



INSTITUTIONEN FÖR
KULTURVETENSKAPER

ATT VARA VERKLIGHETENS TOLK

Estetik, politik och gestaltningen i dokumentär scenkonst

Johnna Arlid

Uppsats/Examensarbete:	120 hp
Program och/eller kurs:	Masterprogrammet Kultur och demokrati: Examensarbete
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Ht 2021
Handledare:	Helena Holgersson
Examinator:	Catharina Thörn

Sammanfattning

Uppsats/Examensarbete:	120 hp
Program och/eller kurs:	Masterprogrammet Kultur och demokrati: Examensarbete
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Ht 2021
Handledare:	Helena Holgersson
Examinator:	
Nyckelord:	Kultur, dokumentär scenkonst, dokumentär teater, estetik, politik, autenticitet, identifikation, demokrati, postdemokrati, agonism

Göteborgs Stads Kulturprogram från 2013 och Sveriges nationella kulturpolitiska mål pekar gemensamt på höga förväntningar på konsten och kulturen att bidra till tillväxt, samhällsutveckling, och demokrati. Samtidigt betonar dessa riktlinjer konstens egenvärde, ett värde som även diskuteras i hög grad i samtida kulturdebatt. En uttrycksform där många av dessa dilemman yttrar sig extra tydligt är scenkonsten. De senaste decennierna har sett en våg av dokumentära kulturyttringar såväl inom media, TV och poddar som inom konsten, en våg som även blivit tydlig inom den svenska scenkonsten där många av de mest hyllade verken under 2000-talet baserats helt eller delvis på dokumentärt material. Denna studie undersöker, med bakgrund i kritiska kulturstudier, vilken roll den dokumentärt baserade scenkonsten i Sverige önskar fylla samt hur denna ambition diskuteras i media. Genom kvalitativa intervjuer med scenkonstskapare och studier av medietexter kring dokumentär teater visas på några dominerande drivkrafter, där aspekter som det utforskande arbetssättets lockelse, den engagerade identifikationen i det autentiska, och det dokumentäras implicita politiska funktioner behandlas. Resultatet visar på hur flera motsägelser och dilemman kring konstens värde existerar, bland dessa en utbredd idé om att konsten förlorar sitt syfte när den ges en förutbestämd agenda. samtidigt som scenkonsten uttryckligen önskar bidra till ett mångsidigt samhälleligt samtal. Resultatet pekar på att den svenska dokumentära scenkonsten kan relateras till den agonistiska demokratimodellen i sina försök att ge utrymme åt olika politiska åsikter att mötas i det offentliga samtalet, men också att begränsningar för en sådan funktion existerar i form av exempelvis en viss sammanblandning av radikal form och radikalt innehåll, och begränsad räckvidd när det gäller förmågan att nå en bred publik. Studien pekar vidare mot tänkbara lösningar på dessa dilemman, lösningar som handlar om en kritisk och demokratisk konst som underblåser konfliktfylld konsensus.

Abstract

The 2013 Culture Programme for Gothenburg City together with Sweden's national cultural policy objectives shows grand expectations on art and culture to contribute to growth, social progress, and democracy. Simultaneously, arts intrinsic value is highlighted in these objectives, a value also discussed to a great extent in contemporary debate on culture. One area where these dilemmas appear extra clearly is in the performing arts. Recent decades have seen an increase in documentary forms of expression, in media, TV and podcast as well as in arts, an increase that has been obvious also in Swedish performing arts where several of the most praised works in the 2000's are more or less based on documentary material. This study, based in critical culture studies, investigates the part Swedish documentary performing arts wishes to play, and how this ambition is discussed in the media. Through qualitative interviews with creators of performing arts and studies of media texts dealing with documentary theatre some dominant incentives are manifested, where aspects as the appeal of the exploring modus operandi, the engaging identification with the authentic shape, and the implicit political function of the documentary are addressed. The result shows several contradictions and dilemmas concerning the value of art, among these a prevailing idea of art losing its purpose if given a predetermined agenda whilst creators of performing arts still explicitly wishes to contribute to a diverse public conversation. Furthermore, the result shows that Swedish documentary performing arts can be related to the agonistic model of democracy in its attempt to form a place for different political opinions to meet in public conversation, but also limitations to this attempt in the form of the confusion of radical form and radical content, and a limited reach in trying to reach wider audiences. In addition, the study points towards viable solutions to these dilemmas, solutions that suggests a critical and democratic art that heighten a conflictual consensus.

Keywords: Culture, documentary performing arts, documentary theatre, aesthetics, politics, authenticity, identification, democracy, post-democracy, agonism

Tack

Så många gånger har jag tvivlat på att någonsin få skriva de här orden. Men nu. Äntligen.

Jag vill börja med att rikta ett stort tack till min handledare Helena, som väl aldrig tvingats igenom ett så utdraget examensarbete. Tack för otaliga idéer, oräkneliga Zoom-timmar, och din osvikliga tro på att det här till slut skulle kunna genomföras. Masterprogrammet har varit en utmanande, men inspirerande, plats att vistas på!

Vidare all tacksamhet till mina informanter som ställde upp och gav generöst av sin tid i ett pressat schema, som delade med sig av sina personliga tankar och utöver detta dessutom tog sig tid att ge kommentarer på några av de första utkasterna.

Ett ytterligare tack till Sandra Grehn på Institutionen kultur och estetik vid Stockholms universitet, som ställde upp för ett samtal om sin egen forskning kring scenkonsten, relationen till min studie, och andra tänkvärda ingångar.

Ovärderliga är vidare en speciell grupp vänner som alltid funnits nära till hands som en ständig påminnelse i de blinkande meddelandena på telefonen om att det finns en värld även utanför uppsatsgruppen. Till er vill jag bara säga: Mycket har hänt. Ni vet vilka ni är.

Mina systrar, mina bundsförvanter, vapendragare och idénötare. All tid ni lagt på min förtvivlan när jag kört fast har varit ovärderlig. Ni är anledningen till att jag fortsätter. Tack av hela mitt hjärta till Nor för att du är mitt ljus i mörkret! Och Per, för att du är min ständiga teknisksupport...

Så till de riktigt stora tacken.

Mamma. Jag finner inga ord för den stöttande famn du varit de senaste åren. Tack är inte nog.

Slutligen finns det en person jag har att tacka för all min lust att gräva i verkligheten och samhället. Den som fick mig att som femåring ställa mig frågan: ”vem tjänar på det här?”, som försökte lära mig om profitkvotens fallande tendens, och samtidigt var den som gav mig scenens magi. Den som aldrig fick se denna uppsats färdigställd. Pappa, det här är till dig. Alltihop.

Innehållsförteckning

1. Prolog	1
1.1 Syfte och frågeställningar	3
1.2 Uppsatsens disposition	3
2. Den dokumentära scenkonstens bakgrund	4
2.1 Vad är dokumentär scenkonst?	4
2.2 Scenkonstinstitutioner i min studie	6
2.3 Kulturpolitikens ambitioner	8
2.4 Tidigare forskning	9
3. Teoretiska utgångspunkter	14
3.1 Kulturstudiet och samhällsrelaterat berättande	14
3.2 Autenticitet	17
3.3 Dokumentär scenkonst	19
3.4 Demokratin i samtiden	22
3.5 En fokusering av det teoretiska ljuset	25
4. Metodologi, material och etik	26
4.1 Ett mångmetodologiskt förhållningssätt	26
4.2 Material	27
4.3 Analysmetoder	35
4.4 Etiska hänsynstaganden	37
4.5 Sammanfattning metodologiska och etiska ståndpunkter	40
5. En kulturvetenskaplig analys av den dokumentära scenkonstens ambitioner	42
5.1 Det forskande förhållningssättet	43
5.2 De estetiska och engagerande elementen	54
5.3 Den demokratiserande drivkraften och den politiska potentialen	64
6. Avrundande diskussion och slutsatser	86
6.1 Scenkonsten, autenticiteten och demokratin	86
6.2 Den dokumentära scenkonstens roll – några slutsatser	90
6.3 Slutord	95
Epilog	97
Referenser	98
Bilaga 1 – Intervjuguide scenkonstnärer	108
Bilaga 2 – Sammanställning analyserat mediematerial	110
Bilaga 3 – Pressbilder från scenföreställningar	114

1. Prolog

”Samtalet om politik genomsyrar samhället idag, framför allt i sociala medier. Den digitala distansen gör det möjligt för fler att våga säga sin mening, men öppnar också för hat och hot. Kanske är det därför viktigare än någonsin att möta varandra också i de offentliga rummen, i kulturen och i samtalen. [...] Politik är såväl maktspel som samverkan, både debatt och kritik. Även om kulturen inte ska dansa efter maktens pipa, är den fri att ta sig politiska uttryck. Inom politisk konst har teatern ofta intagit en särställning. Kanske är det ingen slump att både teatern och demokratin föddes nästan samtidigt i antikens Grekland. Teatern var djupt förankrad i den grekiska demokratin: en plantskola för åsikter, en kurs i beslutsfattande. [...] Och teatern har alltsedan dess varit ett sätt för samhället att hantera och bearbeta politiska problem.” (Blennow, 2018)

Det är våren 2018 när Anna Blennow i *Sydsvenskan* skriver artikeln ”Teatern är djupt förankrad i demokratin” som citeras ovan, och världen har ännu ingen aning om exakt hur mycket de offentliga rummen kommer begränsas under de närmaste tre åren. Sommaren 2021, när den sista handen läggs vid denna uppsats och en pandemi fortfarande håller ett hårt grepp om hela världen, lyser vissa av hennes resonemang igenom extra tydligt. Tanken om de offentliga rummens oundgängliga funktion för att mötas fysiskt är ett sådant, och en tanke som även *Dramatens* konstnärlige ledare Mattias Andersson lyfter i *Dagens Nyheter* tre år efter Blennows artikel. I denna intervju behandlas hans första år på befattningen, ett år präglad av inställda föreställningar och uteblivna möten, och Mattias betonar hur ”det är mötet som uppstår i rummet som är hela fundamentet för konstformen” (Thurfjell, 2021). Kanske är dessa uteblivna möten viktigare idag än någonsin tidigare. Mattias Andersson är förutom konstnärlig ledare på *Dramaten* även en av de mest tongivande dramatikererna inom dokumentär scenkonst, och det är just denna genre som står i fokus i denna uppsats.

Under åren som föregick pandemin hade jag förmånen att få arbeta nära de fysiska rum där dessa magiska möten i den bästa av världar sker. I flera fall har jag själv bevittnat hur just det dokumentära drabbar starkt, inte minst de människor som berättar sin egen historia och upptäcker den starka känsloladdningen i sin berättelse först när de hör den själva, framför en publik. Kraften i det ömsesidiga utbyte och den *kollektiva* känsla som i bästa fall kan uppstå i scenkonstens rum har dock fascinerat mig längre än så. Med en uppväxt präglad av lekfull men samtidigt högtidligt laddad amatörteater smög jag runt i kulisserna och såg magin ske, och har ständigt återvänt till scenen, gemenskapen och den värld konsten innehåller. Lika intresserad har jag alltid varit av den värld som innehåller konsten, människors inbördes relationer, och de maktförhållanden som påverkar det sociala livet. Jag fastnar därför också för funderingen i Blennows artikel om vad som är politik, vad som är demokrati, och om dessa företeelser är något konsten kan eller bör syssla med. Under de senaste åren har dessutom en avpolitiserad av det offentliga samtalet, en likriktning i politiska åsikter och ett

starkt behov av vitala politiska framtidsalternativ uttrycks allt mer skriande inom kulturvetenskaplig och samhällelig forskning (Mouffe, 2005; J. Werner, 2018). Är det verkligen hos konsten källan till en sådan demokratisk vitalisering kan hittas?

Debatten om huruvida konsten ska finnas till för sin egen skull eller som medel för andra mål är pågående och ständigt aktuell, och detta syns till exempel i konstvetaren Jeff Werners tankar om den postdemokratiska kulturens roll, resonemang som kommer vidareutvecklas i denna uppsats. Werner beskriver bland annat hur ”kulturen, i det postdemokratiska tillståndet, håller på att ta över politikens roll och bli den främsta spelplatsen för samhällets demokratiska spörsmål” (J. Werner, 2018, s. 7). Att styrande politiker däremot bör hålla sig på ”armlängds avstånd” från kulturen är något som också sedan länge funnits med som en inriktning för svensk kulturpolitik (se t.ex. regeringens proposition. 2009/10:3) men huruvida principen följs i praktiken diskuteras fortsatt inom kultursfären (se t.ex. B. Werner, 2021). Är exempelvis krav på jämlik representation en inskränkning av konstens utrymme? Frågan om vad som går förlorat inom konsten om ett specifikt politiskt syfte blir dess övergripande mål lyfts bland annat av regissören Stina Oscarson i *Svenska Dagbladet* 2019:

”Ge aldrig kulturen till uppgift att rädda demokratin! Hur gärna du än vill. [...]Med detta sagt, tro inte jag påstår att konst inte kan skapa förändring i samhället. Det kan den. Det gör den. Hela tiden. Men det ligger i dess storhet att vi aldrig kan förutsäga vilken. Det kan alltså gå hur som helst. Och det är att sätta sig på mycket höga hästar om man tror sig kunna kontrollera resultatet.” (Oscarson, 2019)

Oscarsons invändning har som jag ser det flera poänger och sätter dessutom fingret på vad debatten i slutändan oftast handlar om; att hur konsten bör tolkas inte kan föreskrivas av skaparen. Även om jag instämmer är dock Blennows tidigare beskrivning för mig lika sann och det är detta dilemma mitt intresse för området kretsar kring.

Att studera den dokumentära scenkonstens roll i det offentliga samtalet blir även relevant med tanke på hur konsten och kulturen ofta verkar under enormt höga förväntningar såväl inifrån som från politiskt håll, och i och med den tydliga motsättning som existerar i hur kultur och konst på pappret och i vaga ordalag ges så höga mål som ett främjande av demokratin, samtidigt som kultur nedprioriteras i allt från aktuella statsbudgetar till läroplaner för skolan. Diskrepansen mellan högtflygande mål och de förutsättningar som ges för att förverkliga ambitionerna är alltså ytterligare ett dilemma som jag menar gör området intressant att ta sig an, och just den dokumentära genren som ofta utger sig för att skildra vår gemensamma verklighet och ge röst åt verkliga människor menar jag har en nära anknytning till de frågor som rör estetik, politik och demokrati. Denna studies grundläggande ambition är att utreda frågan om huruvida de motstridiga synsätten som utgör grunden för dessa dilemman kan analyseras, och belysa den ur flera perspektiv.

1.1 Syfte och frågeställningar

Det övergripande syftet med uppsatsen är att utifrån dess inledande diskussion om konstens plats i samhället analysera, diskutera den samtida dokumentära scenkonstens estetiska och politiska ambitioner. Min ambition är att detta arbete ska vara del av en konstruktiv utveckling av befintliga diskussioner inom scenkonsten, liksom kunna bidra till den kulturpolitiska debatten, genom att synliggöra rådande förhållningssätt och motiveringsgrunder bland utövare på fältet och i mediadebatt relaterad till scenkonst.

Sammanfattningsvis konkretiseras syftet i följande frågeställningar:

- Hur värderar och motiverar scenkonstskapare den dokumentära scenkonsten?
- Hur värderas och analyseras den dokumentära scenkonsten i media?
- Hur kan relationen mellan estetik och politik inom den dokumentära scenkonsten och dess betydelser för ett demokratisk offentligt samtal förstås utifrån ovanstående?

1.2 Uppsatsens disposition

Denna uppsats har inletts med en placering av studien i brytningspunkten mellan konsten som mål och konsten som medel, och i krocken mellan estetik och politik. Den fortsätts nedan med en bakgrund som placerar den dokumentära scenkonstens roll i en historisk kontext såväl internationellt som lokalt. Denna bakgrund innehåller även en forskningsöversikt kring dokumentär scenkonst, tendenser inom densamma i samtiden, och dess relation till bland annat vetenskaplig forskning. I uppsatsens tredje kapitel görs en genomgång av de teoretiska utgångspunkter som styr min analys, och även påverkat mina senare metodologiska val. Kapitlet rör sig från kulturstudier, via teorier som sysselsätter sig med autenticitet och scenkonstens roll i samhället, till studier som dissekerar demokratins utmaningar och möjligheter. Det efterföljande kapitlet behandlar metodologi, material och etik, där såväl det breda materialet som de omfattande etiska dilemman jag ställts inför diskuteras. I femte kapitlet inleds sedan min analys som är uppdelad utifrån tre större teman; det forskande, det estetiska och engagerande, och det demokratiska och politiska. Uppsatsen avslutas med en diskussion av de resultat som nått och en samlande slutsats innehållande några egna reflektioner.

2. Den dokumentära scenkonstens bakgrund

Kontexten för den dokumentära scenkonsten och den historik som lett fram till dess samtidsposition är i fokus för detta avsnitt. Avsnittet inleds med en definition av vad som kännetecknar dokumentär scenkonst, vilket följs av en inblick i genrens koppling till samhällsengagemang. Scenkonstinstitutioner som omnämns i min analys presenteras därefter, och kapitlet avslutas med en forskningsöversikt när det gäller dokumentär scenkonst idag på internationell och lokal nivå.

2.1 Vad är dokumentär scenkonst?

Teatervetarna Carol Martin och Gary Fisher Dawson beskriver vissa av de kännetecknande dragen för det som kan kategoriseras som dokumentär teater eller scenkonst. Martin menar att den minsta gemensamma nämnaren är att det handlar om teater som gör anspråk på någon form av relation till händelser i *världen utanför teatern* (Martin, 2013, s. 4). Fisher Dawson utvecklar definitionen genom att beskriva att ett typiskt drag också är användandet av *förstahandskällor* som material (Fisher Dawson, 1999, s. 15f). Den dokumentära teatern beskrivs vidare till skillnad från traditionell teater för det mesta som att den *inte är "plot driven"*, vilket innebär att det sällan finns en tydlig dramatisk konflikt och uppbyggnad (ibid, s. 12, 43). Ett annat vanligt element är tekniken att ställa krockande delar av ett faktamaterial i relation till varandra i t.ex. ett montage, vilket förväntas kompensera för en dramaturgi som annars inte nödvändigtvis leder framåt (ibid, s. 46). Fisher Dawson benämner denna företeelse *"the attraction of montage"*, där två eller flera element satta tillsammans ger en ny bild av det som ska gestaltas (ibid, s. 47). Ytterligare element som av tradition är vanliga inom dokumentär scenkonst, och signalerar ett tydligt autenticitetsanspråk, är *kommenterande skyltar*, tryckt material med *citat* hämtade ur verkliga utsagor, och tekniken att *bryta den fjärde väggen* och vända sig direkt till publiken (ibid, s. 31).

2.1.1 Det samhällsengagerade arvet

Dokumentär scenkonst har historiskt varit nära sammanflätad med det samhälle som finns utanför teaterns väggar, och denna relation blir naturligtvis extra intressant i en studie som fokuserar på scenkonstens relation till det offentliga samtalet. En av funktionerna hos dokumentär teater beskrivs av Martin som skapandet av *"kompletterande historiska redogörelser"* (Martin, 2010, s. 22), och genren har också en lång historia av att gestalta marginaliserade grupper (Canton, 2011, s. 11f), en funktion som presenteras vidare i mitt avsnitt om tidigare forskning. En aspekt som blir viktig i relation till samhället är just ordet *kompletterande*, då det handlar om en upplevelse av att vissa historier varit förbisedda och att den dokumentära scenkonsten kan verka kompenserande (Martin, 2013, s. 175). Flera

teatervetare betonar samtidigt hur den dokumentära teatern fungerat som ett i allra högsta grad selektivt arkiv och en aktiv historieskrivare, vilket gjort att teatern naturligtvis också alltid riskerat att bli en manifestation av makt och rådande diskurser (se t.ex. Fisher Dawson, 1999, s. xiii; Martin, 2010b, s. 18; Schulze, 2017, s. 221). En lång tradition av att fungera som ”sanningssägare” och avslöjare av rådande maktförhållanden är vidare ett kännetecken för den dokumentära scenkonsten, och dokumentär teater har i flera delar av världen haft ett ”anti-hegemoniskt” syfte (Fisher Dawson, 1999, s. 162). Teater om det verkliga har i denna anda under andra halvan av 1900-talet ofta varit aktör i en strävan mot frigörelse och social förändring (Martin, 2013, s. 23) och velat ifrågasätta bristen på social rättvisa (ibid, s. 175). Dessutom har det inom genren funnits en inneboende tro på agens och möjlig förändring, och en uppmuntran till åskådaren att föreställa sig hur världen skulle kunna se ut på ett annat sätt (ibid, s. 70), vilket gör att den även fungerat som politisk visionär. Det samhällsengagemang som visar sig i genrens historia blir här en intressant jämförelse med den samtidsbild min ambition är att skapa.

2.1.2 Verklighetsbaserad scenkonst i ett lokalt perspektiv

Svensk scenkonst har på många plan följt utvecklingslinjer som visar sig internationellt när det gäller den nära kopplingen mellan den dokumentära genren och samhällsengagemang. 1960-talet i Sverige beskrivs ofta som en tid av förändrade värderingar och ökad revoltlusta inom konst, litteratur och teater (se t.ex. Jakobsson & Wahlvist, 2018, s. 8f), och framväxandet av fria teatergrupper (ibid, s. 14), många med en radikal agenda präglad av avståndstagande gentemot institutionsteaternas hierarkiska strukturer (Franzon, 2020, s. 136). En milstolpe under perioden blev det så kallade *Tältprojektet* 1977, som initierades av *Nationalteatern*¹ och samlade flera av tidens fria teatergrupper såväl som frilansande kulturarbetare (Lagher, 2002, s. 143f). Projektet var en turnerande helaftonsföreställning som sökte skildra verkligheten i form av arbetarklassens historia, och var naturligtvis ett enormt projekt att ro i land (ibid, s. 145). Ulf Dageby, en av *Nationalteaterns* medlemmar, har senare beskrivit projektets genomförande som ett mirakel med tanke på hur politiskt splittrat klimatet bland deltagande trots allt var (ibid, s. 143f). En av splittringarna Dageby beskriver fanns i synen på konstens egenvärde kontra konsten som medel för revolution, en splittring där Dageby ställde sig på den förstnämnda sidan (ibid, s. 145), och en diskussion som känns igen i de utsagor som inlett denna uppsats.

Riktas blicken mot Göteborg, där alla scenkonstskapare jag intervjuat är eller under någon period varit verksamma, kan några utmärkande drag tecknas med hjälp av litteraturvetaren Tomas Forsers beskrivning av hur ”barnteater, förortsteater, skolteater, publikarbete och en stark självkänsla periodvis har präglat det göteborgska teaterlivet” (Forsers, 2020, s. 10). Dramatikern Johan Franzon beskriver frigruppernas historia i staden

¹ Nationalteatern presenteras ytterligare nedan.

som en som något förenklat kan delas in i olika trendvågor. Den första vågen från mitten av 60-talet kallar Franzon ”teatern mitt i samhället”, präglad av det internationella samhällsengagemanget. Hit hör ovan nämnda *Nationalteatern*, som dominerade Göteborgs fria teaterliv från 70-talet fram till sin nedläggning på 90-talet (Franzon, 2020, s. 136). Gruppen startades i Lund som en studentteater med politiska ambitioner (Jakobsson & Wahlvist, 2018, s. 15). *Nationalteatern* kom till Göteborg 1970 (Jakobsson & Wahlvist, 2018, s. 86f, 90) och hemmascen blev Backa fritidsgård vid Selma Lagerlöfs torg (ibid, s. 91) där man spelade ”förortsteater” på uppdrag av staden (Franzon, 2020, s. 136; Jakobsson & Wahlvist, 2018, s. 90, Lager, s. 136). Gruppen arbetade ofta med projekt baserade i ungas verkliga berättelser (Hjortén, Nohrborg, & Heinig, 2021) och har på så vis en tydlig koppling till senare perioders dokumentära scenkonst. Även om *Nationalteatern* inte var ensamma om ett politiskt engagemang är de kanske ett av de tydligaste exemplen ur Göteborgs historia på samhällsengagerad teater med dokumentära ambitioner. Av ytterligare trender inom frigruppernas historia märks under 2000-talet idén om att ”gräva där man står”. Ofta är metoden ”devising”, ett kollektivt skapande i ensemblen, eller ”community theatre”, där historier från människor som bor och lever runt teatern används för att spegla samhället (Franzon, 2020, s. 146ff), en trend som kan anas även i scenföreställningar som dyker upp i mitt material.

2.2 Scenkonstinstitutioner i min studie

I detta avsnitt presenteras de scenkonstinstitutioner som berörs i min undersökning, och då främst deras förhållningssätt till teaterns roll för det omgivande samhället. Den inleds med det teaterhus som i det allmänna medvetandet sällan förknippas med ovan beskrivna radikala samhällsengagemang, nämligen *Kungliga Dramatiska Teatern* i Stockholm, hädanefter hänvisad till som *Dramaten*. *Dramaten* grundades år 1788, är Sveriges nationalscen och har som sådan ett uppdrag från regeringen att ”förvalta teaterhistorien” och ”arbeta för teaterkonstens utveckling”. Teatern spelar såväl klassiker som nyskriven dramatik och barn- och ungdomsteater, och är statligt ägd (Dramaten, 2021b). I och med det statliga uppdraget verkar *Dramaten* utifrån vissa värdegrundsbaserade riktlinjer, och på teaterns hemsida beskrivs dessa bl.a. som att ”värna mångfald, jämlikhet och tillgänglighet” samt att ”bidra flerstämmigt till samhället och vara en mötesplats för samtal som engagerar och berör publik och omvärld” (Dramaten, 2021a). Även *Dramaten* har alltså ett fokus på delaktighet och uttrycker i sin utåtriktade presentation en strävan mot värden som jämlikhet, vilket blir intressant i förhållande till den i viss mån kontrasterande bild av denna teaterscen som målas upp i min kommande analys.

Den andra av de teaterinstitutioner som bildar kuliss till min studie är *Backa Teater* i Göteborg, som är del av *Göteborgs Stadsteater* och har ett uppdrag att spela teater för barn och unga i skolåldern. *Backa Teater* ägs av Göteborgs Stad (Backa Teater, 2021b), och

kommunfullmäktige i Göteborg har därmed det yttersta ägaransvaret (Göteborgs Stadsteater, 2021). Teatern grundades 1978 under namnet *Skolteatern* och har sedan dess fått namnet *Backa Teater*, flyttat mellan olika platser på Hisingen, och slutligen landat på nuvarande plats i en tidigare plåtverkstad på Lindholmen. En viktig grundidé i teaterns arbete är allas rätt till scenkonst, och man spelar för skolklasser i hela regionen samt på kvällstid för offentlig publik (Backa Teater, 2021a). Teatern har själva givit ut en bok om de första åren på Lindholmen, en bok som intressant nog för min undersökning har titeln *Backa Teater vs Reality* (Andersson, Carlson, Isaksson, & Åkesson, 2013). I denna tecknas en bild av olika aspekter av teaterns arbete, såsom intervjuandet, agerandet och arbetet med testpublik. Journalister och representanter för *Backa Teater* diskuterar i boken vilken roll teatern bör ha för sin publik och Göteborg, där något som tydligt lyfts fram är ambitionen att vara en undersökande teater (se t.ex. *ibid*, s. 5, 9, 11ff). Vidare berättas hur denna teater alltid utgått från idéer som inte rättar sig efter samhällets konsensus, och förvaltar arvet efter en progressiv teatertradition i en ny och samtida skepnad (*ibid*, s. 5f). På *Backa Teater* har jag gjort praktik som produktionsassistent inom ramen för den masterutbildning som lett fram till denna studie, och senare arbetat i teaterns biljettkassa. Detta gör att jag har en särskild inblick i arbetet på denna institution vilket komplicerat min relation till vissa intervjuade men även gett mig en tydlig kontext, något som utvecklas ytterligare i mitt metodkapitel.

Den tredje institution som figurerar är *Angereds Teater* i Göteborg som grundades 1978 och fram till 1996 även den var en del av Göteborgs Stadsteater. Idag finansieras teatern av Göteborgs kommun med uppdraget att spela nyskriven dramatik för barn, ungdomar och vuxna, spelar främst teater på dagtid och för skolelever, men likt *Backa Teater* även för offentlig publik på kvällar och helger (Angereds Teater, 2021b). Teaterns historia liknar i viss mån *Nationalteaterns* i det att man fungerat som en ”förortsteater” och genomfört publikarbete bland en teaterovan publik. Historiskt har teatern också beskrivits som en radikal sådan med ”göteborgsk uppkäftighet” (Forser, 2020, s. 31). På sin Facebook-sida beskriver teatern en ambition att ”identifiera, undersöka och orientera sig i det som angår oss alla – vår samtid, så som vi gestaltar den; det gemensamma ansvar vi har gentemot varandra och de som kommer efter oss” (Angereds Teater, 2021a).

En ytterligare scenkonstinstitution som förekommer i mitt material är *ADAS teater*, grundad 1993 av Fia Adler Sandblad² och hemmahörande på Konstpidemin i Göteborg. Till skillnad från ovan nämnda institutioner har *ADAS* alltid varit en fristående teatergrupp, dock med ekonomiskt stöd från offentliga instanser som exempelvis Göteborgs Stad och Statens kulturråd. Teatern presenterar sig som tydligt ställningstagande då de ”arbetar normkritiskt och feministiskt i den fysiska teatertraditionen”, ”gör föreställningar som lyfter tystade

² Fia Adler Sandblad är en av mina intervjuade scenkonstskapare och presenteras närmare i kapitlet Metodologi, material och etik.

historier och perspektiv” (ADAS teater, 2021a) och önskar vara en teater som ”öppnar för inblickar både i människans utsatthet och samhällets begränsningar”(ADAS teater, 2021b).

Den avslutande presentationen i detta avsnitt berör inte en etablerad teaterinstitution då en av scenkonstskaparna jag intervjuat, Stella Eriksson-Rydholm³, är frilansande och satt upp sin egen turnerande enmansföreställning. Jag har dock valt att kortfattat återge hur ambitionen bakom hennes scenföreställning *Karin och jag* presenterades i media inför dess gästspel på *Esperantoscenen* i Göteborg 2019. I ett pressmeddelande beskrevs evenemanget där scenföreställningen ingick som en ”scenkonstkväll om prestationskrav nu och då” och att ambitionen för de framförda uppsättningarna var att ”föra fram kvinnliga erfarenheter i ljuset” (Arlid & Eriksson-Rydholm, 2019). Även kring denna uppsättning kan alltså anas ställningstaganden och samhälleliga ambitioner.

2.3 Kulturpolitikens ambitioner

Som visats i min inledning läggs ofta flera av samhällets största uppgifter på kulturen, och utifrån teaterinstitutionernas egna beskrivningar ovan kan dessutom hävdas att ambitionerna även från konstens sida är mycket höga. Tilltron till vad kultur och konst kan åstadkomma i den samhälleliga kontexten yttrar sig även i flera av de dokument som pekar ut riktningen för kulturpolitiken, nationellt så väl som lokalt. Av relevans är exempelvis hur regeringens proposition *Tid för kultur* (Prop. 2009/10:3, 2009) förhåller sig till kulturens roll i samhället. Dåvarande regering gör i propositionen tydliga kopplingar mellan kulturen och samhällsområden som näringsliv och regional tillväxt (ibid, s. 68), och betonar ett levande kulturutbuds betydelse för konkurrenskraften och det svenska välståndet (ibid, s. 68, 72). Samtidigt slås i propositionen fast att kulturens frihet bör värnas, att ”grunden för kulturpolitiken är kulturens egenvärde”(ibid, s. 1) samt att det inte är ”kulturpolitikens uppgift att lägga ett nyttoperspektiv på kulturen” (ibid, s. 68). Propositionen i fråga har legat till grund för nationella kulturpolitiska mål som fortsatt fungerar som riktlinjer. Kulturrådet, den myndighet som av regeringen fått uppdraget att främja utvecklingen, informera och ge bidrag till kultur för att förverkliga den nationella kulturpolitiken (Kulturrådet, 2021b), listar dessa kulturpolitiska mål som bland annat fokuserar allas möjligheter till kulturupplevelser, och hur kulturen bör vara en obunden kraft baserad i yttrandefriheten (Kulturrådet, 2021a). Såväl från styrande politiker som myndigheter finns, menar jag, alltså en viss dubbelhet där både konstens nyttovärde och egenvärde betonas.

Denna dubbelhet sipprar också ner på lokala nivåer, som i *Göteborgs Stads Kulturprogram* som antogs 2013 (Göteborgs Stad, 2013, s. 9). Programmet beskriver hur ett aktivt kulturliv förväntas verka demokratistärkande och exempelvis motverka segregation (se t.ex. ibid, s. 8, 10f, 15, 19). Dessutom lyfts potentialen för kulturen att skapa en stad som

³ Även Stella Eriksson-Rydholm presenteras vidare i kapitlet Metodologi, material och etik.

”lockar och förför” och skapa ekonomiska värden (ibid, s. 10ff). Samtidigt betonas även i detta dokument konstpolitikens ansvar att värna konstens och konstnärernas möjlighet att verka fritt och självständigt, och konstens egenvärde (ibid, s. 17). Även om det senare värdet främst betonas i förhållande till konstpolitik och inte kulturpolitik som helhet, och en viss skillnad kan finnas här beroende på att man pratar om olika aspekter av kultur, så menar jag att flera motsägelser liknande de som beskrivits i detta kapitel finns även i Göteborgs stads styrande dokument. Kulturen ska verka demokratistärkande *och* tjäna ekonomiska intressen, samtidigt som konsten ska stå fri från politiska mål eller syften.

Via exempelvis styrdokument och regeringspropositioner uttrycks alltså hur konsten inte bara främjar demokratin utan också är en nödvändig förutsättning för densamma. Utöver detta hävdas till och från även ur ett marknadsekonomiskt perspektiv att kulturen spelar en viktig roll för tillväxt och ekonomisk utveckling. Höga ambitioner och förväntningar kan här ses från politiskt såväl som ekonomiskt håll när det gäller kulturens, och därmed också scenkonstens, roll i samhället. I tillägg till detta finns en stark tradition inom dokumentär scenkonst att beröra samhällsaktuella frågor, och genren står därför inför flertalet utmaningar.

2.4 Tidigare forskning

Fältet teaterstudier består till stor del av deskriptiva forskningsbidrag där det som syns på scen står i huvudfokus. Det finns dock ett fåtal studier som antingen relaterar scenkonsten till den samhällseliga kontexten, vilket är något vanligare just i förhållande till dokumentära projekt, eller rör sig specifikt inom de geografiska områden som är fokus för min undersökning. Jag har valt att avgränsa min forskningsöversikt till de studier som framför allt fokuserar *samtida tendenser* i västvärldens dokumentära scenkonst. I kapitlets inledande del behandlas därför trender inom ett internationellt perspektiv, som leder över till studier om scenkonstens *relation till forskningen*. Översikten koncentreras sedan till den lokala nivån och några studier som berör just Göteborg och *Backa Teater*, där tre av de scenföreställningar jag intresserar mig för satts upp. I kapitlets avslutande del placerar jag sedan min studie i förhållande till dessa forskningsfält.

2.4.1 Dokumentär scenkonst efter postmodernismen

Stora delar av existerande forskning kring scenkonst som i någon mån bygger på dokumentärt material visar en ökning av dokumentära inslag under perioden från 90-talet och framåt, och hur *postmodernismen* som tankeströmning påverkat utvecklingen. I de flesta genrebeskrivningar ligger fokus på den engelskspråkiga delen av västvärlden, eller i undantagsfall länder som t.ex. Sydafrika och regioner som Mellanöstern (se. t.ex. Martin, 2010). Detta gör naturligtvis att min översikt är något vinklad mot västvärlden.

Carol Martin är en av de mer framträdande teatervetare som ägnat sig åt studiet av samtida scenkonst baserad på dokumentärt material, och hennes beskrivningar av den dokumentära scenkonsten utifrån ett brittiskt perspektiv bildar en viktig fond till mitt arbete. Antologin *Dramaturgy of the real on the world stage* (2010), för vilken hon är redaktör, ger en bild av dominerande strömningar världen över inom det som kan betecknas ”documentary theatre” eller ”theatre of the real”, och låter ett flertal samtida scenkonstnärer och teatervetare komma till tals. Scenen som beskrivs i antologin är en mångsidig sådan och en som påverkats av samtidens globalisering och internationellt idéutbyte, och Martin menar att postmodernismens ifrågasättande av absoluta sanningar här haft ett betydande inflytande på scenkonsten (ibid, s. 3f). Även Martins följande publikation *Theatre of the real* (2013) har bidragit till min bild av den dokumentära scenkonsten. En viktig poäng även i denna är den förändring som skett över tid från idén om att representationer av det verkliga behöver vila på dokumentära källor och återges ordagrant, till en gestaltning som inkluderar en mängd former, metoder och perspektiv (se t.ex. ibid, s. 4). Teatervärlden av idag menar Martin alltså har en hög medvetenhet om att verklighetsbaserad teater inte nödvändigtvis porträtterar med historiografisk korrekthet (ibid, s. 12). Att det sanna och det fiktiva eller fejkade blivit allt mer utbytbar eller sammanblandat är något som Martin också menar visar sig på andra områden inom samhället, och hon lyfter som exempel populariteten hos reality-tv (ibid, s. 13) eller det hon beskriver som en ökad teatralisering av såväl offentligt som privat liv (ibid, s. 22).

Den tyske teatervetaren Daniel Schulze har gjort forskningsbidrag av intresse för mig och beskriver även han i *Authenticity in Contemporary Theatre and performance: Make it real* (2017) en tendens inom dokumentärteatern till dekonstruktion av essentialistiska sanningar (ibid, s. 227). Schulze menar dock att det trots detta existerar en längtan hos publiken efter sanning och dramatisk upplösning (ibid, s. 240f). Schulzes studie har också blivit mycket användbar för mig när det gäller begreppet autenticitet och hur längtan efter densamma blivit viktig i samtiden, något som återkommer som en byggsten i mitt teoriavsnitt.

Många teaterstudiepublikationer under de senaste årtiondena tar alltså liknande grepp där de visar på postmodernismens betydelse inom samtida scenkonst. Samspelet mellan en teatralisering av verkligheten, till exempel i media, och en ”dokumentarisering” av scenkonsten blir relevant även för mig i mina studier av såväl scenkonsten som medias beskrivning av det verkliga.

2.4.2 Dokumentär scenkonst och relationen till forskningen

Ett annat framträdande drag i den forskning som behandlar dokumentär eller verklighetsbaserad teater är utpekandet av likheter mellan denna och *vetenskapligt arbete*. I Martins ovan nämnda publikationer visas hur den dokumentära teatern ofta fungerat som komplement till historieskrivningen och har nära anknytning till forskningsdisciplinen historia (Martin, 2010, s. 17, 2013, s. 5). Detta är även något som tidigare nämnde Fisher Dawson,

amerikansk teatervetare och dramatiker, beskriver i *Documentary Theatre in The United States : An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form and Stagecraft* (1999). Fisher Dawson hävdar att dokumentär teater är den teaterform som ligger närmast vetenskapen, i och med ett utbrett användande inom genren av fakta och dokumentation (ibid, s. 53), och att amerikansk dokumentär teater är mycket påverkad av oral history-traditionen (ibid, s. xi). Enligt Fisher Dawson uttrycker sig likheten framför allt i försöken att kringgå historisk tolkning och kommunicera med det förflutna direkt på ett sätt traditionellt historieskrivning misslyckas med, och i att dokumentär teater likt oral history kan bidra med information från källor som annars inte är tillgängliga (ibid, s. 110). En ytterligare likhet enligt Fisher Dawson är ambitionen att fungera som ett komplement till journalistiken (ibid, s. xi), och hans utsagor kan användas för att hävda att det traditionellt funnits ett stort kunskapsanspråk hos den dokumentärt baserade teatern.

Howard S. Becker, amerikansk sociolog, har i *Telling About Society* (2007) utforskat bl.a. gränslandet mellan verklighetsbaserad konst och sociologi. Becker slår fast att mottagare av ett förmedlat budskap lägger stor vikt vid vad som upplevs vara *sant*, även i konstnärliga sammanhang (ibid, s. 110f). Å andra sidan menar Becker att även det mest ambitiösa försök att återge verkligheten realistiskt inom forskning är resultatet av urval, översättning och arrangering av materialet, och på så sätt även det bestående av estetiska element (ibid, s. 121f). Sammantaget pekar Becker alltså ut flera beröringspunkter och likheter mellan konstnärliga projekt och sociologiska. Dessa tankar har vidareutvecklats av Helena Holgersson, sociolog på Institutionen för kulturvetenskaper vid Göteborgs Universitet, som gjort bidrag av stort intresse för mig att relatera till. Holgersson är en av de forskare som samarbetat med scenkonstnären Mattias Andersson inför såväl projekten *The Mental States of Gothenburg* som *Utopia 2012* och *The Mental States of Sweden*⁴, och varit ansvarig för den research som dessa uppsättningar bygger på. I kommande artikel *The sociological craft through the lens of theatre: A call for imaginative critical research* (Holgersson, kommande 2021) och i tidigare publikationer (se t.ex. Holgersson 2010, 2018) behandlar Holgersson flera av de frågeställningar jag berör i mitt arbete, och de lärdomar dramatiker och sociologer kan dra av varandras arbetssätt då de ofta använder sig av liknande metoder för att berätta om samhället (Holgersson, kommande, s. 2; 2010, s. 303; 2018). Via exempel tagna från scenkonstprojektet *The Mental States of Gothenburg* beskrivs hur Holgersson kommit att omvärdera sin egen roll som sociolog, en roll som också blev en karaktär i uppsättningen (Holgersson, 2018). Sociologer låter traditionellt sett, likt dramatiker, inte intervjusubjekten få kontroll i någon större utsträckning över forskningsmaterialet och pjäsen blev för Holgersson en påminnelse om dilemmat kring vem som har tolkningsrätten till ett material (Holgersson, 2010, s. 304). Denna maktrelation tydliggörs i *The Mental States of Gothenburg* och Holgerssons slutsats

⁴ Dessa tre scenföreställningar är alla centrala för min analys och presenteras vidare i kapitlet Metodologi, material och etik.

blir att sociologer kan lära om sin egen yrkesroll även av människor som berättar om samhället med andra medel (ibid, s. 305f).

Såväl den likhet med oral history som dokumentär scenkonst uppvisar som jämförelsen mellan sociologisk forskning och det arbete scenkonstskaparna gör, och de etiska frågor som blir relevanta i denna behandling, blir av värde även för mig när jag studerar hur mina informanter och media behandlat människors utsagor.

2.4.3 Studier av *Backa Teater*

Min studie berör dokumentär scenkonst med visst fokus på Göteborg, och flera scenkonstskapare som intervjuats har dessutom en tydlig koppling till *Backa Teater*. Det skulle i detta sammanhang vara intressant att finna studier som undersökt den dokumentära scenkonstens yttringar på lokal nivå, men sådana studier har jag funnit mycket få av. De studier som här redogörs för är några som berör *Backa Teater* specifikt och som jag därför bedömt vara av intresse även för mig.

En kandidatuppsats om scenföreställningen *Utopia 2012*⁵ på *Backa Teater* fokuserar på denna produktion ur ett projektledningsperspektiv och har gjorts av Hanna Waldén på Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs Universitet. Uppsatsen, *Produktionsanalys av: Backa Teaters uppsättning av: Utopia 2012 – När var du i paradiset senast?* (2013), behandlar via intervjuer med personal på *Backa Teater* och material från nämnda *Backa Teater vs Reality* hur denna process fungerat. I studien visas att få tydliga riktlinjer eller mål funnits formellt formulerade vid arbetets start (ibid, s. 26), mycket tack vare ett högt förtroende för dåvarande konstnärliga ledaren Mattias Anderssons⁶ ledarskap och det dokumentära inslagets styrande roll (ibid, s. 25).

På samma institution vid Göteborgs Universitet har Sandra Grehn doktorerat med avhandlingen *Dom stökar och bråkar och kastar sten. Iscensättning och hybridisering av dominerande diskurser i Backa Teaters uppsättningar Lille kung Mattias, Gangs of Gothenburg och 5boys.com* (Grehn, 2020). Avhandlingen behandlar hur dominerande diskurser iscensätts och hybridiseras i några av *Backa Teaters* uppsättningar, och rör på så sätt vid vissa av även mina frågeställningar för denna uppsats. Grehns forskning använder sig av en kombination av semiotisk föreställningsanalys och kritisk diskursanalys (ibid, s. 244), och visar på hur iscensättningen i flera fall ifrågasätter dominerande diskurser, diskurser om barn som medborgare, om den marginaliserade gängmedlemmen, eller den patriarkala maskulinitetsdiskursen (ibid, s. 243).

Många studier kring *Backa Teater* betonar alltså institutionens *dokumentära* arbete och denna teaterinstitutionens framträdande roll som *pådrivare av förnyelse* och fördjupning inom

⁵ *Utopia 2012* är en av de scenföreställningar min analys berör och presenteras ytterligare i kapitlet Metodologi, material och etik.

⁶ Mattias Andersson är en av de scenkonstskapare som har bidragit med material till min analys och presenteras även han utförligare i kapitlet Metodologi, material och etik.

barn- och ungdomsteaterfältet. Att *Backa Teater* i Sandra Grehns avhandling beskrivs ha lyckats med att hålla upp dominerande diskurser till granskning bildar även det en viktig del av den kuliss jag håller upp mitt material emot, hjälpt mig att sätta informanternas berättelser i en kontext och att placera dem inom de maktrelationer som är del av den svenska scenkonstvärlden.

2.4.4 Min plats i forskningsfältet

Det verkar trots en hel del forskning på till exempel det brittiska eller nordamerikanska fältet finnas en viss forskningslucka kring just den dokumentära scenkonsten i en svensk kontext och framför allt när det gäller hur den förhåller sig till frågor om demokrati och det omgivande samhället, en lucka som jag hoppas kunna placera mig i. Min studie görs ur ett kulturstudieperspektiv som fokuserar på maktfrågor och med inslag av analysmodeller från exempelvis oral history, dessutom i form av intervjuer med scenkonstskaparna. Detta är något som i princip ingen av ovan nämnda svenska studier gör. Dessutom studerar jag även media, medan flera av de ovan refererade i stället studerat scenkonsten genom att analysera scenuppsättningarna i sig, även om vissa publikundersökande moment finns hos teatervetaren Canton. Min uppsats innefattar alltså aspekter av mottagandet, också det ett fält som i övrigt är något underutforskat (Canton, 2011, s. 124). I ovan nämnda Holgerssons forskning lyfts vidare hur regissören och dramatikern Mattias Andersson i sina dokumentärt baserade scenprojekt visar på genrens ambivalenta hållning gentemot begreppet autenticitet, något som Holgersson lyfter som ett potentiellt givande ämne att forska vidare i (Holgersson, kommande). Detta är något som min studie behandlar, och alltså kan motiveras även med Holgerssons resonemang. Slutligen lyfter Vetenskapsrådet i sin bilaga till *Forskningsöversikt 2019: Konstnärlig forskning* (2019) hur det inom konstnärlig forskning, som är ett tvärdisciplinärt fält och dessutom ett ungt sådant, finns stora möjligheter till givande utbyte med exempelvis forskning inom humaniora och kritisk teori i beskrivandet och kontextualiserandet av den konstnärliga verksamheten (Vetenskapsrådet, 2019, bilaga s. 23ff). Även här ser jag hur min studie, som rör sig inom såväl humaniora som kritisk teori, kan vara av värde för såväl aktiva scenkonstnärer som i spridandet av konstnärligt relaterad forskning.

3. Teoretiska utgångspunkter

I det följande kapitlet redogörs för det flertal teoretiska modeller jag lutar mig mot, och visas på flera beröringspunkter dem emellan. Avsnittet inleds med det som ligger till grund för hela studien, nämligen *kritiska kulturstudier* och post-marxistiska tankar. Vidare hämtas inspiration i *sociologiska* tankar, via vilka tydliga kopplingar kan göras mellan kulturstudiets grundidéer och *etnologins* betoning av den lyssnande inställningen inom forskning. Vissa element från *oral history* och studiet av *levnadsberättande* blir också aktuella för mig och presenteras, något mer översiktligt och med fokus hos några olika forskare inom respektive fält. Detta leder vidare till ett avsnitt som behandlar begreppet *autenticitet* och autenticitetstrender inom samtiden och konsten med hjälp av medie- och teatervetare. Ytterligare ett avsnitt ringar in den dokumentära scenkonstens potential och fokuserar *scenkonstens förhållande till publiken, omvärlden och det offentliga samtalet*. På detta följer en beskrivning av den *agonistiska* demokratimodellen, tankar om demokratins ”*empty place*”, och teorierna om en generell *postdemokratisering* av samhället, idéer som alla berör demokratins utmaningar och har stor betydelse för min analys. Till sist görs en sammanfattning av hur dessa olika teorier kan knytas till varandra.

3.1 Kulturstudiet och samhällsrelaterat berättande

Kulturteoretikern Nick Couldry menar att det kritiska kulturstudiet vilar på tanken om en hög grad av reflexivitet, öppenhet och komplexitet (Couldry, 2000, s. 5). Om kulturstudiet ska kunna vara en demokratisk plats behöver vi inom dess ramar ifrågasätta även oss själva, de sanningar vi tar för givna och utformningen av disciplinen som sådan, och vara öppna för att vi själva också är en del av den kultur vi studerar. Detta talar, menar Couldry, i sin tur för det öppna och reflexiva förhållningssättet (ibid, s. 2), något som löper som en röd tråd igenom hela mitt arbete. Detta yttrar sig i min studie genom att jag har använt flera teoretiska modeller som kompletterar varandra och hela tiden försökt komma vidare, förbi de enklaste svaren på mina forskningsfrågor.

3.1.1 En kritisk och politisk grund

En viktig del av kulturteorin, som går hand i hand med ovan resonemang, är dess kritiska sida och granskande av rådande maktordningar. Kulturteoretikern Raymond Williams menar som ett exempel på detta att kulturstudiets teoretiska ram kan användas för att kritisera ”the deliberately selective and connecting process which offers a historical and cultural ratification of a contemporary order” (Johnson, Chambers, Raghuram, & Tincknell, 2004, s. 9). Även Couldry betonar hur kulturstudiernas viktigaste drag är intresset för hur kultur förhåller sig till frågor om makt, och hur disciplinens historiska grund består av en demokratisk kritik av

tidigare elitistiska ingångar till kulturfältet (Couldry, 2000, s. 2f). Den verklighet som är kulturens utrymme är långt ifrån organiserad på ett rättvist sätt, enligt Couldry (ibid, s. 2). En politisk hållning blir som en följd av detta resonemang i min tolkning en av kulturstudiets viktigaste hörnpelare, och jag får medhåll hos Couldry:

“Actual culture involves the concentration, not the dispersal of voices; being represented by others, not speaking directly in our own voice; the commodification of speech and image, not complete openness. That is a basic consequence of the irreversible link between cultural life and the capitalist economy.” (ibid)

Couldry betonar att kulturstudier som disciplin inte automatiskt har ett *särskilt* politiskt innehåll, men baseras på värderingar med bas i ifrågasättandet av ojämlika maktförhållanden, som konsekvent applicerade *kan* ha en effekt på hur människor tänker kring politik (ibid, s. 6). En fortsatt diskussion om det politiska systemets betydelse efterfrågas även av en av kulturstudiets centralfigurer Stuart Hall i en intervju gjord av medievetaren Sut Jhally 2012, senare publicerad i *Cultural Studies* (2016). Här uttrycker Hall en önskan om en återkoppling till den politiska dimension som från början varit en viktig del av kulturstudiet (ibid, s. 337) och en fortsatt diskussion med och emot marxismen, för att utveckla denna vidare (ibid, s. 339). Inställningen från kulturstudiet handlar i mitt teoretiska förhållningssätt i hög grad om detta arv från och vidareutveckling av det marxistiska tankematerialet, där materiella förhållanden spelar en betydande roll om än inte den enda. Marxismens grundidéer har vidareutvecklats av flera teoretiker, däribland Hall, som beskriver hur kulturstudiets ”break into a complex Marxism” uppstått. Denna brytning har inneburit ett omvärderande av förhållandet mellan bas och överbyggnad, där basen inte längre ses som ensamt avgörande för överbyggnaden (Johnson m.fl., 2004, s. 30). Jag menar dock att den mer komplexa synen på marxismen inte bör leda till ett totalt avfärdande av det materiella, en tanke som flera teoretiker instämmer i. Hall pekar på att kulturstudiet av rädsla för att hamna i en ekonomisk reduktionism som missar andra faktorer i viss mån gått för långt och glömt bort ekonomin helt i sina analyser (ibid, s. 337). Med stöd hos Couldry och Hall är min utgångspunkt att den kritiskt ställda frågan om hur makt och maktförhållande yttrar sig för människor har en *verklig* såväl som socialt konstruerad betydelse för människor. Häri ligger kärnan i mitt teoretiska förhållningssätt till det studerade materialet, och alla övriga teoretiska ingångar är kopplade till detta resonemang. Det har också gjort att jag i min analys fokuserat först och främst på de aspekter som kan säga något om maktförhållanden och hur utsagor förhåller sig till rådande (eventuellt ojämlika) materiella såväl som sociala ordningar. Tanken om en analys som tar hänsyn till den politiska dimensionen har varit av stort värde för mig i såväl val av forskningsfråga som i de politiska aspekter som blir viktiga framför allt i mitt avslutande analyskapitel och i efterföljande diskussion.

3.1.2 Inslag av sociologi, levnadsberättande och oral history

Kulturstudiernas inriktning är en som inte drar skarpa linjer mellan olika teoretiska ramverk, vetenskapsdiscipliner eller metoder. Att plocka in element från exempelvis kulturanthropologi, etnologi och sociologi är därför något som ligger nära till hands inom kulturstudiet, och även jag har vänt mig åt detta håll för vissa teoretiska idéer. Sociologen Les Back kan fungera som en brygga mellan kulturstudiet och sociologin, då Back tydligt pekar ut sociologins uppgift som den att koppla det personliga till större historiska och samhällsliga sammanhang (Back, 2007, s. 10), en tanke som går väl samman med kulturstudierna och något jag också menar kan vara en relevant funktion att fylla för den dokumentära scenkonsten. Back beskriver vidare hur man bör sträva efter en förståelse för det som man kanske till en början vill fördöma (ibid, s. 156), och hävdar att några av den sociologiska forskningens viktigaste syften är både att vara en motvikt till tvärsäkra utsagor om verkligheten och tjäna som historiskt vittnesmål (ibid, s. 166). Just detta faktum har blivit intressant för mig att jämföra med scenkonstskaparnas ambition, för att se vilka beröringspunkter som finns mellan det sociologiska och det dokumentära förhållningssättet. Olika teorier om biografiskt berättande har vidare bidragit till att göra den inom sociologin beskrivna kopplingen av den individuella berättelsen till samhällets i mina analyser. Etnologen Birgitta Svensson, som arbetat med studiet av levnadsberättande, beskriver det kollektiva minnets och den kollektiva berättelsens betydelse för individen och för möjligheten att skapa ett fungerande samhälle med gemensamma normer, och menar att skapandet av en egen identitet kräver kollektiva minnen, då denna skapas i social interaktion med andra (Svensson, 2011, s. 34f). Här har jag plockat med mig Svenssons tankar om vikten av att få berätta och koppla sin berättelse till kollektivet när jag analyserat betydelsen av att olika röster lyfts i de dokumentära berättelserna.

Oral history, eller muntlig historia, är också ett forskningsfält som blivit användbart för mig när jag undersökt hur scenkonstskapare och media använder sig av berättade historier för att gestalta verkligheten, och hur de tänker kring äganderätten till de historier som används. Ekonomihistoriken Emma Stollo visar exempelvis hur oral history kan fungera väl tillsammans med ett intersektionellt perspektiv, ett som tittar på hur *olika* maktstrukturer samspelar kring en individs handlingsutrymme (Stollo, 2015, s. 144f). Ett begrepp som dyker upp hos Stollo är diskursiva motståndsfält, som beskriver de eventuella motstånd mot dominerande diskurser som kan finnas i en berättelse (ibid, s. 167), ett begrepp som även jag burit med mig. Litteratur- och genusvetaren Annika Olsson beskriver vidare hur oral history-traditionen under senare decennier allt mer strävat efter att förändra maktordningar även i det sätt på vilket historia skrivs (Olsson, 2015, s. 53f). Kärnan i resonemanget är enligt Olsson en kritik mot att man i sin strävan att ge någon annan en röst paradoxalt nog ändå upprätthåller den distinktion som finns mellan de som *har* en röst och de som får en röst *given* åt sig av någon annan, och därmed består de maktskillnader som från början gjort att människor haft olika möjligheter att göra sin röst hörd (ibid, s. 46). Historikern Joakim Glaser lyfter också

hur det kan vara svårare att få intervjusvar från grupper som tillskrivits en negativ identitet i samhället (Glaser, 2015, s. 119), något som också utvecklas vidare i min analys och kan ställas i relation till scenkonstens dokumentära ambitioner.

Idéer från oral history om hur makten över berättelsen kan problematiseras, och sociologins tankar om att koppla den personliga berättelsen till den större, samt kulturstudiets fokus på maktfrågor har sammanfattningsvis varit de viktigaste teoretiska bidragen från dessa discipliner och följt mig i mitt analysarbete.

3.2 Autenticitet

Autenticitet har inför denna undersökning blivit ett begrepp jag inte kunnat undvika, då dokumentär scenkonst i varierande grad gör anspråk på någon form av autenticitet. Detta avsnitt inleds därför med en genomgång av vad som kännetecknar autenticitet som fenomen, och följs av beskrivningar av verktyg för att läsa av autenticitetstendenser inom samtiden. På detta följer slutligen ett avsnitt om de problematiska aspekter som kan följa med autenticitetsbegreppet.

3.2.1 Autenticitetens definierande markörer

Teatervetaren Daniel Schulze som tidigare kort omnämnts har i publikationen *Authenticity in Contemporary Theatre and performance: Make it real* (2017) gjort en djupgående studie av hur autenticitetsbegreppet kan användas för att tolka samtida strömningar, och kommer vara användbar för mig när jag tittar på hur autenticitetsbegreppet kan förklara dessa strömningar såväl i samhället i stort som inom scenkonsten. Schulze beskriver hur autenticitetsideal genom historien ofta uppstått som reaktion på en upplevelse av förlusten av ett ordnat system, och hur autenticitet därmed exempelvis under antiken betecknade framför allt känslan av att vara på sin rätta plats och höra hemma (ibid, s. 16). Gunn Enli, medievetare, beskriver vidare autenticitet som ett paradoxalt och svårdefinierat begrepp, men lyfter trots allt fram sju markörer som definierande för det som uppfattas som autentiskt. Bland dessa sju listas exempelvis spontanitet, vanlighet och imperfektion. En viktig ytterligare autenticitetsmarkör enligt Enli är omedelbarhet (immediacy). Denna markör handlar om en upplevelse av "liveness" och ett delat nu, att något händer precis i stunden (Enli, 2015, s. 137). Här finns en koppling mellan Enli och Schulze, som även han lyfter framför allt konceptet liveness. Schulze pekar på två faktorer som sticker ut och definierar en konsthändelse som sker live och skiljer den från att exempelvis se en inspelning av densamma; dels ger närvaro på plats sinnesintryck från fler *sinnen*, dels finns en vetskap om att det som sker kan *misslyckas*, något publiken är medveten om och skapar särskilt engagemang (Schulze, 2017, s. 231f). Begreppet liveness står alltså för den omedelbarhet, den scenens magi, och den kollektiva

gemenskap som kan uppstå endast kring ett teaterframförande (ibid, s. 254), och blir användbart i min analys.

3.2.2 Autenticitetspraktiker och autenticitetskontrakt

Schulze beskriver vidare hur de senaste decennierna sett en tendens till att tillvaron allt mer upplevs som "fake", och hur efterfrågan på "autentiska" förstahandsupplevelser och autenticitetspraktiker som en följd av denna känsla blivit allt vanligare (Schulze, 2017, s. 8f). Här får Schulze medhåll av Enli som visar att tanken om massmedias falska verklighetsversion vuxit sig starkare under 70- och 80-talet, och att samtidstillståndet är ett där det verkliga och det fiktiva upplevs som i princip utbytbart med varannat (Enli, 2015, s. 8f). Den dokumentära trenden inom populärkulturella yttringar menar Schulze är ett tecken på hur publikens längtan efter avslut och autenticitet, som lett till exempelvis reality-tv, är ett försök att hantera just denna utveckling (Schulze, 2017, s. 205). Schulze pekar alltså ut flera tecken i den fikionaliserade samtiden som pekar på att vi som en motreaktion börjat söka autenticitet, en tendens som utvecklas vidare i den diskussion som avslutar denna uppsats. Enli beskriver vidare ett begrepp hon kallar för autenticitetskontraktet. För att kunna representeras behöver verkligheten alltid i någon mån förenklas, något som publiken för det mesta är medveten om och därmed accepterar vissa avsteg från en exakt realistisk avbildning. Autenticitetskontraktet utgörs av den överenskommelse om vissa gränser som alla inblandade, t.ex. producenten av en utsaga eller dess publik, är överens om (Enli, 2015, s. 132), kan påverkas av aspekter som genrekonventioner och hjälper uttolkaren att orientera sig kring exempelvis förväntad sanningshalt (ibid, s. 16f). Detta autenticitetskontrakt hävdar jag också är användbart för att studera producerandet och mottagandet av scenkonst där publiken, i olika hög grad beroende på förkunskaper, försöker avläsa de tematiska och konstnärliga tillrättalägganden som görs, och blir därför även det ett användbart analysverktyg.

3.2.3 Den problematiska autenticiteten

Kring autenticitet som begrepp och sökandet efter autenticitet som fenomen lyfter flera teoretiker risker och problem som jag menar blir viktiga att ta hänsyn till i en studie som berör just det autentiska. Några av de risker som lyfts fram tydligast i litteraturen berör bland annat hur autenticitet kan fungera som dominering, kopplingar mellan autenticiteten och nyliberalismen, och autenticitetens strävans eventuellt negativa effekter på demokratin.

En kärnpunkt i Enlis etiska kritik av strävan efter autenticitet inom exempelvis TV-mediets dokusåpor handlar om att det som utnyttjas ofta är underordning, svaghet och förtvivlan hos de gestaltade, då dessa känslor extra effektivt anses skapa en känsla av autenticitet för publiken (Enli, 2015, s. 72, 78f, 81). Litteraturvetaren Rob Horning drar liknande slutsatser och menar att autenticitetsbegreppet i marknadsföringssammanhang ofta kopplas ihop med en statisk sanning om vad som utgör det autentiska. Att exempelvis en viss

typ av känslor kategoriseras som genuina antyder att det skulle finnas sådana som *inte* är det. (Horning, 2017, s. 29). Hos Horning framhålls också hur ”autentiska varor” på det kommersiella fältet spelar på en uppfattning om vad som är ”mainstream”, och där definieras som dess motsats, det som är skilt från den genomsnittliga människan. Detta får till följd att det som framställs som autentiskt ofta är resultatet av någon form av kulturell appropriering (ibid, s. 37). Det Horning och Enli problematiserar här är alltså hur autenticiteten kan verka dominerande gentemot den som framställs som autentisk, något som blir extra intressant i förhållande till det ”autentiska” material som används av mina informanter.

Horning beskriver vidare hur en strävan efter det äkta och autentiska vid en första anblick kan tyckas hota kapitalismen som system, men att denna strävan efter det ouppnåeliga, det som ligger utanför konsumtionskulturen, istället ofta matas på och används av marknadsförare och kommersiella krafter för ekonomisk vinning (ibid, s. 30). Flexibilitet och ständigt sökande efter ytterligare produkter att konsumera i strävan efter autenticitet uppmuntras hos oss som individer och denna flexibilitet passar väl samman med en nyliberal strukturering av samhället, vilket skapar en fusion mellan nyliberalism och autenticitet (ibid, s. 39f). Schulze ger också uttryck för en viss oro över vad den samlade tendensen att söka enkla sanningar och autenticitet har för baksidor i förlängningen, och pekar ut konservativa, religiösa och nationalistiska tankegångar som potentiella uttryck för denna autenticitetssträvan. Schulze menar att denna risk uppstår i och med en återgång till en essentialistisk syn på autenticitet, och i förlängningen riskerar även vårt samtida demokratiska samhälle (Schulze, 2017, s. 255f). Enli lyfter farhågor kring autenticitetsidealet utifrån liknande hypoteser, och menar att det i värsta fall kan användas för att motivera sociala extremitytringar när det gäller exkludering, som exempelvis nationalism, rasism och sexism (Enli, 2015, s. 11).

Såväl begreppet autenticitet och Schulzes och Enlis beskrivningar av de kännetecken som definierar det autentiska som de problematiska aspekterna av autenticiteten kan appliceras på min undersökning, för att se om de kan förklara trender inom den svenska scenkonsten. Att fokusera på hur autenticitetskontraktet fungerar för scenkonstskapare, media och publik, och hur liveness dessutom samspelar med såväl autenticitet som ett ökat engagemang är ytterligare viktiga byggstenar som används i min studie.

3.3 Dokumentär scenkonst

Denna teoriavsnittets tredje del fokuserar dels på hur denna autenticitet kan förstås specifikt inom dokumentär scenkonst, dels på hur scenkonstens relation till det omgivande samhället kan analyseras teoretiskt.

3.3.1 En funktionell analys av scenkonstens autenticitetsanspråk

För att reda ut om det alls går att hävda någon form av objektiv sanning inom konsten har teatervetaren Ursula Cantons analyser av scenkonst varit till stor hjälp, och det kommande avsnittet fokuserar därför på dessa. Canton har i *Biographical Theatre: Re-presenting real people?* (2011) fokus på hur scenkonstens ”sanning” förhåller sig till den yttre världens, och beskriver som beskrivits i uppsatsens bakgrund genrens utveckling mot en syn på sanning och fiktion som allt mer fragmentiserad (ibid, s. 8ff). Canton visar dock hur teaterns element i form av t.ex. verklighetstrogen scenografi eller andra verklighetsrelaterande faktorer ofta skapar *upplevelsen* av förmedlad sanning och autenticitet hos publiken (ibid, s. 34, 58). Cantons använder sig av det hon kallar en *funktionell* analys för att komma runt svårigheten att definiera vad som är fakta respektive fiktion (ibid, s. 18), och menar att det viktigaste i konst som utger sig för att gestalta verkligheten inte är huruvida innehållet faktiskt är sant, utan i vilken grad det uppfattas som sant, det vill säga vilken *funktion* det fyller (Canton, 2011, s. 38, 41). Begreppen *extra-* och *intrateatralitet* blir för henne viktiga för att beskriva olika element hos scenkonsten, och i viss mån förutsäga hur de kommer att uppfattas (ibid, s. 45, 74). *Extra-* och *intrateatralitet* beskriver i vilken grad scenkonsten refererar till den yttre livsvärlden respektive inåt mot den värld som skapas på scenen, en med tydligt fiktiva referensramar (ibid, s. 45). Cantons funktionella analys av hur scenföreställningar *fungerar* som sanning i högre eller lägre grad plockas upp vidare i mitt teoriavsnitt och blir även de användbara för min analys.

Förutom de element som finns inneboende i själva scenframställningen diskuterar Canton även hur teatern är en händelse som är beroende av aktioner och reaktioner hos publiken. Här utgår hon från vissa antaganden, däribland att teater endast existerar i *interaktionen* mellan den framträdande och åskådaren, och att tolkningen av framställningen är beroende av *åskådarens kunskap* om kontexten i vilken dessa framförs (ibid, s. 130). Canton visar via publikundersökningar att scenuppsättningar som triggar en verklighetsanknuten läsning från publikens sida i allra högsta grad kan påverka publikens uppfattning om förhållanden utanför teaterns värld och förändra deras kunskapsbild (ibid, s. 87, 134), och hur publikens kunskap om livsvärlden kan påverkas framför allt om åskådarna tycker att budskapet stämmer överens med tidigare kunskap och kroppsliga upplevelser (ibid, s. 149, 165, 170). Här kan Canton även visa på att *vana* teaterbesökare uttrycker sig mer öppna inför tanken att gestaltningarna inte nödvändigtvis är eller behöver vara exakta återgivning av verkligheten (ibid, s. 164). Det är därför troligt att den kunskap om ett ämne som verkligen förmedlas till publiken i mitt studerade material är mycket varierande beroende på till exempel publikens kulturella bakgrund, vana att tolka konstnärliga gestaltningar, och kunskap om det ämne som tas upp.

3.3.2 Politik, demokrati och delaktighet i dokumentär scenkonst

Flera teatervetare lyfter fram hur dokumentär scenkonst sysslar med det omgivande samhället, och vissa röster menar att en dokumentär pjäs *bör* behandla just det offentliga livet och inte det privata (se t.ex. Fisher Dawson, 1999, s. 99). Schulze visar även hur dokumentärteatergenren de facto ofta behandlar och inverkar i brännande frågor eller debatter (Schulze, 2017, s. 207). Hos åtskilliga forskare lyfts den dokumentära scenkonstens historiska roll som ifrågasättare och avslöjare av rådande maktförhållanden, ofta via ett användande av teatrala upplevelser som ifrågasätter sanning som fenomen, vilket förväntas uppmuntra ett generellt kritiskt tänkande och ifrågasättande av enkla svar. Martin beskriver processen på följande vis:

”What is hidden by social conventions and a limited understanding of how corporations and governments ‘theatricalize’ their role in the world is being challenged by theatre of the real that asks spectators to make a much more critical stance in relation to the ‘information’.”
(Martin, 2013, s. 176)

Schulze instämmer och menar att dokumentär teater kan tolkas som politiskt skeptisk i ifrågasättandet av kopplingen mellan ”fakta” och ”sanning” (Schulze, 2017, s. 224). Detta i kombination med den dokumentära scenkonstens beskrivna historia av samhällsengagemang blir intressanta aspekter att ta i beaktning i min analys av hur scenkonsten förhåller sig till sin publik, till koncept som sanning och till samhällsviktiga funktioner.

The technical fallacy och the misrecognition of the audience

Teatervetaren Liz Tomlin pekar även hon på ett kvarvarande arv från de tankar som beskrivits inom dokumentärteatergenrens historia, tankarna om att avslöja det ”kapitalistiska spektakelsamhällets” maskering av samhällets verkliga konfliktytor (Tomlin, 2016, s. 19ff). Ett viktigt förbehåll när det gäller den radikala och ifrågasättande funktion som scenkonsten fyllt är enligt Tomlin dock att detta arv i samtiden främst visar sig i ambitionen att väcka publikens ifrågasättande, utan att rikta detta ifrågasättande mot något speciellt mål (ibid, s. 174f). Den historiska vilja till öppenhet och förändring inom scenkonsten som beskrivs menar alltså Tomlin länge var förknippad med radikalt innehåll och radikal politik, men har med tiden snarare levt kvar i form av en radikal estetik (ibid, s. 23). Tomlin uttrycker det som att den *formella innovationen* börjat väga tyngre än den *politiska* eller *innehållsliga innovationen* (ibid, s. 23f), och menar därför att det blir av vikt att inte *förväxla* radikal form med radikalt innehåll och tro att teater som till formen uppvisar radikalitet också leder till innovation och samhällsomvandling på det politiska planet. Att göra detta misstag kallar Tomlin för ”*the*

technical fallacy” (ibid, s. 11f), och blir ett intressant begrepp att pröva mot scenkonstskaparnas och medias beskrivningar av vad som utgör en scenkonst i framkant.

Olika aspekter av *publikens* aktivitet och delaktighet kan vidare analyseras med hjälp av Tomlin, som beskriver vad hon kallar den diskursiva konstruktionen av den ”aktiva åskådaren”. Tomlin undersöker de påståenden om bemäktigande och demokrati som finns kring publikdeltagande, och pekar ut en skillnad mellan inriktningar som ser publikdeltagande som aktivt så fort åskådaren *agerar fysiskt*, och de som menar att detta inte är nog för att åstadkomma en verklig aktivitet utan att det också krävs att åskådaren engageras i det som sker och *reflekterar aktivt* (ibid, s. 173). Begreppet *”the misrecognition of the audience”* använder Tomlin för att beskriva ett skeende där publikens deltagande styrs mot dess egentliga vilja, i situationer där de inte har någon eller begränsad makt att styra över sitt eget deltagande, och därför inte bemäktigas på riktigt (ibid, s. 182f).

Sammanfattningsvis blir den dokumentära scenkonstens tradition att verka som ”sanningssägare” och politisk spelare av relevans för att förstå den samtida roll som framträder i min analys. För att anlägga ett kritiskt perspektiv på de demokratiserande och förnyande ambitioner som beskrivs i materialet, såväl när det gäller scenkonstens innehåll som publikens delaktighet i detsamma, plockar jag framför allt med mig begreppen om the technical fallacy och the misrecognition of the audience.

3.4 Demokratin i samtiden

Den samhällsnära funktion dokumentär scenkonst historiskt fyllt tillsammans med denna studies forskningsfokus på scenkonstens funktion i ett demokratiskt samhälle pekar båda mot ett behov av teorier kring demokratin, dess samtidstillstånd och dess utmaningar i försöken att skapa en heltäckande bild. Det sista, och mest betydande, avsnittet i mitt teorikapitel fokuserar därför på tre teoretiker som intresserar sig just för dessa frågor. Statsvetaren Chantal Mouffe, arkitekturprofessorn Teresa Hoskyns, och konstvetaren Jeff Werner har alla gjort forskningsbidrag som blir relevanta för min undersökning, och relaterar dessutom tydligt till varandra i sina kritiska diskussioner kring demokratin.

3.4.1 Agonistisk demokrati och konfliktfylld konsensus

Eftersom min analys berör politiska aspekter av konst i allmänhet och dokumentär scenkonst i synnerhet blir det av vikt för mig att definiera vad som utgör det ”politiska”. Här har Mouffe blivit viktig, och beskrivningen av det politiska som den antagonistiska dimension som konstituerar alla mänskliga samhällen (Mouffe, 2005, s. 9). Mouffe gör en tydlig åtskillnad mellan politik och det politiska, där politik handlar om praktikerna inom det som utgör konventionella politiska strukturer, medan det politiska är ett vidare begrepp som handlar om hur samhället är organiserat och utgör den dimension där Mouffe menar att makt, konflikter

och antagonismer visar sig (ibid, s. 8f). I Mouffes resonemang vill jag särskilt knyta an till detta, att antagonismer människor emellan alltid kommer uppstå, och att denna risk aldrig kan undvikas utan behöver hanteras. Dock ser Mouffe en viktig begränsning för de konflikter som ses som konstruktiva i ett samhälle. Konflikt, för att den ska kunna accepteras, måste anta en form som inte sliter isär det politiska samfundet (ibid, s. 20). De som ifrågasätter de grundläggande demokratiska institutionerna kan inte ses som legitima motparter enligt Mouffe, men bör exkluderas på politiska och inte moraliska grunder (ibid, s. 120). Om man följer resonemanget hela vägen ut innebär det att sökandet efter en konsensus eller samstämmighet är ett fåfängt, för att inte säga ett ouppnåeligt mål. Mouffe beskriver hur dagens liberala teoretiker missar en viktig poäng i sitt fokuserande på konsensus, nämligen den viktiga roll känslor spelar i konstruktionen av politiska identiteter (ibid, s. 29). En identifikation med ett ”vi” lyfts som oundvikligt och det mest fruktbara sättet att få utlopp för våra mänskliga drifter (ibid, s. 25f).

Med antagonism och konsensus som de två ytterligheterna förespråkar Mouffe en tredje typ av relation, nämligen *agonismens*. Inom antagonismen delar motparterna inte någon gemensam grund. Agonismen däremot innebär att olika parter, med olika politiska ståndpunkter, trots att de inte ser någon rationell möjlighet till konsensus erkänner legitimiteten hos sina motståndare och ser dem som motparter, inte fiender. Här delas alltså en gemensam symbolisk plats där konflikten spelas ut. Demokratins viktiga uppgift blir att förvandla antagonism till agonism (ibid, s. 20) och skapa det som Mouffe kallar ”konfliktfylld konsensus” (ibid, s. 121). En konfrontation inom en konfliktfylld konsensus kan enligt Mouffe erbjuda kollektiva identifikationsformer som är tillräckligt känslomässigt engagerande för att fylla det behov av politiska alternativ som beskrivs ovan (ibid, s. 30).

3.4.2 Demokratins ”empty place”

Hoskyns diskuterar definitionen av deltagande och dess förhållande till demokrati i allmänhet och arkitektur i synnerhet, och beskriver hur termen ”participation” ofta används för att beskriva en konsulterande process där det ses som tillräckligt för allmänheten att endast delta och uttrycka sin åsikt, medan de verkliga besluten tas någon annanstans (Hoskyns, 2014, s. 2). I en fortsättning på detta resonemang menar Hoskyns att en sådan konsultation inte är tillräcklig för en demokrati med verkligt deltagande och medborgarstyre (ibid, s. 3). Hoskyns hävdar med hjälp av exempelvis ovan nämnda Mouffe att demokrati är och bör vara även en deltagande handling, snarare än något som enbart via representation delegeras till politiska eliter (ibid, s. 6, 34). Ett sådant deltagande saknas enligt Hoskyns idag, hon men betonar även att deltagande demokrati inte bör ersätta representativ demokrati då proceduren att via sin röst välja och ersätta olika representanter i maktposition upprätthåller den ”tomma plats” (empty place) som demokratin bör vila på (ibid, s. 175). Hoskyns beskriver denna tomma plats som en demokratisk offentlig sfär, som kan tas i anspråk men aldrig totalt domineras av en och

samma kraft (ibid, s. 176). För att ha en fungerande demokrati måste maktens plats i Hoskyns definition av begreppet vara ”tom” och ständigt kunna erövrats av olika subjektspositioner (ibid, s. 175f). Demokratin upprätthålls enligt Hoskyns alltså genom principen att den å ena sidan baseras hos folket, å andra sidan inte är kopplad till någon särskild aktör (ibid, s. 49). Här finns ytterligare kopplingar till Mouffe och statsvetaren Ernesto Laclau, i argumentet för ett behov av reellt skilda politiska alternativ (ibid, s. 46, 48f, 176). Även Hoskyns pekar likt flera av tidigare berörda forskare på en utveckling under de senaste decennierna mot ökad nyliberalism och avpolitisering av det offentliga rummet, och i och med detta ett försvagande av den offentliga sektorn och den offentliga sfären (ibid, s. 4).

3.4.3 Ett postdemokratiskt tillstånd

Av relevans i sammanhanget blir också den tes som Werner lägger fram, som pekar på hur vi lever i en tid som kan kategoriseras som *postdemokratisk* och kännetecknas av en urholkning av demokratins formella strukturer och en professionalisering av politiken (J. Werner, 2018, s. 7). Som en del av denna utveckling, menar Werner, har politiken blivit allt mer medieanpassad samtidigt som själva politiken betraktas som en administrativ uppgift som handlar om att sköta landet, och inte att förändra världen (ibid, s. 17ff). I postdemokratin bibehålls alltså formella demokratiska strukturer men har tömts på allt innehåll, och begreppet demokrati används allt mer men betyder allt mindre (ibid, s. 138). Här hämtar även Werner stöd hos Mouffe i kritiken av postdemokratin, som han liknar vid en ”konsensusdemokrati”, något Mouffe som visats avfärdas som ofruktbart (ibid, s. 31).

En av Werners grundhypoteser är även att postdemokratiseringen hänger nära samman med nyliberalismens intåg (ibid, s. 29). Tanken om medborgaren har ersatts med den om konsumenten, och det som tidigare ansetts vara politiska frågor ses allt mer som ekonomiska sådana (ibid, s. 8f). En del i samma postdemokratiska utveckling är kommersialiseringen av det offentliga rummet från kapitalets sida, och att dessa utrymmen allt mindre används för protester mot makten och därmed töms på ideologiska konflikter (ibid, s. 34f). Werner beskriver i förhållande till detta hur en stad behöver *olika* typer av offentliga rum, och då även rum som till skillnad från större offentliga platser som torg inbjuder till diskussioner av annan typ och i annan skala (ibid, s. 40). Werner betonar vidare vikten av att alla människor syns och möts i detta offentliga rum för att kunna bli en del av det kollektiva ”vi” som är en förutsättning för en reell demokrati (ibid, s. 38). Här blir teaterns plats som ett kompletterande offentligt rum en intressant tanke för mig att pröva.

I tillägg till tidigare teoretiker som pekat på en postdemokratisk utveckling inom den politiska sfären pekar Werner dessutom ut hur denna i allra högsta grad visar sig inom kulturens fält. Werner menar att det som kännetecknar kulturen i det postdemokratiska samhället är att den allt mer fått ta över politikens roll och blivit den främsta arenan för demokratiska diskussioner, diskussioner som exempelvis rör uppfattningen om kultur,

demokrati, nationalism och historia (ibid, s. 11). Allt mer av ansvaret för demokratins hela bevarande läggs alltså på konsten, och denna får som uppgift att ta över på områden där samhället abdikerat (ibid, s. 104, 110). När det gäller konsekvenser för konstens roll i demokratin går det alltså att koppla Mouffes beskrivning av den nyliberala hegemonin och den felaktiga tron på konsensus, samt Hoskyns betoning av demokratins ”tomma plats”, till Werners beskrivningar av det postdemokratiska tillståndet där politiken alltmer töms på politiskt innehåll och konsten alltmer blivit arenan för politiska diskussioner. Detta är något som blir extra intressant att hålla upp mot mitt material, då identifikation och politiska alternativ är något som dyker upp även där.

3.5 Fokusering av det teoretiska ljuset

Som en avslutning på mitt teoretiska kapitel vill jag slå en båge tillbaka till mina inledande beskrivningar av kulturstudiet och de tankar om kritik av maktförhållanden och betydelsen av ett politiskt perspektiv som för mig blir disciplinens viktigaste. De teoretiska ingångar som redovisats har alla på ett eller annat vis beröringspunkter med detta förhållningssätt, eller med varandra. Idéer från medieforskare och demokratiteoretiker antyder hur den nyliberala ekonomisk-politiska ordningen blir viktig för att förklara företeelser i samtiden som har att göra med ett ökat sökande efter autenticitet och tillhörighet, och upplevelsen att flera samhällsliga institutioner tömts på sitt innehåll (se t.ex. Mouffe, 2005, s. 29ff; Schulze, 2017, s. 251; J. Werner, 2018, s. 7ff). Dessutom finns gemensamma idéer hos flera belysta teorier om vilka vägar *framåt* som kan vara fruktbara för demokratin. Mouffes beskrivning av behovet av reella politiska alternativ (se t.ex. Mouffe, 2005, s. 29f) kan mycket väl sammanfogas med den åsikt teatervetaren Liz Tomlin ger uttryck för, att det inte är meningslöst att försöka hävda en ståndpunkt i en tid där man ifrågasätter existensen av en objektiv verklighet (Tomlin, 2016, s. 208f), eftersom konstnärens eller kritikerns val att förespråka ett narrativ före ett annat trots allt kommer ha verklig betydelse för konstnären, publiken och samhällets ideologiska utformning (ibid, s. 6f). Mouffes betoning av politiska identiteter tillräckligt starka för att väcka känslomässigt engagemang (Mouffe, 2005, s. 30) samspelar i min analys även väl med exempelvis etnologen Birgitta Svenssons beskrivning av vikten av kollektiva identiteter för ett fungerande gemensamt samhälle (Svensson, 2011, s. 34f). Tillsammans bildar dessa teories ifrågasättande av rådande maktordningar den grund denna studie vilar på.

4. Metodologi, material och etik

“[...] a multiplicity of methods is necessary because no one method is intrinsically superior to the rest and each provides a more or less appropriate way of exploring some different aspect of cultural process. Our analysis also implies that all methods have limits.”(Johnson m.fl., 2004, s. 42)

Jag vill inleda mitt metodologi- och materialkapitel med att i linje med citatet ovan betona att den metod som karakteriserat denna studie är brokig och mångfacetterad, eftersom det ligger i kulturstudiets natur att *kombinera* såväl metoder som teoretiskt förhållningssätt från flera vetenskaper och perspektiv (se t.ex. Grossberg, Nelson, & Treichler, 1992; Johnson m.fl., 2004; Jönsson & Nilsson, 2017). Detta gör att jag använt mig av såväl intervjuer som studier av medietexter, och analyserat detta material med metoder från såväl *kulturstudiet* som *oral history* och *tematisk analys*. Jag lutar mig dessutom mot tanken om en *tjock beskrivning* som beskrivs inom exempelvis den tolkande etnologin och kulturanthropologin (se t.ex. Geertz, 1991, s. 15). I det följande avsnittet presenteras och diskuteras först mina metodologiska utgångspunkter, kopplat till en beskrivning av mitt *material* med respektive urvalsförfarande och avgränsningar. En fördjupad beskrivning av *analysmetoder* som använts följer sedan, och avslutningsvis ventileras de *etiska dilemman* en studie av detta slag ställs inför.

4.1 Ett mångmetodologiskt förhållningssätt

Mitt teoretiska perspektiv, som utvecklats ytterligare mitt teoriavsnitt, hänger alltså nära samman med mitt val av flera typer av material och flera olika analysmetoder. När det gäller kombinationen av metoder stödjer jag mig också bland annat på etnologerna och kulturhistorikerna Lars-Eric Jönsson och Fredrik Nilsson. De båda hävdar att problem som kan uppstå kring resultatets generaliserbarhet i en studie som sysslar med den komplexa historiske verkligheten delvis kan lösas med hjälp av just en sådan kombination. Den mängd röster som i och med ett sådant tillvägagångssätt får komma till tals gör att det åtminstone går att komma ett steg närmare en heltäckande bild (Jönsson & Nilsson, 2017, s. 16).

Begreppet ”tjock beskrivning” som också nämns ovan är i sin tur ett som appliceras av bland annat kulturanthropologen Clifford Geertz, som lyfter det som ett ideal för den etnografiska tolkningen. Geertz menar att etnografins syfte är att ”upprätta en hierarki av meningsfulla strukturer” med vars hjälp diverse signaler och deras betydelser kan iakttas och tolkas (Geertz, 1991, s. 15ff), något som blivit en hjälp för mig i skapandet av ett kontextuellt sammanhang. Även i autenticitetsforskningen och hos teatervetaren Daniel Schulze lyfts argument för att använda sig av en så mångfacetterad och tjock beskrivning som möjligt, och då framför allt i studiet av ett fenomen som ”live art”, det vill säga sådan konst som framförs vid ett specifikt tillfälle och inte kan återupprepas exakt. I en sådan analys kan allt som sker i

stunden analyseras, såväl händelserna som kropparna, platsen och flera andra aspekter. Detta menar Schulze gör ”live art” extra betjänt av en tjock beskrivning (Schulze, 2017, s. 64f).

Kulturanalys och tjock beskrivning kan med fördel kombineras med oral history, och även denna disciplin har påverkat mina metodologiska val. Jag har en kulturell ingång till oral history-inslagen som används, en typ av ingång som Thor Tureby beskriver som ett sätt att främst försöka förstå vilka *kulturella komponenter* som finns i en berättelse eller en utsaga. Utgångspunkten för en sådan ingång är tanken om att människan försöker skapa mening i det som sker och har skett genom att sätta dessa skeenden i relation till omvärlden och dess diskurser, varför det kulturella också kan gå att finna i individuella utsagor (Thor Tureby, 2015, s. 20). Inom oral history finns alltså argument för användandet av berättande intervjuer som bygger på personliga erfarenheter, utifrån tesen att de kan ge kunskap om dessa kulturella komponenter, komponenter som i bästa fall även kan visa på maktstrukturer som existerar kring scenkonsten. Jag har i linje med detta framför allt sökt finna de stora mönstren och strukturerna i de olika utsagorna, men även letat efter det som tidigare beskrivits med hjälp av Strollo som diskursiva motståndsfält (Strollo, 2015, s. 167).

Fokus för de frågor jag ställt till materialet handlar om kopplingen till makt och demokratiska aspekter inom konsten, och här hämtar jag alltså stöd i såväl den kritiska kulturvetenskapen som metoder från oral history.

4.2 Material

I det följande avsnittet presenteras mitt material, med en beskrivning av urval och avgränsningar, materialets innehåll, och genomförande av undersökning för respektive materialtyp. Jag har i den *första* och mest omfattande delen av mitt material använt mig av intervjuer som jag själv genomfört med scenkonstskapare, förutom i ett fall där jag använt en intervju som genomförts av andra och är publicerad i *Scenpodden*. Den *andra* huvuddelen i mitt material består av medietexter kring dokumentär scenkonst som i sin tur kan delas upp i tre underkategorier; inför-reportage eller marknadsföring från teatrarnas sida vid premiärer, material som diskuterar och recenserar mina utvalda scenföreställningar, och slutligen ett antal texter som diskuterar dokumentär scenkonst i Sverige på ett generellt plan. För att sätta intervjuerna och medietexterna i ett sammanhang och se hur materialet gestaltas på scen har jag även sett på videoinspelningar och liveframträdande av ett antal scenföreställningar gjorda av de intervjuade scenkonstskaparna. Då dessa observationer endast fungerat kontextskapande analyserades de inte lika utförligt som övrigt material, men observerade scenföreställningar presenteras för läsarens förståelse även dessa nedan.

4.2.1 Scenkonstskapare

Då min första frågeställning behandlar hur den dokumentära metoden värderas och motiveras av scenkonstskapare har jag vänt mig till informanter som uppfyller två för frågeställningen

relevanta kriterier; de arbetar alla konstnärligt med produktionen av scenkonst och de står alla bakom uppsättningar som i huvudsak baseras på dokumentärt material. Mina sju informanter har alla varit delaktiga i utformningen av dokumentära uppsättningar på ett tidigt stadium där valet av den dokumentära metoden gjorts, och jag menar att de därför bör ha tankar om vad som tilltalar med metoden eller vilka eventuella nackdelar den kan föra med sig. Jag har intervjuat personer aktiva på olika teatrar då mitt intresse inte främst handlar om enskilda scenkonstskapare eller teaterinstitutioner utan den dokumentära metoden i allmänhet. En majoritet av personerna har dock en koppling till Göteborg, delvis beroende på att jag är bosatt i staden samt gjort min praktik och arbetat deltid på *Backa Teater*. Framför allt beror denna vinkling dock på att den dokumentära teatern i Göteborg legat i framkant och enligt scenkonstskribenter varit dominerande under 2000-talet (se t.ex. Forser, 2012; Rönnerstrand, 2014). Informanterna är i olika åldrar, i skilda faser av karriären och har uppnått olika grad av etablering inom branschen, allt ifrån konstnärliga ledare för stora institutionsteatrar till nyss etablerade frilansare på scenkonstfältet. Spridningen menar jag kan bidra till en viss bredd och möjlighet till olika perspektiv i materialet, både utifrån att de intervjuade har olika generationstillhörighet och deras varierande grad av arbetserfarenhet.

Jag fann mina informanter dels genom förfrågningar på *Backa Teater*, dels via min syster som frilansar inom scenkonsten, och fick i intervjuerna flera spontana tips på ytterligare personer som kunde vara för ämnet intressanta att intervjua. Detta sätt att finna informanter kallas för ”snöbollsmetoden”, t.ex. av sociologen Jan Trost (2010, s. 141) och hos historiken Joakim Glaser (Glaser, 2015, s. 119f). Metoden innebär att låta redan funna källor tipsa vidare tills ett tillräckligt stort urval av informanter hittats. Fördelen med metoden är enligt Glaser att den kan etablera ett förtroende mellan forskare och informant redan från början då den intervjuade har med sig en referensram kring vem forskaren är (ibid, s. 120), en förhoppning jag delar. En risk jag själv dock ser är den att bekräfta existerande maktstrukturer, då etablerade scenkonstnärer troligen tipsar vidare om personer inom sitt eget kontaktnät som möjligen delar samma perspektiv och värderingar. Jag har försökt väga upp denna risk genom att komplettera förfrågningar inom Göteborgs etablerade scenkonstsfär med detsamma inom den mer alternativa där min syster rör sig. Med detta sagt har flera av mina scenkonstskapare trots allt en tydlig koppling till varandra. Intervjumaterialet lämpar sig följaktligen bättre för att visa på dominerande tankar inom dokumentärt baserad scenkonst med fokus i Göteborg än för att ge en komplett bild av den dokumentära scenkonsten.

En faktor som blir intressant är att den slutliga urvalsgruppen består av personer där åtminstone några sitter på en betydande maktposition inom scenkonst-Sverige, vilket ämnesvalet gör det svårt att undvika men även har andra implikationer av intresse. Att intervjua människor i maktposition motiveras teoretiskt bland annat inom oral history och hos historikern Ylva Waldemarsson, som beskriver metoden som ”elite oral history”, och kan ha vissa förtjänster. Framför allt menar Waldemarsson att intervjuer med ”eliten” kan ge inblick i informella spelregler inom annars svåråtkomliga sfärer, och ge bättre svar på frågor om *varför*

saker sker än vad t.ex. studier av det konkreta utfallet kan göra (Waldemarsson, 2015, s. 76). Dessa argument från Waldemarsson är sådana jag menar kan appliceras även i min studie.

Mina avgränsningar består i att jag inte har valt att analysera och genomföra intervjuer med fler personer än dessa sju, då jag eftersträvat ett kvalitativt djup i mina analyser och dessutom utrymme att sätta intervjumaterialet i jämförelse med det mediematerial som presenteras i senare avsnitt.

Presentation av scenkonstskapare

Då jag fått tillåtelse av mina informanter att omnämna dem vid namn⁷ följer här en presentation av desamma. För att visa på generationstillhörighet och position inom scenkonsten innefattar beskrivningen, förutom vilka scenföreställningar de är kopplade till, även födelseår och kort info om typ av etablering inom scenkonstbranschen.

Fia Adler Sandblad, född 1959 – Fia är skådespelare, konstnärlig ledare för den egna *ADAS teater*, har undervisat i bl.a. teaterstudier och är masterutbildad inom fördjupat skådespeleri (Adler Sandblad, 2019; Backa Teater, 2019b). Fia har även tidigare varit journalist och dramatiserad, och skådespelade själv i, föreställningen *Camilla försvann* på *ADAS teater*.

Mattias Andersson, född 1969 – Mattias är från början skådespelare och numera dramatiker, regissör och konstnärlig ledare. Fram till år 2020 var han konstnärlig ledare för *Backa Teater* (Andersson, 2019a), men tog i mars 2020 över som *Dramatens* konstnärlige ledare och teaterchef (Dramaten, 2021b). Mattias har dramatiserat och regisserat tre av de föreställningar jag fokuserat på, *The Mental States of Gothenburg* på *Angered's Teater*, *Utopia 2012* på *Backa Teater*, samt *The Mental States of Sweden* på *Dramaten*.

Stella Eriksson-Rydholm, född 1992 – Stella är frilansande skådespelare och har själv skrivit och regisserat enmansföreställningen *Karin och jag*, som varit på olika gästspel runt om i landet. Stella studerade vid tillfället för vår intervju våren 2019 på Kulturverkstan i Göteborg, har gått Projektverkstan i Stockholm samt studerat teaterstudier både i Göteborg och i Plymouth, Storbritannien.

Malin Holgersson, född 1974 – Malin titulerar sig både radioproducent och scenkonstnär och har skrivit manus och regisserat ett flertal scenföreställningar (Backa Teater, 2019a). Malin har även arbetat mycket för Sveriges Radio och har en journalistbakgrund. Tillsammans med Shang Imam stod hen för idén och regisserade föreställningen *Krimradio* på *Backa Teater*.

Ulla Kassius, född 1951 – Ulla är framför allt verksam som frilansande scenograf och kostymör men har också regisserat ett antal uppsättningar (Dramaten, 2019). Hon har arbetat tillsammans med Mattias Andersson i alla tre av hans uppsättningar som är del av min analys (se ovan), och hon har i samtliga haft rollen som scenograf.

⁷ Ett resonemang kring detta följer i kapitlets avslutande del "Etiska hänsynstaganden".

Johanna Larsson, född 1982 – Johanna har arbetat en hel del tillsammans med Stefan Åkesson, är regissör, dramatiker, och sedan en tid tillbaka konstnärlig ledare för *Angeredes Teater* (SVT Nyheter Väst, 2018). Johanna sitter i styrgruppen för Göteborgs Stads Barnteaterakademi sedan 2018 (Barnteaterakademin, 2017), och har dramatiserat och regisserat *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter* på *Backa Teater*.

Stefan Åkesson, född 1980 – Under min praktikperiod på *Backa Teater* mötte jag vid flera tillfällen på Stefan Åkesson. Stefan är anställd dramaturg på teatern, har också gjort egna dramatiseringar och var dramaturg för *Krimradio* samt *Utopia 2012*, båda på *Backa Teater*, som är aktuella för min del. Stefan sitter även han i styrgruppen för Göteborgs Stads Barnteaterakademi sedan 2018 (Barnteaterakademin, 2017).

Genomförande av individuella intervjuer

I förberedelserna inför mina intervjuer följde jag den metodologiska tanken om att vara öppen för vart materialet skulle leda, och min intervjuguide var därför av ett *semi-strukturerat* slag. Detta innebar i mitt fall att intervjupersonerna till stor del tilläts prata fritt kring ämnet och därför rört sig i något olika resonemang beroende på intresseområde och arbetssätt. Historikern Emma Stollo beskriver hur just denna typ av friare intervju är ett möjligt tillvägagångssätt för att få informanten att förhålla sig mer reflexivt till sin berättelse, och komma åt ”hur-frågor” snarare än ”vad-frågor” (Stollo, 2015, s. 157), något även jag önskat. Jag bad följaktligen informanterna uppehålla sig vid de tankar eller den scenföreställning de *själva* ansåg vara av vikt för utvecklandet av den egna arbetsmetoden. Psykologerna Steinar Kvale och Svend Brinkmann urskiljer i sin beskrivning av kvalitativa forskningsintervjuer olika sätt att förhålla sig till intervjupersonen, och jag har valt att lägga mig närmast tanken om denne som *informant*, en definition som pekar på att intervjupersonen valts på grundval av expertkompetens eller kunskap om en specifik social praktik (Kvale & Brinkmann, 2014, s. 129). I mitt fall kunde informanterna bidra med insikt om tankar inom den konstnärliga praktiken dokumentär scenkonst, och fick därför tala relativt fritt utifrån sin position som experter. En nackdel med den metod som låter informanten styra i hög grad är givetvis att vissa av de teorier jag i utgångsläget föreställt mig kunna applicera på intervjumaterialet berör områden som informanterna aldrig kom in på, och därmed inte fått en rättvis möjlighet att kommentera, något jag märkt av också i min undersökning. Att informanten själv väljer att ta upp eller undvika vissa frågor är dock givetvis något som är möjligt att analysera i sig.

Med detta sagt, och vilket naturligtvis är ett viktigt förbehåll, så lyssnade jag på de svar som gavs mig med ett öra färgat av den kritiska kulturteorin och grävde djupare i teoretiskt intressanta ämnen. För att låna ord från Back: ”Thick descriptions produced through deep sociological listening are ones that theorize as they describe and describe as they theorize” (Back, 2007, s. 21). Ett växelspel mellan teoretiserande och att ta in empiriska detaljer är alltså det jag försökt uppnå, med hjälp av en pendling mellan informantens styrning och eget fokus på teoretiskt intressanta frågor.

Intervjufrågorna behandlade framför allt hur det dokumentära inslaget fått forma de konstnärliga valen, vad scenkonstskaparna sett för vinster eller risker och problem med det dokumentära arbetssättet, samt vad de anser att dokumentär scenkonst kan fylla för funktion i samhället i stort⁸. Intervjuerna spelades in och transkriberades av mig i nära anslutning till intervjutillfället. Samtalen varade mellan 45 och 90 minuter och hölls på olika platser i Göteborg, förutom en intervju som gjordes på telefon. Intervjuerna gjordes alla på platser där informanterna antingen arbetade, studerade eller bodde, alltså miljöer de var väl förtrogna med.

Då Mattias Andersson under perioden jag samlade in min empiri inte hade möjlighet att ställa upp för en personlig intervju så valde jag att analysera en intervju med honom i Scenpodden, publicerad 12 april 2019. I podden intervjuas Mattias av Rebecca Örtman och Karin Helander, båda med anknytning till scenkonstfältet⁹. Podden är ca 60 minuter lång och ämnet för avsnittet är just dokumentär teater. Scenpodden är en podd som behandlar ämnet scenkonst ur olika vinklar, med olika gäster i varje avsnitt (RATS Teater, 2019), och produceras av RATS Teater, forskningsscen vid Stockholms Universitet (Lagercrantz Spindler, 2019). Förutsättningarna för intervjun i Scenpodden blev givetvis annorlunda än för de jag själv genomförde, bland annat då premissen för intervjun var att den skulle publiceras offentligt och för ett massmedialt syfte. Den är dessutom genomförd av två personer som själva är etablerade inom scenkonstfältet vilket kan antas få vissa följder för frågeinnehåll, eventuell ”branschjargong” och förgivettaganden samtalsparterna emellan. I poddintervjun togs dock många av de frågor jag ställt till övriga informanter upp och jag bedömde att den gör en utförlig genomlysning av Mattias Anderssons tankar på ämnet. Även denna intervju transkriberades av mig, och analyserades sedan som övriga intervjuer.

Transkriberingsprocessen

Några ord kan nämnas även om transkriberingsprocessen, där jag lånat tankar av såväl Johnson m. fl. (2004, s. 235) som etnologen Barbro Klein (1990) i det att jag gjort en något mer noggrann transkribering av intervjuerna än vad som kanske vanligtvis är fallet för att bevara så mycket som möjligt av ordets ursprungliga mening och skapa en tjock beskrivning i kulturstudietraditionens spår (Geertz, 1991, s. 16). Ytterligare en aspekt av en noggrann transkribering som tas upp av Klein och som jag hoppats uppnå är förhållandet att en detaljerad transkribering kan skapa ännu en möjlighet till distansering från materialet och göra det välbekanta främmande (Klein, 1990, s. 62). En förflyttning ”ifrån” det studerade och granskning från en viss distans är något som också lyfts fram inom kulturstudietraditionen som bidragande till en mer nyanserad kontext (Johnson m.fl., 2004, s. 226).

⁸ Se intervjuguide i bilaga 1.

⁹ Rebecca är skådespelare, regissör och dramatiker (Svenska Filminstitutet, 2019; Waaranperä, 2000) och Karin är professor i teatervetenskap (Stockholms Universitet, 2019).

Trots tanken om en noggrann transkribering har jag inte velat fastna i enbart långa blockcitat i den slutliga texten, och sökandet efter större strukturer gör att jag lånar in tankar från sociologin om vikten av att placera skildringar i en större kontext. Back beskriver hur sociologisk forskning ofta presenteras just i form av långa blockcitat från informanter, med en förväntan om att dessa citat ska tala för sig själva och i ett försök att inte bryta sig in i och påverka materialet. Back menar dock att denna metod ger en allt för platt bild av verkligheten, och sociologens uppgift blir istället att ge liv åt de skildringar som skapas (Back, 2007, s. 17). Här har hänsyn till kontexten i min efterföljande analys och i skrivandet av den slutliga texten varit viktiga för mig, som komplement till citaten.

4.2.2 Presentation av scenföreställningar i fokus

I flera intervjuer utkristalliserade sig snabbt någon scenföreställning som informanten ansåg varit betydelsefull, och då ombads informanten berätta lite mer om just denna. De sammanlagt sju scenföreställningar som fokuserades i intervjuerna har jag i nästa skede tittat på, och även låtit styra mitt urval av medietexter, vilket jag återkommer till. Alla scenföreställningar som presenteras nedan utom en har jag även tittat på antingen live eller via inspelat material, och *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter* fick jag dessutom möjlighet att läsa manus till. Fia Adler Sandblads föreställning *Camilla försvann* hade jag av tekniska orsaker tyvärr ingen möjlighet att se någon inspelning eller framförande av men denna presenteras ändå nedan, för att ge en bakgrund till de recensioner av scenföreställningen i fråga jag använder i min analys.

The Mental States of Gothenburg, Angeredes teater, 2006 – Den första uppsättningen där Mattias Andersson arbetade med dokumentärt material, och en som fick stort genomslag i media (se t.ex. Dagens Nyheter, 2014; Hilton, 2006; Thuresson, 2006). Föreställningen baserades på djupintervjuer med ungdomar från olika stadsdelar i Göteborg, där de bland annat tillfrågats om vad i deras liv de skulle vilja se gestaltat på en teaterscen. Mattias Andersson skrev ”13% av manuset”, som det uttrycks i marknadsföringsmaterialet, och Ulla Kassius stod för scenografin (Angeredes teater, 2006). Gestaltningen gjordes av skådespelare.

Krimradio, Backa Teater, 2012 – Den första delen i en rad uppsättningar på temat ”droger” som *Backa Teater* jobbade med under 2012. Föreställningen baserades på tre kriminellt belastade kvinnors inspelade berättelser om bland annat sitt droganvändande, och de tre kvinnorna stod själva på scenen. Stefan Åkesson var dramaturg, och Malin Holgersson stod för idé och regi tillsammans med Shang Imam (Backa Teater, 2012a).

Utopia 2012, Backa Teater, 2012 – Den största och centrala uppsättningen under ”drogåret” på *Backa Teater*, framförd av skådespelare men baserad på intervjuer med människor om deras upplevelser av olika droger, satta i dialog med texter ur Thomas Mores klassiska verk *Utopia*, som publicerades redan år 1516 (The British Library Board, 2020).

Mattias Andersson regisserade och dramatiserade, Stefan Åkesson var dramaturg, och Ulla Kassius var scenograf (Backa Teater, 2012c).

The Mental States of Sweden, Dramaten, 2013 – En uppsättning där konceptet från *Mental States of Gothenburg* flyttades till nationalscenen, och där människor från hela Sverige tillfrågats om vad ur sina liv de önskade se gestaltat på denna scen samt vad de hade för förhållande till begrepp som nation och nationalscen. Detta iscensattes av skådespelare, Mattias Andersson dramatiserade och regisserade, och Ulla Kassius stod för scenografin (Dramaten, 2013b).

Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter, Backa Teater, 2018 – Barn mellan 10 och 12 år gamla intervjuades av journalisten Ylva Mårtens om vad som varit viktiga vändpunkter i deras liv, och svaren dramatiserades av Johanna Larsson och Kristina Ros, regisserades av Johanna och framfördes av skådespelare (Backa Teater, 2018).

Camilla försvann, ADAS teater, premiär 2018 – Fia Adler Sandblad intervjuade och gjorde research hos personer med erfarenhet av prostitution och sammanfogade materialet till en historia med delvis fiktiva inslag. Fia regisserade och skådespelade i föreställningen, där ytterligare en skådespelare och en musiker var delaktiga i gestaltningen (ADAS teater, 2018).

Karin och jag, Esperantoscenen, 2019 – En uppsättning där Stella Eriksson-Rydholm gjort research om sin bortgångna farmors liv och satt samman med sina egna upplevelser av relationen till farmodern, i en enmansföreställning där Stella gestaltar både sig själv och farmodern. Föreställningen visades några gånger på olika platser i landet med premiär 2018, och gjorde vid det tillfälle jag såg den 2019 ett gästspel på *Esperantoscenen* i Göteborg.

4.2.3 Medietexter

Även om mitt intervjumaterial inte är tillräckligt stort för att göra större generaliseringar har jag haft en strävan att sätta utsagorna i relation till en mer allmän samhällsdebatt. Min andra frågeställning berör därför hur det dokumentära arbetssättet beskrivits och analyserats i media under de senaste 15 åren, vilket föranlett att jag studerat ett antal medietexter. Inom kulturstudier förespråkas möjligheten att studera såväl innehåll som form och kontext kring en text (se t.ex. Johnson m.fl., 2004, s. 230) och genom att studera mediernas diskussion kring den dokumentära scenkonsten har jag velat fördjupa och nyansera kontexten kring intervjuutsagorna. För att hitta mediematerial har jag använt mig av databasen *Mediearkivet*. Mediearkivet innehåller tidningsartiklar i fulltext från 1981 och framåt, och består av material från tryckta dagstidningar, tidskrifter och affärspress, och även publicerat material från bloggar och webben (Göteborgs Universitet, 2019).

De två första grupperingarna av medietexter jag analyserat är sådana som antingen presenterar eller recenserar ovan nämnda scenföreställningar och dess metod – såväl inför som i samband med premiär. Här har jag begränsat mig i tid från premiäråret för den tidigaste, *The Mental States of Gothenburg* 2006, till den tidpunkt då denna studie inleddes. Artiklarnas

publiceringsdatum sträcker sig därmed från 2006 fram till början av år 2019. Det material jag fick fram har jag kategoriserat som å ena sidan reportage och pressmeddelanden där föreställningarna presenteras eller marknadsförs, å andra sidan de som är mer av slaget recensioner. Den tredje gruppen av artiklar fick jag fram genom att i Mediearkivet söka på begreppen ”dokumentär scenkonst” och ”dokumentär teater”, och begränsade mig även här till perioden från 2006 till 2019 för att kunna jämföra med samma tidsperiod.

När jag samlat det mediematerial som dök upp vid tidigare beskrivna sökprocess gjorde jag ytterligare avgränsningar, då materialet blev mycket omfattande. Det ursprungliga mediematerialet analyserades kvantitativt för att få en bild av teman som var vanligt återkommande och sådana som stack ut som kontrasterande. I nästa mer kvalitativa steg sökte jag också efter teoretiskt intressanta infallsvinklar i materialet. De större mediernas artiklar har ofta fått bli representanter för det som framstår som en dominerande åsikt eller tanke, en faktor som blivit viktig för mig i de kopplingar till maktförhållanden som görs. Jag har dock även sökt exempel på utsagor som står i motsats till de dominerande för att finna exempel på diskursiva motståndsfält. Hädanefter kallas de kvarvarande artiklarna efter gallring för mitt *koncentrerade mediematerial*, för att undvika eventuell sammanblandning med det större, ursprungliga materialet. Det koncentrerade mediematerialet består av 59 olika texter, och är det som slutligen citeras i min analys¹⁰.

Presentation av koncentrerat mediematerial

Den första delen av mitt koncentrerade mediematerial består av texter där de olika scenföreställningar som omnämns i tidigare avsnitt presenteras, inför, i samband med eller strax efter premiären. Texterna är totalt 13 stycken och med alla sju scenföreställningar representerade åtminstone i någon av dem. Den gemensamma nämnaren är att de antingen presenterar scenföreställningen via teaterns egenformulerade pressmeddelanden, eller låter skaparen bakom få komma till tals i kortare eller längre intervju. *Teatrarnas* alternativt *scenkonstskaparnas* egen röst är alltså det dominerande i dessa artiklar, vilket skiljer denna kategori från de övriga två. I de flesta fall är syftet att marknadsföra scenföreställningen i fråga, varför valet av tematik eller upplägg ofta landar i en positiv skildring. Denna undergrupp av mediematerialet kallar jag för det *presenterande*.

Det koncentrerade mediematerialets andra, och största, del är ett antal recensioner, närmare bestämt 30 stycken. Även dessa har publicerats på antingen internet eller i tryckt press, och varje scenföreställning är på något sätt representerad även här. Alla är skrivna av en *journalist* eller *recensent* som värderar scenföreställningen, och här är alltså en utomstående skribent den vars röst är mest framträdande. Några av de recenserande artiklarna kommer från webbsidor för teaterrecensioner, och i enstaka fall finns inte ens efternamn på författaren

¹⁰ För en komplett förteckning över det koncentrerade mediematerialet och vilken scenföreställning/scenkonstskapare de behandlar, se bilaga 2.

publicerat, medan andra kan finnas på landets största kultursidor och är skrivna av välkända kulturjournalister. Det finns alltså en stor variation när det gäller graden av etablering inom journalistbranschen hos författarna till materialet. Dessa artiklar refereras hädanefter till som *de recenserande*.

Den sista delen av det mediematerial som analyserats kvalitativt är artiklar som i flera fall påminner om krönikan till formatet, även om vissa också har inslag av recension, och diskuterar den dokumentära scenkonsten ur ett generellt perspektiv. Till skillnad från de två övriga kategorierna berör dessa artiklar inte en särskild scenföreställning i första hand, även om exempel förekommer. Även här är en *journalist* eller *skribent* den dominerande rösten, men några *scenkonstskapare* kommer också till tals och citeras. Den minsta gemensamma nämnaren för dessa artiklar är att de kommer upp vid en sökning på ”dokumentär teater” eller ”dokumentär scenkonst” i Mediarkivet. Artiklarna är publicerade på allt från *Scenkonstguidens* webbplats till *Dagens Nyheters* kultursidor. Dessa artiklar är totalt 16 stycken och jag har valt att kalla denna grupp för de *allmänna* texterna.

4.3 Analyismetoder

Det material jag samlat in i form av intervjuer och medietexter har analyserats utifrån två huvudmetoder, som varit tänkta att komplettera varandra och tillsammans skapa den tjocka beskrivningen. Dessa metoder är dels en tematisk analys, dels en läsning av texterna på flera nivåer som hämtat inspiration från kulturstudiet.

4.3.1 Tematisk analys

För min första genomgång av intervju- och mediematerial har jag gjort en tematisk analys i linje med psykologerna Virginia Braun och Victoria Clarkes beskrivning. Dessa forskare hävdar den tematiska analysens användbarhet inom kvalitativ forskning med argumentet att den är ett flexibelt verktyg som kan appliceras på de flesta kvalitativa metoder (Braun & Clarke, 2006, s. 78), något som passar väl med min studie. Braun och Clarke har bidragit i min analys när det gäller tanken om *vad* som utgör ett tema, i de stunder jag vacklat kring denna fråga. De menar att det viktigaste kriteriet för ett tema är att det fångar något viktigt i materialet i relation till forskningsfrågan, och relevansen hos ett visst tema behöver inte nödvändigtvis ha ett samband med kvantifierbara faktorer, som hur frekvent det förekommer i materialet, även om sådana aspekter också kan tas i beaktande (ibid, s. 82). I mitt arbete har vissa frekvent förekommande teman visserligen också plockats upp, för att i linje med tidigare beskrivna resonemang också försöka finna de stora mönstren, men framför allt har teman relaterade till forskningsfrågan legat i fokus.

Braun och Clarke beskriver en tänkbar arbetsmodell för tematisk analys (ibid, s. 87), som har stöttat även mig i de dilemman jag mött. I den arbetsfas man ser över och utvärderar sin tematisering föreslår Braun och Clarke appliceringen av ett dubbelt kriterium, nämligen

kriteriet om intern homogenitet och extern heterogenitet. Förtydligat så innebär detta att material inom ett och samma tema ska hänga samman och vara koherent, samtidigt som det bör finnas tydliga och identifierbara skillnader mellan olika teman (ibid, s. 91). Dessa tankar har blivit viktiga för mig i kategoriseringen av materialet.

4.3.2 Flera nivåer av läsning och den materiella kontexten

För att efter tematisering av såväl intervjutranskript som medietexter enligt Braun och Clarkes råd göra något mer av materialet än att bara låta det stå för sig självt har jag åter vänt mig till kulturstudiet för analysmetoder. Ett tänkbart tillvägagångssätt för texter som ska analyseras kulturteoretiskt beskrivs av Johnson med medförfattare, och en analytisk uppdelning på flera olika typer av läsningar föreslås (Johnson m.fl., 2004, s. 227). Jag har valt att använda mig av huvudsakligen två av de nivåer som Johnson m.fl. går igenom, och deras tankar om olika nivåer har tjänat som en användbar påminnelse för mig när det gäller att hitta de olika lager av mening som finns inneboende i nedskrivna intervjuutsagor och medias beskrivningar.

Den första nivån av läsning koncentrerar sig på aktörernas agens och de intentioner de uttrycker. Jag började med en första sådan läsning, alltså en som enligt kulturstudiets metod främst syftar till att söka just ”aktörernas mening”, och därmed intresserar sig för vad de som talar i texten själva uttrycker och deras explicita ståndpunkter och avsikter (ibid s. 228). I detta steg försökte jag förstå hur scenkonsten upplevs från informanternas egen förståelsehorisont, och gjorde en tematisk analys utifrån det explicita innehållet.

Nästa nivå jag använt mig av, som är den tredje i forskarnas beskrivning, är den som handlar om att läsa efter strukturer framför allt i förhållande till den kontext som intervjun, informanterna eller mediaskribenterna är del av. Här menar Johnson m.fl. att man givetvis utgår ifrån den uttryckta tolkningen av skeenden eller förhållanden som informanterna bidrar med, men går djupare i analysen av vilka strukturella förutsättningar som gör att utsagorna ser ut på det vis de gör. Analysen fokuserar vid den tredje nivåns läsning på olika aspekter av maktrelationer, hierarkier eller andra kontextuella faktorer (ibid, s. 233). I en läsning på denna konnoterande nivå har jag ställt mig frågor om *varför* informanterna ser på och beskriver världen på de sätt de gör, och försökt sätta min kunskap om scenkonsten i Sverige generellt, och de valda scenkonstskaparnas bakgrund specifikt, i relation till deras utsagor såväl som till teorier om samtidens autenticitetstrender eller makthierarkier i samhället. Samtidigt hävdar Johnson m.fl. betydelsen av att inte förminska aktörernas mening och intentioner genom att avfärda dem som *endast* uttryck för ideologi, varför läsning på flera nivåer är av vikt i en kulturvetenskaplig analys (ibid, s. 229).

Intervjumaterialet skiljer naturligtvis mån från mediematerialet genom att jag själv deltagit som aktiv part i samtalet med all eventuell påverkan detta innebär. Oavsett den skillnad som finns mellan intervjuer och medietexter finns flera lager att studera även i de senare. Också i medietexterna har jag sökt de uttryck för kontext som kan utläsas, då dessa på

samma vis är texter som styrs av sociala och materiella betingelser och faktorer som tidpunkt, utgivningskanal, skribentens position, osv. För att låna ord från Johnson m.fl.:

“The fact that a text is also a commodity, produced under capitalist conditions, is relevant to the way we and others read it. Texts themselves, as well as having an abstract form, are an aspect of a larger socio-cultural practice.” (ibid, s. 42)

I analysen av medietexterna har jag alltså tagit hänsyn till såväl vilken publikation texten publicerats inom och hur denna förhåller sig till mediesfären som helhet, som det faktum att hela branschen verkar under konkurrensförhållanden och krav på att ”sälja in” sitt innehåll. Medietexterna är dessutom producerade med olika syften och i olika sammanhang, även om funktionen hos de tre olika grupper av text som presenteras ovan överlappar i vissa lägen. De presenterande artiklarna har i de flesta fall även de förmedlats via en journalists penna, men jag menar att någon form av analytisk åtskillnad behöver göras mellan de texter som potentiellt riktar en kritik mot scenföreställningen och de som överhuvudtaget inte har detta för avsikt. Här finns en parallell till filosofen och kulturteoretikern Walter Benjamins indelning av utsagor om det sociala livet i ”commentary”, ett okritiskt återgivande av ett material, och ”critique”, beskrivningar som har en ifrågasättande hållning och söker det bakomliggande (Back, 2007, s. 20). I och med att jag inkluderar texter av båda slagen, med ett försök till analytiska jämförelser dem emellan, hoppas jag kunna göra en kritisk betraktelse kring i vilket syfte texterna är skrivna.

4.4 Etiska hänsynstaganden

I en studie av mitt slag, där namngivna personer intervjuas och deras utsagor utsätts för en i någon mån kritisk granskning dyker naturligtvis ett flertal problematiska etiska dilemman upp, dilemman som i sin tur blir relevanta även för scenkonstskaparna i det forskningsliknande arbete de utför. Några av de etiska dilemman jag mött kommer avhandlas i det följande, och finns med mig i min senare analys av hur scenkonstskaparna i sin tur tänker kring sitt arbete.

4.4.1 Informanternas insyn och samtycke

De etiska forskningskraven om information och samtycke innebär att forskaren bör informera uppgiftslämnare och forskningsdeltagare om deras uppgift i projektet och villkor för deras deltagande, samt inhämta dessa deltagares samtycke (se t.ex. Vetenskapsrådet, 2002, s. 7, s. 9, Kalman & Lövgren, 2012, s. 13). I enlighet med dessa krav sökte jag på förhand göra så tydligt som möjligt för mina informanter vad min studie gick ut på i form av ett informationsblad där preliminärt syfte för uppsatsen klargjordes. Fullt ut var jag inte på det klara med vilken riktning min uppsats skulle ta förrän efter några intervjuer gjorts, och

informationen till mina första informanter kan därför ha sett något annorlunda ut än till de som intervjuades sist vilket naturligtvis kan bli ett problem. Inom oral history diskuteras problemet med etikens krav på information till inblandade, där det blivit allt viktigare att synliggöra och öppna upp hela processen för de som beforskas (Olsson, 2015, s. 55). Att låta mina informanter vara delaktiga i hela forskningsprocessen har jag inte bedömt varit möjligt, framför allt då flera av dessa personer uttryckt tidsbrist redan vid frågan om eventuell intervju. Jag har försökt balansera detta genom att meddela mina informanter även i senare skeden av uppsatsarbetet om vilka av deras citat som skulle komma att användas, och i den mån det varit möjligt förklarat i vilket syfte. Alla intervjupersoner utom Mattias Andersson, vars intervju är offentligt publicerad, har fått läsa igenom och kommentera dessa citat.

Jag ser dock en problematik i de fall där möjligheten att få läsa igenom sina citat inte räckt som information till de intervjuade, ett problem som jag blev medveten om i kontakten med vissa informanter. Att skicka citaten och i medföljande text försöka förklara vad de är tänkta att illustrera redan innan hela arbetet var klart visade sig både svårt och tidskrävande. Samtidigt ville jag ge gott om tid för mina informanter att hinna läsa igenom och kommentera, varför jag inte ville skicka dem utdragen i uppsatsens allra sista skede. De beskrivningar om citatens funktion jag försökt förmedla har ibland upplevts som otydliga, vilket jag menar är en stor brist hos den etiska aspekten av mitt arbete jag inte fullt ut kunnat lösa. För att stävja detta har jag försökt vara öppen inför informanterna med att jag vid de tillfällen vi hörts inte varit helt säker på hela uppsatsens inriktning.

4.4.2 Informanternas anonymitet

Vid intervjutillfällena informerades informanterna om möjligheten att vara anonym, men alla valde att avstå denna möjlighet. De flesta intervjuade är i någon mån offentliga personer inom teatersfären, har diskuterat de frågor jag ställde även i andra öppna sammanhang, och menade sig därför kunna stå för det som sades. Ulla Kassius menade till och med att hon tyckte det kändes bättre att *inte* vara anonym, då hon gärna vill ge möjlighet för andra att kunna se vad just hon sagt och på så sätt möjliggöra för dessa personer att föra diskussionen vidare med henne. Detta kan tänkas vara knutet till traditionen inom konstnärlig forskning, där det snarare hör till vanligheten att omnämnas vid namn. Det kan dessutom vara ett sätt för scenkonstskaparna att ”skriva in sig” i teaterhistorien. Informanternas avböjande till anonymitet menar jag dock inte nödvändigtvis innebär att man som informant är helt medveten om vad ens ord kan komma att utsättas för och jag har vid flera tillfällen funnit mig i dilemman där jag funderat över om informanten getts tillräcklig information om användandet och hur detta i så fall påverkat valet att inte vara anonym. Möjligheten för informanterna att få läsa sina citat innan publicering hoppas jag har kunnat minska risken att någon upplever sig felaktigt framställd, men med detta sagt anser jag dock att försök att

komma åt eventuella maktförhållanden alltid kommer vara ett känsligt område, speciellt i de lägen där den intervjuade kanske är den som befinner sig i en privilegierad position.

4.4.3 Komplexa maktrelationer

I sammanhanget blir det också relevant att fundera över den i många fall komplexa maktrelation som funnits mellan mig som forskare och informanten. Inom kulturstudiet förespråkas forskning av ett dialogiskt slag, vilket är ett argument för metoder som synliggör inte bara forskningsförfattarens eventuella partiskhet utan också de relationer med andra som alltid påverkar ett forskningsarbete (Johnson m.fl., 2004, s. 82). Här menar jag att min relativa position gentemot informanterna är en av de faktorer som påverkat forskningens utfall. En del informanter har jag tidigare som hastigast träffat på, andra mötte jag vid intervjun för första gången, men ingen av de intervjuade är någon jag har en närmre relation till. I många fall har informanterna varit väletablerade scenkonstnärer som utifrån sin arbetsposition dels har ledarpositioner, dels har en större inblick i scenkonstområdet än vad jag har. Dessutom är flera av dem verksamma inom en bransch där jag hyser förhoppningar om att i framtiden få arbeta, vilket gjort att etiska dilemman vid flera tillfällen gjort sig påmind. I många lägen är forskaren den som befinner sig i den dominerande positionen som den som sitter på kontrollen över undersökningen men i mitt fall fanns alltså även andra motverkande faktorer. Detta har troligen påverkat mitt val av formuleringar och beteende i intervjusituationen, och gjort vissa kritiska frågor svårare att ställa för min del. Utifrån detta perspektiv kan diskuteras om jag kunnat ha en neutral inställning till forskningsobjektet och till de frågor som ställts. Å andra sidan bör etisk hänsyn också tas till den makt jag faktiskt *haft* som forskare när det gäller att välja sida och sätt att skildra mina informanter. För att förstå de ibland motstridiga maktaspekter som påverkar intervju och analys kan återigen förklaringsmodeller från oral history och intersektionell analys om maktordningars föränderliga och relationella karaktär appliceras. I min studie har det intersektionella perspektivet gjort mig medveten om att den maktsituation som uppstått i mina intervjuer inte låter sig förklaras utifrån *en* på förhand bestämd kategori, utan påverkas av flera motstridiga faktorer. Min makt över materialet som forskare står i kontrast till den maktposition inom yrkesvärlden där åtminstone några av mina informanter befinner sig i ett överläge gentemot mig, och våra *skiftande maktpositioner* i förhållande till varandra har påverkat såväl intervjusituation som analys. Den fruktbara väg Annika Olsson beskriver inom oral history är en som tar hänsyn till dessa faktorer komplexitet och utgår ifrån ett dialogiskt samtal med informanten där forskaren tar ett steg tillbaka och ger mer plats åt den intervjuade (Olsson, 2015, s. 51). I min studie har informanterna getts stort inflytande när det gäller vilka scenföreställningar eller aspekter av det dokumentära som diskuterats, något jag hoppas kunnat ge dem åtminstone en begränsad makt över forskningsinnehållet.

En annan av de oral history-forskare jag lutar mig mot är Glaser som menar att muntlig historia aldrig kan uppnå full objektivitet eller representativitet och att forskaren därför bör göra en poäng av sin egen situering (Glaser, 2015, s. 121). Som Johnson m.fl. uttrycker det: “Though value positions and side-taking are always present in research, they should be open to questioning and change [...]” (Johnson m.fl., 2004, s. 241). Min inställning, som jag hoppas ha gjort mycket tydligt i detta metodavsnitt, är att jag naturligtvis inte varit helt neutral i mitt arbete. Jag hoppas dock ha uttryckt mina egna tankar kring de utsagor jag refererar till tillräckligt tydligt och öppet för att ett ifrågasättande och reviderande i kulturanalysens anda ska vara möjligt.

4.4.4 Fokus på de stora mönstren

En annan viktig poäng i min metodologiska utgångspunkt är den som dyker upp inom flera discipliner jag lånat inspiration ifrån, och handlar om att lyfta blicken till större mönster och sammanhang. En sådan betoning finns inom kulturstudiet, där Johnson m.fl. menar att “cultural analysis, even when it is extensive, is more likely to look for patterns of meaning or structures of feeling than keywords” (ibid, s. 237). Back beskriver liknande tankar inom det sociologiska fältet, och menar att dess syfte är att lyfta mikrohistorier till allmänna resonemang om samhället och historien (Back, 2007, s. 10). Såväl kulturstudiet som sociologin pekar alltså på möjligheterna att använda individuella historier för att analysera större mönster, och på liknande vis är inte målet med denna studie att använda materialet för att teckna en bild av individer utan att placera berättelserna i ett större samhälleligt perspektiv. Detta förhållningssätt till materialet har underlättat i mina etiska funderingar då fokus lyfts bort från den enskilda personen. I de fall en individs utsaga skiljer sig avsevärt från övrigas, eller av någon anledning kritiserats av mig i analysen, har jag försökt använda mig av en ytterligare nivå av läsning för att få syn på vilken kontext och talposition som påverkat utsagan, snarare än att lägga förklaringen på en individuell nivå.

4.5 Sammanfattning metodologiska och etiska ståndpunkter

De beröringspunkter som finns mellan de olika discipliner jag tar stöd hos för min metod handlar i min tolkning framför allt om en kritisk inställning till det som tas för ”självklar” kunskap, och det starka sambandet mellan å ena sidan kunskap och å andra sidan sociala processer och maktförhållanden. Kulturstudierna har framför allt påverkat mig i att inte ”stanna vid tolkningen”, som Johnson m. fl. uttrycker bör undvikas (Johnson m.fl., 2004), utan fortsätta vidare med materialet och försöka förklara det utifrån ett större sammanhang och andra läsningar. Det är enligt de flesta forskare jag lutar mig mot en omöjlighet att inte låta sin analys färgas av vem man är, och analyser som studerar människor och deras utsagor

blir alltid andra- eller tredjegradstolkningar, och på detta sätt lika mycket fiktioner som konsten (Geertz, 1991, s. 22). En medvetenhet om detta förhållande har också präglat min analys, och gjort att jag ser många likheter mellan mitt eget arbete och det som görs av de scenkonstskapare jag intervjuar. Denna medvetenhet har även format min syn på de etiska dilemman som uppstår i och med att flera olika maktaspekter, ibland motstridiga sådana, påverkat de samtal jag fört med scenkonstskaparna.

5. En kulturvetenskaplig analys av den dokumentära scenkonstens ambitioner

”Hungern efter verklighet är glupande. Det är en hunger som inte har mättats på de snart två decennier som har gått sedan reality-tv slog igenom och som i dag har muterats till en växande oförmåga att läsa även fiktion som någonting annat än verklighet. [...] Även teatern har kapitulerat inför suget efter det dokumentära.” (Ekenberg, 2016)

Jag vill inleda det kapitel där min analys tar vid med denna ordalydelse från en av mina analyserade medietexter ur *Gefle Dagblad*, som kan ställas i relation till många av de tankar som dyker upp i mitt material. Det dokumentära, verklighetsbaserade och autentiska verkar ligga i tiden. I media, och inte minst så på kultursidorna, diskuteras i stor utsträckning hur verkligheten har trumfat fiktionen under de senaste decennierna, något som ofta förklaras som en del av en större rörelse i samtiden som fokuserar alltmer på att visa upp verkligheten. Samtidigt beskylls medieklimatet ofta för att vara dramatiserat och fyllt av konstruerade verklighetsbilder (se t.ex. Schulze, 2017, s. 8ff), något som blir intressant att relatera till den riktning mot autenticitet som kulturen tagit. Tanken om den dokumentära teatern som en trend beroende på tendenser i samtiden dyker upp ganska frekvent i de media jag studerat (se exempelvis Ångström, 2013; Lagercrantz Spindler, 2013; Nyström, 2013), och även om vissa skribenter ser det dokumentära som en fortsättning på en historisk teatertradition så verkar även en ny våg av popularitet skönjas, med delvis ny inriktning, och kopplat till den allmänna verklighetstrenden i t.ex. tv och podcasts. I forskningslitteraturen pekas samma tendens ut. Canton beskriver dokumentärernas, reality-tv:s och bloggarnas ökande popularitet från 90-talet och framåt (Canton, 2011, s. 1f), och Schulze tecknar en bild av den dokumentära teatern som den ledande varianten i flera länder under 2000-talets första decennium (Schulze, 2017, s. 189f). Den sammantagna bilden är att scenkonst baserad på dokumentärt material haft ett uppsving under 2000-talets början, och trenden som består av mer verklighet på teatern tas också upp av flera av mina intervjuade scenkonstskapare i deras respektive intervjuer.

Vad som legat bakom en eventuell trend, hur framtidsutsikterna och potentialen ser ut för dokumentär scenkonst, och vad detta har för betydelse för samhället är frågor som är ryggraden för hela mitt analyskapitel. Detta kapitel är indelat i tre huvudsektioner, beroende på de huvudsakliga motiveringsgrunder till arbetet med det dokumentära som dykt upp i min empiri. Min redogörelse inleder med de kunskaps- och forskningsrelaterade drivkrafter som ligger baken den dokumentära scenkonsten, för att sedan röra sig vidare till den estetiska och känslomässigt engagerande aspekten av den dokumentära metoden, som av såväl scenkonstskapare som media lyfts som betydande. Avslutningsvis lyfts analysen till det större samhällsperspektivet och behandlar de aspekter av scenkonsten som berör politiska och

demokratiska funktioner. Det tredje och avslutande avsnittet utgör den del av min analys där jag lagt mest fokus, och är därför något mer omfattande än de inledande två.

5.1 Det forskande förhållningssättet

En aspekt av det dokumentära som framhålls som både inspirerande och viktig av såväl scenkonstskapare som media är den dokumentära teaterns utforskande av verkligheten. Det handlar både om scenkonstskaparnas egen nyfikenhet och vilja att lära sig personligen, och om vad den yttre världen kan få tillgång till för kunskap via teatern. I detta forskningsliknande arbete dyker också många etiska aspekter upp. I *Backa Teater vs Reality* har man på det forskande temat plockat in citat från såväl sociologen Catharina Thörn som tidigare nämnda Helena Holgersson, som varit delaktiga i intervjuarbetet inför flera av Mattias Anderssons föreställningar. Helena Holgersson citeras angående sin egen forskning:

”Vi skapar också karaktärer i våra texter, ställer uttalanden mot varandra i våra analyser, kanske inte lika hårdtaget som på teatern, men ändå. Man lär sig mycket om det man själv gör, genom att se det gestaltat på scen.” (Andersson, Carlson, Isaksson, & Åkesson, 2013)

Holgersson gör som nämnt flera kopplingar mellan det arbete som utförs inom sociologin och inom teatern, även om relationen i just detta fall beskrivs från det perspektiv som tittar på vad sociologin kan lära av teatern. Det verkar dock enligt teatervetare som om förhållandet också är det omvända, att teatern vänder sig till akademien för att hitta metoder för sitt eget arbete (se t.ex. Fisher Dawson, 1999, s. 53, 110). Det forskande förhållningssättet är därför temat för det första delkapitlet i min analys.

5.1.1 Scenkonstens relation till sanning, autenticitet och kunskap

Flera av mina informanter uttrycker att det dokumentära arbetssättet fungerar som ett givande sätt att lära sig mer om världen och om sig själva, och att detta hänger samman med en tydligt forskande ambition. I en del intervjuer uttrycks denna kunskapsörst mer indirekt, medan andra uttrycker den på ett explicit och mycket tydligt sätt. Fia Adler Sandblad berättar:

”Jag tycker själv att min ingång i hela dom här [...] har inte varit att, liksom, försöka bevisa nånting. Utan det har varit att försöka ta reda på, hur är det, liksom? [...] Att verkligen kunna ta på sig dom här akademiska glasögonen och säga, ja men vänta nu, stopp. Hur ser det ut?”

Johanna Larsson beskriver undersökandet av världen som en stark drivkraft även för henne, och Stella Rydholm-Eriksson som gjort en dokumentär föreställning om sin egen släkthistoria menar att hon drivs av en personlig önskan att få veta mer kopplat till ökad självkänedom.

Malin Holgersson tar på liknande vis upp den engagerande drivkraften som får utlopp i det utforskande, och samtalets potential i sammanhanget:

”Och jag kommer aldrig sluta... fascineras över vad som kan, liksom, komma fram och vad som kan hända när man sitter ner och verkligen lyssnar på vad en människa har att berätta, och vad det i sin tur kan ge den här människan att få bli lyssnad på.”

I Malins beskrivning märks en tydlig likhet med de tankar som sociologen Les Back ger uttryck för, i betoningen av vikten av att lyssna in och ta andra på allvar och försöka förstå det man i ett första skede upplever som främmande (Back, 2007, s. 156, 166). Det finns alltså aspekter av den dokumentära scenkonsten som påminner om reflexiva förhållningssätt från forskningen, förhållningssätt med en öppenhet inför att inte sitta på alla svar.

I viss kontrast till denna nyanserade aspekt av det forskningsliknande verkar det å andra sidan ofta tas för givet att det faktum att de dokumentära föreställningarnas baseras i intervjuer och forskning trots allt leder till en ofriserad sanning i materialet. De vetenskapliga termerna betonas i hög utsträckning i intervjuerna, framför allt hos Mattias Andersson och Ulla Kassius som ofta återvänder till hur de i arbetet med scenföreställningarna använt sig så mycket som möjligt av en vetenskaplig metod. ”Sociologerna” (som i själva verket varit även bland andra kulturvetare, filmvetare och etnologer) som gjort insamlingsarbetet omnämns flera gånger:

”Det här var ingenting som skulle bli konstfullt eller bra eller dåligt eller nåt sånt. Utan dom, det var sociologerna som frågade. [...] När Mattias hade lyssnat på dom då transkriberades dom ord för ord.”

De konkreta scenföreställningarna och det material som förs ut i de presenterande medietexterna pekar dessutom med hjälp av flera olika symboliska tecken på ett nära förhållande till sanningen, och element som pekar på ett högt sanningsanspråk förekommer i de scenföreställningar som diskuteras i mina intervjuer. T.ex. finns kommenterande skyltar, med namn, ålder, bostadsort och yrke för de intervjuade, konsekvent med i *The Mental States of Sweden* och verkliga citat ur intervjuer inför *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter* finns återgivna på *Backa Teaters* webbsida (Backa Teater, 2018). Brytandet av den fjärde väggen och ett direktadresserande av publiken sker också i så gott som samtliga scenföreställningar. Detta sätt att arbeta är också något som inom genren traditionellt använts för att signalera sanningsanspråk (Fisher Dawson, 1999, s. 31), något det är troligt att scenkonstskapare och media är väl medvetna om, och talar för att sanningsvärdet ses som viktigt och eftersträvänt. Värt att notera är att det forskande förhållningssättet också är det mest frekvent återkommande temat i *alla* typer av media jag tittat på. I de föreställningar

Mattias Andersson ligger bakom trycks det ofta hårt på det forskande anslaget i pressmeddelanden och intervjuer inför premiärer, här i ett exempel från *Angereds Teater*:

”Tio slumpvis utvalda 20-åringar från olika delar av Göteborg har fått svara på ett antal frågor om livets innersta mening. Frågorna är formulerade av dramatikern Mattias Andersson men utförda i djupintervjuform av sociologer. De exakt nedtecknade svaren utgör den dokumentära delen av föreställningen.” (Angereds teater, 2006)

Detta plockas till stor del upp även av recensioner och allmänna texter, som kring flera av de aktuella scenföreställningarna betonar det vetenskapliga anslaget och den *icke* tillrättalagda framställningen som något exceptionellt. Ett exempel från *Miljömagasinet*:

”Anderssons arbetsform är dels dokumentär och faktabaserad (texterna bygger på ett digert intervjumaterial), dels sociologisk och realistisk (materialet skulle kunna hämtats från en gruppuppgift på Socialhögskolan eller ett liggande ärende för en socionom).” (Rehnberg, 2014)

När konsten får gå före

Diskussioner kring det komplicerade förhållandet mellan konst och sanning är ständigt närvarande inom den dokumentära genren. Å ena sidan hävdas det att konsten har ett eget sanningsvärde och kan säga något om människan och tillvaron utan att vara exakt baserad på faktiska händelser i den yttre världen. Schulze beskriver exempelvis en tanketradition som handlar om att konsten inte är ett supplement eller en imitation, utan en originalskapelse i sig själv. Konsten behöver på så sätt inte vara ”sann” mer än i den bemärkelsen att den upprätthåller en konstnärlig kvalitet (Schulze, 2017, s. 46). Enli citerar också för att åskådliggöra detta resonemang Pablo Picasso som ska ha sagt att ”art is a lie that makes us realise the truth” (Enli, 2015, s. 107). Å andra sidan finns teatervetare och dramatiker som hävdar att det är av vikt att den konst som säger sig vara dokumentär representerar en verklighet på ett objektivt och transparent sätt. Fisher Dawson hävdar i linje med denna tanke att principen om autenticitet när det gäller fakta alltid varit viktig inom genren och citerar dramatiker som menar att ”documentary drama relies on its facts being correct” (Fisher Dawson, 1999, s. 99). Oavsett om man anser att en sådan objektiv återgivning är möjlig är det tydligt att det finns en viss diskrepans hos mina informanter mellan dels strävan att återge verkligheten, dels en syn på konstens värde som något annat.

Diskrepansen yttrar sig ibland i praktiska avvägningar som gör att man i dramaturgins namn styr sitt sökande efter verklighet åt ett bestämt håll. Malin Holgersson nämner sådana avvägningar inför *Krimradio*, där tematiken fick styra att researchsamtalen fokuserades på ämnet droger, då det var *Backa Teaters* tema för året. Stefan Åkesson berör också dramaturgins och tematikens styrande roll inför *Utopia 2012*:

”Just för att få en dramatisk konflikt eller liksom, en dramaturgisk uppbyggnad på det så visste vi ju att vi behövde [...] intervju folk som har väldigt olika relationer till droger. Just för att få ett material som kontrasterar mot varandra, som fångar in olika aspekter och nyanser av att använda droger.”

En kontrastverkan eller sammanlänkande av två skilda berättelser eller karaktärer som skapar nya associationer just på grund av sitt inbördes förhållande är även ett typiskt drag hos den dokumentära teatern, i beskrivningen av ”the attraction of montage” (Fisher Dawson, 1999, s. 47), och jag tolkar Stefans beskrivning som att det är just ett försök till ”attraction of montage” som görs i arbetet han refererar till.

Stella Eriksson-Rydholm, som personligen intervjuat och gjort sin research, berättar hur hon i intervjufasen också upplevt flera dilemman kring styrningen av materialet. Stella menar till exempel att de berättelser hon mottog kunde vara svåra att använda dramaturgiskt, och hur det var en utmaning att i dessa lägen inte leda samtalet mot vad som kunde bli en bra historia. I hennes beskrivningar syns en konflikt mellan autenticitetskravet och det dramaturgiska formatet, en konflikt som även Canton beskriver. Canton menar dock att det finns goda argument för sådana redigeringar av materialet, då det bl.a. är på detta sätt som den yttre världens händelser förmedlas och förklaras mest effektivt (Canton, 2011, s. 50f). Med Cantons resonemang skulle kunna hävdas att det alltså inte är önskvärt eller möjligt att undgå dramaturgiska hänsynstaganden när man samlar in och redigerar ett material.

Publiken och tolkningen

Många aspekter där den dokumentära scenkonsten och forskningen överlappar eller har beröringspunkter visar sig vidare i mitt material. Scenkonstskaparna uttrycker att de aldrig kan göra anspråk på att förmedla en objektiv sanning, men deras utsagor är ibland en aning motsägelsefulla när de också beskriver hur de ansträngt sig för att återge verkligheten så korrekt som möjligt, och media trots allt vid flera tillfällen berömmar de dokumentära projekten för att göra just detta. Frågan hur sanningsvärdet uppfattas av publiken, där media är en betydande del, och hur scenkonstnärerna föreställer sig att publiken är delaktig i utforskandet blir därför intressant att fundera vidare över i detta sammanhang.

En ingång till att analysera hur en scenkonsthändelse tas emot och tolkas är Cantons beskrivning av hur den sociala kontexten påverkar interaktionen mellan avsändare och mottagare, och åskådarens tolkning (ibid, s. 128f). Mycket viktigt blir enligt Canton vad åskådaren har för kunskaper om det ämne eller den person som gestaltas med sig från sin egna livsvärld (ibid, s. 129), och hon kan även visa att vana teaterbesökare läser sanningshalt på ett annat vis än ovana (ibid, s. 164). Det är alltså troligt att den kunskap om ett ämne som verkligen förmedlas till den publik som möter teatern är mycket varierande beroende på till exempel kulturell bakgrund, vana att tolka konstnärliga gestaltningar, och kunskap om ämnet

för framställningen. Canton menar dessutom att intrycket av att det är en ”sanning” som förmedlas kan bli än högre inom teater som väver in ordagranna delar av riktiga historier, vilket är fallet i så gott som alla de scenföreställningar som förekommer i mitt material (ibid, s. 34). Stella Eriksson-Rydholm lyfter just denna aspekt och reflekterar över att det i hennes scenföreställning antagligen är svårt för en åskådare att avgöra vad som är fiktivt respektive baseras på verkligt material. Även om en reflektion kring svårigheten att skildra ett fenomen objektivt i allra högsta grad är närvarande från scenkonstskaparnas sida så menar jag i linje med Cantons funktionella analys att man bör vara observant på att en föreställning som påstår sig ha verklig grund ofta *uppfattas* som mycket sanningsenlig av recensenter, och potentiellt ännu mer av en teaterovan publik, och att skaparna i intervjuer är relativt öppna med att de inte kan säga sanningen behöver inte nödvändigtvis ändra på detta faktum. Inställningen till konsten som en ”objektiv” förmedling av verkligheten kan här även knytas till Enlis begrepp autenticitetskontraktet (Enli, 2015, s. 132). Eftersom det material jag tittar på när det gäller mottagandet av scenkonsten till största delen är skrivet av vana teaterkritiker är det troligt att dessa har mycket god insyn i autenticitetskontraktet kring scenkonst och kan avkoda det som visas på scen utifrån vissa genrekonventioner. Enligt Enlis resonemang borde detta alltså leda till att dessa kritiker löper mindre risk att misstolka graden av överensstämmelse med den yttre verkligheten (ibid, s. 2). Här hade det naturligtvis varit intressant att som jämförelse se hur till exempel den barn- och ungdomspublik, som man riktar sig till i de flesta av mina studerade fall och som inte har samma teatervana, förhåller sig till samma företeelse och vad de uppfattar som sanning eller konstnärliga tillrättalägganden i scenföreställningarna.

Min uppfattning är att mycket av materialet i föreställningar som till exempel *The Mental States of Gothenburg*, *Utopia 2012*, *The Mental States of Sweden*, samt *Karin och jag*, som är de föreställningar av de jag faktiskt sett som innehåller en betydande blandning av dokumenterade element och fiktion, inte tydliggör exakt för en teaterovan åskådare vad som är ren fiktion och vad som åtminstone är baserat på någon form av dokumenterad källa. Utifrån Cantons och Enlis resonemang innebär det att de personer som sällan besöker teatern lättare påverkas av teaterns makt att suggerera och tar det som framställs där som sanning, och är därmed personer som teatern utövar än mer makt över. Jag menar att det finns en viss risk att man genom att ställa sig bakom detta argument kan hamna i ett perspektiv som ”fördummar” en kulturellt ovan publik, men anser ändå att det är en faktor som förtjänar att funderas över och som skulle vara intressant för exempelvis mina scenkonstskapare att undersöka, framför allt i förhållande till de av mina scener som uttrycker att de vill rikta sig just till en teaterovan publik. Att teatern faktiskt har en makt att förändra åskådarens kunskapsvärld, speciellt med tanke på hur många poänger om samhället som media lyfter fram att den gör, är en maktposition som jag alltså menar kunde diskuteras mer explicit i framför allt mediedebatten och relateras till med hjälp av begrepp som autenticitetskontraktet och den funktionella analysen av scenkonst. Min gissning är att detta förhållande är något som

man gör omfattande reflektioner kring inom teatern, men det är en aspekt som trots allt inte spontant tas upp i någon större utsträckning av scenkonstskapare eller media i mitt material.

5.1.2 Berättandets etik

Dramatikerna Will Hammond och Dan Steward menar i förordet till *Verbatim: Techniques in contemporary documentary theatre* att dokumentär teater som hävdas bygga på ordagranna utsagor för med sig ett visst ansvar och ställer krav på en etisk kod från scenkonstskaparen (Hammond & Steward, 2008, s. 10). Som en utveckling av analysens inledande avsnitt om den utforskande ambitionen ligger det därför nära till hands att fundera över just forskningsetiska aspekter. Med vilken rätt använder man det som är människors liv som inspirations- och kunskapskälla? Vem äger en berättelse, efter att den berättats för en person som för den vidare till scenen? Vad krävs av alla inblandade för att det ska bli en ”forskningsetiskt” fungerande process baserad på forskningens grundprinciper om till exempel samtycke och anonymitet? I *Scenpodden* ifrågasätter Karin Helander om scenkonsten verkligen har samma etik kring det forskande arbetet som vetenskapen:

”Karin Helander: Inom forskningen har vi ju så fruktansvärt mycket, alltså, etiska förhållningssätt att förhålla oss till. [...] Och som, det inte ser ut så inom konsten tänker jag. Mattias Andersson: Nej, nej.

Karin Helander: Men man kan, där kan man fråga folk lite vad man tycker och det är liksom, inte på det sättet ett etiskt... man har inte dom etiska, det etiska regelverket.”

Frågan om detta verkligen stämmer och om vilket ansvar som följer med att ta emot någons berättelse berörs i flera av mina intervjuer, och är därför ämnet för det kommande avsnittet.

De berättandes makt och strategier från forskningen

Vänder man sig till forskningsetiken nämner den faktorer som samtycke, information och konfidentialitet (se t.ex. Vetenskapsrådet, 2002), och dessa begrepp kan appliceras även på det scenkonstnärliga arbetet. Stefan Åkesson reflekterar kring att de historier som gestaltas ibland rycks ur sitt sammanhang, men menar att *anonymiseringen* av intervjuade löser flera etiska dilemman:

”Hade det varit så att man, du vet, hade skildrat någon och gjort den ansvarig för det den sa i en intervju, [...] nej då, det tycker jag, det hade varit väldigt oetiskt. Men i och med att vi liksom, avidentifierar dom och löser upp karaktärer... så tycker jag inte att det är... oetiskt, liksom. [...] Dom behöver inte stå till svars för det dom har sagt.”

Johanna Larsson beskriver vidare hur man löpande under processen i arbetet med hennes scenföreställning haft kontakt med intervjuade barn och informerat om vad som var tänkt att

göras med just deras berättelse, och jobbade alltså på att uppfylla det *informationskrav* som även finns inom forskning. I de scenföreställningar Stefan Åkesson varit del av där de som står på scen också är de vars berättelse som gestaltas menar han att de inblandade haft *vetorätt* och fått säga nej till sådant de inte känt att de kunde stå för, en tanke som även lyfts av några övriga scenkonstskapare. Flera informanter betonar att de reflekterat över den intervjuades makt över materialet, och vikten av att finna en lösning via *dialog* och information. Malin Holgersson berättar om ett förhållningssätt som även handlar om tillit:

”Nån öppnar upp sig och ska få godkänna materialet och så, för det är jag väldigt noga med, men [...] ändå får jag va tydlig med att, för samtidigt får du ju inte bestämma vad jag ska göra med det. [...] Den balansgången är alltid jättesvår och det är superviktigt med tilliten och... ja, jag har väldigt mycket kontakt med dom som jag, liksom, intervjuar.”

Vidare finns en forskningsliknande strävan att låta intervjuade få viss *makt* över sin berättelse. Denna strävan visar sig i vissa fall i att de intervjuade subjekten får styra, i intervjusituationen och i undantagsfall även på scen. Mattias Andersson menar att utformningen av den fråga som användes i arbetet inför *The Mental States*-föreställningarna; ”Vad ur ditt liv skulle du helst vilja se visat på en teaterscen?”, var något han hoppades skulle bidra till ökad makt för den intervjuade:

”– Vi har ställt just den frågan för att den ger den intervjuade kontroll över vad den egentligen vill lämna ut om sig själv. Vad i just mitt liv kunde vara intressant att se på en scen inför publik?” (Dramaten, 2013)

Malin Holgersson beskriver även hur det att sätta personerna själva på scen är ett sätt att ge dem mer makt över innehållet, och Fia Adler Sandblad verkar ha en hållning som drar än mer mot att det är informanterna själva som äger historierna:

”Jag har sagt att, nej men det är ni som äger dom här historierna. [...] Jag får ju massa liv givna till mig, som gör att jag kan skapa nånting.”

Stella Eriksson-Rydholm upplever flera dilemman gällande äganderätten till historierna:

”Jag kände så här, det här är ju pappas berättelse, och den har jag bara tagit. Eller farmors, för det första då. [...] Men att pappa som lever då, att jag var så här att, men gud, jag har tagit den här. Så det pratade vi ganska mycket om.”

I detta citat blir tydligt hur även Stella försökt lösa problemet med att ta på sig äganderätten till en historia genom dialog, och klart är att en dialog kring gestaltningen i varierande utsträckning är viktigt för flera av mina informanter. Jämförelser kan även göras med oral

history, där man allt mer låtit sina "samtalspartners" vara delaktiga i forskningsprocessen (Olsson, 2015, s. 53), och fältets kritiska diskussion kring tanken att "ge röst" åt någon annan som lett till att det allt mer börjat ses som viktigt att istället "ge plats" (ibid, s. 26). Några av mina informanter verkar ha tagit till sig liknande tankar och försöker göra de intervjuade mer eller mindre till medskapare. Stella Eriksson-Rydholm kommer kanske närmast detta perspektiv, då hon låtit sin pappa som också intervjuats för föreställningen vara ett bollplank hela vägen. Malin Holgerssons arbete, som ofta handlar om att de människor som bidragit med sina livsberättelser faktiskt till och med är med på scen, handlar också om att ge personer "plats" och inte bara röst. Mattias Andersson, som själv i princip aldrig träffar de personer som bidrar med sina historier i det skapande skedet, och därmed inte är involverad i samma typ av dialog som vissa av övriga, berättar om hur han försökt lösa frågan om äganderätten till historierna i sina dokumentära gestaltningar genom att "kopiera" sociologernas sätt att jobba. Man låter till exempel informanter få skriva på kontrakt och håller hårt på anonymiseringen. Detta förhållningssätt ger Mattias som ett svar på påståendet att konsten inte skulle ha samma etiska kontrakt som forskningen. I fallet med de uppsättningar Mattias gjort menar han alltså att han *valt* att rätta sig efter vissa forskningsetiska aspekter, ett ställningstagande som visserligen kan framstå som fördelaktigt inför omvärlden, men inte är nödvändigt för en konstnärlig framställning.

Kvarstående etiska dilemman

Etiska implikationer av att intervjua för scenkonst berörs i mina intervjuer kanske allra mest av Johanna Larsson, möjligen beroende på att den scenföreställning vi fokuserade vårt samtal på baserades på livsberättelser från minderåriga. Detta faktum menar Johanna blir extra känsligt när det gäller produktionens ansvar. En etisk aspekt handlar om vilka, eventuellt falska, förhoppningar som kan väckas hos den som blir intervjuad, där information om undersökningens syfte som nämnts ovan blir viktig. Detta är ett ämne som Johanna uppehåller sig vid och berättar om ett barn som skulle intervjuas vars familj hade större förväntningar på deltagandet än vad som kunde erbjudas. Familjen i fråga hade det svårt ekonomiskt och materiellt, och hade hoppats på att barnets deltagande *inte* skulle vara anonymiserat utan kunna leda till uppmärksamhet och hjälp i en utsatt situation. Johanna berättar hur detta skapade ett dilemma, ett som ställde frågan om vilket scenkonstnären har i liknande situationer. Här kände Johanna, trots att det inte ligger i rollen som scenkonstskapare, en plikt att försöka ta någon form av ansvar och åtminstone hjälpa till med vidare kontakter i sin roll som medmänniska och vuxen. Johanna berättar:

"Man är ju också medmänniska, det är ju det viktigaste på något sätt. Och som medmänniska, om man träffar en person som far illa så... behöver man ju agera på det på nåt sätt."

Johanna diskuterar vidare bland annat hur intervjuerna förhåller sig till anonymitet och konfidentialitet. Även om det är ett kriterium som hon menar att man försöker hålla hårt på så kan det ibland vara svårt att rent faktiskt få en historia att förbli anonym:

”Men det är klart att det här med anonymitet är ju väldigt relativt, för om du går med din klass, liksom, så kan ju nåt som är anonymt för nån annan kanske inte va lika anonymt i en klass. [...] Låt säga att det här barnets förälder kommer och tittar på föreställningen. Kanske med barnet. Vad blir konsekvenserna då? Kan vi... utsätta barnet för nånting genom att visa det här, kan det få konsekvenser för den här personen? Hemma?”

Tre olika aspekter som kan bli etiskt problematiska lyfts här. I intervjuandet kan man för det första möta människor som befinner sig i svåra situationer, utan att för den skull nödvändigtvis har möjlighet att förändra dessa förutsättningar, en svårighet som även Fia Adler Sandblad ger uttryck för. För det andra kan en historia kan behöva förändras mycket för att till exempel klasskamrater inte ska förstå vem det handlar om, och ett tredje problem är att ett barns anonymitet kan vara svår att bevara gentemot en förälder som känner till deltagandet. Det finns alltså flera problem med att försöka uppnå kraven på såväl samtycke som anonymitet – dels att personer som figurerar i beskrivningarna potentiellt blir identifierbara, dels att man aldrig i en diskussion om samtycke och nyttjande kan garantera att den intervjuade har full insyn i hur materialet ska komma att användas, ett dilemma som scenkonstskaparna har att förhålla sig till.

En fråga som knyter an till forskningsetiska aspekter är diskussionen om vem vid sidan av den intervjuade som eventuellt har något att vinna på berättelserna, materiellt såväl som statusmässigt. Mattias Andersson diskuterar i både poddintervjun och annan media huruvida användandet av andras historier kan vara en form av exploatering, och vem som egentligen bör tjäna på detta. Frågan lyfts på scen i *The Mental States of Gothenburg* och *The Mental States of Sweden*, där Mattias i den förstnämnda väver in sig själv som karaktär och i en fiktiv scen ifrågasätts av ungdomar som intervjuats för projektet. I *The Mental States of Sweden* har Mattias skrivit in ytterligare en fiktiv scen som ifrågasätter hans roll, och beskriver tankarna bakom denna i *Scenpodden*:

”Till exempel The Mental States of Sweden [...] som slutar med att det är en romsk tiggare eller migrant som sitter och tigger som börjar fråga mig frågor och frågar hur mycket pengar jag tjänat på det här. [...] Där det också blir ett ifrågasättande av, vem är det egentligen som ska ha pengar för det här projektet?”

Att detta dilemma ventileras öppet är något som media också plockar upp, där flera recensioner lyfter den självreflexiva hållningen och betonar denna som något extraordinärt och berömvärt. Exempelvis skriver *Borås Tidning* om *The Mental States of Gothenburg*:

”[...] Andersson funderar på sitt ansvar. Han hittar lösningen genom att jämställa sig med sina intervjuoffer. Plötsligt är han en karaktär i föreställningen. [...] Han bidrar till berättelsen och visar respekt för dem vars ord och liv han fått tillåtelse att göra teater av.” (Rehnström, 2006)

Ylva Lagercrantz Spindler, som förekommer i flera delar av mitt mediematerial och är inflytelserik inom teaterjournalistiken, är dock en av ett antal kritiska röster som i *Svenska Dagbladet* i kontrast till ovan recension uttryckt en viss tveksamhet till användandet av dokumentära historier utifrån argumentet att de skulle vara ett utnyttjande av andra människor:

”Samtidigt som teaterchefen och dramatikern flyr sina yrkesroller, söker teatern andra röster att fylla tomrummet med: våra röster, vi som sitter i publiken. [...] Det är vårt kött och blod som ska bli fiktion när dramatikern agerar journalist genom att gå ut på stan och intervju ”verklighetens folk” för att sedan vampyriskt omvandla våra liv till konst [...]” (Lagercrantz Spindler, 2013a)

Det finns alltså en oro hos såväl scenkonstskapare som i viss mån i media för att andra människor exploateras i den dokumentära scenkonstens namn, en oro som exempelvis hos Mattias Andersson hanteras genom ett ifrågasättande av den egna vinningen på scen. Paralleller kan dras till medievetaren Gunn Enlis beskrivning av dokusåpornas framväxt och den kritik mot utnyttjandet av svaghet hos de gestaltade i autenticitetens namn som i kölvattnet av denna också uppstått. Enli beskriver tydligt hur ett spelande på det ”autentiska” går hem även ekonomiskt för den part som tar del av inkomsterna från en medieproduktion (se t.ex. Enli, 2015, s. 71ff, 78). Enligt denna logik kan man hävda att även det faktum att det ofta är svåra livsöden som gestaltas utgör en risk för en exploatering av andras olycka, då eventuella vinster i och med en lyckad föreställning knappast kommer de som lämnat ut sin historia till godo. De flesta scenkonstnärerna är också mycket medvetna om detta förhållande och reflekterar i intervjun eller som i Mattias Anderssons fall på scen och i media om saken.

Var exakt gränsen går för informanternas äganderätt till historierna kan alltså diskuteras, och problematiseras också av flera informanter. De intervjuade har i olika grad makt över vilka delar av deras historier som ska användas på scen, och den minsta gemensamma nämnaren verkar, åtminstone i de fall där människor kan komma att gestaltas på ett igenkänningsbart sätt, vara att de har någon form av vetorätt. Man kan därför hävda att de som intervjuats främst tycks ha en äganderätt över sina historier som verkar i en *negativ* riktning, och kan utövas för att få plocka bort saker ur gestaltningen. I de fall där de intervjuade inte varit delaktiga i utformningen av det konstnärliga resultatet i lika hög utsträckning som hos till exempel Stella Eriksson-Rydholm eller Malin Holgersson bör det dock ha varit mycket svårt för de intervjuade personerna att på förhand veta i vilket sammanhang och hur deras röster skulle komma att presenteras och sammanfogas med andras. Jag menar att det i dessa fall inte kan undvikas att det finns en viss påverkan av

maktskillnader, till stora delar beroende på kunskap om såväl hur det specifika materialet ska användas som teaterkonventioner, och detta formar givetvis i vilken grad materialet kan sägas verkligen vara kontrollerat av den som berättar. Även om scenkonstskaparna beskriver användningen av olika forskningsliknande element för att komma runt etiska problem så finns vidare ett kvarstående faktum som de själva uttrycker skiljer arbetet från det som klassas som forskning, och det handlar om det konstnärliga förhöjande som diskuterats i tidigare kapitel. Där verkar alla scenkonstskapare relativt överens om att de har det avgörande mandatet.

5.1.3 Det forskande och det dokumentära i symbios

Det verkar alltså, åtminstone i de uttryckta intentionerna, finnas en betydande forskande drivkraft hos mina intervjuade scenkonstskapare och det kunskapsökande förhållningssättet som framhålls i litteraturen om dokumentär scenkonst liknar i mångt och mycket hur flera av dem på ett närmast vetenskapligt sätt närmat sig ett ämnesområde. Många likheter finns till exempel mellan scenkonstskaparnas tanke om att skapa en kompletterande och nyanserad historieskrivning och forskning i form av oral history. I det utforskande och nyfikna arbete scenkonstskaparna gör uttrycks en syn på verkligheten och omständigheterna som mycket komplex och en strävan mot en tjock beskrivning i likhet med vad som görs inom exempelvis etnologi (se t.ex. Geertz, 1991, s. 15), och försöken att finna aspekter inom det främmande man trots allt kan relatera till sig själv påminner om sociologin (se t.ex. Back, 2007, s. 156). Förhållningssättet finns hos flera av scenkonstskaparna, till exempel i Malin Holgerssons beskrivning av nyfikenheten inför samtalet och Fia Adler Sandblad försök att stanna upp och ta ett steg tillbaka, och ta på de ”akademiska glasögonen”. Den forskningsliknande strävan som mina informanter ger uttryck för är inte heller något exceptionellt inom dokumentär teater, då teatervetenskapen och Martin visar hur teaterrörelser bidragit till att skapa såväl personliga som sociala och gemensamma minnen (Martin, 2013, s. 175), men är något som alltså också blir mycket tydligt i mitt material. Här finns, menar jag, en stor potential hos scenkonsten att komplettera forskningen och vice versa. Det finns också stora likheter i hur den konstnärliga gestaltningen formas för att passa in ett tänkt narrativ eller för att tydliggöra vissa poänger, något jag menar i allra högsta grad liknar de avväganden sociologisk eller etnologisk forskning ställs inför.

En iakttagelse i detta sammanhang är att önskan att lära sig mer om verkligheten och jobba forskningsliknande är något scenkonstskaparna också verkar känna sig mycket bekväm med att uttrycka, då flera av dem nämner en sådan strävan och i just denna fråga verkar mycket engagerade. Detta menar jag passar väl in i ett större dominerande samhällsnarrativ där vi förväntas lära hela livet och där nyfikenhet, utveckling och självförbättring ofta ses som positivt laddade värden och därav borde ligga närmare till hands att uttrycka. Här kan alltså uttryck för en utforskande ambition ses som en mycket tydlig kulturell komponent.

Flera av mina intervjupersoner har sammanfattningsvis gjort ett gediget forskningsarbete, men det finns trots allt nyanser och motsägelser i deras beskrivningar när det gäller hur nära verkligheten de i slutändan anser sig ligga i sina gestaltningar, hur nära de strävar efter att komma, samt hur nära verkligheten kritiker och journalister i nästa steg uppfattar att verken hamnar. Scenkonstskaparnas inställning till frågan om ifall konsten eller autenticitetsvärdet går först, eller om de rentav är samma sak, är svår att tydligt definiera. De flesta lutar åt att konsten måste vara i huvudfokus, och tanken om att konst i sig är sanning ligger också nära fleras resonemang, samtidigt som några menar att det finns ett samhällsansvar i att försöka gestalta en verklighet. De båda åsikterna härbärgeras dessutom i många fall inom en och samma person. De presenterande medietexterna betonar ofta återgivandet av verkligheten tydligare än det konstnärliga tillrättaläggandet, och jag menar även att mycket av innehållet i själva scenföreställningarna innehåller flera element som lätt kan tolkas som utgörande ett starkt autenticitetsanspråk.

Sammanfattningsvis kan Stefan Åkessons ord beskriva relativt väl vad som verkar vara en ungefärlig inställning hos många inom scenkonsten, att exakta personporträtt inte är det man är ute efter, och att frånsteg från den yttre världens sanning kan vara nödvändiga då *ämnet* är viktigare än enskilda historier:

”Ett sånt arbete som Utopia till exempel, det är inte Dom kallar oss mods ... där vi följer enskilda livsöden. Utan vad vi försöker göra är så här, här har vi ett ämne som människor har väldigt olika inställning och erfarenhet av. Droger. Vilka olika perspektiv finns därute, i landet?”

De tankar scenkonstskaparna ger uttryck för menar jag på det stora hela ligger nära idén om att konsten kan vara mer sann än verkligheten beroende på vilken betydelse man lägger i definitionen av sanning. En framträdande kulturell komponent i såväl scenkonstskaparnas som medias utsagor är alltså att den dokumentära konsten, i många fall, *är* sanning.

5.2 De estetiska och engagerande elementen

Estetikforskaren Susanne Langer hävdar att konst är ”skapandet av former som symboliserar mänskliga känslor” (Fisher Dawson, 1999, s. 106). Schulze beskriver på liknande vis teaterns känslomässiga kraft som ett drag som alltid överlevt över tid, och manifesterar sig i teaterns egenskaper som endast existerande i nuet och därför med en särskild koppling till autenticitet (Schulze, 2017, s. 5). Konst, autenticitet och emotionellt engagemang är alltså något som ofta sammankopplas och i följande del av min analys har jag därför valt att behandla de estetiska och känslomässiga kvaliteterna hos det dokumentära arbetssättet, då detta också var något som flera scenkonstskapare höll fram som en vinst med det dokumentära materialet. Olika aspekter av dessa kvalitéer tas upp, där det ”verkligas” form och innehåll och det emotionellt

viktiga i det verklighetsbaserade diskuteras utifrån teorier om autenticitet, engagemang och identifikation från bland annat medievetenskap, teatervetenskap och demokratiteorier.

5.2.1 Estetiken hos verklighetens form och innehåll

”När jag läser Nobelpristagaren Svetlana Aleksijevitj – en annan som utvecklar intervjuformen till konst – tänker jag att dessa berättelser inte går att fantisera fram.”
(Ekenberg, 2016)

Kristian Ekenberg beskriver på detta vis i en av de allmänna medietexterna verklighetens lockelse, och gör kopplingar till samtida verklighetsbaserad teater. Att verkliga historier skulle övertrumfa det konstruerade är en tanke som också stiger fram mycket tydligt i mitt intervjumaterial. Ett uttryck som återkom som svar på frågan om vad den dokumentära metoden ger var nämligen ”verkligheten överträffar dikten”. Autenticitet beskrivs som visats inom medievetenskapslitteraturen som ett paradoxalt och motstridigt begrepp med många inneboende konflikter, och den inledande delen av min analys kommer fokusera på hur detta ytrar sig i den dokumentära scenkonsten, i såväl form som innehåll.

Dramaturgi och språk

Den del av min analys som avhandlar det estetiska värdet hos det dokumentära inleds med en skildring av *formen*. Flera informanter uttrycker att de inte kunde komma på det där specifika, det som ger den ”autentiska” känslan, på samma sätt genom att dikta upp en historia. Stefan Åkesson berättar:

”Väldigt ofta är det ju så att verkligheten överträffar dikten. [...] Skulle jag sitta och hitta på det som dramatiker så skulle jag sitta så här, nej, men det här känns för jävla konstruerat. [...] Dramatik och dramaturgi, det är ju på ett sätt effektivt berättande. Men när människor berättar så börjar dom... uppehålla sig vid rätt ovidkommande detaljer.”

Även Mattias Andersson lyfter den anti-dramaturgi som kan uppstå som ett unikt värde, och hur det irrationella i verkliga historier intresserar. Detta kan relateras till Fisher Dawsons definition av dokumentär teater och hur den inte drivs av en tydlig intrig eller hjältefigurer (Fisher Dawson, 1999, s. 12, 43). Paralleller kan även dras till Enlis beskrivning av hur en upplevelse av starkare koppling till verkligheten kan uppnås med hjälp av ingående beskrivningar av detaljer som inte nödvändigtvis driver historien framåt (Enli, 2015, s. 15). De utvecklingar Stefan beskriver ovan passar väl in på ett sådant resonemang, och även på Enlis beskrivning av hur aktörer som upplevs uppträda *spontant* framstår som mer autentiska (ibid, s. 10). Dramaturgin Stefan och Mattias beskriver verkar alltså ligga i linje med vad som

varit stilbildande inom genren dokumentär teater och vad som också lyfts som ”autentiskt” inom teater- och medievetenskapen.

Både Mattias Andersson och Stefan Åkesson nämner vidare i media (se t.ex. C. Larsson, 2006; Ring, 2006) respektive i min intervju det speciella talspråket och unika sociolekter som svåra att skriva fram som dramatiker. Detta blir tydligt även i de scenföreställningar som Mattias står bakom, då slanguttryck, ofullständiga meningar och småord som kanske skulle rensats bort ur skriftspråk finns kvar i manusen. Johanna Larsson, som använt material från intervjuer med barn, menar att användningen av barnens exakta språk bidrog till en mycket koncentrerad lyssning i teatersalongen, och Ulla Kassius nämner hur språket stack ut i intervjutranskripten inför *The Mental States of Gothenburg*:

”När dom kom, varma på kollationeringen i handen på oss, och dom lästes för första gången, då var det en sorts liksom, chock, över att det var så ofriserat eller vad man ska säga.[...] Dom dokumentära texterna är inte... konstfullt tillrättalagda. Utan dom är det dom är.”

Det vardagliga språket som bevarats i vissa av föreställningarna noteras och nämns i enstaka fall också i medias recensioner. T.ex. skriver kulturnätidningen *Alba* att Mattias Andersson i sina föreställningar verkar fascineras av ”hur trasigt talspråk kan te sig” (Nordberg, 2014), och Tomas Forser noterar i *Dagens Nyheter* ”den begränsade språkkoden med dess ”ehm”, ”typ”, ”dom ba” och hur detta gör *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter* än mer gripande (Forser, 2018). Cantons beskrivning av hur formell extra-teatralitet kan uppnås via exempelvis just dialekt och idiolekt (Canton, 2011, s. 106), och Fisher Dawsons notering om hur ”actual speech [...] rings true to the ear in the way invented dialogue does not” (Fisher Dawson, 1999, s. 104), verkar stämma med hur mina intervjupersoner och media pekar på hur det extra-teatrala talspråket, det som liknar det vardagliga samtalet, signalerar en nära koppling till den yttre världen.

Icke-tillrättalagt språk och dramaturgi fascinerar alltså, och språket och berättandets format verkar signalera en äkthet för såväl scenkonstskapare som journalister. Här finns även anknytning till den teatervetenskapliga litteraturen, i Cantons analys av hur karaktärer blir komplexa identiteter med egen idiolekt, inte alltid följer rationella handlingsmönster eller visar tydliga intentioner uppnår hög *formell extra-teatralitet* (Canton, 2011, s. 106). Scenkonstskaparna jag intervjuat uttrycker just en sådan strävan mot formell extra-teatralitet i sitt återgivande av såväl utvecklingar och irrationalitet som informellt språk, vilket alltså stämmer väl med de element som beskrivs signalera autenticitet och extra-teatralitet i teaterstudie- och medievetenskapslitteraturen.

Det autentiska och spektakulära

För att få fram *vilket innehåll* scenkonstskapare respektive teaterskribenter uppfattar som autentiskt har jag tittat närmre på vad som finns implicit i informanternas svar och

medietexter, då det sällan görs uttalade kopplingar mellan viss tematik och högre grad av autenticitet eller extra-teatralitet. Enstaka explicita utsagor om vanligt förekommande innehåll i det autentiska dyker dock upp, som när det beskrivs att de dokumentära historierna ofta varit exceptionella. Johanna Larsson beskriver historier som behandlar flykt, avsked och dramatiska händelser i barns liv, och menar att det *spektakulära* innehållet ibland dyker upp trots att det inte eftersöks. Fia Adler Sandblad problematiserar risken att hamna i just detta spektakulära och har försökt komma runt problemet i sina skildringar, och en liknande strävan beskrivs även av Mattias Andersson. Det spektakulära verkar alltså vara något som man som scenkonstskapare aktar sig för, men som ändå de facto finns med som ett inslag i flera av föreställningarna. Exempelvis är drogtematiken i *Utopia 2012* av vad jag menar ett relativt spektakulärt slag, och så även scener och berättelser i *The Mental States of Gothenburg* eller *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter*, som återger händelser i informanternas liv de önskar se gestaltade på scen respektive viktiga vändpunkter i barns liv.

Om man gräver djupare i utsagorna verkar det också finnas en tendens till att det autentiska innehållet upplevs vara ett *tragiskt* sådant. Fia Adler Sandblad berättar om tunga historier, i hennes föreställning om ensamstående kämpande mammor eller när hon intervjuat före detta barnhemsbarn och personer som befinner sig i prostitution. Hon uppehåller sig dock länge vid hur hon också velat undvika att fastna i det tragiska:

”Hur ska jag bära mig åt för att, för att kunna liksom göra historier som inte alla bara, dels att inte alla bara tänker på att det här är stackars Fias historia?”

I mediematerialet beskrivs historierna som skildras på scenen också stundtals som mörka och tragiska, här i ett exempel från en recension av *Utopia 2012*:

”Duon gestaltar suveränt en iskall ensamhet där droger är snabba lösningar. Deras känsla för teatralitet kombinerad med det dokumentärt svarta gör att man inte kan värja sig.” (Ring, 2012)

Mattias Andersson menar i *Scenpodden* att det också verkar finnas ett visst antagande om *vem* eller vilken miljö det är som ska gestaltas, eller åtminstone en uppfattning om vem som är autentisk som oftast inte sammanfaller med den traditionella teaterpubliken. Många av de människor som figurerar i hans verk är just individer som vanligtvis inte hör till denna publik, som till exempel personer som fastnat i drogberoende eller kommer från gängkriminalitet, och beskrivningen stämmer även väl in på mycket av materialet i exempelvis Malin Holgerssons och Fia Adler Sandblads uppsättningar. I mediematerialet finns beskrivningar av hur svåra och tunga ämnena upplevs som mer autentiska, men desto färre reflektioner kring varför det ser ut så eller varför detta attraherar. Ett av några få undantag är Rehnbergs reflektioner i en allmän text i *Miljömagasinet*, där det görs en antydan om att ämnesvalen är ett svar på

publikens *behov* att möta det svåra, och att folket ”törstar efter samhällsnärvarande teater om marginaliserade grupper” (Rehnberg, 2014). Att ett fokus på tragiska omständigheter eller utsatthet trots allt finns har naturligtvis både teoretiska, genrebundna och historiska förklaringar. Det fokus på vissa grupper i samhället som den dokumentära teaterns innehåll har följer tendenser på den internationella arenan, och jämförelser kan göras med Cantons beskrivning av den dokumentära genrens historia av att försöka gestalta marginaliserade grupper (Canton, 2011, s. 11f). Schulze lyfter ytterligare förklaringar till tendensen att det autentiska och tragiska sammankopplas inom teatern, och menar att teatern som medium är extra väl lämpad att behandla traumatiska och dramatiska upplevelser (Schulze, 2017, s. 200), något som skulle kunna förklara detta fokus även i mitt material. En vidare diskussion om huruvida beskrivningen av det tragiska också är en form av exploatering är något jag återkommer till i analyskapitel 5.3.

Slutligen kan nämnas en nyanserande aspekt av vad som uppfattas som autentiskt, och det är sammankopplingen mellan autenticitet och det vardagliga. Kopplingen lyfts emellanåt av medierna men kan också uttolkas i scenkonstskaparnas avståndstagande från det sensationslystna. I flera medietexter beskrivs den vardagliga gestaltningen av det verkliga, och i positiva ordalag. *Göteborgs-Posten* skriver exempelvis om *Camilla försvann*:

”[...] scenerna blir hjärtskärande rörande i och med att skämten är dåliga, så som de flesta vardagsskämt är, och att Lyckes fånleende Alexandra gör sina imitationer på ett så taffligt sätt, så som de flesta av oss gör imitationer.” (Österblom, 2018)

Samtidigt som det innehåll som beskrivs ofta följer en ”anti-dramaturgi” och uppehåller sig vid ”ovidkommande detaljer” eller är spektakulärt, så verkar alltså motsägelsefullt nog det som är ”icke-spektakulärt” och vardagligt även ofta uppfattas autentiskt. Utifrån Enlis lista över de sju punkter som signalerar autenticitet (Enli, 2015, s. 136f) kan punkten *imperfektion* lyftas fram som betydande. Imperfektion kan enligt Enli exempelvis handla om ingående beskrivningar av något som inte är nödvändigt för narrativet, vilket på så sätt skapar en upplevelse av koppling till den riktiga världen (ibid, s. 15), och denna punkt menar jag blir en viktig nyckel till att förena autenticitetsteorierna med teatervetarnas, och de olika kännetecken för det autentiska i materialet med varandra. Den minsta gemensamma nämnaren när det gäller de estetiska värden som lyfts fram verkar nämligen vara det som *inte* är perfekt, såväl när det gäller form som innehåll.

5.2.2 Engagemang och identifikation

Vilken inverkan har egentligen en teaterföreställning på den publik som upplever den? Vad är det i relationen publik – scenföreställning som attraherar, och vad är det i just det dokumentära som engagerar? Detta är frågor som vi i mina intervjuer återkom till, och frågeställningar som i allra högsta grad diskuteras i recensioner och annan media. Vissa

beskrivningar av det engagerande i mitt material rör teatermediet som helhet, och inte enbart den dokumentära varianten, men många av de aspekter som tas upp verkar vara extra framträdande i just dokumentär scenkonst. När det gäller hur starkt en publik engagerar sig känslomässigt i en verklighetsförankrad scenkonstframställning kan detta analyseras via modeller från medie- och teatervetare och med hjälp av bland annat aspekter som *identifikation* och *liveness*, något som avhandlas i följande avsnitt.

Identifikation med ”verkliga” människor och berättelser

Majoriteten av de intervjuade scenkonstnärerna tar upp det engagerande i att det är ”på riktigt” som en bidragande faktor till att de fastnat för och engagerats av det dokumentära materialet. Framför allt när det gäller effekten på publiken lyfter många hur vetskapen om att det som gestaltas är något som berättats av en verklig människa skänker en extra nivå av identifikation och känslan av att ”det kunde varit jag”. Johanna Larsson berättar angående det faktum att det var barns verkliga historier som gestaltades hur denna vetskap skapade ”en slags nerv, en lyssning”. Stella Eriksson-Rydholm håller med och beskriver sina upplevelser:

”Så känner väl jag när jag själv kollar på dokumentär scenkonst, att det är... det är ju ett mer personligt möte. [...] För att det är lättare, även om en fiktiv karaktär blir verklig på scen, liksom, så vet en ändå att det här har hänt, det här är en person som har levt eller lever.”

Även om det är en skådespelare som gestaltar i de flesta fall som refereras till i min undersökning så visar även teatervetenskapen att denna gestaltning troligen läses som mer ”mänsklig” om publiken vet om att de exakta orden yttrats av en verklig person. Schulze beskriver hur vetskapen om att det som gestaltas verkligen är något som skett gör att man som publik inte kan värja sig med tanken att ”det är bara på låtsas”, och därför också gör upplevelsen starkare och mer engagerande (Schulze, 2017, s. 212). Detta faktum menar jag kan vara en förklaring till den starkare känslomässiga reaktionen som beskrivs i mitt material. Canton visar vidare hur olika biografiska gestaltningar som skildrar karaktärernas mänsklighet och dödlighet får publiken att uppleva en högre grad av identifikation (Canton, 2011, s. 62). En vidareutveckling av tanken om en gemensam, känslomässig och i många fall engagerande upplevelse handlar i linje med detta resonemang om identifikationen med de personer vars berättelser man hör. Malin Holgersson berättar hur scenföreställningens teman i ovan nämnda *DNA – Dansa Nära Anhörig* upplevdes som mycket allmängiltiga trots att de baserades på specifika upplevelser, något Malin menar bör ha bidragit till särskild identifikation hos publiken:

”I publiken sitter ju [...] alla som har varit med kanske om nån typ av förlust, även om inte det var ett självmord, [...] det är ju den förlusten som den sitter och jobbar med. [...] Alltså det är

det som jag också tycker är så jävla fantastiskt med [...] samtalsformen, att den... man lyssnar på när man sitter ju med sitt."

Johanna Larsson berättar vidare i sin intervju på samma tema:

"Att kunna identifiera sig med andra och andras tankar och, liksom, vad det kan väcka för typ av reaktioner i mig. [...] Jag menar, den äldsta skådespelaren var väl sextiofem och den yngsta var tjugofem, och sen hade vi en publik som var elva. Och att det blev det här, liksom, otroligt tydliga slående mötet, [...] vi är en gemensam upplevelse."

Projekten som omnämns här av Johanna är tre olika uppsättningar som gjordes på *Backa Teater*, och baserades på skådespelarnas egna minnen från att ha befunnit sig i olika åldrar i livet. Både Johanna och Malin verkar alltså ha föreställt sig en identifikation från publikens sida och i Johannas fall även tyckt sig se dessa reaktioner. Det verkar delvis som att Johanna och Malin uppfattat denna reaktion rätt, då verklighetsinslagens engagerande inverkan lyfts upp i en del av de recensioner som gjorts av respektive föreställning, även om det inte är den mest framträdande diskussionen. Ett exempel på empatisk identifikation likt Johanna beskriver ovan ges av Ingegärd Waaranperä i *Dagens Nyheter* om *The Mental States of Sweden*, då hon menar att "skådespelaren, personen i berättelsen som vi vet är verklig och publiken delar samma känsla" (Waaranperä, 2013). Ett annat exempel som framhäver en möjlighet till identifikation ges av Åsa Rehnström i *Borås Tidning* om *The Mental States of Gothenburg*:

"Starka, personliga och sanna monologer. Var och en med sin egen inbyggda dramatik och dramaturgi. Så som allas våra livshistorier. Mattias Andersson litar på den självklara kraften och identifikationen i den självupplevda berättelsen. Det gör han rätt i." (Rehnström, 2006)

Det verkar alltså som att identifikation är något som används med en förhoppning om att skapa engagemang, och effekten av denna verkar i alla fall upplevas av vissa recensenter då den lyfts fram i media som ett av flera argument för varför denna typ av scenkonst berör.

Både Mattias Andersson och Fia Adler Sandblad betonar vidare i intervjuerna vikten av att inte bara känna igen sig själv i det som visas, utan också känna igen eller relatera till sin *värld*. Mattias beskriver detta som ett ytterligare aktiverande av publiken:

"Och vi påstår att vi har valt ut människor som ska representera hela Sverige. Bara där sätter det i gång en aktivitet hos publiken. Dom tänker, vad fan, varför är den personen med, varför är inte den personen med? [...] Ja, men det här är inte mitt Sverige."

Stella Eriksson-Rydholm berättar om hur hon fått ta emot publikens berättelser om sina far- och mormödrar och deras livsförutsättningar vilka hennes scenföreställning påmint dem om,

och Fia Adler Sandblad beskriver hur man tvingas förhålla sig till och kanske agera på företeelser i sin omvärld när man mött dem på teatern. Detta menar Fia bidrar till att man drabbas än starkare av dokumentär teater:

”Att också känna igen en värld, och kanske få den sedd från ett annat håll. [...] Vi blir tvungna att förhålla oss till dom där vi cyklar förbi nere vid Rosenlund på ett annat sätt efter att ha förstått det här, liksom, som dom här personerna berättar. [...] världen kanske blir lite mer verklig genom att ha fått möta den på teatern...”

Förhoppningen om att relateringen leder till en aktivitet som oavsett identifikation är engagerande kan liknas vid beskrivningar som görs inom kulturstudiet av hur uttolkning av mening alltid kräver en aktiv tolkningsprocess (se t.ex, Hall, Evans & Nixon, 2013, s. 17). Om en sådan aktiv process sätts i gång lättare tack vare det dokumentära materialet verkar finnas visst stöd för i den litteratur som refererats till ovan, men kan naturligtvis aldrig tas för given. När det gäller huruvida man kan identifiera sig med en via scenkonsten gestaltad historia torde det enligt Cantons och Enlis tidigare resonemang vara mycket varierande hur detta tar sig uttryck beroende på vem mottagaren är och blir intressant att ställa i relation till det som dyker upp i min empiri, nämligen förmågan att leva sig in och känna empati med de personer som står på scen. Man kan alltså anta att vetskapen om att man tar del av något ”verkligt” ökar känslan av identifikation generellt, men också att graden av identifikation är högst individuell, och också varierar beroende på i hur hög grad man läser en utsaga som ”verklig”.

Liveness, spontanitet och ett gemensamt här och nu

Mattias Andersson berättar i sin intervju om sina tankar kring hur publikens engagemang kan väckas, och hur teatern har en unik potential i en värld full av distraktionsmöjligheter. Mattias menar att teatern på ett unikt sätt kan ge tid att utveckla en tanke och ett förlopp, något som blir extra aktuellt för *Backa Teater* och deras ”tvångskommenderade” barn- och ungdomspublik:

”Det här att ha människor på samma plats i ett rum (skratt) under en begränsad tid som har gjort ett commitment och kommit dit, det gör att man kan faktiskt bromsa tiden. Och [...] jobba med[...] andra typer av sätt att berätta om verkligheten och människan. Som folk inte omedelbart kanske, i rörlig bild, skulle bara, nej men, vad är det här för segt, dom skulle bara stängt av, liksom.”

Fia Adler Sandblad beskriver en liknande tanke, och även Ulla Kassius uppehåller sig vid teaterns förmåga att vara en unik upplevelse som bara sker här och nu, som i följande citat:

”Teater är den enda konst som, det är inte en tavla man kan köpa och hänga på väggen som finns kvar när konstnären har dött, det är inte en bok man kan läsa och ställa på ett bibliotek och någon annan kan läsa, teater är det enda... Det är en konst som uppstår i rummet, varje gång. I ett absolut nu.”

Resonemang som relaterar till känslan av ett absolut här och nu som inte kan upprepas kan hittas inom såväl autenticitetslitteraturen som teatervetenskapen. Schulze beskriver hur scenkonstens känslomässiga kraft alltid varit definierande för mediet (Schulze, 2017), och att liveframträdanden använder både flera sinnen och löper risken att misslyckas under genomförandet, vilket Schulze menar kan öka publikens engagemang (ibid, s. 231f). Schulzes användande av begreppet ”liveness”, liksom Enlis definition av ”immediacy” (Enli, 2015, s. 137) pekar gemensamt mot att teatern har en förmåga att drabba på ett alldeles unikt sätt, något som jag menar kan appliceras på det som beskrivs framför allt scenkonstskaparna själva. Ulla Kassius återger spontaniteten och det ”oplanerade” slutet av *Utopia 2012* där publiken fick skapa en scenbild som blev olika varje föreställning, som extra drabbande, något som kan även kopplas till Enlis autenticitetsmarkör ”spontaneity” (ibid).

Omedelbarhet och liveness är något som jag utifrån denna beskrivning menar kan appliceras på scenkonst generellt, och inte behöver handla om just det dokumentära. Känslan av liveness verkar dock ofta *sammanfalla* med upplevelsen av autenticitet och samspekar därmed ofta väl med det dokumentära. Ett sammanhang där liveness, autenticitet och dokumentär scenkonst på detta sätt samspekar är när det sker i form av *fysisk närvaro* av de personer vars historier står i centrum på scen. En som uppehåller sig en stor del av intervjun vid kopplingen mellan just det engagerande och fysisk närvaro är Malin Holgersson, som ofta arbetar med att placera de verkliga människorna bakom berättelserna på scenen. Malin motiverar detta val med att skådespeleri alltid är färgat av normer som plockar bort det ”verkliga”, och aldrig kan mäta sig med närvaron av de personer historierna handlar om. Malin berättar vidare om hur det som en del av samma strävan blir viktigt att bryta den fjärde väggen och skapa en kontakt mellan publiken och de som står på scen:

”Jag är väldigt intresserad av att skapa ett, en gemensam tid och ett gemensamt nu. [...] För att, ja, dom pratar om en förfluten tid eller nånting som har hänt, men dom delar det med oss i ett gemensamt nu, för vi lyssnar på det samtidigt. [...] Vi gör det också tillsammans.”

När det gäller just *Krimradio* verkar även en del av recensenterna se det engagerande i det att möta de verkliga personerna bakom historierna på scen, och det engagerande värdet i det utbyte som sker mellan aktörer och åskådare:

”Marie Kvarnfjärd, Pia Rydberg och Marie Sandberg sitter där på var sin stol och lyssnar på sina egna, bandade berättelser. Publiken betraktar dem i strålkastarljuset – hur de rör sig försiktigt, dricker vatten, ler lite, tar en rök eller bara vilar blicken i fjärran. Ett enkelt och

ganska plågsamt upplägg – inte så mycket för att kvinnorna berättar om hur svårt det är att vara narkoman, utan snarare för att det tycks göra så ont att höra sin egen röst och historia, när andra tittar på.” (Landell Major, *nummer.se*, 2012)

En av Cantons slutsatser kan appliceras här, då hon beskriver hur det som upplevts fysiskt, av verkliga kroppar, har en starkare inverkan på mottagaren än alla andra medel (Canton, 2011, s. 174). I linje med denna tanke borde upplevelsen av att ha suttit så nära de personer som gestaltas att man kan uppleva dem med flera sinnen, och ibland till och med komma mycket nära eller utbyta några ord (vilket ofta ges möjlighet till på *Backa Teater* där skådespelarna vid vissa uppsättningar stannar kvar i foajén efter föreställning för att möta publiken) verka extra engagerande för publiken.

Sammanfattningsvis kan den dokumentära scenkonstens engagerande förutsättningar ringas in med följande citat från Ulla Kassius intervju, när hon beskriver slutscenen i *Utopia 2012*:

”Ambitionen på Backa är ju att ta det som är angeläget för dom som sitter i publiken och sen göra scenkonst av detta. [...] Den erfarenheten, till exempel av att bygga en utopi med dom där skådespelarna i Utopia, den erfarenheten den kommer man ju bära med sig hela livet. Jag var där, och jag gjorde det. Och det fanns ju dom som stod och grät där, och så.”

5.2.4 Det dokumentära och det estetiska i symbios

Mattias Andersson och hans samtalspartners i *Scenpodden* diskuterar hur det finns något i själva gestaltningen som teatern och konsten till skillnad från icke konstnärlig förmedling kan uppfylla, och därmed en viktig funktion hos den estetiska förhöjningen i *kombination* med det dokumentära. Mattias försöker definiera:

”Ja, det är nog, det är nog mycket iscensättningen tror jag. Mycket hur jag förhåller mig till rum och, liksom, ihop med scenografen och ljus och ljud och så där. [...] Det är en paketering på det som, liksom, lyfter dom här dokumentära sakerna. [...] Den krooken är jag intresserad av. [...] Och att ge det en estetik.”

Malin Holgersson berättar på liknande vis om sin drivkraft att addera något utöver det rent dokumentära och ”också jobba med lite fantasi, och magi”, vilket lett till att hen vänt sig från journalistiken mot konsten. Flera av scenkonstskaparna uttrycker på liknande vis att det konstnärliga ger något som är svårdefinierat och som beskrivs med termer som ”gestaltning” eller just ”magi”. Detta är ett narrativ som naturligtvis är vanligt förekommande inom konsten, och som ofta används för att peka på att konsten kan säga något som talar till oss på ett ännu djupare plan än det icke konstnärliga kan göra.

Ylva Lagercrantz Spindler är i en av de allmänna texterna i tidningen *Fokus* inne på ett liknande spår, och beskriver hur den dokumentära scenkonsten skiljer sig från journalistiken och snarare bör ses som ett komplement som är ”mer terapi och filosofi” (Lagercrantz Spindler, 2018). I *Scenkonstguiden* beskrivs också det verklighetsförhöjande i det konstnärliga berättandet:

”När teaterns narrativa funktion läggs till dokumentet, så blir en annan rymd synlig, den som får oss att se andra värden och möjligheter än de vi är vana att se. Genom berättandets förhöjning, skådespelarnas verkliga kroppslighet och närvaro, och många andra aspekter kan dokumentär och teater samverka till att göra verkligheten synligare.” (Lundquist, 2019)

Här finns alltså en anknytning till avsnittets inledande tanke om ”konsten som en lögn som ska hjälpa oss att se sanningen”. Såväl skapare som mottagare verkar åtminstone huvudsakligen dela uppfattningen att konst är en sanning i sig själv, eller kan förmedla andra typer av sanningar och andra kvaliteter än till exempel journalistik. Denna potential menar jag i hög grad kan förklaras med den tidigare beskrivna möjlighet till engagemang och gemensamt nu som i bästa fall kan uppstå i scenrummet, och min slutsats är att det är där kärnan i ”gestaltningens magi” ligger.

5.3 Den demokratiserande drivkraften och den politiska potentialen

Flera teatervetare pekar på hur det redan den tidiga dokumentära scenkonsten byggde på en vision om en samhällsbaserad teater som ville överbrygga de avstånd av olika slag som finns mellan människor (se t.ex. Fisher Dawson, 1999, s. xiii), och i uppsatsens bakgrund har visats på en betydande historia hos den dokumentära scenkonsten av samhällsengagemang. Även i mitt intervjumaterial framträder flera aspekter som kan ses som ambitioner att verka politiskt och demokratiserande, beroende på tolkning, och i följande avsnitt behandlas därför scenkonstens förhållande till demokrati, delaktighet och politik. Avsnittet fokuserar på frågor om att öppna för fler människors deltagande i det offentliga samtalet och ambitionen att representera rättvist, och avslutas med en återgång till uppsatsens inledande frågeställning om vad konst beskrivs ha för relation till politik.

5.3.1 Låt fler få höras!

Att låta människor komma till tals är en uppgift som naturligtvis ligger nära till hands när man börjar fundera över viktiga demokratiska funktioner i samhället, och en uppgift som lyfts som viktig även inom flera vetenskapsdiscipliner. Oral history-traditionen har exempelvis sedan länge sett som sin uppgift att ge röst åt grupper som saknar representation i det offentliga samtalet (Olsson, 2015, s. 41), och nära kopplingar görs inom disciplinen mellan en sådan

strävan och en önskan om att omsätta demokratins grundbultar i praktiken (ibid, s. 43). Enligt Mouffes logik kräver dessutom en fungerande demokrati att radikalt olika åsikter och politiska alternativ finns med i det offentliga samtalet och får tillfälle att möta varandra (se t.ex. Mouffe, 2005, s. 2f, 29), något som enligt diskussioner som förekommer i detta avsnitt om den dokumentära teaterns mångsidighet och strävan efter att synliggöra nya perspektiv borde vara fullt möjligt för genren. Att få berätta sin historia, att lyssnas till, och dessutom få se denna historia bäras vidare till och påverka andra människor är därmed mycket nära knutet till makt och är en fråga som dyker upp även i mina intervjuer och i mediematerialet, och dessutom som visats finns som en röd tråd genom hela den dokumentära scenkonstens historia.

Att lyfta de osynliggjorda

Den teatervetenskapliga litteraturen om dokumentär scenkonst visar på flera tankar om att låta åsidosatta historier få ta plats, exempelvis beskriver Fisher Dawson den nära kopplingen till oral history och till gestaltning av tidigare marginaliserade grupper (Fisher Dawson, 1999, s. 108, se även Canton, 2011, s. 11f; Martin, 2010b, s. 22). I linje med dessa tankar lyfter exempelvis Fia Adler Sandblad flera gånger i sin intervju de stora vinster som kan finnas, så väl för den berättande personen som för samhället, i att låta alternativa historier få höras:

”Jag hade upplevt att det var så extremt tyst kring dom här frågorna och dom här erfarenheterna som man har, och då tänker jag att många av dom erfarenheterna är ju extremt bra erfarenheter att ha för att bygga ett samhälle. Men hur ska man kunna använda dom om det överhuvudtaget inte talas om dom?”

Fia berättar om hur hon i sitt intervjuande kommit till insikten att hon inte är ensam om sina specifika erfarenheter, och hur hon på detta vis kunnat se problem hon upplevt som del av större, samhällseliga sådana. Hon menar vidare att det faktum att ett ämne tas upp på scen kan göra att berörda upplever sig mindre ensamma, och att de röster hon lyfter fram tidigare inte behandlats med respekt i det offentliga. Fia, som har gjort föreställningar om både ensamstående mammor och personer som befinner sig i prostitution och därmed ofta berört historier om kvinnor, relaterar också de berättelser hon samlat in till metoo-rörelsen. Här kan man dra paralleller till oral history och bl.a. Olssons beskrivningar av hur oral history-traditionen under senare decennier allt mer strävat efter att förändra maktordningar i nära samband med utvecklingen inom feministisk och postkolonial forskning (Olsson, 2015, s. 53f). Även inom denna tradition finns tanken om att vissa förhållanden osynliggjorts eller inte tagits hänsyn till, och existensen av ett upprättelsebehov som liknar det Fia ger uttryck för.

Malin Holgersson beskriver hur visst innehåll får plats även i hens berättande utifrån att det är historier från de som *missgynnas* av rådande maktförhållanden. Hen motiverar detta i ett resonemang liknande Fia Adler Sandblads, och menar att denna bild saknas inom konsten:

”Det är liksom inte en genomsnittlig, alltså [...] så som det ser ut på bussen, så ser det ju inte ut på svenska teatrar (skratt). Och jag tror att [...] redan där tappar man mig då. Alltså, jag blir helt, jag vill vara där människorna är, liksom. Riktiga människor.”

Malin menar dessutom att detta fortfarande är ett problem, även inom public service, och beskriver hur Sveriges Radio visat motstånd när hen velat låta människor med kriminell bakgrund få höras i produktionerna. Här upplever Malin att Sveriges Radio varit ”ängsliga” och icke-inkluderande, trots att det ligger i deras uppdrag att vara ”för alla”. Stella Eriksson-Rydholm ser å sin sida hur publiken tolkar och omtolkar sin egen historia via det som visas på scenen, och hoppas kunna bidra med att kompensera för en bristande historieskrivning:

”Just när folk har kommit fram och berättat om sina mor- och farmödrar, att det liksom... det är ju typ det finaste på nåt sätt, för att det är så här, att folk tänker på dom, liksom. Och tänker på dom som människor, inte som en enhet heller, i ett par.”

Mattias Andersson diskuterar inte frågan om osynliggjorda historier med samma utförlighet i sin intervju, men har i stället gett röst åt liknande tankar vid flera tillfällen i annan media. Ett exempel är en av mina allmänna texter, en intervju i *Filter*:

”– Jag söker mig aktivt till människor som kan ge en annan bild av samtiden än den som för tillfället är på agendan. Publiken ska tvingas ifrågasätta den beskrivning av verkligheten som det råder konsensus om.” (Pollnow, 2019)

Det faktum att de dokumentära scenföreställningarna försöker lyfta fram röster som inte vanligtvis får höras är ett tema som plockas upp och beröms i vissa recensioner, kanske framför allt kring just Fia Adler Sandblads och Malin Holgerssons uppsättningar men även kring några av övrigas produktioner, och ännu något mer i de allmänna medietexterna. *Krimradio* beskrivs i *nummer.se* som ”radikal” i sin strävan att låta verkliga människor få berätta (Landell Major, 2012), och Lagercrantz Spindler skriver i *Svenska Dagbladet* om *The Mental States of Sweden*:

”Uppsättningen ställer frågor om stad kontra landsbygd, identitet och smygrasism, men inte minst: Vems berättelse får synas på scenen?” (Lagercrantz Spindler, 2013b)

Andra journalister faller in i samma hyllningskör och betonar vikten av att de som vanligtvis inte har något utrymme i det offentliga samtalet, eller för den delen på *Dramatens* scen, får bidra med sina perspektiv i *The Mental States of Sweden* (se t.ex. Nordlund-Hessler, 2013). Även *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter* beskrivs i *Göteborgs-Posten* som

”förbluffande radikal” i det att den låter barnens berättelser stå oemotsagda (Bergström Feiff, 2018), och samma tidning skriver i en senare recension om Fia Adlers Sandblads uppsättning *Camilla försvann* att den ”givit röst och ansikte åt utsatta människor” (Österblom, 2018). Några allmänna medietexter diskuterar också huruvida det kan vara ett tecken på en allmän demokratisk utveckling av scenkonsten att nya typer av berättelser fått komma in på scenen (se t.ex. Ljungar, *Tidningen Kulturen*, 2014). Det finns alltså medietexter som pekar på det demokratiserande i att låta andra röster få höras på scen och som på så sätt harmoniserar med scenkonstskaparnas bild av att vissa berättelser i demokratins namn bör få höras, men som ”saknats” i det offentliga samtalet. Enligt Fias resonemang i avsnittets inledande del är en sådan funktion dessutom av vikt inte bara för individen utan för hela samhället. Såväl litteratur som scenkonstskapare och media verkar alltså se den kompletterande berättelsen om världen från tidigare osynliggjorda perspektiv som en av dokumentärteaterns främsta funktioner.

En komplex verklighetsbeskrivning i en förenklad verklighet

Konstvetaren Jeff Werner beskriver hur tendensen till postdemokratisering visar sig på flera av samhällets arenor, utöver hos de politiska institutionerna. Bland annat diskuterar Werner hur journalister och media filtrerar allt mer av den omvärldsbild vi tar del av, och uppfyller dessutom inte den demokratiska funktion som granskare de i den ideala situationen bör göra (J. Werner, 2018, s. 22). Här får han stöd i medieforskningen och hos Enli, som beskriver en opartisk och trovärdig nyhetsmedias viktiga roll i demokratin, men också hur denna funktion idag hotas av kommersiella intressen (Enli, 2015, s. 4f). Schulze pekar på liknande vis ut en allmänt utbredd känsla av att sanningen inte fås från offentliga institutioner, och hur teatern som en konsekvens av detta på många sätt börjat ta över journalistikens roll (Schulze, 2017, s. 193). Här blir det av intresse att se hur scenkonstskaparna förhåller sig till denna kompletterande roll.

Vid sidan av det konstnärliga värde som lyfts som avgörande i tidigare kapitel finns en annan strävan hos scenkonstnärerna, en att förhoppningsvis bidra till en nyanserad scenkonstnärlig gestaltning och flera perspektiv, vilket kan kopplas till resonemanget om journalistikens brister. En aspekt av det dokumentäras särställning som lyfts av flera informanter är nämligen hur användandet av detta material är ett sätt att beskriva en verklighet med en hög grad av komplexitet och många gråskalor. Här finns likheter med forskning i ambitionen att inte förenkla eller driva en enda tes allt för hårt, och återge flera sidor av ett ämne. Jämförelser med oral history-forskarens arbete kan göras med Fia Adler Sandblads berättelse om sin önskan att vidga en historieskrivning hon menar i många fall är förenklad eller ensidig. Mattias Andersson vänder sig i sin intervju emot onyanserade bilder och beskriver hur han eftersträvar en ”polyfoni” i sitt gestaltande. Mattias berättar hur han i linje med denna tanke ofta skapat framställningar utan en ensam huvudperson eller huvudtes:

”Att det hela tiden är, är olika subjekt från väldigt många olika samhällsklasser. [...] Med olika syn på Gud, olika syn på rättssystem, som liksom samstämmigt får verka i egen kraft och, liksom, berätta om verkligheten från olika perspektiv utan att egentligen det finns en allsmäktig, liksom... [...] sanning.”

Media som tittat på de dokumentära scenföreställningarna plockar i relativt hög grad upp det nyanserade anslaget, speciellt i de recenserande texterna. Det mångsidiga och spretiga är något som förefaller ses som ett autentiskt och öppet, undersökande innehåll. Även enstaka av de allmänt hållna texterna plockar upp hur den dokumentära metoden är ett sätt att belysa flera olika perspektiv på den fråga som skildras:

*”Genom scenkonst lägger de sig också i den, och skapar utrymme för en publik att tolka och förstå från flera olika håll. Konstens potentiella samhällsförändrande kraft här, ligger kanske i dess möjlighet att vidga perspektiven i det dokumentära materialet.” (Lundquist, *Scenkonstguiden*, 2019)*

Denna nyanserade hållning kan kopplas till hur skildringar ser ut i övriga samhället, och en sådan koppling gör framför allt Stefan Åkesson och Mattias Andersson som båda uppehåller sig vid dokumentärteaterns nyanserade funktion i samtidens kulturdebatt. Stefan och Mattias beskriver samtidsmedias skildring av verkligheten som allt för tillrättalagd, fikionaliserad eller sensationslysten, och menar att teatern kan fungera som en motvikt. Mattias beskriver:

”Det började väl redan kanske med det första Irakkriget där. När man känner att verkligheten blir så fikionaliserad och att hela verkligheten, när all nyhetsbeskrivning går ut på att skapa det här dramat, det här liksom amerikanska, anglo-, dramaturgin av vår verklighet, så kan man känna just som liksom, verksam inom konstfältet att man just inte vill bara överföra den.”

Stefan Åkesson uppehåller sig även han vid vad det nyanserade kan fylla för behov kopplat till media. Han beskriver hur projekten är ett konstnärligt försök att ”skildra en verklighet som är mer komplex” och ”inte så tillrättalagd som den är i journalistiken”, och fortsätter:

”Det är ett konstnärligt projekt som sker i opposition mot en journalistik som har blivit nästan fikionaliserad. Uppdrag Granskning, dom är så jävla bra på dramaturgi. [...] dom är så skickliga på att berätta en berättelse där det finns det rätta och det felaktiga och den kampen, det liksom, det är uppbyggt som, narrativt sett så är det ofta uppbyggt... som liksom... som ett bra drama.”

Visst teoretiskt stöd för tanken att journalistikens roll som granskare av makten förändrats i grunden under de senaste decennierna finns som visats även hos de teoretiker jag lutar mig emot. Enlis resonemang om hur viktiga medier är för vår bild av omvärlden och för upprätthållandet av olika demokratiska funktioner, i kombination med slutsatsen att

journalistiken förändrats av kommersiella intressen, ger bilden av en betydande förändring som är av stor vikt att studera (Enli, 2015, s. 132). Stefan Åkessons och Mattias Anderssons, tillsammans med medias, uttalanden kan alltså tolkas som en bekräftelse på den tendens Enli, och även Werner, sett.

Publikens röster

En annan aspekt av en scenkonst som vill verka för att låta fler höras är i vilken utsträckning man önskar eller upplever att publiken är delaktig i skapandet på scen, och i vilken grad detta avspeglar sig i mottagandet. I *Backa Teaters* fall är frågan kanske extra relevant, då det är en annan typ av publik som kommer dit än till de traditionella teaterinstitutionerna. En stor del av publiken är en minderårig sådan, kommer från olika skolor och inte sällan från s.k. ”utanförskapsområden”, och en strävan att låta röster som inte brukar få höras göra just detta blir därför relevant för Backas publik. Ett vanligt inslag på *Backa Teater* är också någon form av interaktivitet och ibland medskapande från publikens sida. Uppsättningar på *Backa Teater* eller av Mattias Andersson där publiken haft medskapande uppgifter är t.ex. *Lille Kung Mattias* 2009, där den unga publiken fick prova på deltagardemokrati (Andersson, Carlson, Isaksson, & Åkesson, 2013, s. 70), eller i Backas föreställning *Vad vi talar om när vi talar om ekonomi* som spelades under 2018-2019, där publiken uppmanades publiken att välja ”the red or the blue pill” och sedan fick helt olika och interaktiva upplevelser och uppgifter beroende på vad som valdes. Dessutom arbetar *Backa Teater* konsekvent med provpublik från målgruppen (ibid, s. 127), något som också kan tänkas forma slutresultatet. Här finns alltså element som skulle kunna kategoriseras som försök till att låta fler röster höras, i detta fall via publikens aktivitet. I *Utopia 2012* visade sig detta även i form av att publiken fick vara med och avsluta föreställningen i ett bygge av ”utopin”, där inga tydliga förhandsramar var satta. Ulla Kassius beskriver tanken kring valet att använda sig av gatstenar som byggmaterial, och hur publiken fick skapa tillsammans med ensemblen:

”Vi hade bestämt oss för att publiken skulle på något sätt bli delaktig. [...] Så det fanns hundraåttio gatstenar som fanns på en trall där. Och [...] sen var det ju så att publiken fick en sten och fick gå ut och lägga den. Tillsammans med skådespelarna, och skapa en scenbild som ingen av oss hade bestämt. [...] och skådespelarna interagerade med publiken.”

Det arbetssätt Ulla Kassius och Mattias Andersson har använt har inneburit att de ofta vävt in skådespelare i publiken från start eller placerat publiken mitt i det som sker. Tekniken används till exempel också i *The Mental States of Gothenburg*, och är enligt Ulla något som gör att publiken svävar i osäkerhet kring vad som ska ske och vilken deras roll kommer vara, och gör upplevelsen extra känslomässig. Sammanblandningen av skådespelare och publik som förekommer i många av de uppsättningar Mattias och Ulla gjort tillsammans, och teatern

som något som skapas tillsammans med publiken, lyfts också i viss mån i recenserande media som ett engagerande element, här i en allmän text om *The Mental States of Gothenburg*:

”Skådespelarna smälter och går in och sitter med publiken. Det hela liknar ett gruppsamtal. Återigen var skådespelarna på samma nivå som publiken, vilken mestadels bestod av ungdomar.” (Rehnberg, *Miljömagasinet*, 2014)

Huruvida detta engagemang upplevs just på grund av att man också får vara delaktig och i någon mån sätta sin prägel blir inte tydligt i recensionerna men är en möjlig tolkning, exempelvis av Bengt Ohlssons recension av föreställningen i *Dagens Nyheter*:

”I slutet delar skådespelarna ut gatstenar till publiken. Man ska gå ut och lägga ”sin” sten någonstans på scengolvet. Jag brukar hata sånt. I likhet med sisådär 99 procent av alla teaterbesökare. Men jag gick lydigt ut och la min sten någonstans. (Givetvis en bra bit från alla andra.) Sen gick jag tillbaka till min plats. Och jag såg på min sten. Snart började det hända saker. Min sten fick inte vara i fred. Den började byggas på av andra. Mönster uppstod. Och rätt vad det var satt jag med tårarna strömmande nerför kinderna. Pinsamt. Men jag kunde inte hejda det.” (Ohlsson, 2014)

Här kan man finna paralleller till Tomlins beskrivning av förekomsten av medskapande från publikens sida inom verklighetsbaserad teater, framlyftandet av åskådaren som aktiv meningsskapare, och det långa historiska arvet på dessa områden från exempelvis forumteater (Tomlin, 2016, s. 171ff). En trend som finns på andra håll i världen men också observerats tidigare under historien verkar alltså även dyka upp inom den svenska dokumentära scenkonsten. I flera av de scenföreställningar som diskuteras i intervjuerna finns sådana inslag av publikdelaktighet i och med att publiken adresseras från scenen, även om medskapandet är som mest tydligt i *Utopia 2012*. En framträdande kulturell komponent hos scenkonstskaparna är sammanfattningsvis alltså en önskan att vidga och utöka det demokratiska samtalet, i form av att lyfta nya och osynliggjorda röster, att nyansera och komplettera perspektiven, och att engagera publiken i någon form av delaktighet.

5.3.2 Får fler höras?

Så långt har en beskrivning gjorts av scenkonstskaparnas ambition att låta fler röster höras och få påverka konsten, en ambition som verkar passa väl in i ett större narrativ inom konsten och en självbild som handlar om progressivitet, öppenhet och att ligga i framkant. Det framstår som en sympatisk hållning som kan sägas vara en strävan i en demokratiserande och jämlik riktning, och att vilja lyfta fram de som förfördelats är likt det nyfikna och forskande angreppssättet alltså inte särskilt förvånande att scenkonstskaparna gärna betonar. Det är också en ambition som scenkonstskaparna i viss mån verkar anse att de lyckas med, och som

media i hög utsträckning lyfter fram som betydande. Jag vill dock som komplement anlägga en kritisk blick på denna ambition utifrån teoretiker som diskuterar om det finns aspekter man i detta arbete riskerar att bortse ifrån.

Hindrande maktstrukturer

Den bild som lyfts fram i scenkonsten är färgad av maktförhållanden på flera sätt utöver, som diskuterats i tidigare kapitel, vem den som intervjuar eller gestaltar är. Den nära kopplingen mellan makt och berättande och hur materiella förutsättningar tillåts styra vilka historier som inkluderas eller exkluderas kan påverka redan på ett tidigare skede än så. Diskussionen kring dilemmat förs av Mattias Andersson i *Scenpodden* bland annat i förhållande till *vad* som berättas i intervjuer:

”Människor som kanske säger explicit rasistiska saker, [...] från det hållet är det ju mycket svårare att hitta människor.[...] för där har vi nån slags bild av att, dom tänker väl precis som du säger, att man förhåller sig till vilket samtal, vilket kontrakt jag är inne i nu.”

Även om de personer som berättar sina livshistorier i många av mina studerade scenföreställningar är anonyma och inte behöver stå till svars offentligt för sina utsagor, så menar Mattias alltså att samhällsvärderingar kopplade till teatervärlden spelar in. Mattias menar alltså att det inte kan tas för givet att historierna han använder är de sannaste återgivningarna, utan också påverkas om vad man uppfattar som ”politiskt korrekt” i sammanhanget.

När det gäller *vilka* röster som överhuvudtaget fångas upp kan man återigen vända sig till muntlig historia och jämföra med hur Stollo från sitt feministiska perspektiv på oral history lyfter problemet med att de historier som oftast hörs är överlevnads, och inte de som drabbats hårdast (Stollo, 2015, s. 154). En liknande tankegång finns i Couldrys påpekanden om hur materiella förhållanden avgör vem som får höras (Couldry, 2000, s. 12) och även Glaser menar att det kan vara svårare att få intervjusvar från grupper som tillskrivits en negativ identitet i samhället, något som också detta minskar möjligheten att uppnå en eventuellt eftersträvd representativitet (Glaser, 2015, s. 119). Scenkonstnärernas ambition att lyfta just de historier som osynliggörs av rådande maktförhållanden gör samtidigt att just dessa historier naturligtvis blir svårast att få tag på. Johanna Larsson diskuterar hur man för att komma runt problemet sökt få tag på barn som finns utanför de etablerade sociala nätverken:

”Vad är det för erfarenheter vi saknar här, bland dom barnen som vi har pratat med? Och då... och då blev det bland annat att vi gick lite andra vägar, att vi i nästa steg kontaktade till exempel... Vi jobbade till exempel lite mot etableringsenheten i Mölndals kommun där vi, där dom hjälpte till med kontakter.”

I liknande beskrivningar berättar också Fia Adler Sandblad om hur hon letat långt utanför privilegierade kretsar, och en tolkning är att flera av de historier som i scenföreställningarna lyfts upp på scen faktiskt är de som inte tidigare fått höras, då flera av de intervjuade och deltagande på scen aldrig rört sig i teatersammanhang tidigare. Möjligen förs resonemanget inte i lika hög utsträckning kring risken att scenkonsten själva bidrar till att upprätthålla dessa maktstrukturer om de inte lyckas med att hitta eller få syn på olika röster. Att de personer som missgynnats allra mest i samhället kanske inte är kapabla att berätta sin historia, beroende på att de slagits ut till den grad att de lever helt utanför det övriga samhället och därför blir i princip ”osynliga” och att de hindras att dela med sig av sin historia på grund av materiella förutsättningar gör att vissa röster aldrig hörs på scenen, oavsett en sådan ambition från scenkonstvärldens sida. Stefan Åkesson nämner kort att produktionsteamet inför *Utopia 2012* inte lyckades få tag på någon som hade narkotikaförsäljning som sysselsättning, och Stella Eriksson-Rydholm visar i sina beskrivningar hur hon saknat källmaterial att utgå ifrån för att återge delar av sin farmors liv, men gör inga explicita kopplingar till maktförhållanden. Däremot finns en generellt uttalad hög ambition att verkligen komma åt de ohörda historierna, och en medvetenhet om att det inte alltid är en lätt uppgift.

Teaterinstitutionens maktposition

”Det som kännetecknar den kulturella medelklassen är tillgången till ett rikt kulturellt kapital, även om plånboken inte är fet. Man kan alla de kulturella referenser och koder som framgångsrikt öppnar dörrarna till kulturscener, ledande befattningar inom kultur- och tjänstemannasfären. [...] ofta gör man plats åt yttlig mångfald, för individer som värderingsmässigt inte skiljer sig från dem som redan fanns där innan.” (Mahmood, 2013)

Detta citat från Qaisar Mahmood i *Svenska Dagbladet* sätter fokus på den aspekt som blir intressant när det gäller att granska teatern som institution, nämligen medelklassens eventuella blindhet inför sin egen maktposition. I en uppsats som studerar scenkonsten blir det naturligtvis intressant att titta på hur detta yttrar sig både inom dokumentärteatergenren och hos specifika tongivande scenkonstskapare eller teaterhus, som i många fall domineras av vad som kan kallas den kulturella medelklassen. I intervjuerna berörs också ämnet makt hos teatern som institution, främst i förhållande till skillnaden mellan hus som *Dramaten* och *Backa Teater*. Mattias Andersson beskriver i sin intervju hur uttolkningen av det som visas på scenen påverkas av det ”maktpaket” som är teaterhuset *Dramaten*, och fortsätter:

”Mattias Andersson: Och då blir det, hur ska man kunna liksom, ta dom här verkliga berättelserna i det här? För på Backa blir det så självklart, det är för unga människor, det är på Hisingen. Angeredsteatern likadant...”

Rebecca Örtman: Ja. Man är redan underdog (skratt)."

Här pekar Mattias och intervjuare alltså på att man kan tala som makthavare respektive "underdog" beroende vilket teaterhus man verkar inom. *Dramaten* har givetvis en särställning inom svensk scenkonst som landets nationalscen. En del recensenter lyfter också hur förväntningarna på denna scen gjort dem positivt överraskade av det nyskapande och radikala anslaget i *The Mental States of Sweden*. Ett exempel är denna recension i *Dagens Nyheter*:

"Om någon hade sagt för ett år sedan att det var på *Dramaten* jag skulle se teatern ömsa skinn, hade jag inte trott det. Men i "The mental states of Sweden", med dess enträgna anspråkslöshet, tar teatern ett kliv framåt – och *Dramaten* minst ett uppåt." (Waraanperå, 2013)

Backa Teater står inför ett dilemma som både liknar och skiljer sig från *Dramatens*. I *Backa Teater vs Reality* beskrivs hur man försöker upprätthålla en känslig balans i att både arbeta med provpublik och samtidigt ta hänsyn till ömtåligt arbete i ensemblen (Andersson m.fl., 2013, s. 36), och Mattias Andersson formulerar sin ambition som att både göra konst på hög nivå och samtidigt inkludera ungdomars verklighet (ibid, s. 49). Att göra konst av hög kvalitet verkar här implicit alltså konkurrera med en gestaltning av "folkets" verklighet och yttre påverkan, och här liknar *Backa Teaters* position *Dramatens* i att det finns en upplevd skillnad mellan scenen och publiken. I poddintervjun berättar samtidigt Mattias att det på *Backa Teater* blir "självlart" att man hittar hem med de verkliga berättelserna på ett annat sätt än på *Dramaten*. Jag tolkar Mattias Anderssons uttalanden som att den gängse uppfattningen att *Dramaten* befinner sig högt upp i makthierarkin medan *Backa Teater* och *Angeredes Teater* befinner sig betydligt "närmare marken" faktiskt spelar roll. Häri ligger skillnaderna mellan institutionerna. Samtidigt menar jag att man i förhållande till stora delar av sin publik oavsett talar ur en maktposition. På *Backa Teater*, som har en ungdomspublik som kommer dit som en del av skolundervisningen och inte alltid helt frivilligt, är det trots allt ofta mer eller mindre etablerade skådespelare och scenkonstskapare på en av Sveriges mest renommerade scener för barn och unga som ska nå en publik som kanske aldrig tidigare haft med teatervärlden att göra. Skillnaden i erfarenhet och maktkapital kan här inte helt förbises, och kan eventuellt anas i de uttalanden där publikens verklighet sätts i motsatsförhållande till hög konstnärlig kvalitet.

När det gäller teaterns komplicerade förhållande till makten vill jag även knyta an till vad Werner skriver om potentiella hinder för konstens möjlighet att verka demokratiserande, nämligen konstens begränsade räckvidd och dess ängsliga institutioner (J. Werner, 2018, s. 120). Jag tolkar Werners beskrivning av konstens begränsade räckvidd brett, och inkluderar här i termen "räckvidd" även den begränsade sociala grupp av människor som är delaktiga i konsten som *utövare* av densamma. Båda problemen berörs mer eller mindre av de

resonemang som finns hos mina scenkonstnärer och i medietexterna. Malin Holgersson lyfter hur teaterinstitutionernas personal inte består av alla kategorier av människor och hur Sveriges Radio som institution varit ”ängslig”. Problemen är alltså i viss mån medvetandegjorda, men kvarstår. Jag menar att Mahmoods inledande resonemang om en blindhet inför klassperspektivet och det kulturella kapitalets betydelse är av fortsatt vikt för teater- såväl som konstvärlden och att denna blindhet ständigt behöver motas aktivt genom att tas upp till diskussion, likt Mahmood gör i sitt fortsatta resonemang:

”Man har lyckats med att sälja in sina värderingar, åsikter, smak som det normala i samhället. Som något oproblemiskt. [...] Man säger: det är någon annan som skapar strukturer, normer och utestängning. Därför: vi bör ogilla rasistiska vithetsstrukturer, ogilla patriarkala strukturer. Gilla olikhet. Men är man verkligen beredd att betala priset och ge upp sin plats i solen för att ge plats åt det annorlunda?” (Mahmood, 2013)

Teaterpublikens maktposition

Samma resonemang som kan föras angående de verksamma inom konsten och vilka som får höras på scenen kan även appliceras på den besökande *publiken*. Teatervetaren Liz Tomlin uttrycker en tveksamhet kring om scenkonst kan bidra till demokratisering eller socialt motstånd utifrån slutsatsen att den publik som besöker teatrarna redan i utgångsläget ofta befinner sig i en relativ maktposition, och pekar på att det inte ligger något demokratiskt frigörande i att ge röst åt denna grupp. Den funktion Tomlin ser att publikdeltagande möjligen här kan fylla är att få åskådaren att granska sin egen maktposition (Tomlin, 2016, s. 188f). Werners beskrivning av konstens begränsade räckvidd och att man inte når den publik man kanske skulle behöva (J. Werner, 2018, s. 120) passar in i samma bild. Tillåts ett brett spektrum av människor att på teatern delta i det offentliga samtalet när även teaterns besökare befinner sig i en relativ maktposition, och därmed kan tänkas bidra till att sfärens normer fortsatt utgår från vissa maktförutsättningar? Malin Holgersson ställer sig kritisk just till om teatern är för alla, och menar att den sitter på en betydande exkluderande makt:

”Vem har råd att gå på teater överhuvudtaget? Jag skulle gärna önska liksom att allt jag gjorde kunde va gratis. Men det går ju inte heller...”

Frågan om vem som har råd att gå på teater kommer inte uttryckligen upp i någon av mina andra intervjuer, dock berättar Fia Adler Sandblad hur hon kring sina uppsättningar försökt vara inbjudande mot grupper som inte brukar besöka teatern, och menar att hon som driver en mindre teater med en annan typ av repertoar också har andra möjligheter att få dessa besökare att känna sig välkomna än vad exempelvis institutioner som Göteborgs Stadsteater har. Malins och Fias bild av att olika omständigheter gör att teatern ibland verkar exkluderande är en som jag tror är av stor betydelse. Media lyfter dock endast frågan om vilka som besöker

teatrarna i några enstaka fall, som här i en allmän text av Anna Ångström i *Svenska Dagbladet*:

”De utsattas berättelser genomsyrar teater- och operarepertoaren – men hur ser det ut i salongerna? [...] Vad har teatern att ge dem, eller de som saknar kulturellt kapital och inte bygger sin identitet med inslag av planerade konstupplevelser? Konst kan inte värderas efter någon nyttskala, men med stödet från offentliga medel kommer också diskussionen om vilka man når ut till, om vad som är angeläget för vem.” (Ångström, 2013)

Tankar liknande Tomlins, om möjligheten för publiken att granska sin *egen* maktposition, anas även i något fall hos recensenter. Exempelvis här i *Göteborgs-Tidningen* om *Krimradio*:

”Premiärkvällen syntes få representanter för Backa Teaters huvudsakliga målgrupp – hög-
stadie- och gymnasieungdom – i publiken. Det skulle ha varit intressant att se hur tonåringar hade reagerat på dessa berättelser av kvinnor som kunde ha varit deras mödrar eller storasyster. Den vuxna publik som nu ger dem stående ovationer gör det nog delvis utifrån sin egen surt förvärvade genans.” (Schwartz, 2012)

Här verkar recensenten uppleva att uppsättningen i viss mån lyckas med den potentiella effekt Tomlin beskriver, att få åskådaren att bli medveten om sin egen maktposition. Jag menar att denna effekt inte är obetydlig, men instämmer samtidigt i Tomlins och Werners kritik. I flera av mina studerade scenföreställningar består publiken av en kulturellt orienterad medel- eller överklass, något som också uttrycks av såväl Ulla Kassius som Mattias Andersson när det gäller *Dramaten*. De medietexter som beskriver teaterupplevelsen från kritikerns sida är också i flera fall skrivna utifrån en tydlig maktposition, med några av Sveriges mest inflytelserika kulturredaktioner i ryggen, och är därför möjligen en tveksam mätare på upplevelse av delaktighet från publikens sida. Dock *har Backa Teater* en speciell ställning i och med sin skolpublik, som kommer från flera områden i Göteborgs stad och närområdet. Ska man tro den bild som målas upp i *Backa Teater vs Reality* (Andersson m.fl., 2013) så jobbar man åtminstone aktivt på att få alla till teatern. Denna institution möter faktiskt en annan publik än den Tomlin beskriver och har större möjligheter att nå dem som inte redan befinner sig i en maktposition och i förlängningen öka möjligheten att bemäktiga nya grupper, åtminstone i teorin. Samtidigt består även där en stor del av publiken, framför allt då scenföreställningar ges på kvällar och helger, av personer själva aktiva inom kulturbranschen vilket tyder på att kulturellt kapital naturligtvis har viss inverkan även här på vilka som *frivilligt* uppsöker teatern.

5.2.3 Representationens problematik

Närliggande tanken om svårigheten att lyfta fram någon annans historia finns risken att representera andra på ett felaktigt eller orättvist sätt. Det resonemang inom oral history som lyfts i mitt teoriavsnitt handlar bland annat om tanken om att ”ge röst” åt någon annan alltid följer med en dominering av denne andre (Olsson, 2015, s. 46). Flera av scenkonstskaparna beskriver i likhet med ett sådant resonemang en tydlig medvetenhet om att den bild som förmedlas till publiken ibland inte gör verkligheten rättvisa, både på grund av scenkonstskaparens situation i förhållande till det som berättas men också orsakat av exempelvis fördomar, stereotyper, publikens förväntningar eller maktförhållanden i samhället, och hur man kämpar med att förhålla sig till frågan. I detta avsnitt kommer jag därför att behandla den bild som gestaltas på scen och hur den mottas, framför allt i förhållande till representation och makt.

Reproducering av stereotyper

Flera olika sätt på vilka gestaltningen kan bli problematisk lyfts i intervjuerna med mina informanter. Ulla Kassius förklarar hur hon strävat efter att inte falla i stereotypernas fälla men upplevt det som en svår balansgång:

”Jag hade ju nån idé där om att det skulle komma in en kille med en kartong från en hemlös i Malmö, och att en skådespelare skulle klä på sig från topp till tå, plus svärta tänderna så att då, [...] så att Björn Granath blev en hemlös, liksom. [...] Men den liksom, övergången från en skådespelare till en människa som är SÅ långt ifrån en... Vad ska jag säga, den blev inte så tydlig.”

Stella Eriksson-Rydholm förhåller sig också till risken för stereotyper, och det blir tydligt att hon varit orolig över att framställa landsbygden på ett klichéartat sätt:

”Jag tänkte på mycket så här typ, ja men nu åker jag till landsbygden och får massa fakta och sen så ska jag spela inne i stan. [...] Och alla bara, åh, vad svårt det är att va bonde. Åh, vad svårt att gå upp fem på morgonen. Och så här, ja, fast det är deras liv. [...] Så det tänkte jag mycket på så här, vem fan är jag, vuxit upp i stan hela mitt liv, liksom.”

De risker som scenkonsten här har att förhålla sig till beskrivs också i det fåtal recensioner som inte hör till hyllningskören. I vissa fall menar man att man inte lyckas undvika de stereotypa beskrivningar som scenkonstnärerna befarar, här i relation till *The Mental States of Gothenburg*:

”På något konstigt vis förvandlas de välmenande (?) brottstyckena av uppriktiga (?) samtal till något som liknar karikatyrer i stället för porträtt: Förortens invandrargrabb framstår som en

okoncentrerad, neurotisk, vålds och -brottsbenägen looser... Tjejen från det välbärgade villaområdet som enbart bortskämd, naiv och tillgjord. [...] Och ingen av dem får vara en levande människa.” (Öberg Lindsten & Pettersson, *alba.nu*, 2006)

I Mattias Anderssons intervju kommer man vidare in på hur det som visas på scenen kodas av olika beroende på *kontext* och *publik*. Mattias berättar om hur *Dramatens* kontext gör att scenframställningen lättare uppfattas som en som görs ”von oben” och att den gör sig lustig över de människor som intervjuats och sedan gestaltas, här i förhållande till *The Mental States of Sweden*:

”Och då var det ju många människor som svarade, var det nån som: ’Nej men jag tycker inte om teater, [...] jag brukar ibland gå på Stefan och Krister, men det är det jag ser, liksom. Det är roligt. Jag har aldrig varit på Dramaten.’ Och det är ju liksom en utsaga som är helt självklar (skratt) för väldigt många människor att säga. Men det mötte ju otroliga skratt då, från publiken, omedelbart.”

Detta fenomen är också något som en del medieskribenter noterade, som här i en av de allmänna texterna från *Gefle Dagblad*:

”När Dramaten ville hoppa på Mattias Andersson-tåget från Göteborg blev klyftan påtaglig mellan nationalscenen och folket som inte står på scenen eller sitter i publiken. Skratten pyste fram på fel ställen, ett hånfullt fniss som riktades mot dem som föredrar Stefan och Krister-humor framför Norén.” (Ekenberg, 2016)

Att tala för någon annan

Även om många röster inom de recenserande medietexterna menar att man lyckas gestalta och låta nya röster få höras på ett mycket trovärdigt sätt i scenföreställningarna finns som tidigare nämnts också de som uppfattar framställningarna på annat vis, och kritiserar stereotypa skildringar. Vad är det då som kan tänkas göra att dessa stereotyper trots allt uppstår? En startpunkt för att gräva djupare i frågan är att fundera över om det ens är *möjligt* att återge någon annans röst på ett rättvist sätt. Fia Adler Sandblad, som gärna uppehåller sig vid begreppet agens, menar att hon funderar mycket över vilken agens just hon har:

“Jag funderar på ibland om, också det här med agens och så. Alltså, har jag rätt att tänka att jag talar för att jag vill stärka deras sak?”

Detta menar jag kan tolkas som en medvetenhet om risken att tala från ett maktperspektiv där det aldrig fullt ut går att representera någon annan. De resonemang Fia för går att koppla till Olssons beskrivning av oral history-traditionens gradvisa förändring mot att alltmer se idealet som att *ta plats*, snarare än att ge röst (Olsson, 2015, s. 41). Olssons intersektionella analys

pekar också på att det inte är tillräckligt att förklara talpositioner inom offentligheten utifrån på förhand givna analyskategorier, utan att subjektet bör ses som både rörligt och relationellt betingat (ibid, s. 48). Följer man Olssons tankegång gällande möjligheten att tala för andra så innebär det alltså att redan idén om att det finns särskilda människor som ska ges röst är ett sätt att cementera deras position som den som behöver bli *given* möjligheten att få höras. Samtidigt finns givetvis människor som faktiskt inte blivit lyssnade på i den offentliga debatten, och en genuin önskan från scenkonstskapare att väga upp sådana orättvisor. Detta är ett dilemma som Olsson beskriver att inte heller oral history-fältet helt undkommer och ständigt behöver förhålla sig till, och som även blir tydligt i mitt material.

Försök görs även i media att fånga orsakerna till att stereotyper eller bilder som bekräftar rådande maktstrukturer uppstår, framför allt i de allmänna medietexterna och av Lagercrantz Spindler. I ett försök att relatera scenframställningen till förklarande begrepp görs kopplingar till exotisering, här i en recension i *Svenska Dagbladet* av *The Mental States of Sweden*:

”Är det verkligen meningen att vi lite overseende ska skratta åt elektrikern som åker Säftebuss och ser ”Hotelligaren”? [...] fulkulturens representanter som vi finkulturella stockholmare får beskåda som vore de utställningsobjekt. Här balanserar Mattias Andersson farligt nära exotismens rand, men förhoppningsvis med effekten att vi ser våra fördomar i vitögat [...]” (Lagercrantz Spindler, 2013b)

Lagercrantz Spindler formulerar sig liknande i en senare allmän text, där hon funderar över om anledningen till att den intervjubaserade teatern ofta riktar sina undersökningar mot framför allt miljonprogramsområden möjligen handlar om ”överklassens koloniala blick på vad vi kallar utsatta områden” (Lagercrantz Spindler, 2018). Här kan göras en tydlig koppling även till Enli, som bland annat i sina studier av autenticitet pekar på hur det i dokusåporas dramaturgi och autenticitetsanspråk funnits med etiska dilemman kring exploatering ända sen starten för tv-mediets porträtteringar av det som klassats som ”det vanliga” (Enli, 2015, s. 69), och hur den underprivilegerade bakgrunden hos många av deltagarna i dokusåpor ofta använts som ett sätt att höja autenticitetsanspråket (ibid, s. 89).

Ett problem med att lyfta in röster som klassas som de ”verkliga” människornas röst är alltså att scenkonsten i sin bedömning om *vad* som utgör det autentiska riskerar att bidra till upprätthållande av dominerande maktstrukturer, och en kritisk inställning till gestaltandet av just det utsatta som något typiskt autentiskt pekar på hur detta samspelar med andra maktförhållanden i samhället. Hornings resonemang om kulturell appropriering kan ytterligare appliceras för att analysera hur den beskrivning av det ”autentiska” som görs av scenkonstskaparna sätter dem i en maktposition gentemot de autentiska som ska ”konsumeras”. Att sätta en autenticitetsstämpel på andra menar Horning leder till en ojämlikhet och åtskillnad mellan människor och befäster tanken om naturgivna essenser hos

människan (Horning, 2017, s. 37ff). Här höjs alltså ett varnande finger inför eventuella konsekvenser av den autentiska strävan i det att den kan förenkla och essentialisera människors natur. Några av de allmänna medietexterna lyfter också just hur det dokumentära och autentiska blivit en ”vara” som används för att sälja in teaterföreställningar på ett publikfriande sätt och få teaterns ekonomi att gå ihop. En diskussion på ämnet förs i viss utsträckning i media och hos scenkonstskapare, men är ett problem som kvarstår.

Kontextualisering, agens och tänkbara strategier från forskningen

Den stereotypa bild som medierna i vissa fall hävdar att scenföreställningarna visar på vill jag diskutera vidare med hjälp av Backs tankar om att koppla personliga historier till de större, och att skapa en kontext till de komplexa sammanhang som beskrivs (Back, 2007, s. 10). Ett sådant tillvägagångssätt är en tänkbar väg för att komma runt stereotypa skildringar, och kan jämföras med hur scenkonstnärerna arbetar. Många av de berättelser som lyfts fram i de uppsättningar jag studerar är som scenkonstskaparna i vissa fall också själva uttrycker det ”ryckta ur sitt sammanhang” och i alla fall utom när det gäller *Karin och jag* anonymiserade när det gäller namn och exakt bostadsadress. Mattias Andersson beskriver dock i *Backa Teater vs Reality* hur *Backa Teater* medvetet jobbar med två perspektiv, både inlevelsen med de individer som gestaltas och samtidigt vikten av det sammanhang de är en del av, för att skapa en kontext med anknytning till den yttre världen. Här lyfter han alltså kontextskapandet som av högsta prioritet för gestaltningen (Andersson m.fl., 2013, s. 118). I nästan alla scenföreställningar utom *Utopia 2012* blir de intervjuade personerna i princip sammanhållna karaktärer och beskrivs åtminstone med information om yrke, bostadsort eller ålder, något som gör att en viss kontext finns återgiven. I framför allt *The Mental States of Sweden* står ett (visserligen fingerat) namn, ett yrke och en bostadsort angivet på skärmar på scen i samband med varje berättelse, och mycket av karaktärernas sociala sammanhang blir tydligt också i och med berättelsernas innehåll. Samtidigt är det denna föreställning som i någon mån mött mest kritik baserat på att den visar upp en stereotyp bild. Kanske är den bakgrundsinformation som ges trots allt för förenklad för att komma förbi klichéerna, och många av de historier som berättas gestaltas enligt min, helt subjektiva, upplevelse ett öde som känns ganska ”typiskt” för den klasstillhörighet som yrkestiteln pekar på även om det i vissa fall visas på nyanser och flera sidor av en persons berättelse. Enligt Backs resonemang kan man eventuellt hävda att den kontextuella informationen behöver vara mer komplex och omfattande. De stereotyper som bekräftas i scenföreställningarna gör det oftast just *på grund av* den förenklade bakgrundsinformation som ges och inte som ett resultat av en total avsaknad av sådan.

Ett sätt att göra vad man kan för att komma åt brister i möjligheter att gestalta någon annan rättvist är utifrån Strollos resonemang även att vara uppmärksam på och söka de positioneringar och diskursiva motståndsfält som skapas i förhållande till rådande hegemoniska diskurser (Strollo, 2015, s. 167), och försöka synliggöra rådande

maktförhållanden samtidigt som man inte förminskar den intervjuades agens eller gör denne till offer i sin gestaltning (ibid, s. 155, 168). Överfört till mina scenkonstskapares arbete skulle detta kunna innebära ett fokus på att tydliggöra de intervjuades agens och motstånd mot de eventuella maktstrukturer som begränsar dem som en väg att både låta fler och andra röster höras och att göra den bild som scenkonstskaparna förmedlar mindre stereotyp. Ett försök till en sådan uttalad hållning finns också hos Fia Adler Sandblad, som menar att hon försöker gestalta strategier de personer hon intervjuat som befinner sig i prostitution använder för att hantera sin vardag, och på så sätt visa på deras agens. Mattias Anderssons försök att låta intervjuade forma sin historia genom att svara på frågan om vad ur deras liv de skulle vilja se på scen kan också ses som ett försök i en sådan riktning. Ett antal strategier för att lösa problematiken kring representation kan alltså ses i scenkonstskaparnas utsagor. Hur andra kan gestaltas på ett sanningsenligt vis och om detta ens är något eftersträvansvärt är dock ett dilemma, såväl hos scenkonstskaparna som i medias beskrivningar, och ett olöst sådant.

5.3.4 Dokumentär scenkonst och politik i symbios eller motsatsförhållande?

Frågan om politikens relation till konsten finns med som en del av motiveringsgrunden till att denna studie överhuvudtaget genomförs, varför den berörs i detta sista avsnitt av min analys. I flera av mina intervjuer dyker frågor kring politik och den dokumentära scenkonstens förhållande till denna upp, om än ibland i indirekta ordalag och med ett motstridigt budskap. Det tidigare avsnitt som behandlat ambitionen att låta fler få ta plats inom scenkonsten berör frågor som i många fall är i allra högsta grad politiska, och att ge utökad plats i det offentliga samtalet är en av de politiska funktioner scenkonsten potentiellt kan fylla. I detta avsnitt ska jag med hjälp av teatervetare, kulturvetare, historiker och filosofer som Mouffe försöka reda ut relationen mellan estetik och politik ytterligare och närma mig ett svar på frågan om dokumentär scenkonst uppfattas som extra politisk bland konstformer, om den enligt scenkonstskapare och media bör vara det, och på vilka sätt detta i så fall visar sig.

De övertydliga tesernas fälla

Samtidigt som teater på allehanda sätt som visats förknippas med en kulturell medelklass, och i vissa fall stor institutionell makt, så finns också ett annat kluster av värderingar som förknippas med teatervärlden. Dessa blir tydliga i den beskrivning som görs av Mattias Andersson av hur intervjuade personers svar påverkats av deras förväntningar på teatern som institution, där de främst förknippat denna med en vänsterpolitisk idéströmning. I mina intervjuer framkommer också ofta åsikter som om de inte speglar en radikal tradition rakt av innehåller åtminstone glimtar av en sådan, och nästan alla scenkonstskapare uttrycker ett behov av utökad rättvisa och jämlikhet i motiveringen till skildrandet av nya röster. Här finns

naturligtvis en diskrepans mellan de förväntningar som ligger på *Backa Teater* som har en tydligare radikal historia, jämfört med nationalscenen *Dramaten*, men åsikten att teatervärlden generellt förknippas med vissa politiska åsikter uttrycks både i mina intervjuer och i mediematerialet. Här finns en obruten historisk tradition och teoretisk koppling till de beskrivningar som gjorts i mitt bakgrundsavsnitt av hur dokumentär teater haft ambitionen att fungera som en motdiskurs till rådande ordningar, och velat bidra till en radikal politik (se t.ex. Martin, 2013, s. 23, s. 28; Schulze, 2017, s. 225; Tomlin, 2016, s. 23).

Hos flera scenkonstskapare blir det trots denna idé, eller kanske just på grund av den, tydligt hur man vill akta sig för att driva en allt för tydlig tes med sina uppsättningar. Mattias Andersson berättar:

”För mig var det mycket en reaktion mot det, när jag gjorde det här 2006 i varje fall, mot att [...] försöka just inte bedriva nån tes, inte automatiskt... skapa konflikter på det sättet.”

Ulla Kassius beskriver i ett resonemang liknande det ovan hur hon inte alls tror på tanken om att ta ett ämne ”och sen så gör man en debattpjäs på det”. Ingen av scenkonstskaparna uttrycker en bestämd åsikt om att de *inte* vill vara politiska, snarare återkommer formuleringen om att inte ha en *förutbestämd agenda* med vart man vill komma.

En del recensioner verkar trots detta uppfatta en bestämd agenda eller tes, och förhåller sig skeptiska bland annat med argumentet att framställningen blir för övertydlig. Som Fredrik Österblom skriver i *Göteborgs-Posten* om *Camilla försvann*;

”Detta är alltså uttryckligen en form av aktivism genom scenkonst, men frågan är om inte även aktivismen hade tjänat på en föreställning som var snäppet mindre didaktisk. Berättelserna talar trots allt för sig själva.” (Österblom, 2018)

Ytterligare en recension, i det här fallet av *Utopia 2012*, pekar på slutscenen som för naiv (Philip, 2012), och de recensioner som pekar på en negativ effekt av liknande ansatser verkar enligt min tolkning härröra denna till att publiken förminskas i och med det allt för pedagogiska tilltalet. Att ha ett ”ärende” verkar i flera recensioner likställas med att manipulera sin publik, och är en tanke som dyker upp i ett fåtal texter. Ulla Kassius berättar om hur hon mött negativa recensioner av slutscenen i *Utopia 2012*, just eftersom denna scen tolkades som starkt politisk:

”Det fanns dom som tyckte att den där slutscenen där, [...] att det var liksom... socialistiskt tönt, eller nåt sånt. [...] Och jag säger så här: DET är så intressant. Det som hände i slutet det var att det uppstod en kollektiv känsla för dom som var med och byggde det här nya. Och den känslan är det mest förbjudna i vårt samhälle.”

Vissa recensenter verkar alltså anse att teatern inte *ska* syssla med politik, något som i det här fallet provocerat Ulla, även om hon själv samtidigt ställer sig negativ till att skapa ”debattpjäser”. Gemensamt för majoriteten av såväl scenkonstskapare som recensenter verkar vara att det inte ses som positivt att ha en förutbestämd agenda eller tes med sin uppsättning, att vara för övertydlig, eller skriva publiken saker på näsan.

Den faktiska politiska funktionen

Bilden scenkonstskaparna ger är dock mycket motsägelsefull, och i vissa av mina intervjuer uttrycks en politisk strävan som trots allt är mer explicit. Fia Adler Sandblad beskriver hur hon ”försöker få folk till aktivister”, och Malin Holgersson menar att fler borde få synas på svenska scener med en uttalad koppling till den politiska dimensionen:

”För vem är den till för, hur ser teatrarna ut, hur ser liksom kulturpolitik ut? Vad, liksom, vad vill vi ha för samhälle och vad tycker vi att kulturen har för roll i samhällsbyggandet och så.”

Att låta nya historier få ta plats, och att släppa fram bärarna av dessa historier på sina *egna* villkor, har naturligtvis stor betydelse för organiseringen av maktrelationerna i samhället och är på så vis politiskt. När såväl Fia Adler Sandblad som Malin Holgersson uttrycker betydelsen av att låta de människor som intervjuas känna att de äger sina historier, eller när både Fia och Stella Eriksson-Rydholm uttrycker behovet av att låta osynliggjorda historier få höras, ligger de kanske som närmast den ståndpunkt som vill göra teatern mer politisk.

En funktion för den dokumentära scenkonsten som däremot definieras explicit av flera scenkonstskapare, och som jag menar har tydligt politisk potential, är den som handlar om att rikta ljuset mot samhällliga problem eller missförhållanden. Flera av de samhällsproblem som lyfts fram i de dokumentära scenföreställningarna betonas också i pressmeddelanden och recensioner. När *Backa Teater* presenterade sitt ”drogår” 2012 lät det till exempel så här:

”Allt handlar om att maximera nuet och få ett snabbt genomslag oavsett om man väntar på en tumme upp på facebook eller på att vända opinionssiffror. Individualiseringen och bristen på konsekvenstänkande är väldigt starkt kopplat till kicksökandet och njutningsmaximerandet, vilket även användandet av droger handlar om, säger Mattias Andersson.” (Backa Teater, 2012b)

Ett drag som är mycket framträdande även i recensionerna är de olika poängar om samhället som man menar att scenföreställningarna faktiskt gör. Lars Ring skriver i *Svenska Dagbladet* om *Utopia 2012* att uppsättningen ”ställer missbruket mot tanken på det gemensamma” (Ring, 2012), och Lagercrantz Spindler menar i samma tidning att *The Mental States of Sweden* antyder att vårt land ”inte längre verkar vilja se svaghet i samhället” (Lagercrantz Spindler, 2013b). Att scenföreställningarna kan säga något om samhället och hur den

nuvarande ordningen kan kritiseras är alltså ett vanligt förekommande narrativ. Även om flera scenkonstskapare uttrycker att de inte vill driva en bestämd tes så verkar recensenterna uppleva att uppsättningarna i flera fall säger något viktigt om samtiden, pekar ut problem och i vissa fall just driver en tes.

En närliggande potentiellt politisk aspekt av det dokumentära som dyker upp i intervjun med Mattias Andersson är den att uppmuntra kritiska och ifrågasättande förmågor:

”Mattias Andersson: Det skapar en väldig aktivitet i, man börjar tänka aktivt väldigt starkt på, på... ja, helt enkelt, vad är det för tid och [...] samhälle jag lever i, helt enkelt. [...] Rebecca Örtman: Det låter lite brechtianskt egentligen. Det som Brecht också höll på med. [...] Sin politiska teater, att få i gång ett kritiskt tänkande. Mattias Andersson: Jo, [...] kritiskt tänkande, absolut där.”

I en av recensionerna av *The Mental States of Sweden* dyker ett liknande resonemang upp, där skribenten ser en strävan att få publiken att ifrågasätta teatermediet självt:

*”[...] det visar sig också handla om att undersöka själva teatermediet och vad folk i allmänhet och särskilt utanför Stockholm har för uppfattning om teater och om nationalscenen Dramaten i synnerhet. I någon mån får denna form av undersökande teater mig att tänka på den ”forumteater” som växte fram i kölvattnet på dramapedagogiken [...]” (Nordberg, *alba.nu*, 2014)*

Scenkonstnärernas och medias beskrivning av hur konsten fyller en roll, framför allt som en som uppmuntrar det kritiska tänkandet, stämmer väl överens med såväl en äldre teatertradition som den samtid Tomlin beskriver (Tomlin, 2016, s. 19ff), och Schulzes beskrivning av hur teaterns egen utsaga om att den är en fiktiv konstruktion gör att den faktiskt kan upplevas mer äkta (Schulze, 2017, s. 11). Både Tomlin och Schulze pekar på teaterns potential att få oss att ifrågasätta vilka aspekter av livet även utanför teatern som är osanna eller konstruerade, och på detta sätt kan den i bästa fall främja det kritiska tänkande som är nödvändigt för att kunna ifrågasätta rådande maktförhållanden. Flera teatervetare lyfter också hur denna roll som pådrivare av ett kritiskt förhållningssätt blivit av allt större vikt i en samtid där man upplever att allt mer av det som tagits för ”sanningar” kan ifrågasättas (se t.ex. Martin, 2010, s. 23; Schulze, 2017, s. 208). Tanken om att aktivera ett kritiskt tänkande kan hittas i många av scenkonstskaparnas citat beroende på tolkning, och står som jag uppfattar det frikopplad från farhågan att ”drämma en tes i huvudet på publiken”. En strävan mot att väcka ett kritiskt tänkande verkar upplevas som ett ”riskfritt” sätt att ändå försöka verka i en samhällelig riktning, där man inte kan beskyllas för försök till manipulation utan tvärtom uppmuntrar publiken att tänka själva.

Martin menar vidare att en ytterligare funktion hos den verklighetsbaserade genren är dess uppmuntran till åskådaren att föreställa sig andra sätt att organisera världen på (Martin,

2013, s. 70). Denna bild kan möjligen förenas med tanken om det tragiska innehållet som diskuterats i tidigare kapitel i den mån scenföreställningarna också i skildringen av det tragiska går vidare till att uppmuntra reflektion kring förändringspotential och möjligheter. Fia Adler Sandblad beskriver hur hon försökt hitta just sådana ljuspunkter i sitt material, vilket kan tolkas som en strävan att inge hopp hos publiken. Flera recensioner av *Utopia 2012* pekar även på hur slutscenen i denna scenföreställning tolkas som ett försök att skapa just en utopi, och Lundquists allmänna text i *Scenkonstguiden* hävdar en liknande ståndpunkt:

”Om teatern kan blottlägga samhällets brister, strukturernas förtryck och normernas begränsning av oss människor, kan den kanske också hjälpa till att visa en ny riktning.”
(Lundquist, *Scenkonstguiden*, 2019)

Vissa medieskribenter och scenkonstskapare menar alltså att dokumentär scenkonst kan visa nya sätt att leva eller nya riktningar för samhället extra tydligt. En ytterligare politisk aspekt av scenkonsten menar jag är denna visionära kraft och skapandet av hopp eller ett gemensamt mål. Ulla Kassius som arbetat med *Utopia 2012*, som redan via titeln signalerar sådana tankar, beskriver följaktligen att hon jobbade utifrån en idé om hur teatern kan hjälpa oss att föreställa oss något nytt tillsammans, och berättar om de gatstenar hon valde att använda i uppsättningens scenografi:

”Man bygger, man både krossar det gamla och man bygger det nya. [De] var också en del av det här, utopiska platsen som byggdes av, av publiken och skådespelarna tillsammans, helt enkelt.”

Det Ulla beskriver är helt i linje med vad Martin menar definierar som den dokumentära teatergenrens tradition, en där åskådaren uppmuntras tänka kring hur samhället skulle kunna se annorlunda ut och ”använda sin moraliska fantasi” (Martin, 2013, s. 70). Här ligger alltså Ullas motivering till den dokumentära scenkonsten nära Martins, och rör även det politiska så till vida att den prövar olika politiska visioner eller utopier.

Vidare finns i scenkonstskaparnas utsagor en teoretisk koppling till etnologen Birgitta Svenssons diskussion om kopplingen av den individuella berättelsen till samhällets, och hur viktig en sådan koppling är för ett fungerande samhälle (Svensson, 2011, s. 34f). I Mattias Anderssons tidigare beskrivning blir den berättelse som framförs på scen en berättelse att både jämföra sin egen och de kollektiva berättelserna med, och här menar jag att scenkonstskaparna hoppas bidra till att sammankoppla den personliga historien och den kollektiva, och till en förståelse av vår plats i världen. Ulla Kassius berättar om hur syftet med *Utopia 2012* var att visa på hur vi alla är delar av ett gemensamt större, vilket påverkade scenografin i scenföreställningens sista del:

”Varje liten cirkel har sin berättelse men alla cirklar är del av ett större sammanhang. [...] Och det var liksom jätteviktigt för oss. Att det, att det liksom inte... att det, även om det är individuella historier så ingår dom i ett mycket, mycket större system, liksom. Och att man hela tiden ville behålla den... känslan av det kollektiva.”

Ett exempel som snuddar vid resonemanget är även dessa rader ur Lars Rings recension i *Svenska Dagbladet* av *The Mental States of Gothenburg*:

”Skådespelarna sitter bland publiken och det tar ett tag innan vi vet vem som är vem. Spelstilen är nertonad, det här handlar om ett gemensamt vi.” (Ring, 2006)

Att teatern kan bidra i skapandet av en kollektiv känsla har även diskuterats i tidigare kapitel angående teaterns engagerande effekt och verkar vara något som de flesta av mina scenkonstnärer alltså är överens om, och som jag hävdar är en tydligt politisk funktion.

Skribenten Björn Gunnarsson replikerar i en av de allmänna medietexterna i *Helsingborgs Dagblad* på en tidigare medieartikel som hävdar argumentet att det sker ett överflödigt politiserande av scenkonstarbetet i Göteborg. Gunnarsson kritiserar denna hållning som han menar varken är nödvändig eller önskvärd, och hävdar att estetik och politik tvärtom kan vara ömsesidigt förhöjande:

”Är det formen eller innehållet som är bärare av radikalitet, och utesluter verkligen begreppen estetisk och politisk varandra? Nyttillträdde chefen för Backateatern, Mattias Andersson, visar att så inte behöver vara fallet. I en uppsättning med det lämpliga namnet *The Mental States of Gothenburg* på Angeredsteatern kombinerar han social dokumentarism med avancerad teaterestetik. [...] När teatern vill förändra åskådarens blick på verkligheten, det vill säga vara politisk, måste den börja med att förändra teatern. Och om den då, med hjälp av sina uttrycksmedel, bevisar både konstformens och ämnets angelägenhetsgrad, blir motsättningen mellan estetiskt och politiskt fullständigt oväsentlig.” (Gunnarsson, 2006)

Här lyfts en diskussion om förhållandet mellan estetik och politik, som återknyter till min studies grundläggande frågeställningar. Gunnarsson hävdar i likhet med vissa teatervetares beskrivning av den historiska utvecklingen att en viss åtskiljning av konstnärlig kvalitet och politiskt innehåll (se Tomlin, 2016, s. 23; Martin, 2013, s. 43) görs, och felaktigt så. Detta argument menar jag pekar vidare i en konstruktiv riktning, och kommer därför lyftas vidare i uppsatsens avslutande diskussion.

6. Avrundande diskussion och slutsatser

För att avrunda vill jag slutligen diskutera de tankar jag funnit i mitt material relaterat till ett större samhällsperspektiv, och formulera några försök till slutsatser utifrån de frågeställningar som gav den första idén till denna studie. Kapitlet inleds med en diskussion kring hur den autenticitetssträvan som yttrar sig i den dokumentära scenkonsten förhåller sig till nyliberalism och individualisering kontra behovet av det kollektiva, med hjälp av resonemang från de teatervetare och medievetare som bildar min teoretiska utgångspunkt. Några dilemman för en scenkonst som vill verka demokratiserande lyfts sedan, med fokus hos demokratiteoretikerna och i spänningen mellan det estetiska och det politiska. Uppsatsen avslutas med mina egna slutsatser kring den dokumentära scenkonstens plats i demokratin, utifrån min empiri och med hjälp av Jeff Werner och Chantal Mouffe.

6.1 Scenkonsten, autenticiteten och demokratin

Autenticiteten som en eventuell trend i samtiden är ett tema som utöver dilemmat kring konsten som mål eller som medel funnits närvarande i hela mitt arbete. Det första avsnittet av min avslutande diskussion plockar upp denna tråd och försöker med hjälp av de teoretiker som lyfter autenticitetstrenden diskutera vad denna kan bero på och vilka konsekvenser den kan ha för den dokumentära scenkonsten. Diskussionens andra del behandlar sedan de olösta problem och dilemman kring scenkonstens eventuella roll i demokratin som visas i materialet, och lyfter ytterligare teoretiska implikationer av dessa.

6.1.1 Autenticitetslängtan, nyliberalism och det kollektiva

En trend i riktning mot ökad efterfrågan på autenticitet under de senaste decennierna verkar vara högst närvarande, i samhället i stort och inom konsten. Detta är något som dyker upp både i mitt studerade material och inom den litteratur som behandlar teater och autenticitet. Själva trenden med dokumentärt material till grund för scenkonst kan möjligen tolkas som ett ökat sökande efter sanning i en fikionaliserad värld, och som en ökad längtan efter det som är ”verkligt”. Kan mitt material då säga något om *orsaken* till den dokumentära trend som beskrivs av scenkonstskapare, media, och teatervetare?

En slutsats Schulze drar i sin studie är att vi lever i en tid då en ny känslstruktur är på väg att växa fram i samhället, en struktur som är en vidareutveckling av postmodernismen, och där vi återigen börjat söka efter mening och engagemang till skillnad från postmodernismens distansering och dekonstruktion (Schulze, 2017, s. 2, s. 37). Schulze föreslår alltså att denna autenticitetssträvan ligger bakom de många autenticitetspraktiker i form av dokumentära kulturyttringar vi ser idag, exempelvis inom teatern, litteraturen och televisionen (ibid, s. 8f). Flera andra teoretiker ser dock hur denna autenticitetssträvan

kidnappats av nyliberala krafter, och därmed inte längre står för ett motstånd mot det kommersiella eller konstruerade i äkthetens namn (se t.ex. Horning, 2017, s. 39 f), en tanke som också snuddas vid i mitt material av såväl scenkonstskapare som media i diskussionerna om hur autenticitet kan vara en form av dominering och kapitalisering på det utsatta. Tendensen pekas också ut av Schulze, som menar att samtida berättande är fokuserat på interpersonella relationshistorier och mikronarrativ, snarare än sociala och politiska sådana. Detta menar han leder till ett fokus på individualitet, och att autenticitetssträvan på detta vis också kan finnas inbäddad i nyliberal kapitalism (Schulze, 2017, s. 251). I linje med Hornings och Schulzes förklaringsmodeller kan de dokumentära scenföreställningar jag studerar ses som ännu ett sätt att kapitalisera på den längtan efter autenticitet eller ”verklighet” som upplevs allt starkare, och som en individualistisk strävan. En uttrycklig koppling till ekonomisk-politiska orsaksförhållanden som relaterade till en längtan efter det autentiska är både scenkonstskapare och media något försiktigare med att göra, och pekar snarare på de synliga yttringar av nyliberalismen i form av ett snabbare medieklimat och minskad tilltro till traditionella institutioner som de ser i samtiden.

Är då autenticitetshungern i samtiden bara den slutgiltiga yttringen av kapitalism och nyliberalism, som vissa teoretiker likt Horning hävdar, eller har den andra dimensioner? Schulzes beskrivning av hur längtan efter autenticitet ofta uppstått under perioder av stora omvälvningar och då tidigare ordningar upplevs hotade är något som han menar kan förklara denna tendens i samtiden, men kompletterar denna beskrivning med tanken om att vi trots allt har ett mänskligt behov av sanning, oavsett om den är möjlig att uppnå (ibid, s. 14, 48). Mot en något kritisk hållning, som alltså ser autenticitetssträvan främst som ännu ett sätt för kapitalismen att verka, ställs här resonemang om att själva *längtan* efter autenticitet ändå har sin upprinnelse i ett äkta mänskligt behov som i samtiden är ökande (ibid, s. 34f, 57f). Även om vi lever i en tid präglad av nyliberalism och kapitalism som frammanar autenticitetshunger, något som de flesta av de teoretiker jag lutar mig mot ändå hävdar, består alltså stora delar av den teoretiska bilden samtidigt av uppfattningen att hungern baseras på ett verkligt behov och skulle kunna vändas till en motreaktion mot kommersiella tendenser. Att konstens syfte i mångt och mycket är att skapa en värld och ett sammanhang i densamma blir också mycket tydligt i mitt material, och nära till hands i en sådan diskussion ligger också skapandet av gemenskaper, det kollektiva, och känslan av tillhörighet. Den längtan efter att höra till ett större kollektiv som uttrycks hos scenkonstskapare och i några medieartiklar kan sättas i relation till denna utveckling av autenticitetsidealet, och liknar närmast det som var rådande under antiken eller renässansen när det gäller det kollektivistiska anslaget. Framför allt Matilda Gustavsson, som i en recension av *The Mental States of Sweden* i *Dagens Nyheter* talar om längtan efter en ”hängiven spretande mänsklig gemenskap”(Gustavsson, 2014) pekar på behovet av att höra till ett större, mänskligt kollektiv, men även scenkonstskaparna ser i intervjuutsagorna identifikationsbehovet som viktigt.

För att koppla Schulzes, Hornings och Werners analyser av samtiden till mitt undersökta material menar jag alltså att det för det första finns en tydlig autenticitetstrend inom samtidskulturen som påverkat de scenföreställningar jag studerat, att denna trend för det andra av vissa teoretiker hävdas vara ett tecken på verkliga behov av autenticitet, identifikation och engagemang som traditionella demokratiska institutioner inte längre verkar tillfredsställa. Hållningarna att detta är en individualiserande tendens respektive ses som en längtan efter det kollektiva går att kombinera i tanken om att strävan efter autenticitet är äkta och orsakad av en alienation i det nyliberala samhället, som också kan ställa detta system inför rimliga tvivel, men lätt kidnappas av kapitalism och nyliberalism i dess strävan att få oss att vilja konsumera autenticitet. Jag menar att båda dessa aspekter av det motsägelsefulla begreppet autenticitet blir intressanta inom dokumentär scenkonst. Värt att notera är dock att de mediadiskussioner som lyfter frågan om autenticitetslängtans orsaker i det samtida samhället är relativt få. Media, som jag menar bör ha en kritiskt granskande roll och sätta scenkonsten i ett större samhällsligt perspektiv men som enligt Werners tankegångar som visats alltmer blir en medaktör eller inkorporerad i kommersiella intressen, skulle utifrån denna logik kunna diskutera frågan mer än vad som görs idag.

6.1.2 Dilemman för scenkonst med demokratiska ambitioner

Implicit i mina intervjuer och i de mediaartiklar som jag studerat framträder vissa utsagor om vilken form av demokratisk organisering det samhälle som eftersträvas bygger på, och vad scenkonsten kan fylla för plats inom denna. Nästan alla informanter uttrycker en ambition att låta verkligt olika åsikter mötas på teatern och antyder på så sätt behovet av ett sådant offentligt rum för ett demokratiskt fungerande samhälle, även om det kan diskuteras huruvida man lyckas och vilka maktstrukturer som står i vägen inom de konstnärliga hierarkierna. Jag vill i detta avsnitt med hjälp av de teoretiker jag lutar mig mot föra en diskussion kring eventuella utmaningar eller problem en sådan demokratisk ambition kan stöta på.

The misrecognition of the audience

När det gäller den publik som faktiskt kommer till teatern och dess möjlighet att delta i scenkonstens offentliga samtal vill jag återkoppla till Tomlins resonemang om det som på ytan kan se ut som ”aktivt deltagande” från publikens sida, men där publiken saknar verkligt inflytande eller möjlighet till reell reflektion (Tomlin, 2016, s. 206). I de beskrivningar av vikten av publikens deltagande och ”osäkrandet av relationen mellan publik och skådespelare” som exempelvis Ulla Kassius gör, och de publikdeltagande moment som ingår i flera av de scenföreställningar som diskuteras, kan ifrågasättas i vilken grad publiken faktiskt tillåts sätta sin prägel på det som syns på scenen. Den diskursiva konstruktionen av den ”aktiva åskådaren” som beskrivs av Tomlin pekar på att fysiskt deltagande i sig inte nödvändigtvis leder till aktiv reflektion och kan bestå av mycket begränsad makt att utforma

deltagandet (ibid, s. 171ff, 182f). Detta resonemang är intressant att sätta i relation till vad scenkonstskaparna berättar om förhållandet till publiken i sina scenföreställningar samt hur detta framställs i media. De recensioner som menar att slutscenen i *Utopia 2012* var engagerande utgår ifrån att just deltagandet fyller en viktig funktion och pekar i någon mån mot att detta skulle leda till en känsla av bemäktigande. Att publiken skulle uppleva sådana inslag som en möjlighet att uttrycka sin egen röst är dock enligt Tomlins resonemang inte alls med nödvändighet sant, eller radikalt i sig självt. Även slutscenen i *Utopia 2012* påverkas av de konventioner som är rådande i teatersammanhanget och det är i min mening ganska tydligt vad man förväntas göra, nämligen lägga sin gatsten i förhållande till övrigas inom det begränsade scenrummet, även om inga sådana muntliga instruktioner ges. Detta deltagande kan möjligen öka sannolikheten för även en engagerad tankeaktivitet hos publiken, men kan inte likställas med en sådan. Möjligt är också att någon upplever sig bli ”tvingad” att delta, eller som recensenten Bengt Ohlsson i tidigare citat beskriver det ”lydigt” lägger sin sten bland alla andras (Ohlsson, 2014), och att då en ”misrecognition of the audience” uppstår.

Att publikdeltagandet sker just på en kollektiv nivå som beskrivs som det som trots allt gör att det till slut *blir* engagerande av Ohlsson, och även lyfts av scenkonstskaparna som viktigt, verkar dock ha stöd i litteraturen. Tomlin betonar hur det bara är genom att finna nya sätt att vara *tillsammans* som subjektivitet verkligen kan omstöpas och omförhandlas i samtiden med hjälp av konst (Tomlin, 2016, s. 179), och lyfter även fysisk beröring och närvaro som viktigt i detta sammanhang (ibid, s. 180). Överfört till mina scenföreställningar skulle de kollektiva ansatser som finns i form av att det är det *gemensamma* byggandet som betonas kring *Utopia 2012* eller det *gemensamma* lyssnandet i *Krimradio* alltså vara något som talar för ett ökat deltagande, men bara i de fall där åskådaren ger sig in i uppgiften med hela sin aktivitet.

The technical fallacy

Den ibland förekommande förvirringen kring vad som är estetik, vad som är politik, och de bägges inbördes förhållande, kan leda till att man drar slutsatsen att estetik och politik är ömsesidigt uteslutande och varandras motpoler. Denna slutsats är också en kulturell komponent som verkar finnas närvarande i viss mån hos scenkonstskaparna, som ofta aktar sig för att kalla sin teater politisk, och kan anas i de medieartiklar som kritiserar scenföreställningarna som allt för ”didaktiska”. I den del av min analys som behandlar teaterinstitutionens makt beskrivs vidare två parallella, ibland motsägelsefulla, idéer om vad teatern står för. Å ena sidan är teatern förknippad med kulturellt kapital och viss makt, å andra sidan har teater, och än mer dokumentär sådan, en tydlig framför allt historisk koppling till en radikal politik med vänsterförtecken, och en önskan att stå på de svagastes sida.

Ett sätt att försöka reda ut dessa dilemman kan göras med hjälp av det resonemang Tomlin närmar sig i mitt teoriavsnitt, och uttrycket ”the technical fallacy” (ibid, s. 12).

Tomlin prövar tesen att formell innovation alltmer kommit att dominera, och att den radikala teatern på grundval av detta inte utgör något egentligt hot mot kapitalistiska samhällsförhållanden utan snarare inkorporerats med dessa. En radikal estetik och konstant innovation har enligt Tomlin till och med passat väl samman med kapitalismens strävan efter det ständigt nya (ibid, s. 23f). Även Martin pekar på hur den dokumentära scenkonsten under lång tid fokuserat på *formell* innovation (Martin, 2013, s. 45), men dess image utåt som en del av ett sammanhang som sysslar med *politisk* innovation lever i viss mån kvar i en diskurs som syns både hos mina informanter och i media. Detta kan möjligen vara en del av förklaringen till den dubbelhet som finns i idéerna kring vad teatern som fenomen står för. Att tro att scenkonst som experimenterar med och jobbar på en radikal estetik automatiskt blir en radikal kraft i samhället är en slutsats som såväl Martin som Tomlin varnar för, och dess implikationer menar jag bör tas hänsyn till i läsandet av utdragen ur intervjuer och medietexter. Det är naturligtvis möjligt att även estetisk innovation uppmuntrar människors förmåga till nytänkande och kreativitet, och i förlängningen också förmågan att föreställa sig andra världar. Dock borde den av teatervetarna beskrivna splittringen mellan det formella och det innehållsliga till det förras fördel åtminstone i någon utsträckning leda till att konsten får minskad politisk sprängkraft.

Jag menar att en viss sammanslagning av vad som är till sin estetik respektive till sitt innehåll radikalt finns närvarande i medietexterna, då man i flera fall växlar snabbt mellan slutsatser som berör än det ena, än det andra, och ofta verkar likställa de båda. Björn Gunnarson är den medieskribent som mest explicit diskuterar relationen mellan estetik och politik, i sin allmänna text i *Helsingborgs Dagblad*, när han menar att en motsättning dem emellan vore olycklig (Gunnarsson, 2006). Jag anser att Gunnarsson har en viktig poäng, och även om radikal form inte bör *förväxlas* med radikalt innehåll behöver det inte innebära att de utgör en binär motsättning. Min gissning är att den tidigare redovisade uppfattningen, att politik när den förs in i teatern riskerar att döda det konstnärliga och öppna förhållningssättet, kan förklaras med att man tror på just en motsättning mellan estetik och politik och att denna tro ligger bakom en del av intervjuцитaten om att inte ”drämna en tes i huvudet på publiken”. Jag menar dock att diskussionen kan lyftas ytterligare och frågan ställas om det inte enligt Gunnarssons resonemang absolut går att föra en tydligt politisk diskussion och ändå göra konst av högsta kvalitet som tar sin publik på allvar.

6.2 Den dokumentära scenkonstens roll – några slutsatser

Denna undersökning startade i spänningsfältet mellan det estetiska och politiska, och i en fundering kring om det dokumentära inslaget inom scenkonsten är en estetisering av vår verklighet eller snarare en politisering av det estetiska. Undersökningen ville också vrida och

vända på frågan om konstens funktion som medel eller mål i sig självt. Frågeställningarna, som riktats mot scenkonstskapare och medietexter, har haft ambitionen att finna motivationsgrunderna och potentialen för den dokumentära scenkonsten. De slutsatser som uppsatsen lett fram till sammanfattas nedan i två huvuddelar, där den första fokuserar på hur scenkonstskapare och media själva värderar, motiverar och analyserar den dokumentära scenkonsten. Den andra delen försöker svara på den större, tredje frågeställningen, om hur relationen mellan estetik och politik inom den dokumentära scenkonsten och dess kopplingar till ett demokratiskt offentligt samtal kan förstås utifrån den samlade bilden i materialet.

6.2.1 Det dokumentära som estetik, kunskap och politisk praktik

Min uppsats landar i en bild av den dokumentära scenkonsten som mångtydig och full av motsägelser, så som verkligheten ofta ser ut. Många av de tendenser som beskrivs som motsatta härbärgeras inom samma person, och även inom media finns i dubbla budskap och motsatta tendenser. Generellt har media en något mer kritisk inställning till den dokumentära scenkonsten än scenkonstskaparna själva, vilket naturligtvis är väntat då det ligger i åtminstone de recenserande texternas natur. Något som snarare förvånat mig är att medietexterna i hög utsträckning trots allt hyllar relativt förbehållslöst, framför allt utifrån idén om att det som visas på scen återger den yttre verkligheten mycket sanningsenligt och på ett objektivt sätt, vilket scenkonstskaparna ofta betonar faktiskt inte är syftet. Några gemensamma funktioner som lyfts som avgörande för den dokumentära scenkonsten kan trots allt hittas hos både scenkonstskapare och media, och redogörs för i kommande avsnitt.

Att bidra till utforskande och ny kunskap

Att medge att man själv inte sitter på alla svar verkar vara en mycket positivt laddad utsaga inom scenkonsten då skaparna gärna *uttrycker* denna hållning, och media lyfter fram den som något positivt. Det finns även en tydlig tanke hos flera scenkonstskapare om att det inte är det verklighetstroga som ska vara allenarådande inom konsten, eftersom det är just konst det handlar om. Parallellt finns paradoxalt nog även en stark drivkraft hos flera scenkonstskapare att utforska och efterlikna forskningen, och flera uppsättningar verkar i media också *uppfattas* som mycket verklighetstroga. Här finns både en möjlighet till kunskap för publiken, och en risk för misstolkande av sanningshalt, då det finns stort stöd i teatervetenskapen för att grupper som teaterrecensenter respektive ungdomspublik bör få med sig mycket olika intryck från de dokumentära uppsättningarna.

Att värna de gestaltades röst och plats

När det gäller inställningen till makten över berättelserna hos scenkonstskaparna i min studie finns det både de som ligger mycket nära oral history-hållningen att *ge plats*, och de som ligger längre ifrån och i den mest kritiska av tolkningar skulle kunna påstå riskera en blick på sina intervjuobjekt som färgad av en dominerande maktposition. Flera scenkonstskapare lägger stor vikt vid det dialogiska förhållningssättet gentemot intervjupersonen, ett bland flera etiska förhållningssätt lånade från forskningen. Jag menar dock att det är svårt att fullt ut på förhand beskriva hur användningen av materialet kommer te sig i den slutgiltiga gestaltningen, och kanske framför allt till intervjuade som är minderåriga eller har begränsad insyn i teaterns konventioner, vilket stämmer in på en hel del av de intervjuade grupperna. Tendensen att använda sig av dokumentärt material kommer också med en farhåga från såväl scenkonstskapare som media om *appropriering av andras livshistorier*, och löper alltid risken att förminska de gestaltades position. Här finns en diskrepans mellan ambitionen att gestalta rättvist och den skeva bild som ibland uppfattas på mottagarsidan, som scenkonstnärerna kämpar med att förhålla sig till.

Att väcka emotion och identifikation

En potential som lyfts som unik för den dokumentära teatern av både scenkonstskapare, media och teatervetare är vidare möjligheten till *engagemang* och *identifikation*. Bilden av att dokumentär teater på ett relativt okomplicerat sätt bidrar till högre grad av känsla av att ”det är på riktigt”, identifikation, och därmed också engagemang i skeendet från publikens sida kan uttolkas men även enstaka kontrasterande utsagor. En scenföreställning är en händelse som skapas i stunden och av såväl avsändare som mottagare vilket pekar mot att det som uppfattas som igenkänningsbara emotioner och situationer är mycket beroende på vilken social och kulturell kontext man kommer ifrån som publik. Applicerat på de resonemang scenkonstskaparna för kring scenföreställningarna syns också en viss reflexivitet kring möjligheten att publiken känner igen sig och engageras, eller ej, i olika stor utsträckning men kunde i min mening ifrågasättas ytterligare.

Att vara politisk?

De förekommande tankarna om huruvida den dokumentära scenkonsten bör och kan syssla med politik, och de facto gör detta, visar på att myntet har flera sidor. De flesta scenkonstskapare vill inte påstå att de sysslar med politik i benämningen direkt överföring av en åsikt till mottagaren, vilket det att vara ”politisk” både hos vissa av dem och i en del media verkar tolkas som. I den mening det politiska består av en ständig brytningsyta mellan olika åsikter i linje med Mouffes definition menar jag dock att den dokumentära scenkonsten och de flesta av scenkonstskaparnas utsagor också kan tolkas som mycket politiska, i önskan om att låta nya röster få höras eller skapa politiska utopier. Här finns ett historiskt arv från den

radikala teatern, men ett arv som kommit att bevaras främst i form av den *formella innovationen*. Materialet visar dock också på att den radikala traditionen i viss mån verkar leva kvar, i form av att uppmana till ifrågasättande och kritisk granskning. Mouffe beskriver ett behov av att skapa offentliga sfärer där olika politiska projekt kan konfronteras med varandra (Mouffe, 2005, s. 3), och i den mån teatern sysslar med det som flera av scenkonstskaparna beskriver, ett aktiverande av kritiskt tänkande och mötet mellan olika åsikter, har man alltså enligt Mouffes definition klart *politiserande* ambitioner.

6.2.2 Demokratin och den dokumentära scenkonsten

Kan scenkonst verka demokratiserande i det offentliga samtalet?

För att inte de samhällsfrågor som belyses på teaterscenen endast ska bli en dialog mellan personer med samma bakgrund, så krävs naturligtvis att teater som uttrycksmedel också når ut till en bredare publik. Werners beskrivning av *konstens begränsade räckvidd* när det gäller att nå de grupper som kanske framför allt skulle behöva bemäktigas i form av utökat demokratiskt inflytande (J. Werner, 2018, s. 120) stämmer väl överens med hur vissa socioekonomiska grupper besöker teatern oftare än andra även i Sverige enligt Myndigheten för Kulturanalys (Myndigheten för kulturanalys, 2017). Konstens begränsade räckvidd är givetvis ett hinder, och vissa av mina informanter ser och uttrycker också mycket tydligt detta hinder. Tydliga makthierarkier existerar även inom konstvärlden, och man behöver ständigt och fortsatt granska om dessa är relevanta eller består av stelnade strukturer. Här finns alltså ett dilemma i prioriteringen av den upphöjda konsten parallellt med inkludering av andra röster, som enligt min uppfattning existerar generellt inom scenkonsten.

Jag vill med stöd hos flera teoretiker vidare hävda att scenkonsten som fenomen alltid har en betydande maktposition i form av en röst som, visserligen i varierande grad, påverkar det offentliga samtalet. Schulzes historiska beskrivning av hur dokumentär teater de facto deltagit i offentlig och politisk debatt (Schulze, 2017, s. 222f), och Cantons analys av hur starkt den dokumentära teatern haft inflytande över upplevelse av publikens syn på världen utanför teatern i olika frågor (Canton, 2011, s. 87) är utsagor jag lutar mig mot här. Att ha förmågan att påverka publiken, sitta på den suggestiva kontrollen, och i många fall påverka agendan på olika offentliga arenor är givetvis en otrolig maktfaktor, och en som jag menar bara delvis blir tydlig i mina intervjuer. Det som främst framkommer är diskussionen om *vissa* teaterinstitutioners makt. Det finns givetvis också stora maktskillnader scenkonstskaparna emellan, men ett något utforskat område anas i materialet, ett som berör de maktrelationer som alla teaterinstitutioner är en del av och som i förlängningen avgör i vilken utsträckning scenkonsten har möjlighet att påverka.

Kan den *dokumentära scenkonsten* verka demokratiserande i det offentliga samtalet?

De samhällsrelaterade funktioner teatern beskrivs kunna fylla ovan är sådana jag menar i princip kan gälla även för konsten i allmänhet. All konst kan användas för att tolka samtid och dåtid, olika uttryck som till exempel bildkonst, film eller litteratur kan bidra till skapandet av vår gemensamma historia, och alla kulturyttringar kan vara katalysatorer för social förändring. Några av de såväl engagerande som potentiellt demokratiserande funktionerna menar jag dock framträder extra tydligt i förhållande till det dokumentära. När det gäller de samhälleliga funktioner där dokumentär scenkonst sticker ut bland andra konstformer och kan åstadkomma något alldeles unikt nämns i teatervetenskapslitteraturen hur denna kan vara en arena för, och viktig i, just ett offentligt samtal. Den dokumentära teatern menar jag har extra stor potential att skapa en gemensam diskussion om den värld vi lever i, i och med sitt anspråk på att skildra verkliga historier som kan relateras till den egna livsvärlden. I de scenföreställningar jag studerat varierar ämnesområdet från att vara av mer biografisk art till att behandla en stämning hos hela nationen, men tydligt i min empiri och i forskningen är att *ämnen som berör det kollektiva livet eller har politisk sprängkraft* mycket ofta förekommer. Som en följd av Werners beskrivning av hur det offentliga stadsrummet blivit allt mer kommersialiserat och därmed begränsas allt mer för allmänheten (J. Werner, 2018, s. 34), får teatern en än viktigare kompletterande funktion. Här menar jag finns potential för den dokumentära teatern att fungera som ett viktigt offentligt rum, då den till skillnad från exempelvis litteratur eller musik kräver ett fysiskt rum där människor får mötas. Det blir dock i och med Werners invändningar också av vikt att teatern varken får sin röst tillrättalagd av politikens önskan att undkomma konflikt eller styrs av kommersiella intressen. Ett sådant argument talar för att teatrar som *Backa Teater*, som delvis finansieras av det offentliga och på så vis kan stå något mer fria från kommersiella intressen men också tillåts verka utan inblandning från politiska institutioner när det gäller det konstnärliga, blir allt viktigare.

En roll som teatern i allmänhet och den dokumentära i synnerhet också verkar fylla är den som lyfts i viss mån i mina intervjuer, i form av scenkonstnärernas beskrivningar av den kollektiva känslan och beskrivningar av hur scenföreställningarna får oss att känna oss som del av det ”en spretande mänsklig gemenskap” och det ”socioekonomiska tvärsnittet”, som det uttrycks i en av mina studerade recensioner (Gustavsson, 2014). Den dokumentära scenkonsten kan enligt scenkonstskaparna och delar av media bidra till upplevelsen av en *kollektiv tillhörighet*, samma tillhörighet som Mouffe menar är ett djupt mänskligt behov och essentiell för demokratin (Mouffe, 2005, s. 29f). Schulze hävdar dessutom att ett teaterframförande blir än mer unikt i den samtid där allt mer av autenticitet och aura kan ifrågasättas (Schulze, 2017, s. 31), en insikt som också lyfts av nästan alla scenkonstskapare. Här finns kärnan av det unika för just (den dokumentära) scenkonsten bland konstformer, nämligen gestaltningens magi och dess skapande av *ett gemensamt här och nu* som inte kan

återupplevas, något som potentiellt kan ge en starkare upplevelse av tillhörighet. Även om inte alla röster i min studie konstaterar en sådan koppling som ett faktum verkar den dokumentära teatern alltså ha en roll som *kan* kopplas till funktioner med stor betydelse för ett demokratiskt, offentligt samtal.

Den dokumentära scenkonstens ideala plats

De kopplingar som kan göras till bilden av det ideala samhället avslutar denna uppsats. När det gäller det nyanserade, det mångfacetterade och det som ibland står i konflikt med varannat, som scenkonstkapare upplever att de försöker fånga i sina projekt, vill jag med hjälp av Mouffes, Werners, Hoskyns och kulturstudiets tankar hävda dess oundgängliga funktion för demokratin. Att sträva efter möten mellan olika politiska åsikter är i linje med Mouffes tankar om *konfliktfylld konsensus* och med Hoskyns tankar om demokratin som *”the empty place”*, och behovet av en politiserad konst som vid sidan av *andra* arenor erbjuder ett utrymme för politiska konfrontationer är i min mening fortsatt. Att konsten i högre utsträckning i en postdemokratisk utveckling skulle politiseras är inte problemet i sig, och kan i de fall man kommer runt utsagor som endast strävar efter konsensus snarare bidra till en vitalisering av det offentliga samtalet och i förlängningen demokratin. Uppsatsens röda tråd, förhållandet mellan konst och politik, är en knivig fråga och en rädsla för att de båda storheterna ska stå i vägen för varandra visar sig tydligt i denna uppsats. Jag förhåller mig till frågan genom att sälla mig till Mathilda Gustavssons uppfattning om att estetik och politik inte behöver vara för varandra uteslutande (Gustavsson, 2014), men även Stina Oscarsons om att konsten behöver vara *öppen* inför vad den kan tänkas leda till (Oscarson, 2019). Detta stämmer väl med Werners önskan om att kulturen inte bör vara en plats för makten att använda i något visst syfte utan en kritisk konst, en plats där det går att tänka på tvärs (J. Werner, 2018, s. 95, 148f).

6.3 Slutord

Den studie jag genomfört har belyst såväl det autentiska och dokumentära som det demokratiska och politiska ur flera synvinklar, och jag tycker mig ha funnit nya aspekter på scenkonsten med hjälp av appliceringen av teorier om samhällets demokratiska organisering i kombination med teorier som berör scenkonst och autenticitet som fenomen. Framför allt har maktperspektivet på den svenska dokumentära scenkonsten jag anlagt kunnat bidra med insikter som jag menar hittills är delvis frånvarande inom svensk teaterforskning, och kan utgöra en grund för vidare diskussioner. Det eventuella samspelet mellan nyliberalismen och autenticitetssträvan, en av de idéer som fångat mitt intresse mest, är en som jag menar kan tas vidare och appliceras även på andra arenor av samhället. Mitt material kan förhoppningsvis också utgöra grund för vidare diskussioner kring framställningen av människor och samhället

tar sig uttryck inom olika discipliner och hur konst, forskning, och andra former för berättande kan finna fruktbara samarbeten.

Några frågetecken kvarstår dock efter min undersökning. Bland annat hade jag önskat ha möjligheten att återvända till mina informanter och ställa ytterligare frågor i takt med att den teoretiska inriktningen för uppsatsen utkristalliserade sig. Jag hoppas dock ha hittat en balans i arbetet mellan att låta informanterna ha viss makt över framställningen och samtidigt kritiskt granska de strukturer som påverkar informanterna. Mitt material pekar även vidare mot områden som lockar till vidare forskning. Utifrån det rådande forskningsläget när det gäller svensk dokumentär scenkonst i allmänhet och publikmottagandet av densamma i synnerhet skulle det vara av intresse att studera just mottagandet. Då majoriteten av de föreställningar studien handlar om vänder sig till en barn- och ungdomspublik hade det naturligtvis varit av stort intresse att även höra deras upplevelse och diskussioner efter besök på scenföreställningarna. I vidare studier hade det även varit intressant att studera hur informanter som bidragit med sina livshistorier upplevt arbetet och resultatet kring att få sin historia berättad, då det i många av de resonemang som förs i denna uppsats handlar om att det är just dessa människors upplevelse man önskar ge plats åt.

Epilog

“In the post-truth era, documentary theatre searches for common ground” lyder rubriken för artikeln från *The Theatre Times* framför mig. Jag känner mig efter två års utdraget arbete minst sagt mätt på diskussioner om ”post-sanning”, ”post-demokrati”, ”post-digitalt” och andra post-begrepp som jag under mitt allt djupare grävande i den ändlösa gropan som utgör min masteruppsats sett upprepas som ett mantra. Jag läser ändå förstrött vidare, och plötsligt finner jag det som trots allt från början fångat mitt intresse, och får bli uppsatsens kärna:

“In Lily Tomlin’s one-woman play *The Search For Signs Of Intelligent Life In The Universe*, the character of Trudy the bag lady says, “After all, what is reality anyway? Nothin’ but a collective hunch.” Focus here on the word “collective.” To have reality, we need to have a community.” (Stephenson, 2019)

Referenser

- ADAS teater. (2018). Camilla försvann. Hämtad 22 maj 2019, från <http://adasmusikaliskateater.se/vara-forestillinger/>
- ADAS teater. (2021a). ADAS teater. Hämtad 06 augusti 2021, från <https://adasteater.se/>
- ADAS teater. (2021b). Om ADAS. Hämtad 06 augusti 2021, från <https://adasteater.se/om-adas-2/>
- Adler Sandblad, F. (2019). Fia Adler Sandblad: hem. Hämtad 22 juli 2019, från <http://fiaadlersandblad.se/>
- Åkesson, S. (2019). Intervju. Göteborg.
- Andersson, M. (2019a). Mattias Andersson dramatiker och regissör: CV. Hämtad 22 juli 2019, från <http://www.mattiasdrama.se/cv.html>
- Andersson, M. (2019b). Scenpodden nr 49. Stockholm: RATS Teater och Stockholms Univeristet.
- Andersson, M., Carlson, O., Isaksson, L., & Åkesson, S. (Red.). (2013). *Backa Teater vs Reality: 2007-2013*. Göteborg: Göteborgs Stadsteater AB.
- Angereds teater. (2006, september 28). 81 % dokumentär 13 % fiktion 6 % stulet. Hämtad 22 maj 2019, från <https://www.mynewsdesk.com/se/events/81-dokumentaer-13-fiktion-6-stulet-7178>
- Angereds Teater. (2021a). Angereds Teater - Facebook. Hämtad 17 augusti 2021, från <https://www.facebook.com/angeredsteater>
- Angereds Teater. (2021b). Om Angereds Teater. Hämtad 16 augusti 2021, från <http://angeredsteater.se/om-oss/om-angereds-teater-15672433>
- Ångström, A. (2013, september 18). Verkligheten blir direkt stoff för dramatik. *Svenska Dagbladet Magasinet*, s. 2.
- Arlid, A., & Eriksson-Rydholm, S. (2019). Miss Weltmeister <3 Karin och jag - En scenkonstkväll om prestationskrav nu och då. Hämtad 06 augusti 2021, från <https://www.mynewsdesk.com/se/miss-weltmeister/pressreleases/miss-weltmeister-3-karin-och-jag-en-scenkonstkvall-om-prestationskrav-nu-och-daa-2881318>
- Back, L. (2007). *The Art of Listening*. London: Bloomsbury Academic.
- Backa Teater. (2012a). Krimradio. Hämtad 22 maj 2019, från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/pa-scen/2012-2013/krimradio/>
- Backa Teater. (2012b). Nytt spelår på Backa Teater. Hämtad 22 maj 2019, från <https://www.mynewsdesk.com/se/backa-teater/pressreleases/nytt-spelaar-paa-backa-teater-752709>
- Backa Teater. (2012c). Utopia 2012. Hämtad 20 maj 2019, från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/pa-scen/2012-2013/utopia-2012/>
- Backa Teater. (2018). Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter. Hämtad 22 maj 2019, från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/pa-scen/2017-2018/som-att-jag-ska-bestiga-mount-everest-pa-tio-minuter/>
- Backa Teater. (2019a). Backa Teater: Malin Holgersson. Hämtad 22 juli 2019, från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/vi-jobbar-har/konstnarlig-personal/malin-holgersson/>
- Backa Teater. (2019b). Intervju med Fia Adler Sandblad. Hämtad 22 juli 2019, från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/fordjupning/tynneredsprojektet/intervju-med-fia-adler-sandblad/>
- Backa Teater. (2021a). Historik. Hämtad 15 augusti 2021, från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-backa-teater/historik/>
- Backa Teater. (2021b). Om Backa Teater. Hämtad 15 augusti 2021, från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-backa-teater/backa-teater-goteborgs->

- stadsteater/
- Barnteaterakademin. (2017). Barnteaterakademin: Styrgruppen. Hämtad 22 juli 2019, från <http://www.barnteaterakademin.se/hem/styrgruppen-28778106>
- Becker, H. S. (2007). *Telling About Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bergström Feiff, K. (2018, februari 24). Lyssna på barnen. *Göteborgs-Posten Kultur*, s. 48–49.
- Blennow, A. (2018). Teatern är djupt förankrad i demokratin. Hämtad 05 augusti 2021, från <https://www.sydsvenskan.se/2018-04-10/teatern-ar-djupt-forankrad-i-demokratin>
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77–101.
- Canton, U. (2011). *Biographical Theatre: Re-Presenting Real People?* Hampshire: Palgrave Macmillan UK.
- Couldry, N. (2000). *Inside Culture*. London: Sage Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781849209267>
- Dagens Nyheter. (2014, november 21). 150 kulturhändelser som skapade Sverige: #129 Genial mix av litteratur och scenkonst. *Dagens Nyheter Kultur*, s. 2.
- Dramaten. (2013a). Mattias Andersson visar upp det mentala tillståndet i Sverige. Hämtad 22 maj 2019, från <https://news.cision.com/se/dramaten/r/mattias-andersson-visar-upp-det-mentala-tillstandet-i-sverige,c9482833>
- Dramaten. (2013b). The Mental States of Sweden. Hämtad 22 maj 2019, från <https://www.dramaten.se/Repertoar-arkiv/The-Mental-States-of-Sweden/>
- Dramaten. (2019). Dramatens arkiv Rollboken. Hämtad 22 juli 2019, från <https://www.dramaten.se/medverkande/rollboken/Person/1196>
- Dramaten. (2021a). Dramatens hållbarhetsarbete. Hämtad 06 augusti 2021, från <https://www.dramaten.se/om-dramaten/hallbarhetsarbete>
- Dramaten. (2021b). Om Dramaten. Hämtad 28 januari 2021, från <https://www.dramaten.se/om-dramaten/>
- Ekenberg, K. (2016, april 12). Teater på jakt efter verklighetens folk. *Gefle Dagblad*.
- Enli, G. (2015). *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang.
- Fisher Dawson, G. (1999). *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press.
- Forser, T. (2012). Utopia 2012 Backa Teater. Hämtad 21 februari 2019, från <http://www.gp.se/kultur/utopia-2012-backa-teater-1.661515>
- Forser, T. (2018, mars 1). Bergsäkert gestaltade intervjuer. *Dagens Nyheter*, s. 11.
- Forser, T. (2020). Om Göteborgs Stadsteater. I L. Hellström Sveningson & G. Nyberg (Red.), *På scenen: Teater, dans, sång & musik. Hundra år i Göteborg*. Göteborg: Carlsson Bokförlag.
- Franzon, J. (2020). Om Göteborgs fria teatrar. I L. Hellström Sveningson & G. Nyberg (Red.), *På scenen: Teater, dans, sång & musik. Hundra år i Göteborg*. Göteborg: Carlsson Bokförlag.
- Geertz, C. (1991). Tjock beskrivning: För en tolkande kulturteori. *Häften för kritiska studier*, 3.
- Glaser, J. (2015). Vem är det som talar och vad är det som sägs?: Muntlig historia och interaktion. I M. Thor Tureby & L. Hansson (Red.), *Muntlig historia: I teori och praktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Göteborgs Stad. Göteborgs Stads Kulturprogram (2013).
- Göteborgs Stadsteater. (2021). Om oss. Hämtad 15 augusti 2021, från <https://stadsteatern.goteborg.se/om-oss/>
- Göteborgs Universitet. (2019). Mediarkivet: Göteborgs Universitet. Hämtad 01 september

- 2019, från <https://www.ub.gu.se/sv/databaser/mediearkivet>
- Grehn, S. (2020). *Dom stökar och bråkar och kastar sten. Iscensättning och hybridisering av dominerande diskurser i Backa Teaters uppsättningar Lille kung Mattias, Gangs of Gothenburg och 5boys.com*. Göteborgs Universitet.
- Grossberg, L., Nelson, C., & Treichler, P. (1992). *Cultural Studies*. (L. Grossberg, C. Nelson, & P. Treichler, Red.). New York: Routledge.
- Gunnarsson, B. (2006, oktober 23). Estetik vs politik. *Helsingborgs Dagblad*.
- Gustavsson, M. (2014). Vår tid är så postsekulär att Bibeln kan citeras utan att provocera. Hämtad 22 maj 2019, från <https://www.dn.se/kultur-noje/matilda-gustavsson-var-tid-ar-sa-postsekular-att-bibeln-kan-citeras-utan-att-provocera/>
- Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (red). (2013). *Representation*. (S. Hall, J. Evans, & S. (red) Nixon, Red.) (Second). London: Sage Publications Ltd.
- Hammond, W., & Steward, D. (2008). *Verbatim - techniques in contemporary documentary theatre*. (W. Hammond & D. Steward, Red.). London: Oberon Books Ltd.
- Hilton, J. (2006, september 29). Situation Göteborg. *Expressen*, s. 6.
- Hjortén, P., Nohrborg, M., & Heinig, F. (2021). *Vi är barn av vår tid - en film om Nationalteatern*. Sverige: B-reel Films.
- Holgersson, H. (u.å.). The sociological craft through the lens of theatre: A call for imaginative critical research. *Sociologisk forskning*.
- Holgersson, H. (2010). Sociologi som teater - Teater som sociologi. I *Göteborg Utforskat*. Göteborg: Glänta produktion.
- Horning, R. (2017). Mass Authentic. I B. Cueto & B. Hendrikx (Red.), *Authenticity? Observations and Artistic Strategies in the Post-Digital Age*. Amsterdam: Valiz.
- Hoskyns, T. (2014). *The Empty Place: Democracy and public space*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315851617>
- Jakobsson, L. J., & Wahlvist, P. (2018). *Nationalboken: Den enda sanna skrönan om Nationalteatern*. Stockholm: Vulkan.
- Jhally, S. (2016). Stuart Hall: the Last Interview. *Cultural Studies*, 30(2), 332–345. <https://doi.org/10.1080/09502386.2015.1089918>
- Johnson, R., Chambers, D., Raghuram, P., & Tincknell, E. (2004). *The practice of cultural studies*. <https://doi.org/10.4135/9781446218655>
- Jönsson, L.-E., & Nilsson, F. (2017). *Kulturhistoria: En etnologisk metodbok*. (L.-E. Jönsson & F. Nilsson, Red.). Lund: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences.
- Kalman, H., & Lövgren, V. (2012). *Etiska dilemman: Forskningsdeltagande, samtycke och utsatthet*. (H. Kalman & V. Lövgren, Red.). Malmö: Gleerups Utbildning AB.
- Kämpfe Fredén, H. (2017, januari). Dokument från verkligheten. *Scenen #1*, 24–29.
- Klein, B. (1990). Transkribering är en analytisk akt. *Rig - Kulturhistorisk tidskrift*, 73(2), 41–66.
- Kulturrådet. (2021a). Kulturpolitiska mål. Hämtad 06 augusti 2021, från <https://www.kulturradet.se/om-oss/sa-arbetar-vi/kulturpolitiska-mal/>
- Kulturrådet. (2021b). Kulturrådet. Hämtad 06 augusti 2021, från <https://www.kulturradet.se/>
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lagercrantz Spindler, Y. (2013a). Den abdikerade fiktionen. Hämtad 22 maj 2019, från <https://www.svd.se/den-abdikerade-fiktionen>
- Lagercrantz Spindler, Y. (2013b, november 16). Livsöden i provocerande mix. *Svenska Dagbladet*, s. 26.
- Lagercrantz Spindler, Y. (2018). Teatern som lokalreporter. Hämtad 21 februari 2019, från <https://www.fokus.se/2018/10/teatern-som-lokalreporter/>
- Lagercrantz Spindler, Y. (2019). Teaterpoddar ger plats för efterlängtat fördjupning. Hämtad

- 22 juli 2019, från <http://teatertidningen.se/?p=1785>
- Lagher, H. (2002). *Proggen*. Stockholm: Atlas.
- Landell Major, L. (2012). Plågsamt naken upprättelse. Hämtad 20 maj 2019, från <http://nummer.se/plagsamt-naken-upprattelse/>
- Larsson, C. (2006, september 28). Premiär ikväll: Vi är mer lika än vi tror. *GT*, s. 6.
- Liff, S., & Wajcman, J. (1996). "Sameness" and "difference" revisited: Which way forward for equal opportunity initiatives? *Journal of Management Studies*, 33(1), 79–94. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.1996.tb00799.x>
- Ljungar, H. (2014). Om verklighetens eventuella övertag över dikten – ett retrospektivt reportage om ett politiskt scenkonstprojekt med Rodjuret Scenkonst. Hämtad 22 maj 2019, från <https://tidningenkulturen.se/arkiv/188-scenkonst/reportage-om-scenkonst/18523-om-verklighetens-eventuella-oevertag-oever-dikten-ett-retrospektivt-reportage-om-ett-politiskt-scenkonstprojekt-med-rodjuret-scenkonst>
- Lundquist, E. (2019). Dokumentärteater avslöjar orättvisor och tabun. Hämtad 21 februari 2019, från <http://scenkonstguiden.se/dokumentarteater-avslojar-orattvisor-och-tabun/>
- Mahmood, Q. (2013). "Vi behöver tala om klass igen". Hämtad 22 maj 2019, från <https://www.svd.se/vi-behover-tala-om-klass-igen>
- Martin, C. (2010a). Bodies of evidence. I C. Martin (Red.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Hampshire: Palgrave Macmillan UK.
- Martin, C. (2010b). *Dramaturgy of the real on the world stage*. (C. Martin, Red.). Hampshire: Palgrave Macmillan UK.
- Martin, C. (2013). *Theatre of the real*. Hampshire: Palgrave Macmillan UK.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. London: Routledge.
- Myndigheten för kulturanalys. (2017). *Kulturvanor : Socioekonomiska analyser och tidstrender Kulturfakta 2017:2*. Stockholm.
- Nordberg, B. (2014). Backa teater sätter sina spår. Hämtad 22 maj 2019, från <http://www.alba.nu/sidor/25447>
- Nordlund-Hessler, T. (2013, november 18). Lysande idé i segt tempo. *Katrineholms-Kuriren*, s. 16.
- Nyström, M. (2013, november 16). En termometer i samtidens röv. *Uppsala Nya Tidning Kultur*, s. B4.
- Öberg Lindsten, K., & Pettersson, Å. S. (2006). The Mental States of Gothenburg. Hämtad 20 maj 2019, från <https://www.alba.nu/sidor/18968>
- Ohlsson, B. (2014). Plötsligt blev teater störst av allt. Hämtad 21 februari 2019, från <https://www.dn.se/nyheter/sverige/bengt-ohlsson-plotsligt-blev-teater-storst-av-allt/?forceScript=1&variantType=large>
- Olsson, A. (2015). Från att ge röst till att ge och ta plats: Oral history, retorik och intersektionalitet. I M. Thor Tureby & L. Hansson (Red.), *Muntlig historia: I teori och praktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Oscarson, S. (2019). Inte kulturens uppgift att rädda demokratin. Hämtad 07 augusti 2021, från <https://www.svd.se/inte-kulturens-uppgift-att-radda-demokratin>
- Österblom, F. (2018, november 30). Drabbande teater om prostitution. *Göteborgs-Posten Kultur*, s. 41.
- Philip. (2012). Utopia - om droger på Backa Teater. Hämtad 21 februari 2019, från <http://aspekt.nu/2013-05-31/utopia-om-droger-pa-backa-teater/>
- Pollnow, M. (2019, februari). "Det är som om en hjärndöd brett ut sig". *Filter*, 39. Prop. 2009/10:3. Tid för kultur (2009). Sweden.
- RATS Teater. (2019). Scenpodden. Hämtad 28 juli 2019, från <https://ratsteater.se/scenpodden>
- Rehnberg, R. (2014). Samhällsnärvarande teater. *Miljömagasinet*, 43, 9.
- Rehnström, Å. (2006, september 30). 20-åringarnas innersta väsen. *Borås Tidning*.

- Ring, L. (2006). The Mental States of Gothenburg: Dokumentär fiktion om ett delat Göteborg berör. Hämtad 21 februari 2019, från <https://www.svd.se/dokumentar-fiktion-om-ett-delat-goteborg-beror>
- Ring, L. (2012). Utopia 2012: Sönderslagen framtidsvision. Hämtad 21 februari 2019, från <https://www.svd.se/sonderslagen-framtidsvision>
- Rönnerstrand, T. (2014). Essä: Backa Teater inleder guldålder. Hämtad 20 maj 2019, från <https://www.bohuslaningen.se/kultur-noje/essa-backa-teater-inleder-guldalder-1.2040841>
- Schulze, D. (2017). *Authenticity in contemporary theatre and performance: Make it real*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Schwartz, N. (2012). Missbrukets förbannelse. Hämtad 22 maj 2019, från <https://www.expressen.se/gt/kultur/missbrukets-forbannelse/>
- Stephenson, J. (2019, januari 8). In the post-truth era, documentary theatre searches for common ground. Hämtad 23 juli 2019, från <https://thetheatretimes.com/in-the-post-truth-era-documentary-theatre-searches-for-common-ground/>
- Stockholms Universitet. (2019). Karin Helander. Hämtad 22 juli 2019, från <https://www.su.se/profiles/helander-1.184754>
- Strollo, E. (2015). Att analysera levnadsberättelser: Muntlig historia ur ett feministiskt perspektiv. I M. Thor Tureby & L. Hansson (Red.), *Muntlig historia: I teori och praktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Svenska Filminstitutet. (2019). Svensk Filmdatabas: Rebecca Forsberg. Hämtad 22 juli 2019, från <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=person&itemid=462773>
- Svensson, B. (2011). Det moderna varat som biografisk presentation. I L. Marander-Eklund & A.-C. Östman (Red.), *Biografiska betydelse: Norm och erfarenhet i levnadsberättelser*. Möklinta: Gidlund.
- SVT Nyheter Väst. (2018). Ny konstnärlig ledare på Angeredsteater. Hämtad 22 juli 2019, från <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/vast/angeredsteatern-far-en-ny-konstnarlig-ledare>
- The British Library Board. (2020). Learning English Timeline. Hämtad 01 december 2020, från <https://www.bl.uk/learning/timeline/item126618.html>
- Thor Tureby, M. (2015). Oral history i internationell kontext. I M. Thor Tureby & L. Hansson (Red.), *Muntlig historia: I teori och praktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Thuresson, A. (2006). Smärtsam närhet. Hämtad 21 februari 2019, från <http://www.goteborgsfria.se/artikel/7841>
- Thurfjell, G. (2021). "Mötet som uppstår i rummet är hela fundamentet för teatern". Hämtad 05 augusti 2021, från <https://www.dn.se/kultur/motet-som-uppstar-i-rummet-ar-hela-fundamentet-for-teatern/>
- Tomlin, L. (2016). *Acts and apparitions: Discourses on the real in performance practice and theory, 1990–2010*. Manchester: Manchester University Press.
- Trost, J. (2010). *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
- Vetenskapsrådet. (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm.
- Vetenskapsrådet. (2019). *Forskningsöversikt 2019: Konstnärlig forskning*. Stockholm.
- Waarander, I. (2000). Försvarslös inför fadersmakten. Hämtad 22 juli 2019, från <https://www.dn.se/arkiv/kultur/forsvarslos-infor-fadersmakten/>
- Waarander, I. (2013, november 16). Svindlande bra symbios. *Dagens Nyheter*, s. 16.
- Waldemarsson, Y. (2015). Med makten som källa till historien. I M. Thor Tureby & L. Hansson (Red.), *Muntlig historia: I teori och praktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Waldén, H. (2013). *PRODUKTIONSANALYS AV: UTOPIA 2012 När var du i paradiset senast?* Göteborgs Universitet.
- Werner, B. (2021). Extremismen stoppas inte genom att kväva kulturen. Hämtad 07 augusti 2021, från <https://www.gp.se/kultur/kultur/extremismen-stoppas-inte-genom-att-kvava->

kulturen-1.44090589

Werner, J. (2018). *Postdemokratisk kultur*. Möklinta: Gidlunds Förlag.

Myndighetsdokument och kommunala utgivningar

Göteborgs Stad. *Göteborgs Stads Kulturprogram* (2013).

Myndigheten för kulturanalys. (2017). *Kulturvanor : Socioekonomiska analyser och tidstrender Kulturfakta 2017:2*. Stockholm.

Prop. 2009/10:3. *Tid för kultur* (2009). Sverige.

Vetenskapsrådet. (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm.

Vetenskapsrådet. (2019). *Forskningsöversikt 2019: Konstnärlig forskning*. Stockholm.

Webbsidor

ADAS teater. (2018). *Camilla försvann*. Hämtad 22 maj 2019 från

<http://adasmusikaliskateater.se/vara-forestallningar/>

ADAS teater. (2021a). *ADAS teater*. Hämtad 06 augusti 2021 från <https://adasteater.se/>

ADAS teater. (2021b). *Om ADAS*. Hämtad 06 augusti 2021 från <https://adasteater.se/om-adas-2/>

Adler Sandblad, F. (2019). *Fia Adler Sandblad: hem*. Hämtad 22 juli 2019 från

<http://fiaadlersandblad.se/>

Andersson, M. (2019a). *Mattias Andersson dramatiker och regissör: CV*. Hämtad 22 juli 2019 från <http://www.mattiasdrama.se/cv.html>

Angereds teater. (2006). *81 % dokumentär 13 % fiktion 6 % stulet*. Hämtad 22 maj 2019 från

<https://www.mynewsdesk.com/se/events/81-dokumentaer-13-fiktion-6-stulet-7178>

Angereds Teater. (2021a). *Angereds Teater - Facebook*. Hämtad 17 augusti 2021 från

<https://www.facebook.com/angeredsteater>

Angereds Teater. (2021b). *Om Angereds Teater*. Hämtad 16 augusti 2021 från

<http://angeredsteater.se/om-oss/om-angereds-teater-15672433>

Arlid, A., & Eriksson-Rydholm, S. (2019). *Miss Weltmeister <3 Karin och jag - En scenkonstkväll om prestationskrav nu och då*. Hämtad 06 augusti 2021 från

<https://www.mynewsdesk.com/se/miss-weltmeister/pressreleases/miss-weltmeister-3-karin-och-jag-en-scenkonstkvaell-om-prestationskrav-nu-och-daa-2881318>

Backa Teater. (2012a). *Krimradio*. Hämtad 22 maj 2019 från

<https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/pa-scen/2012-2013/krimradio/>

Backa Teater. (2012b). *Nytt spelår på Backa Teater*. Hämtad 22 maj 2019 från

<https://www.mynewsdesk.com/se/backa-teater/pressreleases/nytt-spelaar-paa-backa-teater-752709>

Backa Teater. (2012c). *Utopia 2012*. Hämtad 20 maj 2019 från

<https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/pa-scen/2012-2013/utopia-2012/>

Backa Teater. (2018). *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/pa-scen/2017-2018/som-att-jag-ska-bestiga-mount-everest-pa-tio-minuter/>

Backa Teater. (2019a). *Backa Teater: Malin Holgersson*. Hämtad 22 juli 2019 från

<https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/vi-jobbar-har/konstnarlig-personal/malin-holgersson/>

Backa Teater. (2019b). *Intervju med Fia Adler Sandblad*. Hämtad 22 juli 2019 från

<https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-oss/fordjupning/tynneredsprojektet/intervju-med-fia-adler-sandblad/>

Backa Teater. (2021a). *Historik*. Hämtad 15 augusti 2021 från

- <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-backa-teater/historik/>
- Backa Teater. (2021b). *Om Backa Teater*. Hämtad 15 augusti 2021 från <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/om-backa-teater/backa-teater-goteborgs-stadsteater/>
- Barnteaterakademin. (2017). *Barnteaterakademin: Styrgruppen*. Hämtad 22 juli 2019 från <http://www.barnteaterakademin.se/hem/styrgruppen-28778106>
- Blennow, A. (2018). *Teatern är djupt förankrad i demokratin*. Hämtad 05 augusti 2021 från <https://www.sydsvenskan.se/2018-04-10/teatern-ar-djupt-forankrad-i-demokratin>
- Dramaten. (2013a). *Mattias Andersson visar upp det mentala tillståndet i Sverige*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://news.cision.com/se/dramaten/r/mattias-andersson-visar-upp-det-mentala-tillstandet-i-sverige,c9482833>
- Dramaten. (2013b). *The Mental States of Sweden*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://www.dramaten.se/Repertoar-arkiv/The-Mental-States-of-Sweden/>
- Dramaten. (2019). *Dramatens arkiv Rollboken*. Hämtad 22 juli 2019 från <https://www.dramaten.se/medverkande/rollboken/Person/1196>
- Dramaten. (2021a). *Dramatens hållbarhetsarbete*. Hämtad 06 augusti 2021 från <https://www.dramaten.se/om-dramaten/hallbarhetsarbete>
- Dramaten. (2021b). *Om Dramaten*. Hämtad 28 januari 2021 från <https://www.dramaten.se/om-dramaten/>
- Forser, T. (2012). *Utopia 2012 Backa Teater*. Hämtad 21 februari 2019 från <http://www.gp.se/kultur/utopia-2012-backa-teater-1.661515>
- Göteborgs Stadsteater. (2021). *Om oss*. Hämtad 15 augusti 2021 från <https://stadsteatern.goteborg.se/om-oss/>
- Göteborgs Universitet. (2019). *Mediearkivet: Göteborgs Universitet*. Hämtad 01 september 2019 från <https://www.ub.gu.se/sv/databaser/mediearkivet>
- Gustavsson, M. (2014). *Vår tid är så postsekulär att Bibeln kan citeras utan att provocera*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://www.dn.se/kultur-noje/matilda-gustavsson-var-tid-ar-sa-postsekular-att-bibeln-kan-citeras-utan-att-provocera/>
- Holgersson, H. (2018). *The Mental States of Gothenburg: Sociological Interviews as Theatre*. *The Sociological Review*. Hämtad 25 juli 2019 från <https://www.thesociologicalreview.com/the-mental-state-of-gothenburg-sociological-interviews-as-theatre/>
- Kulturrådet. (2021a). *Kulturpolitiska mål*. Hämtad 06 augusti 2021 från <https://www.kulturradet.se/om-oss/sa-arbetar-vi/kulturpolitiska-mal/>
- Kulturrådet. (2021b). *Kulturrådet*. Hämtad 06 augusti 2021 från <https://www.kulturradet.se/>
- Lagercrantz Spindler, Y. (2013a). *Den abdikerade fiktionen*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://www.svd.se/den-abdikerade-fiktionen>
- Lagercrantz Spindler, Y. (2018). *Teatern som lokalreporter*. Hämtad 21 februari 2019 från <https://www.fokus.se/2018/10/teatern-som-lokalreporter/>

- Lagercrantz Spindler, Y. (2019). *Teaterpoddar ger plats för efterlängtat fördjupning*. Hämtad 22 juli 2019, från <http://teatertidningen.se/?p=1785>
- Landell Major, L. (2012). *Plågsamt naken upprättelse*. Hämtad 20 maj 2019 från <http://nummer.se/plagsamt-naken-upprattelse/>
- Ljungar, H. (2014). *Om verklighetens eventuella övertag över dikten – ett retrospektivt reportage om ett politiskt scenkonstprojekt med Rodjuret Scenkonst*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://tidningenkulturen.se/arkiv/188-scenkonst/reportage-om-scenkonst/18523-om-verklighetens-eventuella-oevertag-oever-dikten-ett-retrospektivt-reportage-om-ett-politiskt-scenkonstprojekt-med-rodjuret-scenkonst>
- Lundquist, E. (2019). *Dokumentärteater avslöjar orättvisor och tabun*. Hämtad 21 februari 2019 från <http://scenkonstguiden.se/dokumentarteater-avslojar-orattvisor-och-tabun/>
- Mahmood, Q. (2013). *”Vi behöver tala om klass igen”*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://www.svd.se/vi-behover-tala-om-klass-igen>
- Nordberg, B. (2014). *Backa teater sätter sina spår*. Hämtad 22 maj 2019 från <http://www.alba.nu/sidor/25447>
- Ohlsson, B. (2014). *Plötsligt blev teater störst av allt*. Hämtad 21 februari 2019 från <https://www.dn.se/nyheter/sverige/bengt-ohlsson-plotsligt-blev-teater-storst-av-allt/?forceScript=1&variantType=large>
- Oscarson, S. (2019). *Inte kulturens uppgift att rädda demokratin*. Hämtad 07 augusti 2021 från <https://www.svd.se/inte-kulturens-uppgift-att-radda-demokratin>
- Philip. (2012). *Utopia - om droger på Backa Teater*. Hämtad 21 februari 2019 från <http://aspekt.nu/2013-05-31/utopia-om-droger-pa-backa-teater/>
- RATS Teater. (2019). *Scenpodden*. Hämtad 28 juli 2019 från <https://ratsteater.se/scenpodden/>
- Ring, L. (2006). *The Mental States of Gothenburg: Dokumentär fiktion om ett delat Göteborg berör*. Hämtad 21 februari 2019 från <https://www.svd.se/dokumentar-fiktion-om-ett-delat-goteborg-beror>
- Ring, L. (2012). *Utopia 2012: Sönderslagen framtidsvision*. Hämtad 21 februari 2019 från <https://www.svd.se/sonderslagen-framtidsvision>
- Rönnerstrand, T. (2014). *Essä: Backa Teater inleder guldålder*. Hämtad 20 maj 2019 från <https://www.bohuslaningen.se/kultur-noje/essa-backa-teater-inleder-guldalder-1.2040841>
- Schwartz, N. (2012). *Missbrukets förbannelse*. Hämtad 22 maj 2019 från <https://www.expressen.se/gt/kultur/missbrukets-forbannelse/>
- Stephenson, J. (8 januari 2019). *In the post-truth era, documentary theatre searches for common ground*. Hämtad 23 juli 2019 från <https://thetheatretimes.com/in-the-post-truth-era-documentary-theatre-searches-for-common-ground/>
- Stockholms Universitet. (2019). *Karin Helander*. Hämtad 22 juli 2019 från <https://www.su.se/profiles/helander-1.184754>
- Svenska Filminstitutet. (2019). *Svensk Filmdatabas: Rebecca Forsberg*. Hämtad 22 juli 2019 från <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/Item/?type=person&itemid=462773>

- SVT Nyheter Väst. (2018). *Ny konstnärlig ledare på Angeredsteatern*. Hämtad 22 juli 2019 från <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/vast/angeredsteatern-far-en-ny-konstnarlig-ledare>
- The British Library Board. (2020). *Learning English Timeline*. Hämtad 01 december 2020 från <https://www.bl.uk/learning/timeline/item126618.html>
- Thuresson, A. (2006). *Smärtsam närhet*. Hämtad 21 februari 2019 från <http://www.goteborgsfria.se/artikel/7841>
- Thurfjell, G. (2021). "Mötet som uppstår i rummet är hela fundamentet för teatern". Hämtad 05 augusti 2021 från <https://www.dn.se/kultur/motet-som-uppstar-i-rummet-ar-hela-fundamentet-for-teatern/>
- Waarander, I. (2000). *Försvärlös inför fadersmakten*. Hämtad 22 juli 2019 från <https://www.dn.se/arkiv/kultur/forsvarslos-infor-fadersmakten/>
- Werner, B. (2021). *Extremismen stoppas inte genom att kväva kulturen*. Hämtad 07 augusti 2021 från <https://www.gp.se/kultur/kultur/extremismen-stoppas-inte-genom-att-kvava-kulturen-1.44090589>
- Öberg Lindsten, K., & Pettersson, Å. S. (2006). *The Mental States of Gothenburg*. Hämtad 20 maj 2019 från <https://www.alba.nu/sidor/18968>

Film

- Hjortén, P., Nohrborg, M., & Heinig, F. (2021). *Vi är barn av vår tid - en film om Nationalteatern*. Sverige: B-reel Films.

Bilaga 1 – Intervjuguide scenkonstnärer

Syftet med intervjuguiden har varit att via övergripande ämnesområden och *förslag* på frågor inom dessa utgöra en ram för intervjun. Intervjuguiden har alltså behandlats endast som en utgångspunkt och ytterligare följdfrågor har ställts i intervjusituationen, beroende på den inriktning samtalet tagit.

Informantens bakgrundshistoria

- Presentation?
- Yrkesroll inom scenkonsten?

Motivering och bakgrund till arbete med metoden

- Berätta om något särskilt viktigt dokumentärt scenkonstprojekt för dig.
- Hur växte idén till detta projekt fram?/Hur kom du med i projektet?
- Vad var motiveringen till att göra en scenföreställning med denna metod?

Val av informanter

- Berätta om hur informanter plockades fram och valdes ut.
- Vad gjorde dessa människor extra passande?
- Uppstod några problem kring att välja och hitta informanter?

Kontakten med informanter

- Vilken kontakt hade du med informanterna (intervjuade, tog hand om deras historier, analyserade, skrev om dem, gestaltade på scen, annat)?
- Vilken information ville ni förmedla till den som skulle intervjuas angående användningen, och hur tycker du att detta lyckades?
- Uppstod några problem i kontakten mellan produktionen och informant? Vad fungerade väl?

Intervjuernas förutsättningar och innehåll

- Om du intervjuat/planerat intervjuerna, beskriv de övergripande tankarna inför dessa.
- Var du delaktig i hur frågorna till informanterna skulle formuleras? I så fall, hur motiverades dessa?
- Hur kopplades frågorna till scenföreställningens innehåll? Fanns särskilda teman på förhand?
- Var det något i intervjusituationens upplägg eller utformning som du tror kan ha påverkat berättelserna?

Intervjuernas utfall

- Var det något område du upplevde som extra känsligt för intervjupersonerna? Var det något de inte kunde svara på?
- Hur upplevde informanter själva att bli intervjuade?
- Hur förhåller sig de svar ni fick till dina förväntningar?

Tankar om insyn och inflytande i efterföljande arbete

- På vilket vis meddelades informanterna kring den vidare behandlingen av innehållet? Bjöds informanter in till t.ex. visningar, premiär osv?
- Tänker du att informanterna skulle varit mer eller mindre delaktiga på något sätt? Hur?
- Gav informanter någon feedback på scenföreställning/slutresultat? Hur lät denna?

Motiveringar till konstnärliga tolkningar och urval som gjorts

- Anser du att du gjorde tolkningar, omskrivningar eller urval av det material du hade till godo? I vilken utsträckning?
- Motivera urvalet och tolkningarna. Vilken funktion var dessa tänkta att fylla? Anser du att tolkningarna fyllde denna funktion i slutresultatet?
- Vilka andra tolkningar av materialet ser du hade varit möjliga?

Upplevelse av konstnärligt slutresultat, publikmottagande, mediereaktioner

- Beskriv dina tankar kring slutresultatet generellt.
- Vilken roll anser du att just de *dokumentära* berättelserna fyllde i det här fallet?
- Påverkades denna roll mycket av det urval och den tolkning som gjordes anser du?
- Vilka olika tolkningar och mottaganden från publiken tog du del av? Hur såg dessa ut?
- Hur togs scenföreställningen och berättelserna emot av recensenter och media?

Utvärderande tankar kring projektet/projekten generellt

- Vad upplevde du som mest givande i arbetet med omvandling av dokumentärt material?
- Vad upplevde du som svårigheter?
- Hur har du i efterhand tänkt kring saker som skulle kunnat göras annorlunda?

Förhoppningar eller farhågor kring det dokumentäras potential

- Vad har du för förhoppningar om vad det dokumentära ska ge publiken? Vad önskade ni uppnå?
- Upplevde du någon av dessa reaktioner hos människor?
- Vad ser du för möjligheter hos det dokumentära generellt?
- Kan du se några potentiellt negativa konsekvenser av er framställning?
- Vilken plats i samhället tänker du dig att dokumentär scenkonst kan ha?

Bilaga 2 – Sammanställning analyserat mediematerial

Mediematerialet är grupperat efter typ av text i första hand och i kronologisk ordning inom dessa kategorier.

Presenterande texter – 13 st

Om *The Mental States of Gothenburg*:

- “Existentiell enkätteater”, Margareta Artsman, *Svenska Dagbladet* 21 september 2006
- “81 % dokumentär 13 % fiktion 6 % stulet”, *Angered's Teater* 28 september 2006, mynewsdesk.com (pressmeddelande)
- “Premiär i kväll: Vi är mer lika än vi tror”, Camilla Larsson, *Göteborgs-Tidningen* 28 september 2006

Om *Utopia 2012*:

- “Nytt spelår på Backa Teater!”, *Backa Teater* 23 april 2012, mynewsdesk.com (pressmeddelande)
- “Backa tar upp kampen mot droger”, Lars Ring, *Svenska Dagbladet* 19 september 2012
- “Unga om droger på Backa Teater”, Camilla Adolfsson, *TT* 30 oktober 2012

Om *Krimradio*:

- “Röster från fängelset”, Joanna Wahlsten, *Göteborgs-Posten* 19 sep 2012

Om *The Mental States of Sweden*:

- “Svenska själar berättar”, Maria Domellöf-Wik, *Göteborgs-Posten* 21 augusti 2013
- “Mattias Andersson visar upp det mentala tillståndet i Sverige”, *Dramaten* 17 oktober 2013 news.cision.com (pressmeddelande)
- “Svenskheten skärskådas i ny pjäs”, Ingegerd Rönnberg, *Dagen* 23 oktober 2013

Om *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter*:

- “Barnens berättelser i nyskriven pjäs på Backa Teater”, *Backa Teater* 29 januari 2018, mynewsdesk.com (pressmeddelande)

Om *Camilla försvann*:

- “Camilla försvann”, *ADAS teater*, 2018, hämtad 22 maj 2019 från <http://adasmusikaliskateater.se/vara-forestallningar/>
- “Nu tar prostituerades öden plats på scen”, Sao-Mai Dau, *ETC* 8 november 2018

Recenserande texter – 30 st

Om *The Mental States of Gothenburg*:

- "Situation Göteborg", Johan Hilton, *Expressen* 29 september 2006
- "Ett lapptäcke om känslor och erfarenheter i Göteborg", Sven Rånlund, *Göteborgs-Posten* 29 september 2006
- "The Mental States of Gothenburg", Kajsa Öberg Lindsten/Åke S Pettersson, *alba.nu* publicerad 29 sep 2006, hämtad 20 maj 2019 från <https://www.alba.nu/sidor/18968>
- "20-åringarnas innersta väsen", Åsa Rehnström, *Borås Tidning* 30 september 2006
- "Smärtsam närhet", Anders Thuresson, *Göteborgs Fria* 7 oktober 2006
- "The Mental States of Gothenburg - Dokumentär fiktion om ett delat Göteborg berör", Lars Ring, *Svenska Dagbladet* 12 oktober 2006

Om *Krimradio*:

- "Missbrukets förbannelse", Nils Schwartz, *Expressen* 21 september 2012
- "Krimradio - Osentimentalt grepp blir gripande", Birgitta Johansson, *Svenska Dagbladet* 22 september 2012
- "Liveradio som känns", Lis Hellström Sveningson, *Göteborgs-Posten* 22 september 2012
- "Plågsamt naken upprättelse", Liv Landell Major, *nummer.se* 24 september 2012, hämtad 20 maj 2019 från <http://nummer.se/plagsamt-naken-upprattelse/>

Om *Utopia 2012*:

- "Sönderslagen framtidsvision: Utopia 2012", Lars Ring, *Svenska Dagbladet* 28 oktober 2012
- "Utopisk lekplats: Drömmar om en annan värld i Göteborg", Mikael Löfgren, *Dagens Nyheter* 29 oktober 2012
- "Utopia 2012 Backa Teater", Tomas Forser, *Göteborgs-Posten* 29 oktober 2012
- "Rejv och framtidshopp på Backa", Lis Hellström Sveningson, *nummer.se* 30 oktober 2012, hämtad 21 feb 2019 från <http://nummer.se/utopia-2012-byt-rubrik/>
- "Utopier i verkligheten – och på teatern!", Torsten Rönnerstrand, *Dala-Demokraten* 6 november 2012
- "Utopia – om droger på Backa Teater", Philip, *aspekt.nu*, 31 maj 2013, hämtad 21 februari 2019 från <https://aspekt.nu/2013-05-31/utopia-om-droger-pa-backa-teater/>

Om *The Mental States of Sweden*:

- "'The Mental States of Sweden' på Dramaten", Jenny Aschenbrenner, *Sveriges Radio*, 15 november 2013, hämtad 21 februari 2019 från <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=5705365>
- "Sverige – in på skinnet", Amelie Björck, *Aftonbladet* 15 november 2013
- "Svindlande bra symbios", Ingegärd Waaranperä, *Dagens Nyheter* 16 november 2013
- "Livsöden i provocerande mix", Ylva Lagercrantz Spindler, *Svenska Dagbladet* 16 november 2013
- "En termometer i samtidens röv", Maria Nyström, *Uppsala Nya Tidning* 16 november 2013

- “Lysande idé i segt tempo”, Tita Nordlund-Hessler, *Katrineholms-Kuriren* 18 november 2013
- “Backa Teater sätter sina spår”, Britt Nordberg, *alba.nu*, 7 januari 2014, hämtad 22 maj 2019 från <https://www.alba.nu/sidor/25447>
- “Plötsligt blev teater störst av allt”, Bengt Ohlsson, *Dagens Nyheter* 17 januari 2014
- “Vår tid är så postsekulär att Bibeln kan citeras utan att provocera”, Matilda Gustavsson, *Dagens Nyheter* 12 februari 2014
- “De framgångsrikas självkänsla smittar alla stockholmare”, Åsa Beckman, *Dagens Nyheter* 16 februari 2014

Om *Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter*:

- “Lyssna på barnen”, Kajsa Bergström Feiff, *Göteborgs-Posten* 24 februari 2018
- “Förlorade ögonblick”, Isa Andersson, *Expressen* 26 februari 2018
- “Bergsäkert gestaltade intervjuer”, Tomas Forser, *Dagens Nyheter* 1 mars 2018

Om *Camilla försvann*:

- “Drabbande teater om prostitution”, Fredrik Österblom, *Göteborgs-Posten* 30 november 2018
- “Alla misstror dessa liv”, Channa Riedel, *Feministiskt perspektiv* 6 december 2018, hämtad 2 juli 2019 från <https://feministisktperspektiv.se/2018/12/06/alla-misstror-dessa-liv/>

Allmänna texter – 16 st

- “Estetik vs politik”, Björn Gunnarsson, *Helsingborgs Dagblad* 23 oktober 2006
- “När beundran blir besatthet”, Georg Cederskog, *Dagens Nyheter* 13 september 2007
- “Flera lager verklighet”, Maina Arvas, *nummer.se* 29 april 2008, hämtad 22 maj 2019 från <http://nummer.se/flera-lager-verklighet/>
- “Radioteater om klass”, Boel Schenlaer, *Tidningen Kulturen*, 27 april 2012, hämtad 22 maj 2019 från <https://tidningenkulturen.se/arkiv/99-oevriga-artiklar/kror/gkr/11994-radioteater-om-klass>
- “Verkligheten blir direkt stoff för dramatik”, Anna Ångström, *Svenska Dagbladet* 18 september 2013
- “Den abdikerade fiktionen”, Ylva Lagercrantz Spindler, *Svenska Dagbladet* 5 december 2013
- ”Vi behöver tala om klass igen”, Qaisar Mahmood, *Svenska Dagbladet* 16 december 2013
- “Publikfriare”, Ulrika Knutson, *Fokus* 4–10 april 2014
- “Om verklighetens eventuella övertag över dikten – ett retrospektivt reportage om ett politiskt scenkonstprojekt med Rodjuret Scenkonst”, Hedvig Ljungar, *Tidningen Kulturen*, 16 oktober 2014, hämtad 22 maj 2019 från <https://tidningenkulturen.se/arkiv/188-scenkonst/reportage-om-scenkonst/18523-om-verklighetens-eventuella-oevertag-oever-dikten-ett-retrospektivt-reportage-om-ett-politiskt-scenkonstprojekt-med-rodjuret-scenkonst>
- “Samhällsnärvarande teater”, Rikard Rehnbergh, *Miljömagasinet* nr 43, 24 oktober 2014

- “Teater på jakt efter verklighetens folk”, Kristian Ekenberg, *Gefle Dagblad* 12 april 2016
- “Dokumentärteater avslöjar orättvisor och tabun”, Evelina Lundquist, *Scenkonstguiden*, hämtad 21 februari 2019 från <http://scenkonstguiden.se/dokumentarteater-avslojar-orattvisor-och-tabun/>
- “Starkt om kampen för yttrandefrihet”, Tina Jeppsson, *Barometern* 24 april 2017
- “Hundraåringar och medborgare tar över scenerna i år”, Johan Hilton, *Dagens Nyheter* 14 februari 2018
- “Teatern som lokalreporter”, Ylva Lagercrantz Spindler, *Fokus* 19 oktober 2018, hämtad 21 februari 2019 från <https://www.fokus.se/2018/10/teatern-som-lokalreporter/>
- “Det är som om en hjärndöd brett ut sig”, Madelene Pollnow, *Filter*, 28 januari 2019

Bilaga 3 – Pressbilder från scenföreställningar

The Mental States of Gothenburg på Angereds Teater. Foto: Ulrich Hillebrand



Krimradio på Backa Teater. Foto: Jonas Kündig



Utopia 2012 på Backa Teater. Foto: Ola Kjelbye



The Mental States of Sweden på Dramaten. Foto: Sören Vilks



Som att jag ska bestiga Mount Everest på tio minuter på Backa Teater. Foto: Ola Kjelbye



Camilla försvann på ADAS teater. Bild: Ola Kjelbye



Karin och jag på Esperantoscenen. Bild: Stella Eriksson-Rydholm

