella förutsättningarna för utövandet av skådespelaryrket. Samtidigt förekommer motståndshandlingar även när den egna positionen på arbetsmarknaden riskeras. Omständigheter som det faktum att intervjupersonerna tillhör ett kollektiv inom ramen för sin yrkesutövning, goda relationer till kollegorna, en stark identifiering med yrket som man beredd att gå i försvar för samt utbredd facklig anslutning kan även främja möjligheterna till motstånd och således förändring av villkoren för utövandet av skådespelaryrket.

Diskussion

Jag har benämnt den här avhandlingen *Bortom scenen – en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor* utifrån min strävan efter att studera en tillvaro hos frilansande skådespelare som ofta inte framträder på scenen, filmduken eller i det offentliga rummet, men som inte desto mindre utspelar sig bortom scenen. Medan verksamma inom skådepelaryrket ägnar mycket tid åt att ge liv åt andras berättelser, så är berättelserna om de villkor som omgärdar den egna yrkesutövningen inte lika synliga.

I föreliggande avhandling har ambitionen varit att belysa betydelsefulla aspekter av frilansande skådespelares villkor, särskilt de frilansande skådespelarnas upplevelser av frilanstillvaron och perioder av arbetslöshet. Syftet har varit att ge en djupare förståelse för dessa erfarenheter som kan förstås utifrån ett ekonomiskt, symboliskt och emotionellt perspektiv. Därtill har de frilansande skådepelarnas strategier för att hantera osäkra anställningsvillkor och få arbete inom yrket studerats. Slutligen har också syftet varit att förstå deras erfarenheter och upplevelser utifrån ett genusperspektiv.

En central argumentation som jag har fört berör en mångdimensionell förståelse av frilanstillvaron där jag har framhåvt dess *ekonomiska*, *symboliska* och *emotionella* dimension. Den ekonomiska dimensionen är arbetslivsorienterad och återspeglar teman som berör trygghet på arbetsmarknaden, arbete och arbetslöshet. Den teoribildning som har använts för att förstå frilanstillvaron utifrån ett ekonomiskt perspektiv är exempelvis Standings (2009) ansats och Jahodas (1982) ansatser. Vad avser den symboliska dimensionen så berör den normer och föreställningar, i synnerhet föreställningar kring kön samt den sociala interaktionen med andra. Det teoretiska ramverket utgörs av teorier som behandlar stigmatisering Goffman (1963/1990), erkännande Honneth (2001) och könsmaktsrelationer de Beauvoir (1949/2006). Slutligen så refererar den emotionella dimensionen till de emotioner som inbegrips i en frilanstillvaro. Den teoretiska ansats som tillämpas för att belysa de emotioner som är aktuella i det här sammanhanget är emotionssociologisk till sin karaktär, där i huvudsak teoribildning som berör vrede använts, exempelvis Kempers (2006) makt-status teori, men också ansatser som diskuterar motstånd, exempelvis (Lilja & Vinthagen, 2009) och Scott (1991) eftersom vrede och motståndshandlingar är relaterade till varandra.

I den empiriska analysen som helhet framgår även resultat som berör andra emotioner, exempelvis passionen eller kärleken till yrket som kommer till uttryck genom det *kreativa*

begäret. Även om de tre dimensioner som tillämpas för att belysa skådespelarnas frilansstillvaro är analytiskt separerade och olika sinsemellan, så överlappar de också med varandra, vilket jag diskuterar och problematiserar mer framgent. Ett genusperspektiv löper som en röd tråd genom avhandlingens empiriska kapitel. Jag hävdar att kvinnliga skådespelare i större utsträckning har svårare att erhålla erkännande för sin yrkesutövning än manliga skådespelare och att de oftare blir definierade som ett ”konstnärligt andra”, vilket kan relateras till de Beauvoirs (1949/2006) teoribildning. Detta visar sig genom att ovissheten om framtida arbetstillfällen är mer framträdande hos kvinnliga skådespelare. De upplever att de blir mer stigmatiserade i samband med arbetslöshet och känner sig mer obekväma med vissa former av visibilitet. Vidare så ger de också uttryck för en feministisk vrede som grundar sig i att de blir mindre erkända för sin yrkesutövning än sina manliga kollegor.

Den övergripande slutsatsen som kan dras utifrån de frilansande skådespelarnas berättelser och en viktig poäng som jag vill framhålla är att i frilansstillvaron inbegrips såväl upplevelser av underordning, ovisshet och konkurrens om arbetstillfällen som erfarenheter av kreativt begär, motstånd, vrede och solidaritet. Dessa erfarenheter existerar parallellt med varandra och synliggörs såväl genom upplevelser som via strategier. Denna slutsats kan också ställas i relation till Gill & Pratts (2008) diskussion om att prekaritet innehar en *dubbel innebörd*. Förutom osäkerhet i tillvaron återfinns även motstånd och solidariska handlingar (Gill & Pratt, 2008, s.5). I denna avhandling har jag fördjupat mig i hur detta tar sig uttryck. Nedan sammanfattar jag avhandlingens huvudresultat och bidrag för att därefter avsluta med att diskutera och reflektera kring resultaten. Jag inleder med att presentera huvudresultaten vad avser de frilansande skådespelarnas upplevelser av frilansstillvaron och perioder av arbetslöshet. Jag börjar med att presentera de resultat som företrädesvis berör frilansstillvarons *ekonomiska* dimension för att därefter beröra dess *symboliska* dimension och avsluta med dess *emotionella* dimension.

Sammanfattning av avhandlingens huvudresultat och forskningsbidrag

De erfarenheter som de frilansande skådespelarna har gett uttryck för pekar på att synen på arbetslöshet kan behöva problematiseras och omdefinieras. Arbetslöshet, i synnerhet längre perioder innebär för de frilansande skådespelarna att innehavet av socialt och ekonomiskt kapital reduceras. I tidigare forskning är det ett etablerat resultat att den ekonomiska situationen och tillgången till ett socialt sammanhang förändras i samband med arbetslöshet (Eales, 1989; Jahoda, 1982) Jönsson, 2003; Rantakeisu, Starring och Hagqvist, 1997; Warr, 1982). Arbetslösheten för de frilansande skådespelarna medför även en minskad tillgång till konstnärliga rum. De konstnärliga rummen är betydelsefulla för ens möjligheter att få kollegial feedback och därmed också erkännande för sin yrkesutövning. Bristen på erkännande är i sin tur relaterat till ett lägre självförtroende och även självkänslan påverkas negativt. Känslor av skam i samband med arbetslöshet framgår också av intervjupersonernas berättelser. Skam i relation till arbetslöshet har även påvisats tidigare (Rantakeisu, Starrin & Hagqvist, 1997; Eales, 1989).

Mina resultat pekar på att de olika dimensionerna inom frilanstillvaron är sammanvävda med varandra. Arbetslösheten som inbegrips av den ekonomiska dimensionen påverkar ens möjligheter till erkännande som ligger inom ramen för den symboliska dimensionen. Den emotionella dimensionen återspeglas i sin tur genom närvaron av känslor som skam. Det är i det här avseendet som arbetslösheten med den reduktion av resurser den kan medföra ändå har en tidsdimension, då dessa aspekter blir mer påtagliga med längre perioder av arbetslöshet. Beträffande ovissheten vad avser framtida arbetstillfällen så är den inte lika tidsbestämd. Ovissheten om framtida arbetstillfällen är en kontinuerligt närvarande upplevelse och en del av frilanstillvaron, vilket framgår av min studie.

Den ovisshet som finns vad avser framtida arbetstillfällen inom yrket och som är mer uttalad bland äldre kvinnliga skådespelare, genererar också strategier för att hantera ovissheten. Det är dels frågan om ett kontinuerligt arbetssökande och dels om underhållandet av sitt konstnärliga hantverk för att kunna ta ett arbete som blir aktuellt. Det faktum att det konstnärliga hantverket underhålls kan förstås inte enbart med hänsyn till en strävan efter att kunna försörja sig inom yrket. Jag hävdar också att underhållandet av det konstnärliga hantverket kan förstås utifrån en drivkraft eller passion till yrket som kommer till uttryck via ett *kreativt begär*.

De strategier som jag har identifierat betraktar jag också som ett av avhandlingens bidrag, eftersom dessa omständigheter pekar på att diskussionen om arbetslöshet behöver nyanseras. Att inte ha ett lönearbete innebär i det här sammanhanget inte nödvändigtvis att den som berörs inte är sysselsatt. Det kan snarare handla om att ett oavlönat arbete utförs som inte erkänns, genom materiell/ekonomisk utdelning, det vill säga ”work” snarare än ”labour” för att referera till Standing (2009). Detta kan ses som ett led i att nyansera diskussionen om arbetslöshet, i synnerhet inom konst och kultursektorn. Genom de strategier som de frilansande skådespelarna tillämpar för hantera ovissheten avseende framtida arbetstillfällen, så återspeglas även frilansstillvarons ekonomiska och emotionella dimension. Det kontinuerliga sökandet efter arbete kan relateras till den ekonomiska dimensionen, men också underhållandet av det konstnärliga hantverket, eftersom en drivkraft bakom det är att kunna vara aktuell för arbetstillfällen. Det kreativa begäret hör däremot till den emotionella dimensionen.

Arbetslösheten för också med sig upplevelser av stigmatisering, vilka blir mer påtagliga efter en längre tids arbetslöshet. Att andra människor i ens omgivning upplevs reagera negativt på arbetslöshet har även framgått i tidigare forskning (Letskeman, 2002; Rantakeisu, Starrin & Hagqvist, 1997) Jag menar att stigmatiseringen i samband med arbetslöshet inte ska förstås som en effekt av individuella tillkortakommanden hos de som upplever sig bli stigmatiserade. Stigmatiseringen ska snarare betraktas som en följd av ett normbrott, eftersom arbetslösheten inte ligger i linje med de värden som underbygger arbetslinjen. Det perspektiv på arbetslinjen som framträder tydligast här är det som Junestav (2004) benämner som *Kontroll – och disciplineringsperspektivet* där försörjningsansvaret företrädesvis förläggs på den enskilde individen.

Den här studien bidrar till en mer nyanserad och fördjupad förståelse för stigmatisering i samband med arbetslöshet. Stigmatiseringen har visat sig vara differentierad till sin karaktär och involvera olika aktörer samt även en företeelse som kan betecknas som *dubbelt stigma* (Gary, 2005). Den dubbla stigmatiseringen innebär att den initiala stigmatiseringen som är relaterad till arbetslösheten förstärks av föreställningar om den konstnärliga yrkesutövningen som avvikande. Upplevelsen av stigmatisering från kollegorna kan ställas i relation till konkurrensförhållanden och förstås i förhållande till överförbarheten hos ett stigma (Goffman, 1963/1990). Stigmatiseringen är också könad till sin karaktär. Beträktat utifrån ett genusperspektiv så upplever sig de kvinnliga skådespelarna som stigmatiserade i större utsträckning än sina manliga kollegor i samband med arbetslöshet. Detta resultat skiljer sig

exempelvis från Rantakeisu, Starrin och Hagqvists (1997) där den skamgörande behandlingen från omgivningen i större utsträckning drabbar män än kvinnor. I denna avhandling framgår även en förståelse för arbetslösheten från andra yrkesverksamma skådespelare med hänsyn till hur villkoren för utövandet av yrket ser ut.

I studien har jag identifierat strategier som tillämpas för att hantera stigmatiseringen under perioder av arbetslöshet. Dessa kan variera från ett tillbakadraget agerande till ett framhävande av konstnärliga yrkesprestationer. Vad avser den upplevda stigmatiseringen så kan den härledas till den symboliska dimensionen av frilanstillvaron. Den överlappar däremot med den ekonomiska dimensionen, med hänsyn till dess koppling till arbetslösheten. I de strategier som tillämpas för att hantera stigmatiseringen framgår också den emotionella dimensionen genom att de kan relateras till hantering av emotioner som skam, men också en yrkes stolthet där de egna konstnärliga prestationerna framhävs.

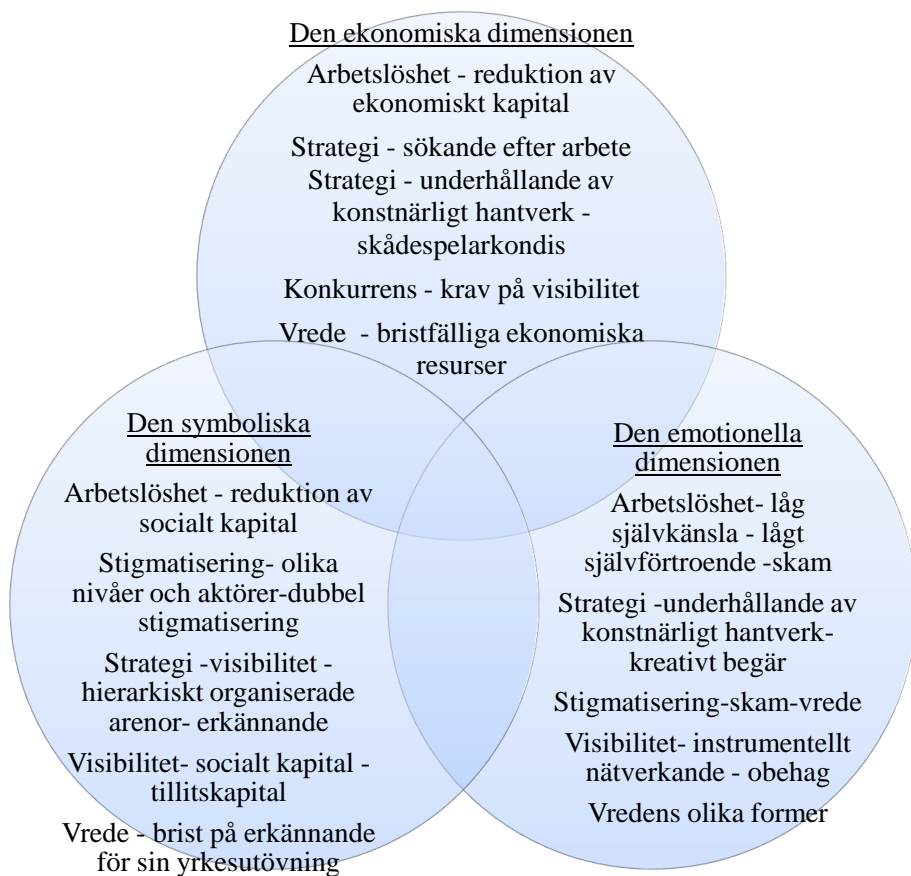
I kapitlet *I gränslandet mellan arbete och arbetslöshet: inblick i en prekär tillvaro bortom scenen* har jag belyst några strategier för att hantera otrygga anställningsvillkor och få arbete inom yrket. Med hänsyn till den hårda konkurrensen om arbetstillfällen inom yrket så utgör visibilitet inför de aktörer som har makten att anställa en central strategi. Ett betydelsefullt bidrag i studien beaktar intervjupersonernas förhållningsätt till visibilitet. De arenor för visibilitet som jag har kunnat urskilja utifrån intervjumaterialet är *konstnärliga arenor*, *yrkesrelaterade arenor*, *branschspecifika arenor* och slutligen *virtuella arenor*. Arenorna för visibilitet är dock hierarkiskt organiserade i enlighet med ett kontinuum som går från högre till lägre grad av erkännande. Denna indelning grundar sig i arenornas förhållande till konstnärlig verksamhet och prestation. Arenorna för visibilitet är inte helt åtskilda från varandra, vilket också påvisar den flytande gränsdragningen mellan arbetsliv och privatliv, som i synnerhet blir märkbar för kvinnliga skådespelare. Närvaron av ett instrumentellt nätverkande är dock en företeelse som upplevs som obehaglig, även av manliga skådespelare, i synnerhet när den inte är relaterad till ett erkännande för ens yrkesutövning.

En annan aspekt som framgår i studien är visibilitetens relation till etableringen, innehavet och upprätthållandet av socialt kapital (Bourdieu, 1986) och tillitskapital (Flisbäck, 2006). Även här påvisas hur den ekonomiska dimensionen är sammanvävd med den symboliska och emotionella dimensionen av frilanstillvaron. Hård konkurrens om arbetstillfällen, en aspekt som kan återföras till den ekonomiska dimensionen ställer krav på visibilitet, vilket ligger inom ramen för den symboliska dimensionen. Visibiliteten i sin tur inbegriper emotioner som exempelvis upplevelser av obehag på branschspecifika arenor.

Parallellt med lusten att skapa, det kreativa begäret, finns också en vrede över de villkor som omgärdar yrkesutövningen. Vreden grundar sig dels i en orsak som är förbunden med en *symbolisk* struktur som gäller samhällets erkännandeordning eller statushierarki. Denna vrede baserar sig på en upplevd brist på erkännande och status för ens yrkesutövning och till viss del också utbildningsinvestering. Vreden är också relaterad till en *ekonomisk* struktur och grundar sig i bristande resurser till kulturområdet, men också i den otrygghet som frilanstillvaron för med sig, i form av otrygga anställningsförhållanden och oregelbundna, låga inkomster.

Enligt Schieman (2006) är vredens relation till ekonomiska svårigheter inte ett väl utforskat område. I den här avhandlingen framgår det att det finns skäl att argumentera för att ekonomiska svårigheter och vrede är relaterade till varandra. Ett betydelsefullt bidrag här är att jag inte betraktar vreden som enbart en individuell emotion, snarare så argumenterar jag också för dess emotionella koppling till makro- och mikro världen genom att påvisa dess relation till strukturella förhållanden. Vreden antar också olika former och tar sig uttryck i såväl kollektiva som individuella, öppna respektive dolda motståndshandlingar. Motståndshandlingarna syftar företrädesvis till att bevara och försvara en konstnärlig yrkesidentitet. Även om det förekommer såväl kollektiva som individuella motståndshandlingar är de individuella något mer framträdande än de kollektiva. Parallellt med vreden existerar en tystnadskultur vad avser de villkor som omgärdar yrkesutövningen. Närvaron av en tystnadskultur inom teatern har påpekats tidigare av Hermele (2010).

I det avslutande empiriska kapitlet problematiserar jag även förutsättningarna för social förändring av villkoren. Å ena sidan återfinns vreden, den starka yrkesidentiteten, den fackliga anslutningen, goda relationer till kollegorna och det faktum att yrket är kollektivt till sin karaktär som betydelsefulla förutsättningar för motstånd och social förändring av villkoren för utövandet av skådespelaryrket. Å andra sidan så kan motstånd och vrede motverkas av en tystnadskultur, vilket kan förstås med hänsyn till en rädsla om att gå miste om arbetstillfällen, samt en eventuell förhoppning om att etablera sig ytterligare inom yrket. Den hårda konkurrensen om arbetstillfällen, mobiliteten där arbetstillfällen är utspridda, samt en viss splittring inom den egna yrkesgruppen kan också underminera möjligheterna till en förändring av villkoren. Nedan åskådliggörs sammanfattningen av avhandlingens huvudresultat i figuren. Den visar avhandlingens resultat samt hur de tre dimensionerna över frilanstillvaron överlappar med varandra. Därefter följer en avslutande reflektion avseende prekaritet och frilanstillvarons gränslöshet.



Figur som illustrerar frilanstillvarons ekonomiska, symboliska och emotionella dimension

I figuren ovan framgår det hur studiens resultat är relaterade till de tre dimensionerna samt hur dimensionerna överlappar med varandra. Ett genusperspektiv på frilanstillvaron återkommer dessutom i varje empiriskt kapitel.

Konkluderande reflektioner angående prekaritet och frilanstillvarons gränslöshet

I avhandlingen behandlas frilansande skådespelares erfarenheter utifrån en ekonomisk, symbolisk och emotionell dimension. En betydelsefull aspekt som förefaller binda samman intervjupersonernas erfarenheter och upplevelser är gränslösheten i frilanstillvaron, vilken manifesterar sig på flera sätt. Gränslösheten i tillvaron har diskuterats tidigare (Allvin, Aronsson, Hagström, Johansson & Lundberg, 2006). Allvin et al. (2006) hävdar att gränsen mellan arbete och privatliv har blivit allt mer diffus. Organisering av ens arbete samt beslutsfattande såväl i arbetslivet som i privatlivet blir allt mer den enskildes ansvar.

Här reflekterar jag också kring prekaritet och frilansande skådespelares situation angående frågor för kommande forskning. Det är frågor som denna avhandling riktar uppmärksamheten mot, men som inte ligger inom ramen för den och som därmed inte heller kan besvaras. Jag nämnde tidigare att teoribildning kring prekaritet har varit en inspirationskälla i anslutning till att jag har argumenterat för en mångdimensionell förståelse av de frilansande skådespelarnas tillvaro. De frilansande skådespelarna kan anses ha ett socialt och kulturellt kapital, men ändå så framgår det att de har en prekär situation i form av den otrygga positionen på arbetsmarknaden, för att dra en parallell till Cassegårds diskussion (2013). Hur är den här otrygga positionen på arbetsmarknaden relaterad till andra aspekter av frilanstillvaron och hur tar sig detta uttryck?

Inledningsvis framgår det att gränsdragningen mellan arbete och arbetslöshet kan vara flytande för de frilansande skådespelarna i vissa avseenden. De kan i å ena sidan ses som kontinuerligt arbetssökande, eftersom de söker efter arbete även när de har arbete och inte enbart i samband med arbetslöshet. Detta behöver inte alltid vara en formell procedur som sker via ansökningar, skrivande av brev eller via telefonkontakt. Med hänsyn till att många skådespelare blir kontaktade eller uppringda av arbetsgivare så påvisas förutom visibilitetens betydelse för chansen att få arbete, också den bristande möjligheten till att planera sin egen tillvaro långsiktigt. Detta med hänsyn till att ett arbete kan dyka upp med relativt kort varsel. Dessa förhållanden kan även ses som ett uttryck för en begränsad kontroll över ens tid, vilket ligger nära Standings diskussion om "labour" där kontrollförlust inbegrips (Standing 2009). Detta väcker också frågor om den stressrelaterade problematik som kan tänkas finnas närvarande i en frilanstillvaro och som Standing (2009) inbegriper i sin diskussion av "labour".

Det faktum att skådespelarna underhåller sitt konstnärliga hantverk för att kunna vara aktuella för arbetstillfällen visar ytterligare på den otrygga positionen på arbetsmarknaden. Härmed framgår det att det upplevs vara av vikt att vara i beredskap för att kunna ta ett arbete, att ha en ”skådespelarkondis” som en av intervjupersonerna uttryckte det. Detta kan de vis förstås utifrån en strävan efter att inte gå miste om arbetstillfällen i ett konkurrensutsatt arbetsliv.

Med hänsyn till att det *kreativa begäret* också ligger till grund för underhållet av det konstnärliga hantverket, så framgår även här en gränslöshet i och med att det inte försvinner under perioder av arbetslöshet. Snarare är det till viss del oberoende av om de frilansande skådespelarna har ett avlönat arbete eller ej. Det kreativa begäret kan därmed delvis tänkas kompensera för otrygga anställningsvillkor och en låg ekonomisk ersättning. Däremot är det av vikt att även problematisera och nyansera detta antagande, eftersom det är rimligt att fråga sig hur länge det är möjligt att upprätthålla det kreativa begäret om det inte får näring? Betydelsen av möjligheten att få avlönat arbete inom yrket, men också få erkännande för sin konstnärliga yrkesutövning ska inte underskattas, vilket har framgått av den här studien. Detta med hänsyn till att bristfälliga ekonomiska resurser och bristen på erkännande för ens yrkesutövning ligger till grund för missnöje och vrede, vilket närmast kan jämföras med Standings (2012/2013) diskussion om statusfrustration.

Det är även möjligt att anta att det kreativa begäret också kan exploateras genom oavlönat arbete. Därmed kan en eventuell kritik mot de villkor som omgärdar yrkesutövningen samt en förändring genom motståndshandlingar undermineras. Detta kan således relateras till närvaron av en tystnadskultur (Hermele, 2010), vilket föranleder en undran kring vad detta innebär i förlängningen för den konstnärliga yrkesutövningen. Vilka konsekvenser får det för en konstnärlig verksamhet om kritik mot exempelvis arbetsledning och organisering hålls tillbaka? Kan det kreativa begäret och lusten till yrket påverkas och hur tar sig detta uttryck i sådana fall?

Däremot så medför arbetslösheten en reduktion i socialt och ekonomiskt kapital och i det avseendet är kontrasten mellan arbetslöshet och att ha ett avlönat arbete med tillgång till en arbetsplats märkbar. Dessutom innebär den sämre tillgången på konstnärliga rum i samband med arbetslöshet att visibiliteten och därmed möjligheten att visa upp sitt konstnärliga yrkeskunnande inför maktens aktörer blir mindre. Den otrygga positionen på arbetsmarknaden försvårar möjligheten till erkännande och är relaterad till emotioner som skam. Därmed finns det skäl att argumentera för att prekaritet rymmer fler dimensioner än den ekonomiska, vilket

också har påpekats av de Bloois (2011) Denna slutsats bygger på att jag likt Standing (2011) betraktar arbetslöshet som en del av en prekär tillvaro.

Till skillnad från Standings (2011) ansats där prekariatet anses sakna en yrkesidentitet, så är den stark hos de frilansande skådespelarna. Däremot kan omständigheter som arbetslöshet, åtminstone under längre perioder medföra en risk att den undermineras. En annan tanke i anslutning till detta är huruvida reduktionen av socialt och ekonomiskt kapital i samband med arbetslöshet, åtminstone om den blir långvarig får återverkningar även när ett avlönat arbete inom yrket erhålls? Vad innebär det för den fortsatta yrkesutövningen? Behöver en frilansande skådespelare prestera mer på varje ny arbetsplats för att kunna erhålla det erkännande som eventuellt kunde ha gått förlorat i samband med arbetslösheten? Om så skulle vara fallet påvisas också föränderligheten hos erhållandet av erkännande från andra, att det inte är konstant, utan snarare ånyo behöver erövrats. Enligt de Bloois (2011) så innebär prekaritet krav på att man som människa ständigt behöver bevisa sig själv inför andra, eftersom ens produktivitet utvärderas och existensberättigande återkommande ifrågasätts.

Ovissheten om framtida arbetstillfällen är kontinuerligt närvarande och därmed gränslös vilket kan ses som ett uttryck för den prekära aspekten i de frilansande skådespelarnas villkor, i synnerhet för äldre kvinnliga skådespelare. Med tanke på att flera grupper på arbetsmarknaden omfattas av prekära villkor enligt Cassegård (2013) och de Bloois (2011) är det möjligt att tänka sig att de erfarenheter kring frilansstillvaron och arbetslösheten som skådespelarna ger uttryck för är generaliserbara till en del andra grupper i arbetslivet än de konstnärliga. Vidare väcks tankar avseende hur en oviss position på arbetsmarknaden påverkar andra aspekter i livet som ens sociala relationer, möjligheten till att få ett bostadskontrakt eller ens hälsomässiga välbefinnande? Vilka följder får ett otryggt, mobilt, prekärt och konkurrensutsatt arbetsliv för möjligheterna att etablera långvariga samarbeten i form av ensembler? Vad innebär prekära villkor i ett långsiktigt perspektiv för det konstnärliga arbetet och skådespelarens fördjupning och utveckling inom sitt yrke?

De upplevelser av stigmatisering som framgår i samband med arbetslöshet kan också ses som erfarenheter vilka potentiellt sett är gränslösa, eftersom de inte är relaterade till en fixerad position eller roll på arbetsmarknaden. Detta med hänsyn till att perioder av arbetslöshet inbegrips i skådespelares frilansstillvaro och är återkommande. En reflektion i anknytning till detta är huruvida stigmatiseringen i samband med arbetslöshet har mer långtgående verkningar och hur dessa gestaltar sig?

Visibilitetens betydelse återspeglar också frilanstillvarons gränslöshet. Arenorna för visibilitet är olika till sin karaktär, men samtidigt är gränsdragningen mellan dem flytande. Det är även här som skiljelinjen mellan arbetsliv och privatliv luckras upp. Detta tar sig uttryck i att ens kollegor ofta är ens vänner och även potentiella arbetsgivare, då de exempelvis kan rekommendera skådespelare för arbeten. Den flytande gränsen mellan privatliv och arbetsliv kan å ena sidan tänkas innebära ett stöd i frilanstillvaron i form av kollegor som dessutom är vänner. Dessa omständigheter kan dock visa sig vara förbundna med en ytterligare utsatthet, i synnerhet för kvinnliga skådespelare. Kvinnliga skådespelare är omgärdade av annorlunda förväntningar än sina manliga kollegor. Här framgår den mer uttalade svårigheten för kvinnliga skådespelare att få erkännande för sin yrkesutövning.

Ett arbetsliv där människor i ens omgivning kan inta olika roller som kan vara föränderliga kan möjligen även föra med sig en emotionell otrygghet och en uppsplittrad tillvaro där alla dörrar och möjligheter hålls öppna, eftersom det inte finns några garantier. Hur etableras och upprätthålls egentligen förtroendefulla relationer under dessa förhållanden? Slutligen kan den diffusa gränsdragningen mellan vem som är kollega, arbetsgivare respektive vän möjligen innebära att motståndshandlingar kan försvåras. Mot vem ska motståndet riktas och vad är syftet med detta motstånd? Om det däremot är så att skådespelare delar vissa villkor med andra grupper med prekära villkor så är det även möjligt att föreställa sig en gränslös solidaritet bortom scenen och den egna yrkeskåren och därmed också en förändring av dessa villkor.

Beyond the stage – a sociological study about the conditions of freelancing actors

Summary

Introduction

This thesis focuses on the experiences and strategies of Swedish freelancing actors that often do not meet the public eye but are performed beyond the stage.

The profession of acting is characterized by great contrasts, since fame and financial security is reserved for only a few. For most freelancing actors pursuing an acting career involves financial insecurity and periods of unemployment. These conditions on the labour market seem to persist over time. A recent forecast points to the intense competition professionals within the performing arts face with regard to employment opportunities. It also brings up the fact that freelancing is becoming more common among actors, directors and scenographers (Arbetsförmedlingen, 2013). Nevertheless there are attempts to address the situation for freelance actors in Sweden.

The Theatre Alliance is a Swedish company that employs freelance actors. The actors are employed by The Theatre Alliance when they are not contracted by other employers and they receive a monthly salary, which thus entails a more secure position on the labour market. However being employed by The Theatre Alliance is tied to specific requirement. For instance, every three years must include at least one year of employment within the profession. In Sweden the number of actors that are not permanently employed amount to around 2000 individuals. Around 140 of these are employed by The Theatre Alliance and they have many years of experience in the profession. Even though The Theatre Alliance employs only a few of the total amount of freelance actors the ambition is to extend employment opportunities within the company (Teateralliansen, 2014).

In spite of tough competition and the prevalence of unemployment among freelance actors, their experience of unemployment is not a well-researched area. Previous studies on unemployment focus mostly on the general workforce (Andersson, 2003;Stojanovic, 2001; Strandh, 2000; Nordenmark, 1999; Jahoda, 1933/ 1974).These conditions motivate a study of the experience of unemployment among freelance actors which brings us to the focus of this thesis. The overall aim of the thesis is to explore the experience of freelancing and periods of

unemployment among freelancing actors in Sweden. The strategies that the actors pursue in order to find employment in the profession are also investigated. The thesis will address the following research questions:

I *How is freelancing with periods of unemployment experienced by actors and how can their experiences be understood regarded from an economic, symbolic and emotional dimension?*

II *Which key strategies are pursued in order to deal with insecure employment and obtain work in the profession?*

III *How can their experiences be understood from a gender perspective?*

Theoretical framework

The theoretical framework of the thesis is inspired by approaches that discuss precarity (Cassegård, 2013; de Bloois, 2011; Standing, 2011; Standing, 2009). My main argument is that a multidimensional approach is fruitful in order to understand the freelance experience of actors. Three dimensions are discussed in this study, the *economic* dimension, the *symbolic* dimension and the *emotional* dimension.

The economic dimension touches upon themes that are related to employment, unemployment and insecurity on the labour market. The approach represented by Standing (2009) and Jahoda (1982) is central to the economic dimension.

The symbolic dimension involves references to socialpsychology, for instance Goffmans (1963/1990) theory about stigma and cultural sociology that is represented by Bourdieu (1986) theory about social capital. Even theories that address recognition Honneth (2001) and visibility (Brighenti, 2007) are of relevance here. Finally the symbolic dimension is related to approaches that discuss gender relations, where de Beauvoir (1949/2006) can be regarded as the main source of inspiration.

Research and theory that mainly relates to the sociology of emotions is relevant with regard to the emotional dimension. Approaches that focus on anger (Kemper, 2006, Schieman, 2006, Collins, 2004) but also on resistance (Lilja & Vinthagen, 2009; Scott, 1991) are discussed and problematized within this section.

The theoretical framework that has been presented above provides the tools needed to comprehend the freelance experience of actors and the strategies they implement in order to increase their employment opportunities in the profession. The distinction between the economic, symbolic and emotional dimension can be considered as analytical since these dimensions empirically overlap, which is demonstrated in the empirical analysis.

Method

I have regarded the qualitative semi-structured interview (Kvale, 1997) as the most suitable method to collect data and grasp the experiences of the freelance actors. Eleven actors have been interviewed and follow-up interviews have been conducted with the actors in order to analyze the relevance of time with regard to their experiences. One informant has also been interviewed. In total, twelve initial interviews and nine follow up interviews have been conducted. The sample of interviewees is constituted by six women and five men. Two of the interviewees are born outside of Sweden. The youngest ones are in their thirties and the oldest ones have passed the age of fifty. Even though they identify themselves as actors several of them possess other artistic skills as well, such as writing, singing and dancing.

The analytical work can be considered as a continuous process that has been evolving in several different stages. There are three main approaches that have provided the tools needed in order to carry out the analysis of the empirical material. de Beauvoir (1949/2006) has served as a source of inspiration to contextualize parts and relate single statements to the greater picture. The approach that is represented by Miles and Huberman (1994) has been useful for the more detailed and structured analysis. Finally I performed an analysis outlined by Kleres (2010) that took the emotions that were expressed in the interview material into consideration.

This study has also been guided by the ethical considerations that are formulated by Vetenskapsrådet (2002). These concern informed consent, confidentiality, voluntary participation and usage of the empirical material in the study.

Main results and conclusions

I argue that a multidimensional approach is needed in order to understand the freelance experience of actors. The dimensions that are outlined here are three, more precisely the *economic* dimension, the *symbolic* dimension and the *emotional* dimension. The results indicate that these dimensions are intertwined.

The overall conclusion that can be drawn from the study is that the freelance experience of actors involves subordination, insecurity on the labour market and competition for employment opportunities. However experiences of creative desire, anger, resistance and solidarity are part of the freelance experience as well. Unequal power relations in relation to gender are a recurrent theme in the empirical analysis. Using de Beauvoirs (1949/2006) theoretical approach as a point of departure I claim that female actors are defined as the “artistic other” in comparison with male actors. Uncertainty regarding employment opportunities is more pronounced for women than for men, especially for older female actors. Further on, obtaining recognition for their exercise in the profession is more difficult for women to achieve and women also feel more uncomfortable with certain types of visibility, since they are surrounded by different expectations regarding their behavior than men. Below I will present the main results of the study in more detail.

The economic and social consequences of unemployment are discussed in previous research (Nordenmark, 1999; Rantakeisu, Starrin & Hagqvist, 1997; Jahoda, 1933/1974). The effects of unemployment are present even in this study, but they need to be problematized in relation to the experience of freelance actors. In addition to a reduction in economic capital unemployment affects the possession of social capital which entails access to artistic spaces. Having access to artistic spaces is beneficial since it is closely connected to the opportunity to gain recognition for artistic skills. During periods of unemployment social interaction with colleagues in a professional sense is less prevalent. When collegial feedback is lacking the self-esteem is affected negatively and even feelings of shame might arise. These findings concern primarily longer periods of unemployment, since the reduction of social and economic capital (Bourdieu, 1986) becomes more pronounced with time.

Another important finding is the continuous presence of uncertainty regarding employment opportunities in the profession. My understanding is that the experience of uncertainty is part of the freelance experience among actors. Yet, the presence of uncertainty is more noticeable among older female actors. Uncertainty is handled by the search for work and the continuous

entertainment of artistic skills. Here I argue that the entertainment of artistic skills is underpinned by two main motives, the wish to make a living in the profession, but also the presence of *creative desire* that refers to the love and passion for the acting profession. The feelings of shame during unemployment and the presence of creative desire and the wish to make a living in the profession illustrates how the economic dimension overlaps with the emotional dimension.

Unemployment also includes experiences of stigmatization. Experiences of negative reactions to unemployment from other people have been documented before (Letkeman, 2002; Feather, 1990). The results in this study contribute to a more complex and differentiated understanding of experiences of stigmatization during unemployment. The analysis of the empirical material suggests experiences of *double stigmatization* (Gary, 2005). Double stigmatization refers to a process where the initial stigmatization that is related to unemployment is reinforced by ideas that construct artists as deviant. Furthermore competitive relations with colleagues are of relevance here. Those who are unemployed may experience discomfort in relation to colleagues and also become the object of suspicion regarding motifs for keeping in touch. Experiences of stigmatization during unemployment are also gendered in the sense that female actors are exposed to stigmatization to a greater extent than male actors. Nevertheless the experience of unemployment also involves and understanding of the situation from others. The negative feelings that are the consequence of stigmatization is an example of how the emotional and symbolic dimension overlap.

Regarding the strategies that the freelance actors pursue in order to get employment in the profession, one main such strategy is the significance of visibility in order to find employment. This can be attributed to the fierce competition for employment opportunities. Visibility is also closely related to recognition. The main contribution regarding visibility concerns how visibility on different venues is experienced by the freelance actors. I identify the existence of four main venues for visibility, *artistic venues*, *occupational venues*, *business-specific venues* and *virtual venues*. The closer the connection is to artistic work and performance the more recognized is the venue for visibility. The artistic venues are therefore the most recognized venues for visibility due to their close association with artistic work and performance. The relation between competition for employment opportunities and the importance of visibility is an expression of the overlap between the economic and symbolic dimension.

The venues for visibility are not completely separated, but tend to overlap. The overlapping points to the unclear boundaries between private life and professional life, a phenomenon that is also discussed by de Beauvoir (1949/2006). These circumstances affect female actors in particular. Visibility is furthermore linked to the accumulation and maintenance of significant resources like social capital (Bourdieu, 1986) and trust capital (Flisbäck, 2006) which promote employment opportunities.

Finally anger and dissatisfaction are also part of the freelance experience of actors. The perceived lack of economic resources to artistic work and the existence of precarious employment combined with the lack of recognition for the acting profession are the two root causes for anger that is expressed by the interviewees. In this context the expressions of anger are not reduced to the individual level. With reference to Scheff (1990) I have explored the emotional link between the micro and the macro world by examining the structural properties of anger. The presence of anger due to the perceived lack of economic resources and the lack of recognition demonstrates how the economic, symbolic and emotional dimensions are intertwined.

I discuss four types of anger. First and foremost the anger that is directed against public institutions and that concerns artists relationship to welfare systems. The second type of anger is directed against employers and the third type of anger is feminist anger and concerns the unequal power relations between female and male actors. Finally the fourth type of anger which is the least pronounced is directed at colleagues.

Acts of resistance are discussed in previous research (Lilja & Vithagen, 2009; Scott:1991), offering a fruitful framework for this study. I argue that the expressions of anger that are reflected in the empirical material of this study are closely related to acts of resistance. Acts of resistance are categorized as collective, individual, open and hidden. I claim that these acts particularly can be regarded as an outcome of an urge to defend the artistic occupational identity. Parallel to acts of resistance there is also a tendency to hold back criticism regarding working conditions.

The results in the study point to the fact that conditions like precarious employment, widespread mobility and intense competition regarding employment opportunities put limits to acts of resistance and thereby social change. Nevertheless acts of resistance and the potential for social change might also be supported by the affinity to a collective, unionization and a readiness to defend an artistic occupational identity.

Referenser

- Allvin, A., Aronsson, G., Hagström, T., & Johansson, G. (2006). *Gränslöst arbete: socialpsykologiska perspektiv på det nya arbetslivet*. Malmö: Liber.
- Andersson, M. (2006). Att känna sig arbetslös - kategori, identifikation och stigmatisering. I Å. Mäkitalo (Red.), *Att hantera arbetslöshet: Om social kategorisering och identitetsformering i det senmoderna*. (s.67-91). Arbetsliv i omvandling, 2006:16. Stockholm: Arbetslivsinstitutet.
- Andersson, M. (2003). *Arbetslöshet och arbetsfrihet. Moral, makt och motstånd* (Doktorsavhandling, Etnolore, 28). Uppsala: Etnologiska avd., Univ.
- Arbetsförmedlingen (2014). *Yrkesinformation, Skådespelare*. Hämtad 2014-06-18, från <http://www.arbetsformedlingen.se/For-arbetsgivare/Hitta-medarbetare/Rekryteringstips/Yrken-A-O.html?sv.url=12.6ce34027120299daa868000126146&url=1119789672%2FYrken%2FYrkesBeskrivning.aspx%3FiYrkeld%3D356>
- Arbetsförmedlingen (2013). *Arbetsmarknadsutsikterna hösten 2013. Kultur Media. Prognos för arbetsmarknaden 2013-2014*. Hämtad 2014-02-25 från <http://www.arbetsformedlingen.se/download/18.1dba97a7142dc24a3c81a23/Arbetsmarknadsutsikterna+h%C3%B6sten+2013+Arbetsf%C3%B6rmedlingen+Kultur+Media.pdf>
- Arbetsförmedlingen (2012). *Arbetsmarknadsutsikterna hösten 2012 Kultur och media. Prognos för arbetsmarknaden 2012-2013*. Hämtad 2014-06-01 från <http://www.arbetsformedlingen.se/download/18.3485b9a713b6ad32ce1e7/Prognos+arbetsmarknaden+kultur+media+2012-2013.pdf>
- Arbetsförmedlingen (2010). *Prognos hösten 2010. Arbetsmarknadsutsikter Kultur och media 2011*. Hämtad 2014-06-18, från <http://www.arbetsformedlingen.se/download/18.324e0e4212ca1149f5180003121/kulturarbetsmarknaden-2010-host.pdf>
- Arbetslöshetskassornas samorganisation (SO) (2008). *Historik över arbetslöshetsförsäkringen från 1885*. Hämtad 2014-02-18 från <http://www.samorg.org/om-arbetsloshetsforsakringen/Documents/Historik%20%C3%B6ver%20arbetsl%C3%B6shetsf%C3%B6rs%C3%A4kringen%20sedan%201885.pdf>
- Aspers, P. (2007). *Etnografiska metoder: Att förstå och förklara samtiden*. Malmö: Liber.
- Baker J.N, M. (1978). *The Rise of the Victorian Actor*. London: Croom Helm Ltd.
- Barbalet, J.M. (2001). *Emotion, social theory and social structure: a macrosociological approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Z. (2002). *Det individualiserade samhället*. Göteborg: Daidalos.

- Becker, H.S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Becker, H.S. (1963/2006). *Utanför: avvikandets sociologi*. Lund: Arkiv förlag.
- Bergman Blix, S. (2010). *Rehearsing emotions: the process of creating a role for the stage*. (Doktorsavhandling, *Stockholm studies in sociology, N.S, 45*). Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Bloch, C. (2007). *Passion og Paranoia: følelser og følelseskultur i Akademia*. Odense: Syddansk universitetsforlag.
- Blomberg, E. (2010). Permanenta tillfälligheter. I Flisbäck & Lund (Red.), *Konst – och kultursektorn – ett pionjärområde för ett arbetsliv i omvandling*. (s.101-114). Arbetsliv i omvandling: 2010:4. Växjö: Institutionen för samhällsvetenskaper, Linnéuniversitetet.
- Blåder, Silvergren. A. (2006, 25 oktober). Kulturförbund protesterar mot förändrad a-kassa. *Kulturnyheterna*. Hämtad 2013-11-12 från <http://www.svt.se/kultur/kulturförbund-protesterar-mot-forändrad-a-kassa>
- Bodnar, C. (2006). Taking It to the Streets. French Cultural Worker Resistance and the Creation of a Precariat Movement. *Canadian Journal of Communication, 31* (3), 675-694.
- Bolinder, M. (2005). *Handlingsutrymmets betydelse för arbetslösas upplevelser, handlingsstrategier och jobbchanser* (Doktorsavhandling). Umeå: Sociologiska institutionen, Umeå Universitet. Tillgänglig: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:umu:diva-655>
- Boman, M. (2012, februari). TF- förr och nu! *Teaterförbundets Tidning, (2)*, 11-15.
- Bourdieu, P. (1999). *Den manliga dominansen*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, P. (1992/2000). *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Bourdieu, P. (1986) The forms of capital. I J. Richardson (Ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. 241-258. New York: Greenwood Press.
- Brighti, A. (2007). Visibility: A Category for the Social Sciences. *Current Sociology, (55)*, 323-342. doi:10.1177/0011392107076079
- Cassegård, C. (2013, 29 april). On the notion of the precariat (Blogginlägg). Hämtad från http://carlcassegard.blogspot.se/2013_04_01_archive.html
- Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton, N.J. Princeton University Press.
- de Beauvoir, S. (1949/2006) *Det andra könet*. Stockholm: Norstedts Pocket.

- de Bloois, J. (2011, 13 augusti). "Making Ends Meet: Precarity Art and Political Activism" (Blogginlägg av Tessa Verheul, 2011, 19 augusti). Hämtad från <http://project1975.smba.nl/en/article/lecture-joost-de-bloois-making-ends-meet-precariety-art-and-political-activism-august-13-2011>
- Dye, F. J., Schatz, M.I., Rosenberg, A.B., & Coleman, T.S (2000). Constant Comparison Method: A Kaleidoscope of Data. *The Qualitative Report*, 4, (1/2). Hämtad från <http://www.nova.edu/ssss/QR/practice.html>
- Eales, M.J. (1989). Shame among unemployed men. *Social Science and Medicine*, 28(8), 783–789.
- Eikhof, R., D., Haunschild, A., & Schöbeler, F. (2012). Behind the Scenes of Boundarylessness: Careers in German Theatre. I C. Mathieu (Red). *Careers in creative industries*. (s.69-87). New York: Routledge.
- Eikhof, R. D., & Haunschild, A. (2006). Lifestyle Meets Market: Bohemian Entrepreneurs in Creative Industries. *Creativity and Innovation Management*, 15 (3), 234-241. doi: 10.1111/j.1467-8691.2006.00392.x
- Enberg, K. (2003). *Fan ska vara skådespelerska 45 +. En kartläggning av arbetsmarknaden 2001 för Skådespelare Dramatiker Regissörer*. Stockholm: Teaterförbundet
- Fantasia, R. (1988). *Cultures of solidarity: consciousness, action and contemporary American workers*. Berkeley: Univ. of Calif. Press.
- Feather, T.N. (1990). *The psychological impact of unemployment*. New York: Springer-Verlag.
- Filmcafe.se (2014). Hämtad 2014 -02-03 från <http://www.filmcafe.se/jobb/jobb.asp?>
- Flisbäck, M. (2011). *Konstnärernas inkomster, arbetsmarknad och försörjningsmönster*. Stockholm: Konstnärsnämnden.
- Flisbäck, M. (2010). *Konstnärernas inkomster ur ett jämställdhetsperspektiv. Ekonomi, arbete och familjeliv*. Stockholm: Konstnärsnämnden.
- Flisbäck, M. (2006). *Att lära sig konstens regler. En sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar* (Doktorsavhandling, Göteborg studies in sociology, 30). Göteborg: Göteborgs universitet.
- Furåker, B., & Blomsterberg, M. (2003). Attitudes towards the unemployed. An analysis of Swedish surveydata. *International Journal of Social welfare*, 12, (3), 193-203.
- Gary, A. F. (2005). Stigma: barrier to mental health care among ethnic minorities. *Issues in Mental Health Nursing*, 26, (10), 979-999. doi: 10.1080/01612840500280638
- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the Social Factory. Immaterial Labour, Precariousness and Cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25, 1-30.

- Goffman, E. (1963/1990). *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Goffman, E. (1959/2000). *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets dramatik*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Granovetter, S. M. (1974/1995). *Getting a job: a study of contacts and careers*. Chicago ; London: University of Chicago Press.
- Hammarström, A. (1996). *Arbetslöshet och ohälsa: om ungdomars livsvillkor*. Lund: Studentlitteratur.
- Hennel Nordin, I. (1997). *Mod och försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813-1863*. Uppsala: Gidlunds förlag.
- Hermele, V. (2010, 21 april). Tillbaka under mattan (Blogginlägg). Hämtad från <http://hermele.se/?p=299>
- Hochschild, A. (1983/2003). *The managed heart: commercialization of human feeling*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Honneth, A. I Honneth, A., & Margalit, A. (2001). Recognition. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 75, 111-139.
- Jahoda, M. (1982). *Employment and unemployment: a social-psychological analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jahoda, M. (1933/1974). *Marienthal: the sociography of an unemployed community*. London: Tavistock.
- Jansson, J., & Power, D. (2008). *Leva på kultur. Preliminära resultat från en studie av kulturella näringar*. (Research Paper, 2008:1). Uppsala: CiND Centre for Research on Innovation and Industrial Dynamics. Uppsala Universitet.
- Junestav, M. (2004). *Arbetslinjer i svensk socialpolitisk debatt och lagstiftning 1930-2001* (Doktorsavhandling, Uppsala studies in economic history, 72). Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Jönsson, L. R. (2003). *Arbetslöshet, ekonomi och skam: om att vara arbetslös i dagens Sverige*. (Doktorsavhandling, Lund dissertations in social work, 14). Lund: Lund: Socialhögskol., Univ.
- Jönsson, L. R. (2002). Stigma och skam – en explorativ studie om arbetslöshet bland tjänstemän. *Nordiskt socialt arbeid*, (3), 153-160.
- Karlsson, D. (2010). *En kulturutredning: pengar, konst och politik*. Göteborg: Glänta produktion.

- Kemper, D. T. (2006). Power and Status and the Power and Status Theory of Emotions. I Stets, E. J och Turner, H. J. (Red). I *Handbook of the Sociology of Emotions* (s.87-113). New York: Springer.
- Kleres, J. (2011). Emotions and Narrative Analysis: A Methodological Approach. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 41 (2), 182-202.
- Konstnärernas Riksorganisation (2006). Försämrade a-kassa hotar konstens mångfald. Hämtad 2010-08-08 från <http://www.kro.se/1857>
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lagerkvist, C. (2000). *Världar emellan? Frågan om etnisk mångfald i kulturlivet. Förstudie om invandrade kultur- och mediearbetares situation på arbetsmarknaden, med diskussion om vidare forskning* (Arbetsliv i omvandling, 2000:3). Stockholm: Arbetslivsinstitutet.
- Larsson, T., & Sundbom, L. (1991). *Dramat bakom scenen: om arbetsrätt och rätten till arbete på teaterområdet* (SAMU, 1991:2). Uppsala: Samhällsvetenskapliga forskningsinstitutet.
- Letkeman, P. (2002). Unemployed professionals, stigma management and derivative stigmata. *Work, Employment and Society*, 16 (3), 511-522.
- Lidström, L. (2009). *En resa med osäkra mål: unga vuxnas övergångar från skola till arbete i ett biografiskt perspektiv*. (Doktorsavhandling). Umeå: Institutionen för barn och ungdomspedagogik, specialpedagogik och vägledning, Umeå universitet. Tillgänglig: <http://umu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:232205>
- Lilja, M., & Vinthagen, S. (2009). *Motstånd*. Malmö: Liber.
- Lund, A. (2010). *Att utbildas för kultur, om "Programmet för kulturredare" och kultursektorns arbetsgivare*. Växjö: Linneaus University Press.
- Lund, A. (2009). "Men det är klart att det finns skit". Att gestalta kön på och av scenen. I G. Edemo & Engvoll (Red.) *Att gestalta kön: berättelser om scenkonst, makt och medvetna val*. (171-211). Stockholm: Teaterhögskolan i Stockholm.
- MacIntyre, A. *After Virtue. A study in moral Theory*. (1981/1984). Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press.
- Margalit, A. I Honneth, A., & Margalit, A. (2001). Recognition. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 75, 111-139.
- McRobbie, A. (2009). Alla är kreativa. Konstnären som pionjär i den nya ekonomin? *Fronesis*, 31, 93-112.

- Menger, P. (2006). Artistic labour markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, 766-806.
- Menger, P (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Reviews*, 25, 541-574.
- Miles, B. M., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Neff, G. (2005). The changing place of cultural production: the location of social networks in a digital media industry. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 597, (1), 134-152.
- Nicholson, V. (2003). *Among the Bohemians :experiments in living*. London: Penguin.
- Nordenmark, M. (1999). *Unemployment, employment commitment and well-being: the psychosocial meaning of (un)employment among women and men*. (Doktorsavhandling, Akademiska avhandlingar vid Sociologiska institutionen, Umeå universitet, 10). Umeå: Umeå Universitet.
- Oakley, K. (2009). "Art Works"- cultural labour markets: a literature review. London: Creativity, Culture and Education Series.
- Olsén, P. (1985). *Arbetslöshetens socialpsykologi*. Stockholm: Natur och kultur.
- Rantakeisu, U. (2002). *Arbetslöshetens olika ansikten: fyra studier om arbetslöshetens sociala och hälsomässiga yttringar* (Doktorsavhandling, Göteborgs Universitet, Institutionen för socialt arbete, 2002:2). Göteborg: Institutionen för socialt arbete, Univ.
- Rantakeisu, U., Starrin B., & Hagquist C. (1997). Unemployment, shame and ill health: An exploratory study. *Scandinavian Journal of Social Welfare*, 6, (1), 13–23.
- Rantakeisu ,U., Starrin, B., & Hagquist, C. (1996). *Ungdomsarbetslöshet. Vardagsliv och samhälle*. Lund: Studentlitteratur.
- RIR 2014:5. *Effekter av förändrade regler för deltidsarbetslösa*. Stockholm: Riksrevisionen.
- Rosenqvist, C. (1994). *Scenfolk. 18 porträtt*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Sanne, J. M. (2001). *Arbete och arbetsmarknad för kultur- och medieverksamma. Översikt över forskning och utredning*. Arbetsliv i omvandling, 2001:2. Stockholm: Arbetslivsinstitutet.
- Sayer. A. (2005). Class, Moral Worth and Recognition. *Sociology*, 39 (5), 947-963. doi:10.1177/0038038505058376

- SCB. (2007). *Begrepp och definitioner AKU*. Hämtad från <http://www.scb.se/sv/Hitta-statistik/Statistik-efter-amne/Arbetsmarknad/Arbetskraftsundersokningar/Arbetskraftsundersokningarna-AKU/23263/AKU-definitioner-och-forklaringar/Begrepp-och-definitioner/>
- Scheff (2003). Shame in self and society. *Symbolic Interaction*, 26, (2), 239-362.
- Scheff, J. T. (1990). *Microsociology: discourse, emotion and social structure*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Schieman, S. (2006). Anger. I Stets, E. J och Turner, H. J. (Red), *Handbook of the Sociology of Emotions* (s. 493-515). New York: Springer.
- Scott, C. J. (1991). *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. London: Yale Univ.Press
- Shaw, P. (2004). Researching Artist's Working Lives. *Arts Research Digest*, 30, 1-7.
- Skådespelare. Se. (2014). Hämtad 2014-02-03 från <http://www.skadespelare.se/common/viewCastings?pageNumber=2>
- Sennett, R. (2003). *Respect: the formation of character in a world of inequality*. London: Allen Lane.
- Serrano Pascual, A. (2007). Reshaping Welfare States: Activation Regimes in Europe. I Magnusson, L. (Red.), *Reshaping welfare states and activation regimes in Europe* (s.11-35). Bryssel: P.I.E. Peter Lang.
- SOU 2006: 42 *Plats på scen*. Stockholm: Fritzes Offentliga publikationer.
- SOU 2003:21 *Konstnärerna och trygghetssystemen. Betänkande av Utredningen konstnärerna och trygghetssystemen*. Stockholm: Fritzes Offentliga publikationer.
- SOU 1997:183 *Arbete åt konstnärer. Betänkande av Utredningen om översyn av arbetsmarknadspolitiken i förhållande till konstnärsyrket*. Stockholm: Fritzes Offentliga Publikationer.
- Stage Pool. (2014). Hämtad 2014-02-03 från <http://arbetsgivare.stagepool.com/>
- Standing, G. (2012/2013). Att definiera patriarkatet. *Fronesis*, 40-4, Hämtad 2013-08-27 från <http://www.eurozine.com/articles/2013-04-19-standing-sv.html#>
- Standing, G. (2011). *The precariat: the new dangerous class*. London: Bloomsbury Academic.
- Standing, G. (2009) *Work after globalization: building occupational citizenship*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Stjerna, J. (2012, februari) Det var naturligt för TAK att vända sig till Unak. *Teaterförbundets Tidning*, (2), 8.

- Stojanovic, V. (2001). *Unga arbetslösas ansikten: identitet och subjektivitet i det svenska och danska samhället*. (Doktorsavhandling, Lund Dissertations in Sociology, 36). Lund: Sociologiska institutionen, Univ.
- Strandh, M. (2000). *Varying unemployment experiences?: the economy and mental well-being*. (Doktorsavhandling, Akademiska avhandlingar vid Sociologiska institutionen, Umeå universitet, 18). Umeå: Univ.
- Söderling, F. (2013, 26 mars). Den politiska teatern är tillbaka. *Dagens Nyheter*. Hämtad 2014-02-20 från <http://www.dn.se/kultur-noje/scen/den-politiska-teatern-ar-tillbaka/>
- Taylor, C. (1992). *Multiculturalism and "the politics of recognition"*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Teateralliansen. (2014). *Teateralliansen*. Hämtad 2014-01-31 från <http://www.teateralliansen.se/start/>
- Teaterförbundet. (2014). *Frilansare*. Hämtad 2014 från <http://www.teaterforbundet.se/web/frilansare.aspx#.U7FrtLFqOSo>
- Teaterförbundet. (2012). *Teateralliansen anställer skådespelare*. Hämtad 2014-02-02 från http://www.teaterforbundet.se/web/Teateralliansen_anstaller_1.aspx#.U7FtL7FqOSo
- Teaterförbundet. (2013a). *Faktureringservice*. Hämtad 2013-03-04 från <http://www.teaterforbundet.se/web/Faktureringservice.aspx#.U7E9JbFqOSo>
- Teaterförbundet (2013b). *Problemen för frilansare inom kulturområdet som arbetar med tidsbegränsade anställningar i förhållande till arbetslöshetsförsäkringen*. Hämtad 2014-05-06 från www.teaterforbundet.se/BinaryLoader.axd?OwnerID
- Teaterförbundet. (2010). *En jobbpolitik för scen och film*. Hämtad 2014-02-07 från <http://news.cision.com/se/teaterforbundet/r/en-jobbpolitik-for-scen-och-film.c497239>
- Teaterförbundet.(2006). *Rättvisa och utveckling för frilansare. En handlingsplan för att bygga upp en infrastruktur för frilansare på scen- och medieområdet*. Stockholm: Teaterförbundet.
- Theorell, T. (2001). Inledning. Om balansen mellan krav och kontroll i scenartisters liv. I Johansson Liljeholm, Y (Red.), *I Artisters hälsa och arbetsmiljö* (s.12-20). Stockholm: Institutet för Psykosocial Medicin (IPM).
- Thorsby, D. & Anita, Z. (2010). *Do you really expect to get paid? An economic study of professional artists in Australia*. Strawberry Hills: Australia Council for the Arts.

- Torkelson, E., & Lindén, J. (2001). Skådespelaryrket – dröm och hård verklighet. I Johansson Liljeholm, Y (Red.), *Artisters hälsa och arbetsmiljö* (s.51-69). Stockholm: Institutet för Psykosocial Medicin (IPM).
- Trappan (2014). *Om Trappan Kompetensutveckling*. Hämtad 2014-05-15 från <http://www.trappan.net/index.php/om-trappan>
- Trost, J. (2005). *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
- Tryck (2014). *Om tryck*. Hämtad 2014-02-04 från http://babajou.metafilm.se/?page_id=82
- Ulfsdotter Eriksson, Y., & Flisbäck, M. *Yrkesstatus: erfarenhet, identitet och erkännande*. Malmö: Liber.
- Vetenskapsrådet (2002.). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Vetenskapsrådet. Hämtad från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>
- Warr, P. (1982). Psychological aspects of employment and unemployment. *Psychological Medicine*, 12, 7-11.
- Wilson. E. (2000). *Bohemians: the glamorous outcasts*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Wittel, A. (2001). Toward a Network Sociality. *Theory, Culture & Society*, 18, (6), 51-76. doi: 10.1177/026327601018006003

**DOKTORSAVHANDLINGAR VID INSTITUTIONEN FÖR SOCIOLOGI OCH
ARBETSVETENSKAP
FR O M 1995**

59. Börjesson, Mats: *Sanningen om brottslingen. Rättspsykiatrin som kartläggning av livsöden i samhällets tjänst under 1900-talet.* 1995.
60. Ljung, Margareta: *Lyft jorden mot himlen - växande i kvinnogrupper och kvinnliga nätverk.* 1995.
61. Björkemarken, Mariann: *Implementeringsanalys som komplement vid utvärdering - en fråga om perspektiv och förklaring.* 1995.
62. Håkansson, Kristina: *Förändringsstrategier i arbetslivet.* 1995.
63. Blomsterberg, Marianne: *Garanterade karriärer? Om social styrning och sysselsättningspolitik för ungdomar.* 1996.
64. Kohlström, Gulli: *Identitetsförändring vid anpassning till funktionshinder/handikapp.* 1996.
65. Larsson, Patrik: *Hemtjänsten ur tre perspektiv - En studie bland äldre, anställda och ledning.* 1996.
66. Oskarsson, Hermann: *En klasstrukturs uppkomst och utveckling. Akureyri 1860-1940.* 1996.
67. Thörn, Håkan: *Modernitet, sociologi och sociala rörelser/Rörelser i det moderna: Politik, modernitet och kollektiv identitet i Europa 1789-1989.* 1997.
68. Einarsson, Torgerdur: *Läkaryrket i förändring. En studie av den medicinska professionens heterogenering och könsdifferentiering.* 1997.
69. Åberg, Jan-Olof: *Det rationella och det legitima. En studie av utvärderingars teori och praktik.* 1997.
70. Pham Van Bich: *The Changes of the Vietnamese Family in the Red River Delta.* 1997.
71. Lalander, Philip: *Anden i flaskan. Alkoholens betydelse i olika ungdomsgrupper.* 1998.
72. Eriksson, Birgitta: *Arbetet i människors liv.* 1998.
73. Bartley, Kristina: *Barnpolitik och barnets rättigheter.* 1998.
74. Nordström, Monica: *Yttre villkor och inre möten. Hemtjänsten som organisation.* 1998.
75. Stier, Jonas: *Dimensions and Experiences of Human Identity. An Analytical Toolkit and Empirical Illustration.* 1998.
76. Jerkeby, Stefan: *Slutna cirklar. Om civila moståndsrörelser i Norge och Danmark 1940-45.* 1999.
77. Oudhuis, Margareta: *Vägen till jämlikhet. En analys av den svenska arbetarrörelsens syn på effektivitet och emancipation i arbetslivet.* 1999.
78. Johansson, Anna: *La Mujer Sufrida - The Suffering Woman. Narratives on Femininity among Women in a Nicaraguan Barrio.* 1999.
79. Theandersson, Christer: *Jobbet - för lön, lust eller andra värden.* 2000.
80. Carle, Jan: *Opinion och aktion. En sociologisk studie av ungdomar och miljö.* 2000.
81. Öhrn, Ingbritt: *Livet, identiteten och kronisk sjukdom. En socialpsykologisk studie av unga vuxna diabetiker.* 2000.
82. Mossberg Sand, Ann-Britt: *Ansvar, kärlek och försörjning. Om anställda anhörgvårdare i Sverige.* 2000.
83. Berglund, Tomas: *Attityder till arbete i Västeuropa och USA. Teoretiska perspektiv och analyser av data från sex länder.* 2001.
84. Larsson, Bengt: *Bankkrisen, medierna och politiken. Offentliga tolkningar och reaktioner på 90-talets bankkris.* 2001.

85. Blomquist, Bo: *Förskolebarnets relation till sin familj. Förändrade förutsättningar och föreställningar 1950-1990*. 2001.
86. Hansen, Lars: *The Division of Labour in Post-Industrial Societies*. 2001.
87. Björk, Micael: *Upplösningens dialektik. Bildningsmål och politisk modernitet i Sverige kring sekelskiftet 1900*. 2002.
88. Gustafson, Per: *Place, Place Attachment and Mobility: Three Sociological Studies*. 2002.
89. Rigné, Eva Marie: *Profession, Science, and State – Psychology in Sweden 1968-1990*. 2002.
90. Persson, Anders: *I kräftans tecken. En historiesociologisk studie av cancerforskningens samhälleliga villkor i Sverige och USA under 1900-talet*. 2002.
91. Brnic, Anita: *Speaking of Nationality. On Narratives of National Belonging and the 'Immigrant'*. 2002.
92. Korp, Peter: *Hälsopromotion - en sociologisk studie av hälsofrämjandets institutionalisering*. 2002.
93. Sobis, Iwona: *Employment Service in Transition: Adaptation of a Socialist Employment Agency to a Market Economy. A Case Study of Lodz, Poland 1989-1998*. 2002.
94. Hellum, Merete: *Förförd av Eros. Kön och moral bland utländska kvinnor på en grekisk ö*. 2002.
95. Carlson, Marie: *Svenska för invandrare – brygga eller gräns? Syn på kunskap och lärande inom sfi-undervisningen*. 2002.
96. Hansson, Agneta: *Praktiskt taget. Aktionsforskning som teori och praktik – i spåren efter LOM*. 2003.
97. Engdahl, Oskar: *I finansvärldens bakre regioner. En studie om finansiella offshore-marknader och ekonomisk brottslighet*. 2003.
98. Rolandsson, Bertil: *Facket, informationsteknologin och politiken. Strategier och perspektiv inom LO 1976-1996*. 2003.
99. Schedin, Stefan: *Ekonomisk ojämlikhet. Inkomstfördelning och inkomstskillnader i Sverige under 1980- och 1990-talen*. 2003.
100. Morner, Claudia G: *Självständigt beroende. Ensamstående mammors försörjningsstrategier*. 2003.
101. Wennerström, Ulla-Britt: *Den kvinnliga klassresan*. 2003.
102. Wingfors, Stina S: *Socionomyrkets professionalisering*. 2004.
103. Tursunovic, Mirzet: *Fostran till demokrati. Tre sociologiska delstudier av bosniska ungdomars politiska socialisering*. 2004.
104. Thörn, Catharina: *Kvinnans plats(er) – bilder av hemlöshet*. 2004.
105. Alinia, Minoo: *Spaces of Diasporas: Kurdish Identities, Experiences of Otherness and Politics of Belonging*. 2004.
106. Chronholm, Anders: *Föräldraledig pappa – Mäns erfarenheter av delad föräldraledighet*. 2004.
107. Seldén, Daniel: *Om det som är. Ontologins metodologiska relevans inom positivism, relativism och kritisk realism*. 2005.
108. Winell-Garvén, Irene: *Vägen till Parnassen. En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864-1939*. 2005.
109. Engström, Pär: *Samtal och ledarskap. En studie av medarbetarsamtal i grundskolan*. 2005.
110. Löfstrand, Cecilia: *Hemlöshetens politik – lokal policy och praktik*. 2005.
111. Eydal, Guðny Björk: *Family Policy in Iceland 1944-1984*. 2005.
112. Ekbrand, Hans: *Separationer och mäns våld mot kvinnor*. 2006.

113. Eriksson, Ylva Ulfsdotter: *Yrke, Status & Genus. En sociologisk studie om yrken på en segregerad arbetsmarknad.* 2006
114. Flisbäck, Marita: *Att lära sig konstens regler. En sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar.* 2006.
115. Berntsson, Paula: *Läraryrket, förskollärare och statushöjande strategier.* 2006.
116. Latta, Mia: *Public Transfer and Private Help. Support Networks of Marginalised and Poor individuals in Sweden in the 1990s.* 2007.
117. Persson, Sofia: *Lärarkyrkans uppkomst och förändring. En sociologisk studie av lärares villkor, organisering och yrkesprojekt inom den grundläggande utbildningen ca 1800-2000.* 2008.
118. Bengtsson, Mattias: *Individen stämplat in. Arbetet, facket och lönen i sociologisk belysning.* 2008.
119. Sjöstrand, Glenn: *Gåvan i Gnosjö. Företagares relationer i ett industriellt distrikt.* 2008.
120. Pellbring, Mats: *Laissez-faire, systemkritik eller reformism? En studie av den svenska opinionsbildande globaliseringsdiskursen i dagspress, 1992-2001.* 2008.
121. Bjarnason, Tómas: *Social Recognition and Employees' Organizational Support.* 2009.
122. Jagudina, Zaira: *Social Movements and Gender in Post-Soviet Russia: The Case of the Soldiers' Mothers' NGOs.* 2009.
123. Ranagården, Lisbeth: *Lärares lärande om elever – en sociologisk studie om yrkespraktik.* 2009
124. Shmulyar Gréen, Oksana: *Entrepreneurship in Russia: Western ideas in Russian translation.* 2009
125. Eriksson, Bo G: *Studying ageing: Experiences, description, variation, prediction and explanation.* 2010
126. Karlsson, Anette: *I moderniseringens skugga? Om förändring och identitet i två administrativa serviceyrken.* 2010
127. Wasshede, Cathrin: *Passionerad politik. Om motstånd mot heteronormativ könsmakt.* 2010
128. Bergström Casinowsky, Gunilla: *Tjänsteresor i människors vardag – om rörlighet, närvaro och frånvaro.* 2010
129. Jonsson, Christer: *Ifäderns och mödrars spår. Landsortungdomars identitetsutveckling och vuxenblivande i ett livsformsperspektiv.* 2010
130. Söderberg, Johan: *Free Software to Open Hardware: Critical Theory on the Frontiers of Hacking.* 2011
131. Hedenus, Anna: *At the end of the Rainbow – Post-winning life among Swedish lottery winners.* 2011
132. Uhnöo, Sara: *Våldets regler. Ungdomars tal om våld och bråk.* 2011
133. Daoud, Adel: *Scarcity, Abundance and Sufficiency: Contributions to Social And Economic Theory.* 2011
134. Wahlström, Mattias: *The Making of Protest and Protest Policing: Negotiation, Knowledge, Space, and Narrative.* 2011
135. Holgersson, Helena: *Icke-medborgarskapets urbana geografi.* 2011
136. Ericson, Mathias: *Nära inpå: Maskulinitet, intimitet och gemenskap i brandmäns arbetslag.* 2011
137. Malmqvist, Karl: *Offentlighetens gränser: Fem kultursociologiska studier av kontroverser kring litterära självframställningar i Sverige, 1976–2008.* 2012
138. Larsson, Jörgen: *Studier i tidsmässig välfärd – med fokus på tidsstrategier och tidspolitik för småbarnsfamiljer.* 2012

138. Backman, Christel: *Criminal Records in Sweden. Regulation of Access to Criminal Records and the Use of Criminal Background checks by Employers*. 2012.
139. Gunnarsson, Andreas: *Unleashing Science Popularisation: Studies on Science as Popular Culture*. 2012.
140. Kantelius, Hannes: *Inhyrningens logik – konsekvenser för individ och organisation*. 2012.
141. Westberg, Niklas: *Meddelanden från enskildheten – En sociologisk studie av ensamhet och avskildhet*. 2012.
142. Calvo, Dolores: *What Is the Problem of Gender? Mainstreaming Gender in Migration and Development Policies in the European Union*. 2013.
143. Widigson, Mats: *Från miljonprogram till högskoleprogram – plats, agenskap och villkorad valfrihet*. 2013.
144. Puaca, Goran: *Educational choices of the future. A sociological inquiry into micro-politics in education*. 2013.
145. Björk, Lisa: *Contextualizing managerial work in local government organizations*. 2013
146. Naldemirci, Öncel: *Caring (in) Diaspora: Aging and Caring Experiences of Older Turkish Migrants in a Swedish Context*. 2013
147. Lovén Seldén, Kristina: *Europafacklig samverkan. Problem och möjligheter*. 2014
148. Petersson, Jesper: *Geographies of eHealth: Studies of Healthcare at a Distance*. 2014
149. Peixoto, Anna: *De mest lämpade – en studie av doktoranders habituering på det vetenskapliga fältet*. 2014
150. Stretmo, Live: *Governing the unaccompanied child – media, policy and practice*. 2014
151. Miscevic, Danka: *Bortom scenen - en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*. 2014

GÖTEBORG STUDIES IN SOCIOLOGY

1. Furåker, Bengt (ed): *Employment, Unemployment, Marginalization. Studies on Contemporary Labour Markets*. Department of Sociology, Göteborg University/ Almqvist & Wiksell International, Stockholm 2001.
2. Berglund, Tomas: *Attityder till arbete i Västeuropa och USA. Teoretiska perspektiv och analyser av data från sex länder*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2001.
3. Larsson, Bengt: *Bankkrisen, medierna och politiken. Offentliga tolkningar och reaktioner på 90-talets bankkris*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2001.
4. Blomquist, Bo: *Förskolebarnets relation till sin familj. Förändrade förutsättningar och föreställningar 1950-1990*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2001.
5. Hansen, Lars: *The Division of Labour in Post-Industrial Societies*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2001.
6. Gustafson, Per: *Place, Place Attachment and Mobility: Three Sociological Studies*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
7. Rigné, Eva Marie: *Profession, Science, and State – Psychology in Sweden 1968-1990*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
8. Persson, Anders: *I kräftans tecken. En historiesociologisk studie av cancerforskningens samhälleliga villkor i Sverige och USA under 1900-talet*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
9. Brnic, Anita: *Speaking of Nationality. On Narratives of National Belonging and the 'Immigrant'*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
10. Korp, Peter: *Hälsopromotion - en sociologisk studie av hälsofrämjandets institutionalisering*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
11. Sobis, Iwona: *Employment Service in Transition: Adaptation of a Socialist Employment Agency to a Market Economy. A Case Study of Lodz, Poland 1989-1998*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
12. Hellum, Merete: *Förförd av Eros. Kön och moral bland utländska kvinnor på en grekisk ö*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
13. Carlson, Marie: *Svenska för invandrare – brygga eller gräns? Syn på kunskap och lärande inom sfi-undervisningen*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2002.
14. Hansson, Agneta: *Praktiskt taget. Aktionsforskning som teori och praktik – i spåren på LOM*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2003.
15. Engdahl, Oskar: *I finansvärldens bakre regioner. En studie om finansiella offshore-marknader och ekonomisk brottslighet*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2003.
16. Rolandsson, Bertil: *Facket, informationsteknologin och politiken. Strategier och perspektiv inom LO 1976-1996*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2003.
17. Schedin, Stefan: *Ekonomisk ojämlikhet. Inkomstfördelning och inkomstskillnader i Sverige under 1980- och 1990-talen*. 2003. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2003.
18. Morner, Claudia G: *Självständigt beroende. Ensamstående mammors försörjningsstrategier*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2003.

19. Wennerström, Ulla-Britt: *Den kvinnliga klassresan*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2003.
20. Wingfors, Stina S: *Socionomyrkets professionalisering*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2004.
21. Tursunovic, Mirzet: *Fostran till demokrati: Tre sociologiska delstudier av bosniska ungdomars politiska socialisering*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2004.
22. Alinia, Minoo: *Spaces of Diasporas: Kurdish Identities, Experiences of Otherness and Politics of Belonging*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2004.
23. Chronholm, Anders: *Föräldraledig pappa – Mäns erfarenheter av delad föräldraledighet*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2004.
24. Seldén, Daniel: *Om det som är. Ontologins metodologiska relevans inom positivism, relativism och kritisk realism*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2005.
25. Winell-Garvén, Irene: *Vägen till Parnassen. En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864-1939*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2005.
26. Engström, Pär: *Samtal och ledarskap. En studie av medarbetarsamtal i grundskolan*. Doktorsavhandling. Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2005.
27. Eydal, Guðny Björk: *Family Policy in Iceland 1944-1984*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2005.
28. Ekbrand, Hans: *Separationer och mäns våld mot kvinnor*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2006.
29. Eriksson, Ylva Ulfsdotter: *Yrke, Status & Genus. En sociologisk studie om yrken på en segregerad arbetsmarknad*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2006.
30. Flisbäck, Marita: *Att lära sig konstens regler. En sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2006.
31. Berntsson, Paula: *Lärarförbundet, förskollärare och statushöjande strategier*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2006.
32. Latta, Mia: *Public Transfer and Private Help. Support Networks of Marginalised and Poor individuals in Sweden in the 1990s*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2007.
33. Persson, Sofia: *Lärarkets uppkomst och förändring. En sociologisk studie av lärares villkor, organisering och yrkesprojekt inom den grundläggande utbildningen ca 1800-2000*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2008.
34. Bengtsson, Mattias: *Individen stämplar in. Arbetet, facket och lönen i sociologisk belysning*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2008.
35. Sjöstrand, Glenn: *Gåvan i Gnosjö. Företagares relationer i ett industriellt distrikt*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2008.
36. Pellbring, Mats: *Laissez-faire, systemkritik eller reformism? En studie av den svenska opinionsbildande globaliseringsdiskursen i dagspress, 1992-2001*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2008.
37. Bjarnason, Tómas: *Social Recognition and Employees' Organizational Support*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2009.

38. Jagudina, Zaira: *Social Movements and Gender in Post-Soviet Russia: The Case of the Soldiers' Mothers NGOs*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2009.
39. Ranagården, Lisbeth: *Lärares lärande om elever – en sociologisk studie om yrkespraktik*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2009.
40. Shmulyar Gréen, Oksana: *Entrepreneurship in Russia: Western ideas in Russian translation*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2009.
41. Eriksson, Bo G: *Studying ageing: Experiences, description, variation, prediction and explanation*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2010.
42. Karlsson, Anette: *I moderniseringens skugga? Om förändring och identitet i två administrativa serviceyrken*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2010.
43. Bergström Casinowsky, Gunilla: *Tjänsteresor i människors vardag – om rörlighet, närvaro och frånvaro*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2010.
44. Jonsson, Christer: *I fäderns och mödrars spår. Landsortsungdomars identitetsutveckling och vuxenblivande i ett livsformsperspektiv*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2010.
45. Hedenus, Anna: *At the end of the Rainbow – Post-winning life among Swedish lottery winners*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2011.
46. Daoud, Adel: *Scarcity, Abundance and Sufficiency: Contributions to Social And Economic Theory*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2011.
47. Wahlström, Mattias: *The Making of Protest and Protest Policing: Negotiation, Knowledge, Space and Narrative*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2011.
48. Ericson, Mathias: *Nära inpå: Maskulinitet, intimitet och gemenskap i brandmäns arbetslag*. Doktorsavhandling, Sociologiska institutionen, Göteborgs universitet 2011.
49. Larsson, Jörgen: *Studier i tidsmässig välfärd – med fokus på tidsstrategier och tidspolitik för småbarnsfamiljer*. Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2012.
50. Backman, Christel: *Criminal Records in Sweden. Regulation of Access to Criminal Records and the Use of Criminal Background checks by Employers*. Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2012.
51. Calvo, Dolores: *What Is the Problem of Gender? Mainstreaming Gender in Migration and Development Policies in the European Union*. Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2013.
52. Widigson, Mats: *Från miljonprogram till högskoleprogram – plats, agentskap och villkorad valfrihet*. Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2013.
53. Puaca Goran: *Educational choices of the future. A sociological inquiry into micro-politics in education*. Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2013.
54. Naldemirci, Öncel: *Caring (in) Diaspora: Aging and Caring Experiences of Older Turkish Migrants in a Swedish Context*. Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2013.
55. Lovén Seldén, Kristina: *Europafacklig samverkan. Problem och möjligheter*. Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2014.

56. Stretmo, Live: *Governing the unaccompanied child – media, policy and practice*.
Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2014.
57. Miscevic, Danka: *Bortom scenen - en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*.
Doktorsavhandling, Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs universitet 2014.