

När du skådespelar och andra säger att du inkluderas

En multimetodologisk analys av
DuvTeaterns normkreativa verksamhet

CHARLOTTE VIVICA KARLSSON

SAMMANDRAG

DATUM:

FÖRFATTARE Charlotte Vivica Karlsson	UTBILDNINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Teaterpedagogik
AVHANDLINGENS TITEL När du skådespelar och andra säger att du inkluderas - En multimetodologisk analys av DuvTeaterns normkreativa verksamhet	ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 123
<p>Som teaterpedagog anser jag att alla som vill ge sig in på teaterfältet skall ha en verklig möjlighet att göra det. I dagsläget är det inte fallet, bland annat på grund av de smala normer som scenkonstnärer förväntas uppfylla. Den här magisteravhandling är en analys av verksamheten inom en teater som fungerar normkreativt (de omformar medvetet de normer som definierar deras konstnärliga aktivitet).</p> <p>Genom kritiskt etnografiskt fältarbete har jag närmat mig DuvTeatern, inom vilken scenkonstnärer med olika funktionsvariationer möts. De förhåller sig till tillgänglighet som utgångspunkt och konstnärlig strategi och har på så vis lyckats skapa en verksamhet som fungerar utan att begränsas av de annars rådande funktionsnormerna.</p> <p>Under fältperioden samlade jag in forskningsmaterial genom att själv producera skriftligt, autoetnografiskt material. Dessutom genomförde jag temaintervjuer med en del av DuvTeaterns scenkonstnärer, för att kunna inkludera deras tankar och åsikter i analysen av verksamheten. Jag analyserar det insamlade materialet huvudsakligen genom att diskutera det med teoretiskt källmaterial, samt DuvTeaterns konstnärliga alster.</p> <p>Genom diskussionen kommer jag fram till följande resultat:</p> <ul style="list-style-type: none">- För att möjliggöra ett breddande av teaterfältet behövs det teatrar som bedriver normkreativ verksamhet. Normkreativ verksamhet innebär medvetenhet om och avvikande från de rådande normerna, vilket förutsätter en kontinuerlig process. Den typen av verksamhet kräver tid att bygga upp och når aldrig ett slut i en föränderlig värld.- Normkreativ verksamhet kan skapas på olika sätt. Inom DuvTeaterns verksamhet är normen att arbeta i dialog med varandra. Det går inte att ignorera den utgångspunkten och granska teatern ur en uteslutande identitetspolitisk synvinkel, ifall en vill göra granskningen på deras villkor.- Att jag håller mig nära de personer vars miljö jag forskar i möjliggör en empatisk och öppensinnad forskning. Det minskar på risken att jag ofrivilligt förstärker åtskiljande strukturer genom mina val.- Tillgänglighet behöver inte innebära att allting hela tiden är tillgängligt för alla tänkbara behov. DuvTeaterns tillgänglighet ligger i att de anpassar verksamheten enligt de personerna som är aktiva inom den och intresserade av att ansluta sig till den. <p>Med det här arbetet strävar jag till att synliggöra varför den normkreativa verksamheten som DuvTeatern bedriver är av vikt och vad den innebär för personerna som är aktiva inom den.</p> <p>Jag ger tillåtelse till att den här avhandlingen publiceras i Konstuniversitetets öppna publikationsarkiv Taju.</p>	
ÄMNESORD Teater, teaterverksamhet, sociala normer, normkreativitet, normkritik, funktionsvariation, tillgänglighet, inklusion, delaktighet, förtryck, kritisk etnografi.	

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	5
2. BEGREPP	8
2.1. <i>Ordlista</i>	9
2.2. <i>Kultur och normkultur</i>	12
2.3. <i>Breddande av fältet</i>	13

3. BAKGRUND TILL ARBETET	14
3.1. <i>DuvTeatern</i>	17
3.1.1. <i>Varför DuvTeatern?</i>	18
3.1.2. <i>Deras arbetssätt</i>	19
3.2. <i>Teater och funktionsnormen</i>	21
3.3. <i>Tidigare forskning på området</i>	26

4. FORSKNINGSVÄL	28
4.1. <i>Forskningsfrågor</i>	30
4.2. <i>Multimetodologisk kulturanalys</i>	32
4.2.1. <i>Kritiskt etnografiskt tillvägagångssätt</i>	33
4.2.2. <i>Autoetnografi som materialinsamlingsmetod</i>	36
4.2.3. <i>Användningen av blandade metoder</i>	38
4.3. <i>Analysmetoder</i>	40
4.3.1. <i>Inledande analys av intervjuerna</i>	41
4.3.2. <i>Analysystem för det autoetnografiska materialet</i>	43
4.4. <i>Etiska överväganden</i>	44
4.4.1. <i>Informerat samtycke</i>	45
4.4.2. <i>Frågeformuleringar</i>	47
4.4.3. <i>Behovet av autoetnografiskt material</i>	50

5. MATERIALINSAMLING	53
5.1. <i>Intervjuer</i>	55
5.1.1. <i>Val av intervjudeltagare</i>	56
5.1.2. <i>Praktiska arrangemang</i>	57
5.1.3. <i>Intervjumetoder</i>	58
5.1.4. <i>Min egen inverkan på tillfällena</i>	62
5.2. <i>Skriftligt autoetnografiskt material</i>	64
5.2.1. <i>Repetitionsobservationer</i>	65
5.2.2. <i>Praktikant inom verksamheten</i>	66

6. INNEBÖRDEN AV NORMKREATIV TEATERVERKSAMHET: EXEMPEL DUVTEATERN	68
----------------------------------------------------------------------	----

6.1.	<i>Källor för diskussionen</i>	69
6.1.1.	<i>Källor med koppling till DuvTeatern</i>	69
6.1.2.	<i>Övriga källor</i>	70
6.2.	<i>Hur känns det att skapa inom DuvTeatern?</i>	71
6.2.1.	<i>Omsorg om varandra</i>	73
6.2.2.	<i>Ägarskap till det skapade</i>	76
6.2.3.	<i>Gemenskap utan uppdelning</i>	79
6.3.	<i>Tillgänglighet som konstnärlig strategi och inspiration*</i>	82
6.3.1.	<i>Tillgänglighet är inte allt på en gång</i>	83
6.3.2.	<i>"Det är en tillgänglighetsfråga"</i>	86
6.3.3.	<i>Kritik av självständighetsidealet</i>	90
6.4.	<i>Behovet av normkreativa teatrar</i>	95
6.4.1.	<i>Inklusion i normativa utrymmen</i>	96
6.4.2.	<i>Inklusion som breddande av teaterfältet</i>	99
<hr/>		
7.	RESULTAT	106
7.1.	<i>Forskningens reliabilitet och validitet</i>	108
7.2.	<i>Fortsatta steg mot drömmen</i>	110
<hr/>		
8.	KÄLLOR	113

Bilagor

Bilaga 1	Samtyckesblanketter för intervjutillfällena
Bilaga 2	Intervjustruktur och -frågor

1. INLEDNING

Jag drömmer om ett teaterfält som ser annorlunda ut än det gör i dagens läge. Jag drömmer om att de människor, så väl barn och unga som vuxna och äldre, jag undervisar och har äran att få göra teater med ska få tro på sin plats inom konsten. De som drömmer om eller helt enkelt mår bra av ett liv byggt kring teaterns uttrycksform ska veta att de kan välja den banan. De ska känna att de har rätt till det och att de har en ärlig chans till det. Så ser det inte ut idag. I mitt slutarbete från studierna i teaterpedagogik har jag därför valt att undersöka praktiska, verkliga och existerande exempel som tar oss i en riktning mot förändring. På fältet finns det hopp. På fältet finns det kunskap om hur vi kan röra oss mot en bredare mångfald, ett större välmående och ett ständigt levande, organiskt utvecklande teaterfält. Ett sådant här exempel är DuvTeatern, en finlandssvensk ”teater för egensinniga och unika scenkonstnärer och teaterarbetare [...] [där] scenkonstnärer med olika funktionsvariationer [möts]” (DuvTeatern 2023). Den konst de skapar lyser, i mina ögon, av den normkreativitet som vi behöver mera av och som jag strävar till att förverkliga i all min egen verksamhet som teaterpedagog.

Under de nio månader åren 2022–23 jag gjorde min forskning kom jag närmare DuvTeaterns verksamhet genom att göra praktik för dem och göra det till min etnografiska fältperiod. Resultatet blev den här multimetodologiska kulturanalysen av deras normkultur. Tack vare tillgången till arbetsgemenskapen och de skapande processerna kunde jag samla in autoetnografiskt material i skriftlig form. Via materialet iakttar jag vad deras normkultur väcker i mig, information jag förstått att värdesätta tack vare kulturforskare som talar för alternativa forskningsmetoder och ifrågasättande av etablerade forskningskonventioner (Seppä 2022). Genom intervjuer med DuvTeaterns scenkonstnärer samlade jag därtill in material som tillåter mig granska vad verksamheten innebär för dem, personer som den är avgörande för. Granskningarna ger mig en viss förståelse för den verklighet jag fått ta del av och tack vare dem kan jag slutligen återvända till min ursprungliga fråga, ur ett perspektiv som utgår ifrån en specifik, normkreativ teater: Vad innebär DuvTeaterns egen normkultur för breddandet av teaterfältet?

För att du som läsare ska kunna förstå vad jag avser, då jag använder ovannämnda begrepp (till exempel normer, kultur, normkreativitet och breddande), kommer jag att fortsätta från den här inledningen till kapitel 2 "Begrepp". Jag har skapat en ordlista med den mest grundläggande terminologin, samt öppnat upp vissa ord och koncept mer djupgående. Till exempel ordet funktionsvariation, som är relativt nytt och därför används av olika aktörer på väldigt olika sätt, kräver en längre förklaring och definition. Därefter fortsätter jag, i kapitel 3 "Bakgrund till arbetet", med att synliggöra det som den här kulturanalysen bygger på. Jag presenterar DuvTeatern och förklarar varför jag valt att bekanta mig med just dem, ger en ytlig beskrivning av vad situationen på teaterfältet i dagens läge är för skådespelare med normbrytande funktionalitet och presenterar slutligen vad situationen med forskningar på temat teater och funktionsvariationer är. I kapitel 4 "Forskningsval" och 5 "Materialinsamling" beskriver jag de forskningsmetoder, materialinsamlingsmetoder, analysmetoder och etiska val jag gjort för att kunna komma till arbetets huvudsakliga del: 6 "Innebörden av normkreativ teaterverksamhet". Diskussionen är den slutliga analysen av materialet och i den ställer jag materialet i förhållande till teoretiska källor. Vilken typ av teoretiska källor jag använder mig av presenterar jag under rubriken 6.1 "Källor för diskussionen", i hopp om att du som läser ska kunna greppa och förbli medveten om vem och vilket typ av forskningsfält jag diskuterar med. Jag inleder diskussionen med att försöka måla upp hur det känns att vara aktiv inom DuvTeatern (6.2 "Hur känns det att skapa inom DuvTeatern?") och fortsätter sedan med att dela med mig av de insikter kring vad tillgänglighet på teatern kan vara i praktiken (6.3 "Tillgänglighet som konstnärlig strategi och inspiration*"). Underrubriken 6.3.2 "Det är en tillgänglighetsfråga" är speciellt rik på ögonblicksbilder av hur deltagande på individens egna villkor kan se ut. Diskussionens sista rubrik (6.4 "Behovet av normkreativa teatrar") täcker en bråkdel av den diskussion som kunde föras om breddandet av teaterfältet och vad inklusion betyder i den kontexten.

Jag vill synliggöra vad det är som gör DuvTeaterns verksamhet normkreativ varför du inte kommer hitta kritik av verksamheten i texten som följer. Jag är inte desillusionerad nog att tro att det inte finns brister, strukturer att utveckla eller delar inom verksamheten som kunde tillskrivas hård kritik. Det är ett arbete för någon annan att göra, i en annan tid och med en annan vinkling. Min kritik riktar jag istället mot de samhällsnormer som ger

upphov till att DuvTeatern behövts med det utgångsläge den haft och mot hur dessa normer påverkar mig, som funktionsnormativ teaterpedagog.

I kapitlen tre, fyra, sex och sju förekommer, utöver forskningsmaterialet och de teoretiska källorna, även konstnärligt material som del av diskussionen. Det handlar om dikter och musikstycken skrivna och framförda av framför allt DuvTeaterns ensemble. I kapitel sju förekommer också en låttext skriven av DuvTeaterns dramaklubb. På det här viset försöker jag ge utrymme åt DuvTeaterns estetik i mitt arbete. Jag har befunnit mig omgiven av den under forskningsprocessen och det har påverkat arbetet. Som den teaterpedagog jag är, tänker jag att den konstnärliga nivån möjliggör att du som läsare kan få kontakt med dina känslor kring ämnet jag skriver om. Jag bjuder in dig att läsa aktivt, att beröras, inspireras, irriteras, förändras och kommentera det du läser. Endast så kan vi aktivt skapa den värld vi vill se.

När leken, den lekfulla inställningen och de nya reglerna som den medför också inkluderar publiken är det möjligt att även åskådarnas identiteter sätts i rörelse. I den stunden kan vår uppfattning om oss själva, vår identitet och kropp förändras. Efter föreställningen tar vi med oss det upplevda ögonblicket av utopi från teatersalongen till våra hem, arbetsplatser, ut på gatorna, till butikerna och biblioteken.

Om skymten av en jämlik värld blir kvar hos oss kanske fantasin vidgas, och blir en del av oss.

(Papunen 2021, 8)

2. BEGREPP

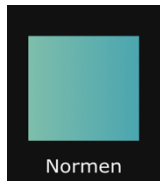
De kritiska samhällsteorier jag tillämpar utgår ifrån att språket som används för att beskriva den undersökta verkligheten även formar hur verkligheten ter sig (Anttila 2007). Tanken är att det språk en beskriver observationerna med och den innebörd som tillskrivs det observerade är en produkt av författarens egen ”kultur, sociala bakgrund och personliga erfarenhet”¹ (Denscombe 2010, 86). Därför påverkar även forskarens internaliserade samhällsstrukturer (till exempel diskriminerande strukturer som rasism eller homofobi) den kunskap som framställs, genom att lyfta fram vissa saker och osynliggöra andra. I en sträva till att inte reproducera dessa strukturer genom det språk jag använder, väljer jag att vara medveten om dess politiska och ideologiska aspekter. Det här kapitlet skriver jag för att ge dig insikt i det språk jag använder mig av. (Suoranta och Ryyänen 2014, 44)

I ordlistan som följer har jag försökt beskriva sådana ord som antingen är relativt nya, som jag rekognoserar att möjligen inte är allmänt använda utanför normkritiska kretsar, eller som är etablerade på mitt arbetsfält som teaterpedagog, men inte är aktivt använda utanför det. För att definiera orden har jag utöver min tidigare kunskap använt mig av Svenska Akademiens ordböcker, Nationalencyklopedin och Institutet för hälsa och välfärd THL. Alla de källor jag använder här, som inte är en av dessa tre, finns i källhänvisningarna. Dessutom har jag tilldelat ett specifikt ord och ett begrepp egna rubriker, för att mer ingående kunna beskriva hur jag använder dem i det här arbetet. De används allmänt antingen på olika sätt i olika sammanhang eller i väldigt bred bemärkelse, varför jag specificerar vad jag avser med dem. Rubrikerna är ”Kultur” och ”Breddande”.

¹ Egen fri översättning från det engelska originalet: ”[...] culture, social background and personal experiences.”.

2.1. Ordlista

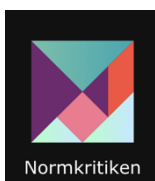
Norm



Figur 1 Visualisering av normen i förhållande till normkritik och normkreativitet. (Settings)

Det ideal som en person förväntas anpassa sig till inom en social grupp eller i ett samhälle. Normer uppstår genom upprepade mönster i människors handlingar och är ofta underförstådda. De blir tydliga då något eller någon bryter emot dem. (Östnäs 2007, 63; Institutet för hälsa och välfärd Thl 2023)

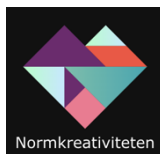
Normkritik



Figur 2 Visualisering av normkritik i förhållande till normen och normkreativitet. (Settings)

Kritisk analys och problematisering av existerande normer. Normkritik utgår från att det i fall av social diskriminering är normerna som är problemet, inte den som utsätts. Den normkritiska tanken är att ett samhälle utan normer och normativa strukturer inte är möjligt, däremot är normerna föränderliga.

Normkreativitet



Figur 3 Visualisering av normkreativitet i förhållande till normen och normkritiken. (Settings)

Normkritik i praktiken. Det normmedvetna, aktiva och ständiga utvecklandet och förändrandet av normerna inom den egna verksamheten, för att uppnå större inklusion. Begreppet är myntat under en av den svenska organisationen Settings verkstäder (Niemi 2016).

Normativ

Det som fungerar som norm. I ett normativt sammanhang har individer och grupper som uppfyller normen lättare att få exempelvis makt.

Funktionsnorm

Den norm som är måttstocken för hur en människas alla funktioner bör fungera; exempelvis att man ska kunna förstå, kommunicera, lära sig, se, höra eller röra sig som majoriteten.

Funktionsförmåga	Balansen mellan personens förmågor, livs- och verksamhetsmiljö och de egna målen. Kan delas in i delområden: fysisk-, psykisk-, kognitiv- och social funktionsförmåga och omfattar sådana förmågor som är förutsättningar för att klara sig självständigt i vardagen (till exempel minne och annan informationshantering, sociala och psykiska färdigheter, syn, hörsel och rörelseförmåga).
Funktionsnedsättning	En långvarig nedsättning av funktionsförmågan, som i samspel med hinder som omvärlden skapar kan förhindra en persons fulla och verkliga deltagande i samhället på lika villkor som personer utan funktionsnedsättning (Statsrådets förordning 27/2016).
Funktionsvariation	Det ord som inom DuvTeatern används istället för funktionsnedsättning, eftersom de anser att variationer i funktionsförmågan är en rikedom att ha i en teaterprocess och inte något negativt, som ”nedsättning” kan låta förstå. Även jag använder funktionsvariation på det här sättet, men avser även stundvis spektret av funktionsvariation som vi alla människor befinner oss på.
Normbrytande funktionalitet	Generell beskrivning av avvikelser från funktionsnormen. Används för att fokus skall ligga på att normen begränsar individen och att det inte är den normbrytande funktionen som är begränsningen i sig.
Ableism	Fördomar riktade mot personer som bryter mot funktionsnormen, att jämföra med rasism och homofobi. Den officiella svenska motsvarigheten är ”funkofobi”.

Jag håller dock med dem som anser att förtrycket av människogrupper inte bör ses som en fobi i dess psykiatriska mening, utan behöver synliggöras som den ideologiska kamp för att försvara de existerande, diskriminerande strukturerna som de är.

Förtryck

Våldsam, orättvis maktutövning över en grupp eller part i svagare ställning, med avsikt att hålla dem i ett tillstånd av maktlöshet. Maktutövningen kan ta fysiska, psykiska, sociala eller politiska former.

Systematiskt förtryck (eller systematisk diskriminering/ ableism)

Förtryck som utövas under legitimerade former, alltså lagligt eller socialt accepterat.

Identitetspolitik

En politisk strategi med för att stärka den samhälleliga positionen för en viss grupp. Strävan är att minska på den diskriminering eller orättvisa gruppen utsätts för, genom att förändra samhället efter grupps behov och önskemål.

Intersektionalitet

Teori om hur olika förtrycksstrukturer förstärker varandra, att en person eller grupp som bryter mot flera normer är mer utsatta än de som bryter mot färre. Formulerades kring 1990 av professor Kimberlé W. Crenshaw, amerikansk akademiker som skriver och forskar i social rättvisa, rasism, feministisk juridik och juridik. (Globalportalen 2021)

Tillgänglighet

Hur möjligt eller enkelt det är att delta i till exempel evenemang, beslutsfattande eller skapande processer. Tillgänglighet kan främjas genom att identifiera hinder för deltagande och avlägsna dessa.

Delaktighet	Möjligheten (ofta med betoning på känslan av) att ha inflytande och kunna vara aktiv i val och beslutsfattande. Normbrytande grupper förbises lätt i dessa processer, då de ofta har mindre representation eller inte har tillgång till sättet på vilket besluten fattas. (Madsen 2006, 301)
Inklusion	Att involvera och stöda individer och grupper till gemenskap och delaktighet, till exempel i samhället eller i en konstnärlig process. Arbete mot exklusion.
Praxis (praktik)	Praxis är den genomtänkta och motiverade verksamheten, där teori, praktik och reflektion sammansmälter. Till exempel utgörs min undervisning som konstpedagog av min egen praxis.
Intuitivt	Genom att gå på känsla, på det som ter sig rätt utan större teoretisk reflektion i ögonblicket, men som ofta i efterhand kan härledas till praxis och internaliserade strävanden.

2.2. Kultur och normkultur

Med ordet kultur avser jag genomgående den kollektiva subjektiviteten, alltså de delade referensramarna och förväntningarna som gör att individerna i en gemenskap eller samhällsklass förstår varandra och omvärlden. Det här är en typisk kulturteoretisk definition på ordet och skiljer sig från den hierarkiska synen på kultur, som avser det bästa eller vackraste en civilisation eller ett folk skapat. (Alasuutari 2011, 56)

Normerna är tätt kopplade till kulturen och de varierar därför mellan olika kulturer och tidsepoker. Kulturer är nämligen inte heller statiska, utan formas konstant av de individer som befinner sig inom den, då de förhåller sig till de rådande normerna och navigerar sina liv för att uppfylla sina egna önskningar och behov (Hansen 2003, 159-161, 166). Jag använder aktivt det sammansatta ordet ”normkultur” i texten, då jag syftar på det system av förväntningar och referensramar som beror på de rådande normerna. Med

normkultur avser jag alltså något nära besläktat med ”organisationskultur”, men med tydligt fokus på normerna som den styrande kraften.

2.3. Breddande av fältet

Jag upprepar i flera stycken att jag eftersträvar att ”brädda på teaterfältet”, eller att vissa initiativ ”breddar på fältet”. Vad jag avser med det här är att möjliggöra en bredare mångfald på teaterfältet. Normer kan beskrivas som smala, då endast ett visst segment av människor lyckas uppfylla dem, medan kulturfältet likaså kallas smalt, då endast en viss typ av konst får synlighet på det. Min logiska slutledning är att åtgärden är att bredda på dem, varför jag använder begreppet ”breddande av fältet”.

3. BAKGRUND TILL ARBETET

Jag vill att du som läsare förstår hur det här arbetet placerar sig i förhållande till pågående diskussioner om teaterfältet. Därför ger jag i det här kapitlet nödvändig bakgrundsinformation för att greppa den situation jag utgår ifrån och på vilken jag baserar diskussionen. Jag beskriver DuvTeatern, deras verksamhet och arbetssätt, liksom tidigare forskning på området teater och normbrytande funktionalitet. Jag klargör i det här kapitlet hur dagens Svenskfinland, Finland och västerländska teatervärld förhåller sig till artister med olika funktionsvariationer.

En central aspekt det kan vara bra att du är medveten om är att för mig är möjligheten att hålla på med och rent av jobba med teater väldigt nära besläktad med möjligheten att aktivt delta i samhället. Jag ser det så här, eftersom det handlar om att tillåtas forma det egna livet som en vill och att vi alla genom vår aktivitet i vardagen formar samhället. Min uppfattning baserar sig på bland annat att *FN:s konvention om rättigheter för personer med funktionsnedsättning*², som författades 2006, skrevs under av Finland 2007 och ratificerades av den finländska riksdagen 2015 (Mahlamäki, Pirkko 2015). Som jag konstaterade i inledningen har dock alla inte tillgång till teater som konstnärlig uttrycksform, på grund av att deras sinnen och kroppar anses vara normbrytande på sätt som ”inte passar för teater”. Skådespelare och forskare Riikka Papunen, forskare vid Tammerfors universitetets center för praktisk teaterforskning (Tutkivan teatterityön keskus) konstaterar att vi i västvärlden åtminstone sedan 1800-talet hållit ett statistiskt medelvärde som redskap för att jämföra människor sinsemellan. Inom till exempel bedömning för medicinsk vård eller för att förse medborgare med stöd för att kunna bedriva så autonoma liv som möjligt kan detta vara till avgörande hjälp. När jämförelsen av människor och användningen av normer på det här sättet förekommer i vardagliga sociala situationer och tillåts formar våra relationer till varandra blir de däremot källor för diskriminering. Genom att se vissa personer med normbrytande beteende eller förutsättningar som annorlunda, möjligen konstiga och i värsta fall sämre än de som befinner sig nära medeltalet skapas sociala kontrollsysteem som definierar hur vi behandlar varandra i samhället och till exempel vilken typ av arbete vem har tillträde till. Det normativa utgångsläget laddar relationerna mellan personer som i det här avseendet

² Convention on the Rights of Persons with Disabilities, CRPD (United Nations).

uppfyller samhällsnormen och personer som avviker från den med ”en sådan historisk och kulturell börda att det påverkar allting mellan oss”. (Papunen 2021, 4)

Min medvetenhet om samhällsnormer grundar sig i betydligt större utsträckning på normer kring könsidentitet, sexuell läggning och etnicitet i Finland och västvärlden, än på funktionsnormer. Min personliga erfarenhet av vad det kan innebära att ens identitet avviker från samhällsnormen och hur olika situationen kan vara, beroende på hurdan intersektionell skärningspunkt en befinner sig i, baserar sig uteslutande på att vara queer kvinna med återkommande utmattningssyndrom. Vad gäller rasism och antirasistiskt arbete utbildar jag mig kontinuerligt och följer med samhällsdebatten, till en sådan grad att jag anser mig ha en viss förståelse för det som fenomen och ämne. Det till skillnad från ableism och anti-ableistiskt arbete, som jag var relativt ny för då jag inledde arbetet med avhandlingen. Orsaken till att jag presenterar denna delvis personliga information, är att jag vill vara transparent med vilken min positionering är, så att det går att förhålla sig kritiskt till min granskning av ämnet (Denscombe 2010, 87).

Jag utgår i mitt granskande av normkulturen inom DuvTeatern från att normsystem och maktstrukturer har många gemensamma faktorer, oberoende av vilka normer och vi talar om. Det är självklart att det finns relevanta och avgörande skillnader mellan till exempel diskriminering baserat på sexuell läggning och ableism, varför jag ägnar mycket fokus i arbetet åt specifikt frågor om funktionsnormer och vad tillgänglighet för personer med just normbrytande funktionalitet innebär. I slutändan utgår jag ändå från att jag kan tillämpa den typ av normanalys som används inom till exempel queerteori även för det här arbetet, eftersom de alla hör till ”samhällsgrupper som traditionellt har förnekats jämlika professionella möjligheter”³, som AIA – Alliance for Inclusion in the Arts uttrycker det (Johnston 2016, 39). Jag känner mig bekväm med det här valet eftersom både Papunen, den kanadensiska professorn i teater och film Kirsty Johnston och den tyska funkiskulturaktivisten⁴, scenkonstnären och professorn Petra Kuppers gör något liknande. Papunen jämför diskriminering av personer med transidentitet i teaterkontext med situationen för skådespelare med normbrytande funktionalitet genom att nämna den negativa effekt förvrängd representation har på medlemmar av minoritetsgrupper

³ Egen fri översättning av det engelska originalet: “[...] communities that have traditionally been denied equitable professional opportunities[...]”.

⁴ Ordet som Kuppers själv använder är ”disability culture activist”.

(Papunen 2023, 7). Johnston poängterar i sin tur att det allt sedan slutet av 1980-talet i USA gjorts aktivt arbete för att göra icke-traditionell casting⁵ ("casting av scenkonstnärer av olika etniciteter och kvinnor i roller där ras⁶, etnicitet eller kön inte är relevanta för karaktärens eller pjäsens utveckling"⁷) till normen och att det numera ingår scenkonstnärer med normbrytande funktionalitet i definitionen. Hon konstaterar också att likheterna mellan vilken inverkan de normbrytande egenskapernas "visualitet och synlighet"⁸ har på diskrimineringen är stora, vad gäller både rasism och ableism. (Johnston 2016, 38)

Kuppers, å sin sida, frågar sig när det kommer att bli socialt oacceptabelt att göra det som kallas "cripping up", alltså att en skådespelare porträtterar en karaktär med normbrytande funktionalitet genom att anta vissa, stereotypa synliga drag i sin porträttering. Hon hänvisar till att kännedomen om rasismen som reproduceras genom "blacking up" (att porträttera en svart karaktär genom att måla en vit skådespelare brun eller svart, så kallad "black face") har blivit allmän kännedom och att samma förtryckande strukturer kan kopplas till "cripping up". Det som förenar dessa två till ett fenomen är alltså att skådespelare spelar karaktärer från mindre dominanta sociala positioner, vilket leder till att skådespelare som själva innehar de mindre dominante sociala positionerna blir tvungna att både kämpa för att få spela roller som motsvarar deras egen identitet och för att få spela roller som inte gör det (Johnston 2016, 42). (Kuppers 2017, 16)

Jag behandlar även alla de ovan nämnda exemplen som bestående av strukturer som skapats och upprätthålls, inte som något naturligt eller oföränderligt (Institutet för hälsa och välfärd Thl 2023).

⁵ Egen översättning av den engelska termen "non-traditional casting".

⁶ Definitionen på mänsklig ras är enligt Nationalencyklopedin "ur socialvetenskapligt perspektiv [...] en social kategori som formas genom rasifiering, processen genom vilken olika grupper av människor tilldelas inbillade egenskaper på basen av fysiska och sociala gemenskaper. [...] till följd av rasism har [rasindelning] verkliga materiella konsekvenser och därmed utgör en social verklighet. [...] Ras är således en produkt av rasism snarare än tvärtom.". (2023)

⁷ Egen fri översättning av det engelska originalet: "[...] casting of ethnic or female performers in roles where race, ethnicity or gender are not germane to the character's or play's development."

⁸ Egen fri översättning av det engelska originalet: "[...] visual and visible distinctions".

3.1. DuvTeatern

DuvTeatern är en finlandssvensk¹⁰ teater på det fria teaterfältet i Helsingfors. Sedan 1996 har de hittills uppträtt med 16 föreställningar och även skapat ett antal övriga produktioner av olika slag. Verksamheten inleddes på initiativ av regissör Mikaela Hasán, som vände sig till intresseföreningen för personer med intellektuella funktionsnedsättningar, DUV i mellersta Nyland. Under de första åren var det frågan om enstaka dramaverkstäder, som med tiden blev till en regelbundnare dramaklubb. År 1998 spelades dramaklubbens första pjäs ”Himmel på jorden” sin ena gång för inbjuden, anhörig publik på klubblokalen Tian. Sedan dess har de stegvis, produktion för produktion, utvecklats till att i dagens läge heta DuvTeatern, vara en självständig förening med 5 kontorsanställda och en ensemble bestående av 11 skådespelare, egen Studio på föreningshuset G18, två dramaklubbar för hobbyverksamhet och väletablerade kontakter till så väl övriga konstnärer som konstnärliga institutioner och forskare. (DuvTeatern 2023)

I dagens läge introducerar DuvTeatern sig på följande sätt:

”DuvTeatern är en teater för egensinniga och unika scenkonstnärer och teaterarbetare. Teatern har som mål att skapa konstnärligt utmanande scenkonst. Genom åren har DuvTeatern gjort egna tolkningar av välkända klassiker, opera, barnteater, performanskonst och föreställningar baserade på poesi, improvisation, musik och dans.

De konstnärliga produktionerna bygger alltid på arbetsgruppens egna erfarenheter, idéer och intressen och skapas i samarbete med andra teatrar och gästande konstnärer. I DuvTeatern möts scenkonstnärer med olika funktionsvariationer.

Förutom DuvTeaterns ensemble, som jobbar med föreställningsverksamheten, består teatern också av dramaklubbar för teaterintresserade unga och vuxna med

9 Rubriken till 3.1. består av DuvTeaterns officiella logo. Trots att jag använder mig av logon är texten härunder inte en text som officiellt skrivits, granskats eller godkänts av DuvTeatern. Jag har skrivit den fristående, baserad på information från deras hemsida och mina upplevelser från året med dem.

10 Mitt eget konstaterande, de benämner sig inte officiellt som en finlandssvensk teater, men verksamhetens huvudspråk och administrationsspråket är finlandssvenska.

funktionsvariation. Dessutom arrangerar DuvTeatern presentationer, workshops, improvisations- och diktuppträdanden med mera.”

(DuvTeatern 2023)

Jag vill citera nästan hela deras introduktion, eftersom sättet de formulerar sig på ger en indikation på deras prioriteringar och självidentifiering. Det som skiljer DuvTeatern från den största delen av teatrarna i världen är att de inom sin konstnärliga verksamhet inte accepterar normer som stänger ute personer baserat på intellektuell funktionsvariation. I stället skapar de kontinuerligt sina egna normer för att tillgängliggöra verksamheten för sina konstnärer. De utgår i sitt skapande från ”tillgänglighet som konstnärlig utgångspunkt och inspiration”, något de i skrivande stund undersöker närmare inom projektet TIKSI, som jag presenterar i förbigående under diskussionsrubriken med samma namn (6.3) (DuvTeatern 2023).

3.1.1. Varför DuvTeatern?

Till valet av studiemiljö. Jag känner till otaliga teatrar som skulle vara värda att bekanta sig med och granska. De teatrar jag tänker på agerar alla på det fria teaterfältet och har skapat helt unika förutsättningar för människor som faller utanför normen att dedikera sig till scenkonsten. Den här gången valde jag att göra en djupdykning i en specifik, aktuell teater. DuvTeaterns aktualitet baserar jag på att de haft stor synlighet i finlandssvenska medier under de senaste åren, att de tilldelats flera teaterpriser¹¹ och aktivt samarbetar med centrala aktörer inom utvecklandet och upprätthållandet av teaterfältet (till exempel samarbetade de med Svenska Teatern 2018–2020 och samarbetar med Konstuniversitetets Teaterhögskola sedan 2022). De är dessutom en aktör som genom sin blotta närvaro bidrar till breddandet av teaterfältet i Helsingfors (och i en förlängning i resten av landet, Norden och Europa).

Papunen använder sig av den amerikanska professorn i teaterforskning Jill Dolans begrepp ”performativ utopi” för att beskriva den stund av tillfälligt, gemensamt fantiserande om alternativa världar, som möjliggörs genom till exempel en teaterföreställning. Den första av DuvTeaterns föreställningar jag personligen såg var

¹¹ De har kammat hem 13 priser eller hedersomnämningar för sina produktioner och projekt sedan 2012 (DuvTeatern 2023).

storsatsningen *I det stora landskapet – En sagolik familjekrönika*. Det var ett samarbete mellan flera aktörer och det var enligt teaterns egen utsago den första av deras scenproduktioner som berör hur det är att leva med en funktionsvariation (DuvTeatern 2023). Som teaterpublik blev jag otroligt tagen av föreställningen. Det var den starkaste teaterupplevelse jag haft och definitivt det bästa jag sett utspela sig på Svenska Teaterns scen. Jag har så klart personliga preferenser och egen smak när det kommer till teaterkonst, så det kanske inte ger en övertygande bild av hur bra föreställningen var. Men faktum är att de 16 föreställningarna var så gott som slutsålda och att spelperioden skulle ha förlängts, om det inte varit för coronapandemin som satte stopp för all teaterverksamhet våren 2020. Det specifika ögonblick som fastnat på min hornhinna och som fått mina tårar att forsa både i teatersalongen och då jag såg en inbandning av föreställningen på Yle Arenan är då Karolina Karanen i rollen som tvillingprinsessan Aurora fick nog och skrek ut sin ångest och ilska över systemens bortförande. ”Jag vill ha min syster tillbaka” klingar i mina tankar varje gång jag möter på material med anknytning till den föreställningen. Att veta att de porträtterade känslorna och dynamikerna bottnar i en skådespelarkår med förstahandsupplevelser av dem gjorde att jag som publik fick en ojämförbar upplevelse. Jag kände att jag bjöds in att ta del av något jag inte har tillgång till utanför den stunden. Det var ett ögonblick av kollektivt, utopiskt fantiserande, om en värld som är annorlunda, men ändå inte, och om en förändringens stund. Det unika och kraftfulla i teaterkonsten drogs till sin spets. Fantasierna som föreställningen frammanade var så kraftfulla att jag tyckte mig se hur DuvTeaterns skådespelare stod där, med nycklarna i händerna, för att öppna de lås ett breddande av teaterfältet finns instängd bakom. Jag behövde få bekanta mig med de här nyckelbärarna och få delta i arbetet att möjliggöra deras festliga, envisa resa mot låset. Därför kontaktade jag dem, bad om att få göra praktik hos dem och skriva det här slutarbetet utgående från deras verksamhet.

3.1.2. Deras arbetssätt

DuvTeatern är alltså en plats där scenkonstnärer med, eller kanske oberoende av sina funktionsvariationer möts. Att klumpa ihop personer med normbrytande funktionalitet och kalla dem en grupp är att skapa en artificiell gemenskap, eftersom det enda som egentligen förenar dem är att det omkringgivande samhället klassificerar dem som personer med funktionsvariation. Vad detta innebär för individen och hens behov inom

teaterverksamhet, kan skilja sig markant från person till person. De arbetssätt som är speciella för DuvTeatern är därför sådana som tillåter olikheter och anpassning i många riktningar, alltid enligt de behov som finns närvarande. Under årens gång har det uppstått vissa arbetssätt och metoder som tillåter en bred och anpassningsbar verksamhet som är i ständig förändring och utveckling. Min kollega på DuvTeatern och politics magister i socialt arbete Sara Haapalahti beskrev i sin avhandling ”faktorer som har betydelse för tillgänglighet i teaterverksamhet” som hon lyckades urskilja under processen med produktionen *I det stora landskapet* (2020). Hon lyckades kartlägga följande fem faktorer: tid, grupparbete, samarbete, improvisation, kommunikation samt övriga arbetssätt. Tid står för att avsätta tillräckligt med tidsresurser så väl för det praktiska som det konstnärliga arbetet, för att möjliggöra att varje skådespelare får fungera i egen takt. Grupparbete gäller så väl för ensemblearbetet (till exempel genom att under manusskrivandet i grupp eller par fundera ut hur roller reagerar i olika situationer) som för hur ledarna för verksamheten drar arbetet tillsammans. Haapalahti skiljer samarbete från grupparbete genom att definiera samarbete som det arbete som sker mellan olika aktörer. Det konstnärliga samarbetet för *I det stora landskapet* skedde mellan de två teatrarna och de två orkestrarna, medan det praktiska samarbetet skedde mellan DuvTeatern och till exempel ensemblemedlemmarnas boenden, taxiservice och stödpersoner. Improvisation är mycket förekommande inom DuvTeatern, eftersom det i skedet för manusskrivande ger möjlighet att hitta sådant som ensemblemedlemmarna ser i materialet och för de så kallade stödsådespelarna¹² skall kunna stöda föreställningens fortskridande, ifall något oväntat händer och en skådespelare kommer av sig. Till exempel konstaterar Haapalahti att det ett par gånger under *I det stora landskapets* spelperiod hände att en skådespelare på grund av stress eller trötthet inte kunde gå in på scenen då det var hans tur, utan att hen istället förberedde sig för att kunna göra följande entré. Kommunikation innefattar i Haapalahtis kategorisering så väl talat språk som användningen av stödtecken, för att information som delas skall vara tillgänglig för alla. Kommunikation används i det här fallet så väl för att förmedla information som känslor. Till övriga arbetssätt räknar Haapalahti in bland annat att sjunga sånger i kortare delar

¹² ”Stödsådespelare har egna roller och funktioner i föreställningarna men stöder också, vid behov, DuvTeaterns skådespelare på scenen. [...] en stödsådespelare kan till exempel i en föreställningssituation improvisera med sina repliker och scenerier för att förtydliga den sceniska situationen som skapas [...]. Stödsådespelarna agerar också med- och motspelare, -sångare och -dansare under repetitioner och i arbetet med att skapa nytt konstnärligt material.”(Haapalahti 2020, 7)

med en ledsångare, användningen av bilder som stöd och användningen av stödsådespelare och assistenter. (Haapalahti 2020, 32-41)

Utöver dessa finns det även en ständigt närvarande lekfullhet i DuvTeaterns verksamhet. Det här har, förutom vid repetitionstillfällena, varit påtagligt också under säsongsfesterna jag fått delta i, där du aldrig kan veta om du kommer ingå i ett oförberett luciataåg, ifall en pizzalucia fångar allas uppmärksamhet eller en överraskningsgäst i form av en handdocka dyker upp. Papunen lyfter fram att denna lekfullhet hjälper alla skådespelare att frigöra sig från sociala och kulturella förväntningar och normer och att den psykosociala föreställningsförmågan därför till exempel kan få skådespelarens uppfattning om den egna funktionsförmågan att förändras (Papunen 2021, 8).

Som sista beskrivning, i det här skedet, av DuvTeaterns arbetssätt, kan jag konstatera att de skapar konst inom ramarna för sina talanger, intressen och tillgängliga resurser. Det som skiljer sig från övriga teatersammanhang jag ingått i är att de dessutom håller aspekterna som utgångsläge, utan att försöka tvinga in sig själva eller andra i normativa mallar.

3.2. Teater och funktionsnormen

Utgångsläget för teateraktörer med normbrytande funktionsförmåga är en helt annan än den är för funktionsnormativa teateraktörer. De förväntningar och villkor som ställs på arbetstagare utgår oftast från extrem självständighet, social, fysisk och intellektuell normativitet och normativa sätt att handskas med arbetsuppgifter på. Så även för som skådespelandet. (Papunen 2023, 5)

Det skulle vara lätt att anta att en skådespelares viktigaste egenskaper är ”förmågan att förmedla en vision”¹³ samt ”fantasi, passion och förmågan att lära sig nytt”¹⁴. Formuleringarna är Nabil Shabans, den jordansk-brittiska skådespelaren som själv har en normbrytande fysisk funktionsförmåga. När jag tänker igenom alla de skådespelare som generellt syns på våra finländska scener (eller skärmar) ser jag dock tydligt att det dessutom finns andra kriterier, om än outtalade och ibland omedvetna. Dessa kriterier sammanfaller misstänksamt mycket med de diskriminerande normer vi i övrigt kan se i

¹³ Egen fri översättning från det engelska originalet: ”means to convey a belief”.

¹⁴ Egen fri översättning från det engelska originalet: ”imagination, passion and capacity to learn.”.

vårt samhälle. Funktionsnormativitet, åldersnormativitet (där endast personer upp till en viss ålder kan föreställa ”vem som helst”, varefter skådespelaren i allmänhet endast tilldelas vissa stereotypa roller) och vithetsnormen (som ger upphov till rasdiskriminering eller ”colorism”¹⁵) är synliga kriterier som påverkar, ifall en rollbesättare inte medvetet försöker motverka dem. Den brittiska skådespelaren, manusförfattaren, regissören och konstnärlig ledare för Baltimor’s Center Stage Kwame Kwei-Armahs uttrycker sin åsikt ungefär som så att ”individer borde få roller baserat på sin omvandlingsförmåga, sin förmåga att ”stiga in i magin”, inte baserat på vem de formligen är.”¹⁶ Johnston kommenterar dock detta med att ”en skådespelares omvandlingsförmåga inte existerar i ett vakuum”¹⁷ och avser i min förståelse alltså att det som publiken (och regissören i skaparskedet) ser i kropparna på scenen kommer att påverka vilken symbolik de tillskrivs. (Johnston 2016, 45)

Shaban konstaterar att ”Teater som medium har, med ett fåtal undantag, sällan vuxit bortom en impotent barndom med sin lättsamma och vilseledande tro att fysisk skönhet är lika med det goda.”¹⁸ (Johnston 2016, 58). På grund av den här typen av stereotypa syner på karaktärer och vad som är eftersträvansvärt befinner vi oss i en situation där det skrivits väldigt få roller med normbrytande funktionalitet (Papunen 2023, 1). Ännu färre är de roller med normbrytande funktionalitet som inte i första hand fungerar som metafor för något, istället för att få representera en människa som publiken kan identifiera sig med (Kuppers 2017, 12-13). Manusförfattare Christopher Shinn (USA) konstaterar också att ett allvarligt hinder för att publiken skall kunna få omforma sin uppfattning av funktionsvariationer är att de flesta roller med normbrytande funktionalitet spelas av funktionsnormativa skådespelare. Dessa skådespelare förhåller sig generellt till den funktionsvariation de porträtterar som att den beskriver personen i sig, som att manérerna skulle vara hela personen (Johnston 2016, 43). Jag vill poängtera att det inte i sig är ett problem att spela roller i karikatyrform, ifall detta görs som konstnärligt val och valen av vilka karaktärer som skall karikeras är medvetna och informerade. Det som nu ofta sker är ändå att de funktionsnormativa karaktärerna spelas ”realistiskt”, med fokus på

¹⁵ Colorism, som inte tilldelats ett svenskt ord, avser att människor behandlas olika beroende på deras hudton: ljusare hy ses som eftersträvansvärd och ju mörkare hy en har, desto mer diskriminering utsätts en för (Bagalini 2020).

¹⁶ Egen fri översättning av det engelska originalet: ”individuals should be cast for their powers of transformation, their ability to “enter into the magic”, not for who they literally are.”.

¹⁷ Egen fri översättning av det engelska originalet: ”An actor’s powers of transformation do not exist in a vacuum”.

¹⁸ Egen fri översättning av det engelska originalet: “The medium of theatre, with a few exceptions, has rarely grown beyond an impotent infancy with its facile and fallacious belief that physical beauty equals the good.”.

människan som helhet, medan den eller de roller som har en normbrytande funktionalitet karikeras av ren oförståelse för mänsklighetens bredd av funktionsvariationer. Problemet ligger i att publiken på det här viset kan ”njuta av föreställningen” och få sin normativa bild av en välmående människa återställd efteråt, då skådespelaren stiger ur roll och ”inte längre är skadad”. Vi leds tillbaka till en allmänt ableistisk struktur, enligt vilken personer med normbrytande funktionalitet är mindre önskvärda än andra människor. (Johnston 2016, 43, 45)

En behöver alltså vara medveten om allt detta, för att kunna porträttera det en vill porträttera och inte i misstag reproducera diskriminerande strukturer, bara på grund av omedvetenhet (Papunen 2021, 3-4).

Med fokus på en annan aspekt av de vilseledande och infantila stadiet som teater enligt Shaban befinner sig i, skriver Papunen om faktumet att en betydlig del av publiken uppfattat skådespelandet i *I det stora landskapet* som bestående av funktionsnormativa skådespelare som stödde skådespelare med normbrytande funktionalitet. Hon konstaterar att det inte stämde att en sådan dynamik skulle ha förekommit och utgår ifrån att det handlar om att publiken sett situationen ledd av en normativ (och diskriminerande) syn på personer med normbrytande funktionsförmåga. Den normativa synen innebär att dessa personer skulle vara i ständigt behov av stöd och att funktionsnormativa personer alltid är de stödgivande individerna i situationer där normbrytande funktionalitet är närvarande. (Papunen 2021, 3-4)

Allt det här bidrar till att det fortfarande är ytterst sällsynt att normativa teatrar, med ensemblen som består av funktionsnormativa skådespelare, skulle anlita skådespelare med normbrytande funktionalitet (Papunen 2023, 2-3).

Den globala situationen för skådespelare med funktionsvariation är ändå för tillfället i ett kritiskt och hoppningivande skede av förändring. Under de senaste 40 åren har vissa normkreativa aktörer (till största del i västvärlden, enligt de källor jag använt mig av), genom målmedveten verksamhet, lyckats etablera sig och inleda ett verkligt ifrågasättande av de diskriminerande funktionsnormerna, så väl estetiskt som verksamhetsmässigt. Till exempel den australiensiska Back to Back Theatre (grundad 1988), engelska Mind the Gap (1988), schweiziska Theater Hora (1993), svenska Glada Hudik-teatern (1996) och nyzeeländska Different Light Theatre Company (2004) är

aktörer som alla etablerat sig inom den här tiden, precis som DuvTeatern (1999). De har varierande verksamhetsformer, men flera av dem samarbetar med enstaka skådespelare, institutioner eller aktörer som inte har samma fokus. (Papunen 2023, 2-3)

Det är viktigt att vara medveten om att det fortfarande finns mycket teaterverksamhet för personer med normbrytande funktionalitet, speciellt med intellektuell funktionsnedsättning, som får finansiering för att det fungerar ”rehabiliterande” och alltså skall stöda individerna till större självständighet eller ett normativare socialt samspel med andra människor (Ineland 2004, 132-133). Det är verksamhet som enligt mig är värd all sin finansiering, men som enda teaterverksamhet som omfamnar funktionsvariationer aldrig kan brädas på den kollektiva synen på varken individer med normbrytande funktionalitet eller på teaterkonsten och vem som kan skapa den (Papunen 2021, 6; Kivistö och Hautala 2021, 268-269).

I samma takt som skådespelare med normbrytande funktionalitet får mer synlighet genom de teatrar som specifikt jobbar med och för dem har även ”funkiskonsten”¹⁹ etablerat sig allt mer. Ett problem med att klumpa ihop intellektuell funktionsvariation och fysisk funktionsvariation till ”funkis” är att upplevelsen av dem och hur en individ behandlas i samhället och strukturellt kan skilja sig markant från varandra. Dessutom är så väl intellektuell funktionsvariation som fysisk funktionsvariation även i sig högst artificiella grupperingar, då båda innefattar otaliga funktionsvariationer med större skillnader än likheter till varandra (FDUV). Funkiskonsten och det identitetspolitiska förhållningssättet har gjort, och fortsätter göra, ett stort arbete för synligheten och rättigheten för artister oberoende av funktionsvariation. Det är för att möjliggöra förändring genom gemensamma, samlade krafter som en sådan generalisering som funkisaktivismen förutsatt gjorts inom funkiskretsarna (Johnston 2016, 16-18). Det som förenar dem är att andra ser dem som normavvikande, som Johnston uttrycker det:

¹⁹ På engelska används uttrycket ”Disability Art” som avser konst som fokuserar på att behandla upplevelsen av att leva med funktionsvariation. På senare tid har uttrycket även börjat användas av funkisaktivister (disability activists) som refererar till sin egen konst eller konst skapad av andra konstnärer med funktionsvariationer som ”disability art”. (Kuppers 2017, 35-41)

“Disability theatre may thus be best understood as a kind of theatre-making that draws from disability culture’s challenges to ableism and compromises a growing international field of practice remarkable for its political force, artistic re-imagining of theatre traditions, and lively aesthetic debates.”²⁰

(2016, 26)

Funkisaktörerna gör sitt arbete på sitt vis, medan DuvTeatern valt en annan väg. Eftersom de inte identifierar sig som en funkisteater kommer jag inom det här arbetet inte att använda mig av många referenser till funkiskonst. Vad DuvTeaterns samarbetsstrategi innebär är något jag återkommer till i kapitel 6 ”Innebörden av normkreativ teaterverksamhet:

Exempel DuvTeatern”.

²⁰I egen fri översättning: ”Funkisteater kan därmed bäst förstås som en typ av teaterskapande som utgår ifrån funkiskulturens utmanande av ableismen och inom vilket ett växande, internationellt, praktiserande fält, kommer samman, drivet av en anmärkningsvärd politisk styrka, konstnärligt nytänkande (fantiserande) av teatertraditioner och en livlig estetisk debatt.”

3.3. Tidigare forskning på området

Det exakta temat ”normkreativa teatrarers betydelse för breddad mångfald på teaterfältet” har ingen ännu, mig veterligen, forskat i. Inte har jag heller hittat verk eller forskningar som skulle beskriva hur en normkreativ organisationskultur påverkar teateraktörerna som arbetar inom den. En orsak jag kan tänka mig att det beror på är att det är frågan om ett ämne som befinner sig på ett högst mångdisciplinärt fält. För att jag gett mig ut på en relativt oupptrampad stig har jag använt mig av teoretiska källor från ett antal olika områden: kritisk forskningsteori, texter kring teater och normkritik samt teater och funktionsnormer, samhällsvetenskaplig funktionshinderforskning och forskning kring teater och funktionsvariationer. Alla de forskningsområden jag rör mig kring är relativt små, ofta ekonomiskt hotade och inom respektive område är det ofta samma namn som dyker upp i bokhyllorna och högst upp på artikelsidorna. Jag har velat försöka hålla mig så när ”hem” som möjligt, alltså har jag sökt fram de flesta källorna från Finland, samt försökt hålla mig till så färskta utgivningsdatum som möjligt. Det här har lett till att mina teoretiska referenser inte går väldigt långt bak i historien. Den äldsta förstahandskällan jag använde är från 2003 och det är en artikel om etnografiskt fältarbete. Om temat normer, funktionsvariationer, teater eller en kombination av dessa är den äldsta källan från 2004. Jag rör mig alltså i den pågående samhällsdebatten och diskuterar till största del med fortfarande aktiva skribenter. Mitt försök att vara medveten om vilka forskningstraditioner dessa nutida forskare kommer från syns i texten, då jag alltid vid första omnämnande skriver ut varifrån personen i fråga är, var hen är aktiv och vilken fakultet hen bedriver sin verksamhet via. I de fall jag inte nämner land beror det på att personen i fråga är från Finland. Källorna för kritisk forskningsteori finns beskrivna i kapitel 4, efter hand som de används. Texterna kring teater och funktionsnormer är Papunens texter, som finns beskrivna i Källor med koppling till DuvTeatern 6.1.1”Källor med koppling till DuvTeatern”. Hon forskar dessutom för tillfället just kring de ämnena.

Samhällsvetenskaplig funktionshinderforskning, liksom kulturforskning, är ett mångdisciplinärt område. Jag har inte intresserat mig för forskning som granskar den individuella aspekten av funktionshinder, utan har istället hållit mig till speciellt samhällsvetenskapsforskaren Antti Teittinens verk om hur samhällsstrukturerna påverkar personer med funktionsnedsättning (2006, 6-7). Ett problem jag stött på är att det inte finns forskning gjord av personer som själva skulle ha intellektuell funktionsnedsättning,

vilket får mig, precis som Haapalahti, att ifrågasätta om det ens finns fullt pålitliga beskrivningar av vad funktionshinder och intellektuella funktionsvariationer är (Haapalahti 2020, 17).

När jag sökte efter källmaterial för temat teater och funktionsvariation utgick jag i huvudsak från Papunens artiklar och Haapalahtis magisterarbete och källförteckningarna till de arbetena. Jag har dessutom använt mig av Konstuniversitetets bibliotekstjänst, genom att göra en sökning på orden och kombinationerna ”disability theatre”, ”teater funktionsnedsättning”, ”vammaisuus teatteri”. Koppers är en av dem som kommit upp den vägen. Jag har använt mig av hennes verk och deltagit i hennes föreläsning på Konstuniversitetet i januari 2023 för att förstå mig bättre på vad upplevelsen av att vara den som ständigt behöver bli inkluderad är och vad alternativ till det kan innebära för den kollektiva upplevelsen. Teatermakaren, grundaren av Different Light Theatre på NyaZeeland och lärare i musikalteater Tony McCaffreys doktorsavhandling ”*Incapacity and Theatricality: Politics and Aesthetics in Theatre involving actors with intellectual disabilities*” (2020) är ett unikt verk om teater som involverar skådespelare med intellektuell funktionsvariation. Verket har hjälpt mig att förstå och kritiskt granska hur utvecklingen för den här sortens teater gått till under de senaste 50 åren. Slutligen kan jag nämna den svenska assistentprofessorn för socialt arbete Jens Ineland och hans forskningar och artiklar om funktionsvariationer, tjänster för personer med funktionsvariationer och miljöer som personer med funktionsvariationer rör sig i. ”*Disability, culture and normative environments - The art and therapy discourse in theatre projects within the disability area*” (2004) är den av hans forskningar som jag inspirerades mest av.

4. FORSKNINGSVÄL

I det här kapitlet beskriver jag hur jag kom fram till valet att fokusera på vad DuvTeaterns normkreativitet innebär för människorna som är verksamma inom den. Jag utgår ifrån att normsystem, som del av antingen en organisationskultur eller av en större samhällskultur, kan iakttas som kulturer i sig. Genom att göra detta kan jag granska och förhålla mig till de rådande sociala normerna i miljön, utan att glömma bort hur sammanflätade med, beroende och påverkade av den övriga kulturen de är. Utgående från det här perspektivet placerar jag min studie inom spektret för kulturforskning, inom inriktningen kulturanalys. (Kinnunen och Venäläinen 2022; Saarikoski och Kovero, 2013; Gunnarsson Payne och Öhlander 2017, 13-15)

Kulturanalys görs just för att kunna iakttä till exempel hur kulturen påverkar olika identiteter och vad normer innebär, inom olika sammanhang, för samma personer (Westergård 2019).

De forskningsval jag tagit har till största delen varit intuitiva. Jag har tillämpat sådana analytiska och etiska förhållningssätt som jag sedan början av mina pedagogiska utbildningar (till samhällspedagog 2014–2018 och teaterpedagog 2020–2023) fördjupat mig i och över tid anammat i min praxis. Alla de forskningsmetoder jag använt mig av hör på ett sätt eller annat till den kritiska forskningstraditionen. Kritisk forskning är ursprungligen en samhällsvetenskaplig inriktning som är bland annat hierarkimedveten, ifrågasättande av en orättvis samhällsordning och ställningstagande för de förtrycktas sak. Den kritiska granskningen bygger på en teoritradition som formulerats av Karl Marx, därefter gått via filosofer, pedagoger och andra samhällsvetenskapliga utövare som bland annat Michel Foucault till Paulo Freire, bell hooks, Pierre Bordieu och Kimberlé Crenshaw. Jag har gjort denna teorigrund till min utgångspunkt för akademiskt tänkande allt sedan jag började intressera mig för kritisk pedagogik och De förtrycktas teater. Hela det här arbetet utgår alltså ifrån en socialkonstruktivistisk uppfattning av såväl normer som av forskningsmetoder. I praktiken innebär det att jag valt forskningsmetoder som tillåter mig att förhålla mig informerat till min egen och position, samt att jag förhållit mig pragmatiskt till användningen av dessa forskningsmetoder. (Suoranta och Ryyänen 2014, 28, 171-173; Alasuutari 2011, 69-70; Denscombe 2010, 138-139)

Alla de forskningsmetoder jag tillämpar färgas i det här arbetet dessutom av en fenomenologisk förståelse av kunskap. Det fenomenologiska ligger i att jag inte försöker skapa kunskap som hjälper mig förstå en universal verklighet, utan att jag söker efter, lyfter fram och uppskattar en mångfald av verkligheter. Jag försöker inte ens skapa en sammanhängande bild av dessa olika verklighetsuppfattningar. I den utsträckning jag väver dem samman gör jag det för att ge en komplex och stundvis paradoxal bild av det jag står inför. Precis som de amerikanska fenomenologiska forskarna Jack Katz och Thomas J. Csordas uttrycker det möjliggör fenomenologisk forskning inom etnografi (och kulturforskning) att en tar i beaktande ”tidsbundenhet, intersubjektivitet, förkroppsligande och förhållandet mellan beteende och erfarenhet”²¹ (Katz och Csordas 2003, 285).

Fenomenologi innebär trots det här inte att de individuella berättelserna inte skulle ha något gemensamt sinsemellan, de är oundvikligen alla kopplade till det större sammanhang de ingår i, vilket sambandet är kan jag som forskare ändå endast ge förslag på. (Denscombe 2010, 6-7, 94-98; Anttila 2007)

Sociolog och kulturforskare Mari Käyhkö uttrycker orsaken till att just sambandet behöver uppmärksammas, trots att det en tycker sig se aldrig omfattar hela verkligheten. Jag bifogar ett citat av henne nedan, för att synliggöra vad som motiverar mig att använda mig av ett fenomenologiskt sambandssökande.

*Yksilökeskeisessä ajassamme, jossa yhteiskunnalliset kysymykset ja sosiaaliset ongelmat herkästi yksilöllistetään ja psykologisoidaan, tarvitaan erityisesti sellaista tutkimuksellista ajattelutapaa, jossa pyritään näkemään yleinen ja yhteiskunnallinen yksityisessä.*²²

(2021, 223)

Två andra kulturforskare som inspirerar mig i min forskningsstil är Kirsti Lempiäinen och Liisa Rantalaihio, båda finska forskare som lutar sig mot feministisk teori i sitt

²¹ Egen fri översättning av det engelska originalet: ”temporality, intersubjectivity, embodiment, and the relationship between behavior and experience”.

²² I egen fri översättning: ”I vår individorienterade tid, då samhällliga frågor och sociala problem lätt individualiseras och psykologiseras behövs det speciellt ett sådant undersökande tankesätt som strävar till att se det allmänna och samhällliga i det individuella.”.

forskande, Lempiäinen inom utbildningsvetenskap och Rantalaihio inom sociologi. De skriver om hur kunskap uppstår i delade processer, formad av omständigheterna. Kunskap som framställs genom diskussion och dialog är flerstämmig kunskap, en typ av kunskap jag anser att det behövs mer av i ett alltmer polariserat samhälle. (Lempiäinen och Rantalaihio 2022, 165)

Jag närmar mig den här typen av kunskapsframställning genom att sträva till diskuterande intervjutillfällen, göra forskningsval i dialog med den miljö jag undersöker och genom att välja att ställa forskningsmaterialet i diskussion med övriga material. Jag gav mig in i arbetet med en vilja att veta vad det är som gör DuvTeatern viktig och relevant på teaterfältet och inledde forskningsprocessen med att försöka räkna ut hur jag skulle ta reda på det och vad som dessutom kunde gagna DuvTeatern. Jag övergav mina inledande frågeställningar, var tvungen att omförhandla min infallsvinkel och mina förhandsslutsatser, samlade in material och kom slutligen tillbaka till frågor som låg nära, men ändå inte var de samma som de ursprungliga frågeställningarna. Hur en sådan här inställning konkret styr mina forskningsval beskriver jag speciellt under den sista av det här kapitlets rubriker: 4.4 ”Etiska överväganden”.

I övrigt består kapitlet av en beskrivning av de slutliga forskningsfrågorna, en förklaring av forskningsmetoderna och därefter en beskrivning av de analysmetoder jag använt mig av för att bygga upp strukturen för arbetets diskussionsdel. Beskrivningen av materialinsamlingen har jag tilldelat ett eget kapitel: 5 ”Materialinsamling”.

4.1. Forskningsfrågor

Den övergripande frågan jag undersöker med det här arbetet lyder; ”Varför behövs normkreativa teatrar i breddandet av mångfalden på teaterfältet?”. För att komma närmare frågan fungerar DuvTeatern som exempel på en sådan här normkreativ teater (varför jag valt att iaktta just DuvTeatern förklarar jag kapitel 3 ”Bakgrund till arbetet”). Följande steg i avgränsningen är att jag frågar mig: ”Vad bidrar DuvTeaterns normkreativa verksamhet med i breddandet av mångfalden på det finländska teaterfältet?”. Den frågan är fortfarande en alltför omfattande fråga för att kunna undersökas i ett slutarbete av den här begränsade storleken, så jag avgränsar dessutom fokuset till att iaktta upplevelserna av DuvTeaterns verksamhet inifrån organisationen. Hur upplever alltså de personer som är aktiva inom verksamheten den?

Det har tidigare gjorts några magisterarbeten om DuvTeaterns verksamhet²³ men inte i ett enda av dem jag kommit åt har skådespelarna intervjuats eller varit aktivt formande av arbetet. Därför ville jag höra de konstnärer som det normativa teaterfältet inte tar i beaktande och inte ger utrymme för på sina scener eller inom sina utbildningsprogram (inte utan specifika normkreativa insatser). Jag insåg under arbetets gång att ju närmare jag försöker hålla mig DuvTeaterns medlemmar, desto större sensitivitet och respekt pressar det mig att skriva med. Eftersom jag ändå inte tror på objektivitet inom forskning var det här inte ett problem, utan en resurs för mig - jag ville låta mig styras av den respekt som uppstod av närheten till personerna. En empatisk granskning av DuvTeaterns betydelse betydde att jag var mycket öppen för att påverkas av de som levt med DuvTeatern i årtal. Öppenheten ledde till exempel till ett skifte i vilken information jag försökte få reda på genom intervjuerna med scenkonstnärerna (mer om detta kan läsas under rubriken 4.4 "Etiska överväganden").

Forskningsfrågorna uppstod följaktligen också under forskningens gång. Ännu i analyskedets andra del, då jag diskuterade materialet, uppstod frågor som jag inte förstätt att ställa tidigare. Det här ledde visserligen till ganska många frågeställningar och jag gör därför inte breda och heltäckande utläggningar kring någon av dem. Istället dyker jag skarpt och djupt in i en fråga, för att sedan förflytta mig vidare och göra en lika skarp djupdykning i följande fråga. Det här är ett formatval jag gjort, för att lyckas undersöka min övergripande frågeställning genom den här specifika kulturanalysen. De forskningsfrågor som slutligen lett mig i iakttagandet av DuvTeatern är därför:

- ❖ Hur är det att arbeta inom DuvTeatern?
 - Hur känns det för scenkonstnärerna?
 - Hur påverkar det mig som teaterpedagog och forskare, med tidigare erfarenhet endast från teaterverksamhet i funktionsnormativa miljöer?
- ❖ Hur ser organisationskulturen ut i praktiken, då förhållandet till tillgänglighet är att det fungerar som konstnärlig strategi och inspiration?
- ❖ Vad innebär en normkreativ organisationskultur för breddandet av teaterfältet?

23 De arbeten jag baserar det här konstaterandet på är Sara Haapalahtis "Hur kan teater göras tillgängligt?" (2020), Mikaela Hasáns "Jag och DuvTeatern: om arbetet med DuvTeatern och strävan till ett dialogiskt arbetssätt" (2013) och Annina Bloms "Pizza på Operan; Producenten, teater och utvecklingsstörning, Case: En rovfågel flyger in – en variation på Carmen" (2011).

4.2. Multimetodologisk kulturanalys

Traktorer på gräsmattan

Himmel på jorden

Modern konst är också fin

Irina von Martens och Tanya Palmgren
(DuvTeatern 2015)

I inledningen till det här kapitlet beskriver jag varför jag klassar den här forskningen som kulturanalys, samt hur en fenomenologisk grund påverkar min användning av de metoder jag beskriver härnäst (4. ”Forskningsval”). Här beskriver jag vad det innebär att jag gör en multimetodologisk kulturanalys. Inom kulturforskning är det vanligt att utnyttja flera forskningsmetoder och perspektiv för att kritiskt granska samtiden och det egna samhället (Kinnunen och Venäläinen 2022, 9-10; Lempiäinen och Rantalaiho 2022, 167). Även jag har använt mig av blandade forskningsmetoder för att forma processen och samla in forskningsmaterial: huvudsakligen har jag tytt mig till kritiskt etnografiskt fältarbete och autoetnografiskt skrivande. Det två metoderna, liksom vad det innebär att jag använt blandade metoder, beskriver jag under egna underrubriker. Innan det förklarar jag ändå vad det innebär att jag gör är en kulturanalys.

Inom kulturforskning värdesätts dessutom i allmänhet alternativa forskningsmetoder, alltså metoder som strävar till att komma åt kunskap utöver den teoretiska. Till denna kunskap hör bland annat det som inom pedagogisk diskurs brukar kallas för ”tyst kunskap” (Kinnunen och Venäläinen 2022, 32-39; Hytönen-Ng 2022, 148). För mig har det här inneburit att jag ser människors genomlevda erfarenheter, personliga expertis, kroppsliga upplevelser och känslor kring den kultur de är del av som relevant information. (Gunnarsson Payne och Öhlander 2017, 13–15)

De kritiska samhällsforskarna Juha Suoranta och Sanna Ryyänen poängterar att ett samhälle inte kan förstås enbart via ”byråkratisk forskning”, utan att vi behöver ta individerna som utgör samhället på allvar. Individerna förhåller sig till, påverkas av och skapar sin kultur i ett organiskt samspel med övriga individer inom och utanför den. Det är en kollektiv process och för att individerna ska kunna navigera världen de lever i anstränger de sig ständigt för att skapa sig kunskap om den. Att forska i samhällen och

kulturer kräver alltså att ett beaktande av den levande kunskap dessa individer besitter. (Suoranta och Ryyänen 2014, 28)

Kulturforskning kräver också att forskaren inte ryggar tillbaka från att granska sig själv och sina egna, ingrodda tankemodeller, eftersom även hen är en individ bland andra individer i samhället (Hansen 2003, 163).

4.2.1. Kritiskt etnografiskt tillvägagångssätt

Renes

Renes är en sån som sjunger

Renes är en sån som tycker om djur

Plättar, delfiner

Renes är en sån som pratar teckenspråk

Hon pratar om att åka metro, buss

Renes drömmer om att cykla

Drömmer om en hare

Och om potatis

Fisken simmar i havet

Fisken cyklar

Sån är Renes

Pia Renes (DuvTeatern 2015)

För att kunna göra en kulturanalys som går bortom en teoretisk granskning av dokumenterad verksamhet ville jag ta del av situationer där den normkreativa kulturen levs ut i realtid. Därför beslöt jag mig för att göra ett etnografiskt fältarbete; att spendera ett verksamhetsår med en för mig från tidigare främmande gemenskap och lära mig lyssna till människorna som ingår i den. Jag ville beröras av de sociala relationerna inom DuvTeatern, inspireras av de diskussioner som förs i repetitionssalen och veta varifrån impulserna till konstnärliga lösningar kommer. Jag ville helt enkelt få en holistisk upplevelse av den normkultur de verkar inom, något som den polska antropologen

Malinowski redan 1922 konstaterade är en av etnografins centralaste uppgifter. Han menade att det inte går att förstå sig på en kultur, ifall en inte tar i beaktande så väl psykologiska, kulturella och sociala faktorer som påverkar denna. (Anttila 2007; Denscombe 2010, 80)

Trots att etnografi är en av de forskningsmetoder jag hittat väldigt intuitivt (jag inledde min fältperiod innan jag lyckats lägga ord på varför det kändes viktigt att börja så) är jag ändå skeptisk till användningen av den. Jag anser att det finns problematiska aspekter med den, som i värsta fall kan vara till större skada än nytta för den grupp en studerar. Därför har jag, precis som vid valet av kulturanalys som vinkling för den här studien, bestämt mig för att medvetet gagna mig av kritisk teori i det etnografiska arbetet. Suoranta och Ryyänen kallar en sådan här etnografisk inriktning för ”kritisk etnografi”²⁴ och beskriver det som att forskaren är medveten om att hen oundvikligen är en aktiv del i forskningen; med sin egen genomlevda erfarenhet, sina personliga synsätt och politiska strävanden, och med sin närvaro i situationerna. De anser dessutom att den kritiska vinklingen förbinder forskaren till att se den grupp människor som hen studerar som aktiva aktörer med full kulturell självbestämmanderätt, något jag berörde genom att använda orden empati och respekt under rubriken 4.1 ”Forskningsfrågor”. Att inse vilka mina personliga intressen och strävanden är och vilka som ligger i gemenskapens intresse, liksom vilka som kan vara oönskade enligt dem, är ett utgångsläge för att det ska vara frågan om kritisk forskning. Detta är speciellt viktigt ifall en studerar en samhällsgrupp som strukturellt diskrimineras, ännu väsentligare ifall den forskande inte själv hör till den studerade gruppen, som fallet ju är för mig. Som forskare bör (och kan) jag endast agera sida-vid-sida med en sådan här gemenskap, utan strävan att medvetet påverka dem i majoritetskulturens intresse. Jag bör även minnas att jag inte skulle ha någon som helst moralisk och social rätt att representera dem, bara för att jag studerat med/bland dem. För att ge exempel kan jag alltså nog fråga mig hur jag på bästa sätt, genom min studie, kan främja jämställdhet och rättvisa på teaterfältet för DuvTeaterns huvudsakliga intressegrupp (skådespelare med intellektuell funktionsvariation), eller hur jag kan möjliggöra att de får tala för sig själv. Jag kan däremot inte ställa forskningsfrågor som ”vad är det bästa för DuvTeaterns skådespelare?” eller ”vad behöver förändras inom DuvTeaterns normkultur?”, utan att reproducera den diskriminering som personer med

²⁴ Egen fri översättning av: ”Kriittinen etnografia” (Suoranta och Ryyänen 2014, 170-177).

intellektuella funktionsvariationer (och de utrymmen som normkreativt formats för att vara tillgänglig för dem) samhälleligt redan utsätts för. Därför är det även i analyskedet en överhängande risk att en ser på den studerade miljön i kontrast till det ”egna samhället” (i det här fallet en funktionsnormativ, ableistisk majoritetskultur) och håller det som analytiskt objektiv referensram (Gould 2016, 9). För att tackla den här risken gäller det enligt teateraktör, sociologi och forskare av samhälleliga marginaler Anni Rannikko och den mångvetenskapliga professor eremitus (bland annat i sociologi och miljöpolitik) Pertti Rannikko, att göra en så kallad positionering. Positionering innebär att forskaren medvetet kommunicerar till sina läsare:

- 1) ur vilken social och kulturell position en skriver,
 - 2) vilka forskningstraditioner en representerar (för mig de forskningsmetoder jag begagnar mig av, deras historia, hur de påverkar forskningsresultatet och övrig användning av dem),
 - 3) vad ens förhållande till studiemiljön är
- (Rannikko och Rannikko 2021, 66-67).

Jag har gjort min positionering genomgående i arbetet och nämner de delar av min bakgrund som jag anser vara relevanta alltid då de behövs för att ge läsaren perspektiv på varifrån jag skriver och drar mina slutsatser. De centralaste positioneringsaspekterna som är relevanta genomgående i arbetet är att jag inte varit aktiv inom DuvTeatern innan min etnografiska period, att jag definierar mig själv som funktionsnormativ, att jag gör den här forskningen för mina studier i teaterpedagogik och att jag gagnar mig av kritisk samhällsteori.

Den kritiska etnografin har tjänat min strävan att komma DuvTeaterns verksamhet nära väl. Jag utförde den etnografiska fältperioden från september 2022 till april 2023, under vilken jag samlade in forskningsmaterial på många olika sätt. De traditionellaste etnografiska materialinsamlingsmetoderna bestod av observationer på repetitionstillfällen och intervjuer med en del scenkonstnärer. I exakt vilka roller jag deltog och hur jag samlade in de olika slags materialen beskriver jag i kapitel 5 ”Materialinsamling”. Att befinna mig i de sociala situationerna försåg mig med tillfällen att få veta sådant som jag aldrig skulle komma på att fråga efter och som ingen skulle komma på att berätta för mig i en intervju. Jag har hittat värdefullt material som gett mig

insikter i vad som gör gemenskapen och miljön fungerande för människorna som är aktiva inom den.

4.2.2. Autoetnografi som materialinsamlingsmetod

Jag bor på två ställen, i Baggböle på boendet

och hos mamma i Åggelby

Jag jobbar med att packa olika saker, osthylvar och

reflexbrickor och lampor

Jag har aldrig gråtit, aldrig i livet

Jag har känt min pojkvän i 13 år

Vi träffas på veckosluten

Vi grälar aldrig utan pratar om roliga saker

Jag är rädd för spindlar och ormar, ibland för mörkret

Åskan är hemsk om det blixtrar

Jag tycker om att gå ut och ta frisk luft, att gå i skogen

Hemma har vi hund, en leonberger, jättestor men

mycket snäll, fast jag är allergisk

Jag tycker annars att livet är okej

Karolina Karanen

(DuvTeatern 2015)

Under den etnografiska fältperioden ingick jag inte endast som observatör i DuvTeaterns verksamhet, utan även som praktikant, med arbetsuppgifter och ansvarsområden. Jag blev alltså helt konkret en ny del av sammanhanget och gemenskapen som också påverkade den genom min professionella aktivitet. Jag fick alltså uppleva att bli intagen i verksamheten och köras in i arbetet som vilken arbetstagare som helst körs in. Samtidigt lärde jag känna de personer och den normkultur som utgör DuvTeatern. Jag har alltså gått

igenom en process där många typer av känslor ingått: lycka, förundran, osäkerhet, trötthet och gemenskap, för att nämna några... Som samhällspedagog och blivande teaterpedagog har jag ett specifikt perspektiv genom vilket jag deltar i all teaterverksamhet. Detta perspektiv utgörs av en kritisk förhållning till och ett ständigt utvärderande av verksamheten, stor medvetenhet om deltagarnas motivation, potential, uttryckssätt och sociala strategier samt ett intresse för de konstnärliga val som tas i skapande stunder. Det jag alltså iakttagit i mig själv är en form av observation av verksamheten, men genom att förhålla mig medvetet till mina upplevelser av den. Det här forskningssättet kallas autoetnografi och är sedan 90-talet en alltmer använd samhällsvetenskaplig forskningsmetod, speciellt för forskning kring marginaliserade samhällsgruppers identitetspolitiska kamper. (Anttila 2007; Rannikko och Rannikko 2021, 63).

Docent i humaniora (bland annat mediakultur och kommunikation) Johanna Uotinen talar i sin text "Tietämättään tietämisen ruumiillisuus" om att det material hon söker efter i sig själv i en autoetnografisk process är något hon kallar "omedveten kunskap" (2022). Kunskap som hon inte nödvändigtvis kommer åt genom att aktivt söka efter det med tankekraft, utan som måste få stiga upp till ytan av sig själv. För Uotinen handlar det om att låta medvetandet sköta processandet själv medan hon promenerar. För mig gäller det att bli medveten om när det där medvetandets egna processande arbetar och se vad som händer där. Jag upplever det som att jag undersöker det lätt förbisedda, det vardagliga och reflexmässiga som jag vanligtvis inte tänker på och baserar mina åsikter eller uppfattningar på. Medan jag gjorde observationer förde jag anteckningar, eller så skrev jag ner anteckningar efter att jag assisterat eller dragit verksamhet. Uotinen verkar i sitt försök att klargöra vilka förutsättningarna är för att den omedvetna kunskapen ska framträda vara övertygad om att hon måste vara "ostörd". Att det inte får finnas stressfaktorer eller obekvämheter som distraherar henne. Min omedvetna kunskap framträder däremot oftare då jag lägger märke till motstånd och att något skaver i mig själv. Det kan alltså handla om smått irriterande tillfällen eller situationer där jag blir stressad av att inte veta hur jag ska agera på bästa sätt. Kanske finns det en skillnad i att jag i första hand fokuserar på min "omedvetna känslökunskap", medan den omedvetna kunskap Uotinen söker efter förekommer i form av tankar. Det jag här känner behov av att påpeka är att det i besvärliga, obekväma eller knepiga situationer så klart uppstår en viss typ av tankar: risktankar, överlevnadstankar och tankar kring presterande. Det här

har absolut påverkat vilken typ av autoetnografiskt material jag har att tillgå i diskussionen, vilket är bra att vara medveten om så väl för mig som skribent, som för dig som läsare. (Uotinen 2022, 442, 446, 448)

Genom att använda mig av det autoetnografiska materialet gör jag mig själv sårbar och synliggör sådana fördomar och svagheter jag kanske instinktivt skulle vilja hålla för mig själv. Jag anser ändå att det är ett värdefullt material, som kan säga mycket speciellt åt övriga funktionsnormativa teaterpedagoger (liksom övriga funktionsnormativa teateraktörer), om vad viljan till förståelse och utveckling kan innebära och ge upphov till. Mina insikter handlar ju ändå om upplevelsen av normer, så det är mycket troligt att det spegla någon form av samhällslig nivå. Autoetnografi har nämligen använts mest just; ”[...] genom att fokusera på personliga men politiskt uppfattade erfarenheter av samhällsligt förtryck.”²⁵ (Rannikko & Rannikko 2021, 63). Med mitt autoetnografiska material vill jag alltså synliggöra sådana instinktiva reaktioner som jag vanligtvis lika instinktivt silar bort och sällan lägger ord på. Ändå utgår jag ifrån att de styr mina val och åsikter, det jag söker mig till och det jag ignorerar. Reaktionerna är alltså väldigt centrala för mitt pedagogskap. (Anttila 2007)

4.2.3. Användningen av blandade metoder

En väg

En slingrig väg

När den slingrar sig lite

Yvonne Heins
(DuvTeatern 2015)

Orsaken till att jag använt mig av en blandning av metoder är att jag är mer intresserad av att komma praktiken nära och förstå den, än att hålla mig till en viss forskningsfilosofisk skola. Kunskapen jag kommit åt med hjälp av de olika metoderna är kompletterande av varandra, vilket tillåter en holistisk granskning av frågeställningen.

²⁵ Egen fri översättning av det finska originalet: ”[...] keskittymällä henkilökohtaisiin mutta poliittisiksi ymmärrettyihin kokemuksiin yhteiskunnallisesta sorrosta.”.

Enligt den engelska professorn i samhällsforskning Martyn Denscombe är denna pragmatism ett typiskt förhållningssätt hos de samhällsforskare som använder sig av blandade metoder. (Denscombe 2010, 138-139; Anttila 2007)

För att klargöra på vilket sätt jag använt mig av flera blandade metoder kan den teori om triangulering som Denscombe presenterar i sin forskningsguide vara till hjälp. Triangulering inom samhällsforskning handlar om att se på saker och ting från flera olika vinklar och på så vis komma närmare det ämne som undersöks. Enligt Denscombes kategoriseringar av olika trianguleringsformer använder jag mig av så väl ”teoretisk triangulering” som ”närliggande metodologisk triangulering”²⁶. Den teoretiska trianguleringen sker utan ansträngning, då teaterpedagogik som studiefält redan befinner sig omgiven av och i skärningspunkten för olika teoretiska referensramar; pedagogisk, konstnärlig och (åtminstone inom min praktik) samhällsvetenskaplig teori. Den metodologiska trianguleringen, å sin sida, var en följd av att jag ville låta så väl forskningsfrågor som metodval framträda under studiens gång, ur den miljö jag valt att studera. Jag satte igång med en luddig uppfattning av varför DuvTeatern inspirerar mig och ville ta reda på vari deras styrka som normkreativ teater ligger. Att observera repetitionstillfällen, intervjua scenkonstnärerna och iaktta mina egna upplevelser av verksamheten var allt sådan som uppstod i miljön, för att de visade sig vara bäst lämpade för att undersöka det jag frågade mig, i de omständigheter jag gjorde det. Jag hittade alltså olika slags informationskällor, som krävde olika slags strukturering, olika insamlingsmetoder och olika analysmetoder. Jag ser ändå inte det här som ett problem, utan litar på Denscombes konstaterande: olika forskningsmetoder producerar olika slags material. Genom att strikt hålla mig till en metod skulle jag gå miste om värdefullt material ur alternativa synvinklar. De metoder jag valde är dock alla närliggande till varandra (alla kritiska och postpositivistiska), så det finns så klart otaligt fler synvinklar som en ännu bredare triangulering skulle kunna bidra med. (Denscombe 2010, 346-349)

Eftersom jag valde att arbeta för DuvTeatern under tiden för min studie och inte endast exempelvis observerade deras verksamhet, stod det snabbt klart att jag på något vis förhöll mig till en etnografisk forskningstradition. Utgående från min färdigt kritiska teoretiska referensram blev det en kritisk etnografi som tog form. Under mina månader inom teatern

²⁶ Egen fri översättning av det engelska originalet: ”Methodological triangulation (within-methods)”.

blev jag stegvis mer nyfiken på de upplevelser som förekommer bland deras scenkonstnärer, varför jag beslöt mig för att jag ville höra dem och försöka skriva om deras upplevelser: vad betyder DuvTeatern för dem? Dessutom lade jag märket till hur mycket tankar, insikter och känslor jag själv, ur ett teaterpedagogiskt perspektiv, fick i mötet med det för mig nya sammanhanget. Jag beslöt mig för att ta dem på allvar och handskas med dem som autoetnografiskt forskningsmaterial. En väsentlig vinkling är att jag ifrågasätter auktoriteten hos mina egna upplevelser i förhållande till andras och till övrigt material, så att en fragmentarisk men indikativ bild av det jag försöker synliggöra kan träda fram. Genom att diskutera alla de här perspektiven med teoretiskt material om samhällsnormer och kulturteorier analyserar jag den normkreativa kulturen som förekommer inom DuvTeatern och skapa en bild av vad den innebär för de involverade personerna. (Anttila 2007)

4.3. Analysmetoder

Pertti Alasuutari, professor i samhällsforskning, beskriver i sin bok om kvalitativ samhällsforskning analysen av materialet som ”förtydligandet av observationerna och lösandet av gåtor”²⁷. Trots att jag inte gör en rent kvalitativ studie och trots att Alasuutaris beskrivning av forskningsprocessen i sin helhet inte passar ihop med direkt postkvalitativa forskningsgrepp, så upplever jag ändå den här beskrivningen av analysprocessen träffande för det jag gör. Min handledare för slutarbetet, doktor i teaterkonst och bland annat skådespelare Ville Sandqvist beskrev skillnaden mellan problem och gåtor för mig. Hans gravt förenklade beskrivning gick ut på att problem är hinder på den väg du stakat ut, hinder som du kan finna lösningar till och ta dig över, varpå problemet och lösningen blir ett och upphör att vara ett hinder. Svaret på gåtor, däremot, öppnar upp nya gåtor och förblir gåtor trots att du funnit ett svar på dem. De frågor jag ställer mig i det här arbetet är enligt den här förståelsen gåtor. Som nämnt tidigare söker jag inga tydliga svar, utan på sin höjd undersöker jag något som kan ta oss närmare ett perspektiv på en viss sanning bland andra sanningar. (Alasuutari 2011, 40-48; Sandqvist 2013, 33-34)

²⁷ Egen fri översättning av det finska originalet: ”Havaintojen pelkistäminen ja arvoituksien ratkaiseminen) [...]” (Alasuutari 2011, 40-48).

Med underrubrikerna 4.3.1 och 4.3.2 beskriver jag hur jag förtydligade observationerna, eftersom mitt tillvägagångssätt skiljde sig åt mellan de två olika typerna av insamlat material: intervjumaterial och skriftligt autoetnografiskt material. I sin korthet bekantade jag mig ingående med mitt insamlade material, för att ta reda på vilken typ av gåtor jag kunde hitta i det. Jag skapade intuitivt ett etikettsystem som hjälpte mig att hitta samband mellan de olika delarna av materialet. Baserat på dessa samband och de frågeställningar materialet presenterade för mig inledde jag en strukturering av följande steg i analysen: diskussionen.

För att ”lösa gåtorna” diskuterar jag i kapitel 6 ”Innebörden av normkreativ teaterverksamhet” det jag hittat i materialet sinsemellan och i förhållande till olika sorters teoretiska källor och konstnärligt källmaterial. Att jämföra den kultur en undersöker med en annan kultur och att ställa materialet i kontrast till omvärlden är något Denscombe beskriver som en underliggande aspekt i all etnografisk verksamhet. Hansen poängterar ändå att det aldrig är möjligt att helt återge intryck från verkligheten i en vetenskaplig mening, eftersom verkligheten är kaotisk och oorganiserad (organisk, som jag kallar det på flera ställen i det här arbetet) och vetenskapen är systematisk och organiserad. Idéen är ändå att presentera material på ett sådant sätt, att läsaren kan skapa sina egna uppfattningar och sin egen förståelse av det. Mitt försök att lösa gåtorna som uppstått under forskningsprocessen innebär i praktiken att jag belyser de situationer och frågor som uppkommit och som har potential att blotta fler gåtor. Jag strävar till att väva ihop allt detta till en strukturhelhet, för att göra dem tillgängliga för dig som läsare och på så vis synliggöra ännu ett perspektiv på verkligheten. (Denscombe 2010, 80-81; Hansen 2003, 161)

4.3.1. Inledande analys av intervjuerna

Jag inledde analysen av intervjumaterialet genom att först lyssna på bandupptagningarna och litterera dem och sedan lyssna genom dem igen medan jag följde diskussionen i den littererade texten. Jag gjorde det här för att inte basera min förståelse av intervjutillfällena på de första associationerna jag hade, utan istället hållas öppen för sådant jag inte kunde uppfatta genast. Jag känner igen mitt behov av att göra så här då jag läser ungdomsarbetaren och kultur- och genusforskaren Aino Tormulainens beskrivning av hur hon återvänder till diskussionstillfället i tankarna medan hon lyssnar på

bandupptagningarna, för att kunna greppa vad till exempel deltagarnas tonlägen betyder i just den situation där de förekommer (Tormulainen 2022, 308). Att återvända till intervjusituationerna kändes speciellt viktigt för att jag inte nöjde mig med att lyssna endast till de ord som uttrycktes. Jag analyserade också kroppsspråk, tonlägen, uteblivna reaktioner och skiften i stämningen. Käyhkö motiverar det väl, när hon skriver om att ta olika aspekter i beaktande, då en för diskussion som bygger på minnen: ”Det genomlevda (verkligheten), det erfarna (upplevelsen) och det berättade (uttrycket) skapas i förhållande till varandra, men motsvarar inte varandra helt och hållet.”²⁸ (Käyhkö 2021, 225).

För att kunna strukturera upp mina observationer av icke-verbal kommunikation, samt sälla ut de delar ur intervjuerna jag över lag fann intressanta, förde jag in dem i en intuitivt skapad analystabell. Tabellen organiserade jag enligt de huvudfrågor jag ställt (se Bilaga 2 för planerade frågor), i den form jag slutligen ställt dem (med respektive variationer och förtydligande frågor). Som jag beskriver i materialinsamlingskapitlet under rubrik 5.1 ”Intervjuer” har jag sedan det första analyskedet förhållit mig till hela intervjumaterialet som ett material, trots att jag samlade in det vid två olika intervjutillfällen. I tabellen förde jag alltså in svar och beskrivningar av situationer under frågorna, oberoende av om de härstammade från gruppintervjun eller från den individuella intervjun. Jag anser att det här, tillsammans med en medveten strävan till att föra in så olika röster och åsikter som möjligt i tabellen, stöder mig att inte falla i den fälla Tormulainen varnar för vid analys av gruppintervjuer, nämligen att ledas till att tro att majoritetens åsikt skulle representera hela gruppen (Tormulainen 2022, 312). Det jag fört in i tabellen markerade jag med känslomässiga eller temamässiga etiketter, för att kunna ställa det i förhållande till varandra och till det autoetnografiska materialet.

I enlighet med den fenomenologiska kunskapssyn jag använder mig av (beskrivet i kapitel 4 ”Forskningsval”) ifrågasätter jag inte intervjumaterialet, utan använder det endast beskrivande för vad som kom upp under intervjutillfällena. Denscombe beskriver det som att forskningen, i det fall materialet används beskrivande, “[...] strävar [...] till att förse

²⁸ Egen fri översättning av det finska originalet: ”Eletty (todellisuus), koettu (kokemus) ja kerrottu (ilmaisu) rakentuvat suhteessa toisiinsa, mutta eivät täysin vastaa toisiaan.”

oss med inblick i levnadsstilen och övertygelserna som en specifik kultur eller grupp har.”²⁹. (Denscombe 2010, 82-83, 95-96)

Bortsett från att anonymisera svaren har jag strävat till att inte ändra på dem utan presenterar dem i en relativt obehandlad form. Intervjudeltagarnas egna sätt att uttrycka sig och skapa sammanhang innehåller enligt mig ett egenvärde. Det finns sätt att strukturera sin verklighet och förståelse av livet och världen på, som för personer utanför en grupp kunde avfärdas som ”ologiska” eller till exempel ”inte utbildade”. (Katz & Csordas 2003, 285)

Genom att målmedvetet och hårdhänt tolka det uttryckta skulle jag allt för lätt vrida det som intervjudeltagarna avsett i en riktning som passar inom min förståelsehorisont. I det aktuella fallet förstärks den här risken, eftersom jag vid tidpunkten för intervjuerna inte kände deltagarna så väl, att jag skulle kunna lita på min tolkning av deras individuella uttryckssätt och ge deras svar rättvisa. Det är bland annat det här som avses när det talas om att forskningstraditionen och speciellt individens position färgar kunskapen. (Denscombe 2010, 81-83, 95-96; Anttila 2007)

4.3.2. Analyssystem för det autoetnografiska materialet

För att förtydliga de observationer jag gjort via det autoetnografiska skrivandet samlade jag alla anteckningar från olika delar av verksamheten, från olika dokument, i en och samma kronologiska lista. Därmed kunde jag läsa igenom dem och få syn på mina egna utvecklingsprocesser och vilka upplevelser, känslor eller tankar som lett mig i mina val under den etnografiska perioden. Då jag läste igenom anteckningarna namngav jag de olika utdragen (de som jag inte redan namngett i anteckningsskedet) och gav dem så här etiketter som beskriver antingen känslan, handlingen eller temat som anteckningen berör. För att komma vidare i analysen inspirerades jag av Uotinsens lilla autoetnografiska undersökning om att ”gående komma åt omedveten kunskap”³⁰, där hon beskriver hur hon organiserar sina anteckningar enligt teman som förekommer och upprepar sig i dem (Uotinen 2022, 443). Utgående från etiketterna sökte jag alltså efter samband mellan de olika styckena och organiserade dem enligt teman (till exempel anteckningarna

²⁹ Egen fri översättning av det engelska originalet: “The research, in this instance, attempts to provide insights into the lifestyle and beliefs of a particular culture or group” (Denscombe 2010, 83).

³⁰ Egen fri översättning av Uotinsens rubrik på finska: ”Kävelemisellä tietämättä tietämisestä” (Uotinen 2022, 443).

”Deltagande” och ”Acceptera läget” tillsammans, eller ”Gemensamt” under en rubrik som skulle komma att behandla känslan av gemenskap).

I det diskuterande analyskedet (kapitel 6) förhåller jag mig kritiskt till mitt autoetnografiska material, genom att tillämpa en form av socioanalys. Socioanalys är enligt Suoranta och Ryyänen (som utgår ifrån den franska sociologen Pierre Bordieus metodologi) ett sätt att ta distans till de egna livserfarenheterna och ställa dem i förhållande till det omgivande samhället: till tidsperioden en lever i, strukturella förändringar, den egna livsstilen och livsvalen. Jag analyserar det som händer i mig genom att göra en mental variation av en så kallad ”statyövning”³¹ (något jag aktivt använder mig av i min teaterverksamhet). Statyövningar går i sin traditionella form ut på att en person eller grupp skapar en ”staty” med hjälp av sina egna kroppar, varpå de övriga deltagarna får iaktta statyn från olika perspektiv: röra sig fritt runt den och uttrycka vad de ser, vad det väcker i dem och hur de tolkar den. Det jag gör är alltså att jag stannar upp kring ett minne av en situation, ser på det ur olika synvinklar, låter mina tankar sväva fritt kring det (för att komma åt den ”omedvetna kunskapen” som Uotinen skriver om), börjar formulera vad jag ser i minnet, vad det väcker i mig och vad min tolkning av situationen är. Så här ifrågasätter jag upplevelserna och undersöker hur styrd av mina ideologiska strävanden eller emotionella mönster min upplevelse av en situation är. Jag funderar över varifrån mina reaktioner kommer och hur jag vill förhålla mig till dem. Genom diskussionen ställer jag sedan det här i förhållande till annat material. Som samhällsvetare och journalist Matti Virtanen uttrycker det möjliggör socioanalys att en undersöker och skapar ”något som nog förekommer i mig och i mina upplevelser, men som inte tar slut med eller begränsas till dem.”³² (Suoranta och Ryyänen 2014, 178).

4.4. Etiska överväganden

Det här slutarbetets skrivprocess har i många fall kretsat kring etiska överväganden. Utöver de vanligaste etiska linjedragningarna, innefattande bland annat säkrad anonymitet och informerat samtycke för medverkande, har jag även lagt ner tid och tankekraft på etiska frågor som berör min position i samhället och hur detta påverkar

31 Så kallade statyövningar (”Image games” på engelska) som används mycket inom till exempel De förtrycktas teater (Boal 2002, 139-148).

32 Egen fri översättning av det finska originalet: ”[...] - sellaista, joka kyllä esiintyy minussa ja minun kokemuksessani, muttei pääty tai rajoitu niihin (Virtanen 2006).” (Suoranta och Ryyänen 2014, 178).

arbetet. Till dessa frågor hör vilket perspektiv jag utgår ifrån vid materialinsamlingen, mitt förhållande till mig själv och mina tankar och vilka maktstrukturer som finns närvarande i de situationer jag rör mig i. Jag vill förhålla mig respektfullt och etiskt till personerna som finns i den miljö jag undersöker. I slutändan har jag litat på att min medvetenhet om den position jag har i förhållande till miljön bär långt och tillåter mig att handskas med det insamlade materialet på ett sätt som inte underminerar DuvTeaterns verksamhet. För att försöka hitta passliga sätt att närma mig arbetet på har jag följaktligen, med jämna mellanrum, tagit avgörande etiska beslut, vilka jag presenterar under den här rubriken.

4.4.1. Informerat samtycke

Eftersom det både förutsätts att intervjuer för studier görs med informerat samtycke och för att jag inte ville att någon skulle delta i intervjutillfället om det inte var av egen fri vilja, skapade jag en samtyckesstrategi. Att det innebär ökade etiska krav att involvera personer med normbrytande funktionalitet (i jämförelse med att involvera endast funktionsnormativa individer) i sin forskning konstaterar så väl den finlandssvenska politices doktorn inom socialt arbete Ann-Marie Lindqvist, som den svenska assistentprofessorn för socialt arbete Jens Ineland. Båda två har gjort just det i sina forskningar och avser med konstaterandet speciellt vikten att säkerställa att alla involverade deltar baserat på ett genuint informerat samtycke. Eftersom olika personer kan ha mycket varierande sätt att uppfatta saker och ting på (för personer med intellektuell funktionsnedsättning kan förmågan att greppa speciellt abstrakta koncept vara väldigt olika) är det även viktigt att inte utgå ifrån att ett enda informationssätt (till exempel skriftlig information) är tillräckligt för att alla ska förstå vad de ger sitt samtycke till. I enlighet med DuvTeaterns praxis för den här typen av deltagande har jag inte heller tagit reda på vilka uppdrag deltagarnas eventuella intressebevakare har, utan istället ansträngt mig för att individerna själva ska förstå vad jag gör och ge dem möjlighet att välja om de vill delta eller inte. Precis som Lindqvist konstaterar jag att det finns stöd för det här tillvägagångssättet i Förvaltningslagen (2003/434, § 14): ”En omyndig person som fyllt 18 år för själv sin talan i ett ärende som gäller hans eller hennes person, om den omyndige kan förstå sakens betydelse”. Det Ineland gjorde i sin forskning var att tillsammans med intervjudeltagarna gå igenom de av deras utsagan och vid behov låta dem ändra eller utveckla sin åsikt. Jag hade velat göra något liknande, men var tvungen att avstå från det

på grund av tidsbrist och svårigheter att arrangera tillfälle för detta. Trots att det finns den här typen av aspekter som jag inte kunnat förverkliga, förlitar jag mig ändå på att det i ett arbete av den här omfattningen är tillräckligt att jag övervägt dem och utrett möjligheterna att genomföra dem. Det handlar i slutändan om att sträva till största möjliga delaktighet och att i så bred utsträckning som möjligt förverkliga ett feministiskt, antiableistiskt tillvägagångssätt. Universitetslektor i genusforskning Hanna Ojala och assistentprofessor i socialpolitik Ilkka Pietilä poängterar att till exempel ett intervjutillfälle aldrig kan vara jämlikt och fritt från maktstrukturer, men att de feministiska utgångspunkterna går att stöda genom att den som intervjuar strävar till ”ett lyssnande, förstående och solidariskt och empatiskt bemötande”³³ och att det är väsentligt att fortsätta förhålla sig såhär till materialet, även efter att intervjun är slut (Ojala och Pietilä 2022, 184). (Lindqvist 2008, 49; Ineland 2004, 134)

För att lägga upp samtyckesstrategin fick jag mycket hjälp av den arbetstagare på DuvTeatern som skulle komma att agera assistent under intervjutillfället. Hen har erfarenhet av att genomföra intervjuer inom DuvTeatern och känner deltagarna avsevärt bättre än jag. På grund av det här var det även bättre att hen gjorde telefonsamtalen med förhandsinformation till deltagare som inte var med då de övriga fick sin information ansikte mot ansikte. Slutligen bestod samtyckesstrategin av följande delområden:

- Allmän muntlig information om min roll, upprepade gånger.
- Informationstillfälle med personligt inbjudna, intressekartläggning.
- Skriftlig, lättläst information om intervjun.
- Mindre, personliga diskussioner.
- Påminnelser om deltagandets frivillighet.
- Skriftlig insamling av samtycke efter genomförd intervju.

Från de första gångerna jag träffat DuvTeaterns ensemble och därefter med upprepningar vid olika tillfällen, har jag berättat att jag deltar i verksamheten så väl inom ramen för min praktik som för att skriva mitt slutarbete för studierna i teaterpedagogik. Den här informationen i sig har jag i stunden, med hjälp av DuvTeaterns personal, brutit ner och förklarat för ensemblen. Vi gjorde det genom att använda något som är vanligt förekommande inom DuvTeaterns verksamhet, nämligen metoden ”att ställa förenklade

³³ Egen fri översättning av det finska originalet: ”[...] haastattelijan pyrkimyksestä kuuntelemaan, ymmärtävään, solidaarisuutta ilmaisemaan ja empaattiseen kohtaamiseen.” (Ojala och Pietilä 2022, 184).

frågor”. Jag svarade på frågorna och gav exempel på det jag skulle komma att göra. Vidare har jag använt mig av samtal ansikte mot ansikte (både i grupp och individuellt), vilket jag beskriver mer ingående under rubrik 5.1.1 ”Val av intervjudeltagare” och 5.1.2 ”Praktiska arrangemang”. Det skriftliga samtycket samlade jag in i slutet av intervjutillfället. Vi konstaterade tillsammans med assistenten och verksamhetsledaren att materialet en ger sitt samtycke till att jag använder är konkretare ifall det redan skapats. Samtyckesblanketten var skriven på lätt svenska och den som skrev under var tvungen att välja antingen ”ja” eller ”nej”, för att göra valmöjligheten tydligare. Samtyckesblanketterna så väl för gruppintervjun som för den individuella intervjun finns bifogade till arbetet som Bilaga 1. Vikten av att alla gett ett välinformerat samtycke till medverkan är tungt för det här arbetet, eftersom de finlandssvenska kretsarna och teaterfältet i synnerhet, är så pass små att de deltagande oberoende av noggrann anonymisering kan kännas igen av sådana som känner dem, det här var något även Lindqvist stötte på i framställningen av sin rapport (Lindqvist 2008, 50).

4.4.2. Frågeformuleringar

Jag anser att mitt val att låta forskningsmetoder och speciellt forskningsfrågorna växa fram ur processen var ett etiskt beslut. Den mest avgörande justeringen av riktningen för mitt arbete uppstod tack vare valet att genomföra intervjuerna. Idén till dem uppstod för det första därför att jag till en början tänkt jämföra genomförda produktioner och samarbetsformer som tillämpats med varandra, för att synliggöra vad som är ”bäst” för scenkonstnärer med funktionsvariation. Jag utmanades dock av min handledare, som undrade hur jag valt vilka samarbeten som varit betydelsefulla för DuvTeaterns scenkonstnärer. Det här ledde till beslutet att ”tala med scenkonstnärerna”. När jag sedan presenterade intervjuidéen för verksamhetsledaren blev det tydligt att min motivering till varför jag skulle intervjuva scenkonstnärerna var ogenomtänkt. Jag uttryckte spontant att jag ville intervjuva scenkonstnärerna för att få reda på hur ”skådespelare med funktionsvariation” uppfattar inklusion av dem och samarbeten mellan dem och ”andra skådespelare”. Verksamhetsledarens svar till mig kan läsas i inledningen till följande kapitel (5 ”Materialinsamling”), men huvudsaken är att svaret fick mig att inse att jag ledde min process utgående från ett internaliserat ”vi-och-dom-perspektiv”. Det perspektivet uppmuntras inte av DuvTeatern som organisation och det förorsakar onödiga problem och hinder för deras scenkonstnärer på fältet. Jag hade tänkt använda begrepp i

intervjun som rent av kunde vara kränkande (till exempel ”funkiskonstnär”) för en del av dem jag fick lov att intervjua. Det här var första gången det blev riktigt tydligt för mig att det identitetspolitiska perspektiv som fått mig att kontakta DuvTeatern i första hand inte är ett arbetsredskap de har intresse av att använda. Jag förstod det som att där jag ser styrka och egenmaktstärkande aspekter i identitetspolitik inom teaterkonsten, ser DuvTeatern i slutändan polarisering och isolering av sina konstnärer. Det skulle vara annorlunda om jag intervjuade en teatergrupp som uttalat håller på med funkiskunst. Det skulle handla om konstnärer som själva väljer att använda den stigmatiserande kategoriseringen som samhället omkring dem tillskriver dem, för att svetsa sig samman och visa på hur de kan skapa ett mer inkluderande samhälle för sig själva. I den teater jag valt att skriva om ingår dock många olika personer som i första hand förenas av konstnärskapet och av visionen att scenkonstnärer har rätt att utöva sin konst, oberoende av funktionsvariation. Jag hade beslutat att intervjua målgruppen just för att bli utmanad i mina förutfattade meningar och antaganden, plötsligt stod jag där och kände att jag inte visste vad jag höll på med. Efter en tids velande insåg jag slutligen att det är just det här det innebär att jag inte som funktionsnormativ vill skapa mer resultat på mina egna villkor, utan att de jag skriver om ska ha en aktiv inverkan på det jag gör. Det etiska i det här skedet var alltså att lägga mina egna önsknings och identitetspolitiska synpunkter åt sidan. Jag beslöt att istället fokusera på de erfarenheter, minnen och upplevelser scenkonstnärerna på DuvTeatern har av verksamheten.

Trots att jag tog i bruk den nya vinklingen till ämnet redan innan intervjuernas genomförande, smög det sig ändå in en fråga i intervjun som jag efteråt funderat på ifall den gick över vad deltagarna gett sitt samtycke till att intervjuas om. Frågan jag avser var den fjärde frågan: ”Vad tänker ni/du när ni/du hör benämningen ”skådespelare med funktionsvariation”?”. Frågan i sig var kanske etiskt ställd, men mitt handskande med situationen har jag funderat mycket på sedan dess. Det som inträffade finns beskrivet i diskussionen (underrubrik 6.4.2 ”Inklusion som breddande av teaterfältet”), men i sin korthet blev stämningen låst och lite sorglig av den. Jag skrev så här i mina anteckningar efter intervjutillfället:

Jag droppade frågan som från en blå himmel på dem. Vi hade haft det rätt trevligt hittills och så sade jag bara "den här frågan är till er alla, så ni kan diskutera den" och så sade jag den. Jag låter på

bandupptagningen som att jag skulle försöka hålla stämningen uppe, trots att jag vet att det kan vara ett känsligt ämne. Jag artikulerar frågan övertydligt och fångar inte upp den första förvåningen som uttrycks. Jag bara fortsätter, förklarar (försvarar mitt val av frågan för mig själv?) att det används nu som då om dem och undrar hur det känns.

(Arbetsdagbok efter gruppintervjutillfället)

Jag uppfattade alltså situationen och hade på förhand också funderat på om det var en formulering som var respektfull och kunde ge något fruktsamt åt diskussionen. Jag minns att jag innan det första intervjutillfället motiverat frågan för mig själv med att det är ett faktum att det ibland skrivs om skådespelare med just den termen och att även svåra frågor och känslor behöver bemötas och få komma fram. Det jag inte tog i beaktande var tillfället och den relation jag har till de intervjuade. Katz och Csordas poängterar att det finns ”en skillnad mellan att återupprätta och skaka subjektets grund i sin sociala verklighet”³⁴ (Katz och Csordas 2003, 276). Jag förstår den här skillnaden som att det för personer som av egen fri vilja går in i möjligen smärtsamma teman i en forskningsprocess kan vara upprättande och stärkande, men att det i andra fall kan vara ett provocerande som skakar till personen i sin tillvaro på ett oönskat sätt. Käyhkö poängterar å sin sida, att minnesarbete kan göras utan emancipatorisk underton, trots att intervjumetoden också passar sig för det egenmaktstärkande arbetet (Käyhkö 2021, 219). Trots riskerna valde jag att ställa frågan och blev smärtsamt medveten om det Hansen beskriver när han skriver om att genomföra etnografiska studier: ”[...] när vi konstaterar att betydelsen är exakt den som aktören uppfattar att handlingen har, då blir det uppenbart att kunskapen om betydelsen tillhör aktören, inte observeraren”³⁵ (Hansen 2003, 164). Jag ignorerade bredden av det verksamhetsledaren försökt varna mig för med att skilja åt scenkonstnärerna i en grupp av ”skådespelare med funktionsvariationer” och lärde mig att förstå smärtan det här kan förorsaka först när jag ändå gjorde det.

³⁴ Egen fri översättning av originalet på engelska: “[...] difference between restoring and shaking the foundations of subjects in their social worlds [...]”.

³⁵ Egen fri översättning av originalet på engelska: “[...] when we state that meaning is the exact significance the actor puts into the action, then it becomes clear that knowledge of meaning belongs to the actor, and not to the observer.”.

4.4.3. Behovet av autoetnografiskt material

Valet att använda mig av autoetnografiskt material uppstod även det som en form av etiskt val. I samma skede som jag kämpade med att förhålla mig till intervjumaterialet började jag ifrågasätta min avsikt att använda mig av observationer från verksamheten i skrivandet. Jag hade tänkt använda mig av dem och med hjälp av intervjuerna kunna utveckla teorier om vad det innebär för scenkonstnärerna att vara verksam inom DuvTeatern. I och med att intervjutillfällena synliggjorde hur mina egna intressen vinklat processen dittills, oberoende av deltagarnas intressen och upplevelser, beslöt jag mig för att tänka om. Tills jag utfört intervjuerna hade jag försökt vara medveten om min egen position, för att kunna observera DuvTeaterns normkultur och hur den påverkar scenkonstnärerna så ”objektivt” som möjligt. Mitt i den kämpiga processen med att söka ny vinkling till arbetet slog det mig. Istället för att låta ”vi-och-dom-perspektivet” fortsätta styra, behövde jag hitta en vinkling där vi är ett, men utan att ignorera våra olika utgångslägen: de i grupp – jag som individ, de med flerårig erfarenhet inom verksamheten – jag som ny för verksamheten, de som konstnärer – jag som konstpedagog. Slutligen är det väsentligt att rekognosera att ”de” i det här fallet generellt möter funktionshinder inom det normativa teaterfältet, medan jag tack vare min funktionsnormativitet inte möter samma hinder. Det centrala skiftet gäller ändå att jag slutar utgå ifrån dessa skillnader (speciellt den sistnämnda skillnaden) och istället utgår ifrån vad vi delar, vilken vår gemensamma position i förhållande till DuvTeaterns normkultur är. Slutligen hittade jag frågeställningen: vilken betydelse har den normkultur som råder inom DuvTeatern för aktörerna inom verksamheten?

För att kunna granska vad den normkreativa verksamheten innebär för aktörerna inom den, och använda mig av det material jag redan samlat in behövde jag granska även mig själv. Jag sökte följaktligen ett förhållningssätt där jag kunde vara *ännu* ärligare med min egen position. Lösningen blev att låta processen falla allt djupare in i min medvetenhet om mig själv; att utöver intervjumaterialet ta in mig själv och mina upplevelser i granskningen. Då jag läste igenom mina observationsanteckningar med det här nya perspektivet visade det sig att de redan innehöll avsevärda observationer av mina egna inre processer och reaktioner till det jag observerat. Det var alltså ett lätt skifte att göra, vad gäller materialet, då jag helt enkelt bara kunde använda mig av andra delar ur samma anteckningar.

På grund av att det tog så pass länge innan jag förstod att jag producerat relevant observationsmaterial, samlade jag inte in något samtycke från de personer som befann sig i de situationer jag iakttog. Jag hade visserligen nämnt för alla i ensemblen (och övriga som var med på repetitionstillfällena) att jag följde med verksamheten för att jag skriver mitt slutarbete. Jag hade ändå inte specificerat att jag skriver ner observationer av till exempel hur de agerar, vilket innebär att det informerade samtycket definitivt kan ifrågasättas. Trots det här anser jag att en för detaljerad beskrivning av hur jag tittar på just dem och deras ageranden kunde ha riskerat att skapa en mental barriär för personerna i utrymmet, vilket skulle ha stört ”naturligheten” i situationen (Denscombe 2010, 88). Det här dilemmat är ständigt återkommande inom etnografisk forskning, då forskarens grundläggande skyldigheter ofta står i konflikt med varandra (Rannikko och Rannikko 2021, 78). Det skulle ha varit en möjlighet att i efterhand kontrollera vad personer jag nämnt i anteckningarna anser om de delar jag ville använda mig av. Jag kom ändå fram till att detta inte är nödvändigt, eftersom jag i anteckningarna tydligt fokuserar på mina egna inre processer och hur normkreativiteten påverkar mig. Dessutom anonymiserar jag situationerna, så att utomstående inte känner igen de personer som figurerar i dem. Deltagarna visste varför jag följde med repetitionerna, så jag anser det räcka den här gången. Det finns ett par undantag från de beslut jag just beskrivit. I ett fall av anonymisering har jag inte gjort annat än att inte skriva ut personens namn (för att göra texten allmänna). Undantaget gäller DuvTeaterns verksamhetsledare, som det endast finns en av, så information om personens identitet under tiden för min undersökning kommer ännu om flera år att vara lättillgänglig. Hen har därför haft möjlighet att kontrollera sina citat och övriga delar där hen omnämns. Ett annat fall som jag i efterhand stärkt samtycket för gäller användningen av autoetnografiskt material från min praktikverksamhet inom dramaklubbarna. För deltagarna inom den verksamheten presenterade jag mig i huvudsak endast som praktikant under verksamhetens gång. När jag under skrivperioden insåg att det kunde stöda arbetet att använda vissa utdrag ur mina praktikanteckningar ställdes jag alltså inför en situation där jag inte kände att jag fått något som helst samtycke av deltagarna. Därför skickade jag ut ett e-mail med information om mitt slutarbete och min önskan att få använda delar ur min praktikdagbok till vårdnadshavarna för deltagarna i den ifrågavarande dramaklubben. Jag bad dem diskutera frågan med deltagarna och kontakta mig innan ett visst datum, ifall de inte ville

ge sitt samtycke till att jag använder det anonymiserade materialet där deras medverkan ingår. Ingen av deltagarna höll tillbaka sitt samtycke.

5. MATERIALINSAMLING

But life, of course, is made up of so much more than words and rational decisions, and our experience of the world is not primarily narrative, but rather sensory... It might, therefore, be worthwhile to try to develop methods for researching those first-hand experiences, rather than relying on hearing stories about them. [...] The phenomenological approach (in contrast to modernist/postmodernist views) then makes me shift from observation to experience and from what people say to what they do.³⁶

(Hansen 2003, 160)

För att undersöka mina forskningsfrågor använder jag mig av material som utgörs av ett par temaintervjuer och mitt skriftliga, autoetnografiska material. Intervjuerna utgörs i sin tur av en gruppintervju och en individuell intervju, båda med scenkonstnärer från DuvTeatern. Det autoetnografiska materialet baserar sig på observationer av mina egna reaktioner och tankebanor under den etnografiska perioden inom DuvTeatern från september 2022 till april 2023.

En förutsättning för att jag skulle kunna samla in materialet var att jag fick tillgång till de olika formerna av DuvTeaterns verksamhet som pågår parallellt. För intervjutillfällena var det en förutsättning, eftersom jag behövde lära känna de potentiella deltagarna innan jag kunde organisera tillfällena där alla deltog av egen vilja. Det autoetnografiska materialet uppstod tack vare att jag fick tillgången till följande verksamhet:

- de två olika föreställningarnas repetitioner hösten 2022,
- att arbeta som biljettförsäljare tillsammans med en publikvärd ur ensemblen under föreställningsperioden i december 2022,
- ledarteamet för de två dramaklubbarna som praktikant under hela den etnografiska perioden,

³⁶ I egen fri översättning: ”Men livet består naturligtvis av så mycket mer än ord och rationella val. Vår uppfattning av världen är inte i första hand narrative, utan rätt så sensorisk... Det kan därför vara värt det att försöka utveckla metoder för att undersöka förstahandsupplevelserna, istället för att förlita sig på berättelser om dem. [...] Ett fenomenologiskt tillvägagångssätt (i kontrast till moderna/postmoderna sådana) får mig därför att byta fokus från observation till upplevelse och från det människor säger till vad de gör.”.

- teaterns fester under den etnografiska perioden.

Tillgången till allt det här fick jag i praktiken genom samtal och överenskommelser med teaterns verksamhetsledare. Hon kunde förse mig med tidtabeller för olika verksamhetsformer, föreslå passliga sätt för mig att delta på och svara på frågor jag hade om de olika tillfällena. En avgörande del av tillgången var även att hon (och mina övriga kolleger på DuvTeatern) delade med sig av sina egna insikter och det Denscombe kallar för "insider knowledge", kunskap som endast en person invigd i verksamheten kan besitta (Denscombe 2010, 90). Också för intervjuerna var det verksamhetsledaren som gav mig tillgång till de resurser som behövdes för intervjutillfällena. För att förverkliga intervjuerna förekom det ändå ett tydligare "förhandlande", som Denscombe uttrycker det, än för insamlingen av det autoetnografiska materialet. Det autoetnografiska observerandet krävde bara att jag meddela på förhand att jag ville delta vid ett tillfälle, så tilläts jag närvara vid den pågående verksamheten. För genomförandet av intervjuerna stötte jag dock på tydligare artikulera önsknings angående utgångspunkterna. DuvTeatern har som organisation stort intresse av att samarbeta med olika aktörer och ge synlighet åt sina konstnärer, så det fanns aldrig något motstånd mot att låta mig genomföra intervjuer. Jag kom dock i förhandlingarna i kontakt med DuvTeaterns grundläggande värderingar, vilket även fick mig att alternera vinklingen på hela studien.

Verksamhetsledaren uttryckte sig ungefär så här: "Jag litar på ditt omdöme, men jag vill ändå säga högt att du ska vara försiktig med att intervjua konstnärerna ur ett "vi-och-dom-perspektiv", att betrakta dem som studieobjekt, en annorlunda grupp, åtskilda från andra scenkonstnärer. Alla i ensemblen identifierar sig inte själva som "konstnärer med funktionsvariation", de är och bör i första hand bli förhållna till som scenkonstnärer, skådespelare." Precis som Denscombe konstaterar ingår här alltså väsentliga politiska, etiska och praktiska aspekter, som i det här fallet styrde uppbyggnaden av såväl intervjutillfällen, analysen som mitt slutarbets frågeställningar. En beskrivning av hur det här gick till finns under rubriken 4.4 "Etiska överväganden". (Denscombe 2010, 88)

Under de två veckorna mellan att jag höll gruppintervjun och den individuella intervjun kämpade jag med att förstå vilken typ av material det var jag egentligen samlade in. Etiska problemen som min internaliserade "vi-och-dom" syn gett upphov till under gruppintervjun fick mig att tycka att det material jag samlat in var odugligt. I enlighet

med den forskningstradition jag formats av funderade jag på vad jag egentligen håller på med och vad min rätt till ämnet överhuvudtaget är. Plötsligt insåg jag att jag måste låta mig själv falla ännu djupare in i den feministiska forskningstradition från 2000-talet som jag anser mig representera. Jag bör inte bara vara medveten om, utan även ha tillit till min position i förhållande till ämnet. Även jag har upplevelser av DuvTeaterns verksamhet och hur den påverkar mig som teateraktör. Fast jag upplever den från en annorlunda position och med mindre erfarenhet än scenkonstnärerna inom DuvTeatern, så kan jag som en idealistisk, drömmande och frustrerad teaterpedagog i början av min karriär, i jakt på en hållbarare och bredare teatervärld, också känna relevanta saker. Genom min delaktighet i verksamheten är dessa upplevelser i dialog med upplevelserna som de egentliga huvudpersonerna har och påverkar alltså dem samtidigt som deras upplevelser påverkar mig. (Ojala och Pietilä 2022, 184)

5.1. Intervjuer

Jag valde att göra intervjuer, eftersom jag inte trodde mig kunna dra tillförlitliga slutsatser baserat endast på observationer från en så pass kort etnografisk period. Största delen av de aktiva inom DuvTeatern har flera års erfarenhet inom organisationen och har alltså varit med då den aktuella normkulturen uppkommit och utvecklats. Jag anser det därför intressant att försöka nå den upplevelse och information som alla dessa personer besitter. Att själv tolka deras ageranden i lösryckta situationer kändes inte lockande. Följande beslut jag tog, angående intervjuandet, var att jag ville höra de personer som DuvTeaterns verksamhet i första hand tillgängliggör teaterfältet för. I praktiken innebär det här alltså att jag ville höra hur scenkonstnärerna med olika typer av funktionsvariationer på teatern upplever verksamheten. Dessa personer har hörts mer sällan i forskningssammanhang, än till exempel den funktionsnormativa personalen i ledande positioner (se 4.1 "Forskningsfrågor"). Det tredje beslut jag tog angående intervjuerna var att i huvudsak genomföra en gruppintervju. I första hand var jag intresserad av att komma åt den kollektiva upplevelsen och de individuella upplevelserna som de ger sig uttryck i gruppen. Jag ville utnyttja faktumet att många av scenkonstnärerna varit med i flera produktioner, så en avgörande del av intervjuerna handlade om att minnas tidigare verksamhet. Att minnas är en social process som underlättas av att göra det i grupp, samtidigt som det skapar ett automatiskt urval av upplevelser då de gemensamma upplevelserna automatiskt belyses. Det förhandlas om och synliggörs (till och med

skapar) en kontrast till övriga grupper, helt enkelt för att de som tillsammans minns gör det som en specifik gemenskap. Utöver detta gemensamma tillfälle arrangerade jag även en individuell intervju med en av scenkonstnärerna, vilket jag beskriver mer ingående under följande underrubrik. Trots att materialet uppstått under två olika intervjutillfällen kommer jag i analysen att behandla dem som ett och samma material. (Tormulainen 2022, 301-303, 306)

5.1.1. Val av intervjudeltagare

I gruppintervjun deltog fyra personer. Eftersom en till person dessutom deltog i ett individuellt intervjutillfälle betyder det att jag totalt intervjuade fem av DuvTeaterns scenkonstnärer. Dessa personer har alla varit olika länge aktiva inom DuvTeatern, är i olika ålder och av olika kön. Valet av personer att intervjua baserade sig på den relation jag hunnit skapa till var och en under mina sex månader inom teatern, samt på praktiska faktorer som tillgängliga assistent- och tidresurser. Jag valde att presentera idén till gruppintervju för sådana personer inom ensemblen som utan personlig assistans skulle kunna delta i ett diskussionstillfälle med trolig potential att hänga med och uttrycka sig. Två av de personer jag presenterade förslaget för tackade genast nej till att delta och en person uteblev i sista stund på grund av hälsoskäl. Jag vill poängtera att speciellt personer som använder sig av kompletterande kommunikationstrategier³⁷ förbisågs i min materialinsamling och inkluderas alltså inte i den kollektiva DuvTeatern-röst jag strävar till att synliggöra med hjälp av intervjumaterialet. Till exempel verbalitet var en faktor som avgränsade intervjugruppen. För att kunna ta dessa förbisedda personer i beaktande skulle jag förslagsvis ha behövt göra individuella intervjuer med dem och dessutom ha en assistent med mig på varje intervju, för att möjliggöra kommunikationen. Alternativt kunde de ha deltagit i gruppintervjun, men med personlig assistent med erfarenhet av deras arbete inom DuvTeatern. Sådana arrangemang var inte realistiska för det här arbetet. Den ena individuella intervju jag gjorde gick att arrangera eftersom jag kunde göra det utan att inkludera assistans vid intervjutillfället. De intervjuer jag använder mig av är alltså inte på något vis heltäckande av alla DuvTeaterns scenkonstnärer, utan ett selektivt och delvis slumpmässigt plock ur leden!

³⁷ Med kompletterande kommunikationsstrategier avser jag sätt att kommunicera som är icke-verbala, som stöder kommunikationen på olika sätt. Till exempel tecken som stöd, bildverktyg och text till tal är kompletterande kommunikationsstrategier.

5.1.2. Praktiska arrangemang

I stycket 4.4 ”Etiska överväganden” beskriver jag den samtyckesplan jag använde mig av för att försäkra mig om de intervjuades frivilliga deltagande i intervjuerna. Under det första samtalet beskrev jag mitt syfte med intervjun som att jag vill ta reda på ungefär ”vad DuvTeatern betyder för dess scenkonstnärer”. Jag nämnde även att jag kommer att fråga om; ”vad DuvTeatern är”, ”lite om er själva”, ”produktioner ni varit med i”, ”vad ni tycker om teater och dans”. I infobrevet³⁸ för februari månad adresserades de intervjudeltagare som bekräftat sitt intresse (under det första samtalet) med intervjudatum och följande beskrivning av tillfället;

LOTTES SLUTARBETE

DuvTeaterns praktikant Lotte (Charlotte Karlsson)

skriver i vår sitt slutarbete för sina teaterstudier.

Lotte skulle vilja intervjua några av er skådespelare den 1 mars:

X, X, X, X och X.³⁹

Hon vill höra era tankar om teater, skådespeleri

och om de föreställningar ni varit med i.

Intervjun görs i grupp i DuvTeaterns studio.

Q⁴⁰ är på plats som assistent under intervjun.

Det är frivilligt att delta.

Meddela Q om du INTE vill delta i intervjun.

Vad gäller den ena deltagaren i den individuella intervjun presenterade jag samma information för hen, och skötte själv den kontakten via telefon och e-mail.

Intervjuerna tog plats i DuvTeaterns Studio på G18, så vi var i ett bekant utrymme för alla oss involverade. Känslan av familjaritet och tydlighet var viktig för intervjuernas

³⁸ Ett e-mail som skickas ut till alla medlemmar av ensemblen (eller involverade i eventuella produktioner/projekt) några gånger om året, där repetitionstidtabeller, träffar, möten och annan viktig info finns samlad, alltid med utskrivna namn på de som aktiviteten gäller.

³⁹ Namnen på de intresserade har jag här ersatt med X.

⁴⁰ Namnet på assistenten har jag här ersatt med Q.

genomförande, då det handlade om en engångshändelse och inte till exempel en serie av träffar. Vi hade även för avsikt att tala om upplevelsen av DuvTeatern som den bekanta miljö det är för oss alla, så valet var det bästa möjliga. En annan aspekt som hämtade familjaritet till gruppintervjun var tidsstrukturen. Jag använde mig av en träffupbyggnad som är ofta förekommande på DuvTeaterns träffar; program i början, paus med mellanmål (DuvTeatern bjuder på kaffe och någon frukt) i mitten, program i slutet av träffen. Tidsmässigt handlade det om en timmes diskussion, paus och en timmes diskussion igen. Den individuella träffen tog lite på en timme, så vi höll ingen paus, men småpratade innan vi inledde samtalet som bandades in. Båda intervjuerna arrangerades var sin vardageftermiddag, för att deltagarna skulle hinna med efter sina eventuella arbetsdagar innan, men utan att det skulle kräva veckoslutsjobb av någon inblandad.

På gruppintervjustillfället hade jag med mig en assistent, en kollega från DuvTeatern som jobbat för teatern under flera år. Hon känner intervjudeltagarna bättre än vad jag gör och så delar hon viss erfarenhet från genomförda produktioner och genomförd verksamhet med dem, som jag inte har. Vi kallade assistentens roll för ”erfarenhetstolk” då det var vad hennes uppgift var under intervjun; att plocka upp hänvisningar till minnen, tillfällen, roller eller händelser, som jag omöjligen kunde ha förstått och därför möjligen skulle ha missat att utreda. Assistenten ställde även klagörande frågor åt mig som intervjuare, då jag var för otydlig i min frågeställning och ingen diskussion kom i gång på grund av det. Tormulainen poängterar i sin text om att intervjuare kring minnen i grupp att det är viktigt att intervjuaren kan ställa klagörande frågor och ta alla deltagare i beaktande (Tormulainen 2022, 316). Det var för att möjliggöra det här som assistenten deltog. Intervjufrågorna och intervjutillfällenas uppbyggnad finns bifogade som bilagor till det här arbetet.

5.1.3. Intervjumetoder

Precis som med alla andra metoder i det här arbetet (forskningsmetoder och analysmetoder) anpassade jag fritt intervjumetoden enligt situationen, eftersom jag anser att metoder inte finns till för att tjäna sig själv, utan det de används för (Käyhkö 2021, 219, 239). Båda intervjuerna tog formen temaintervju; jag hade öppna frågor som jag ställde och som vi rörde oss kring i diskussionen, men jag höll mig inte strikt till dem och tillät en fri diskussionsordning (Tormulainen 2022, 309). Jag sökte inte heller efter raka,

lätt dokumenterade svar, utan ville stöda en flytande och organisk diskussion kring ämnena. Det här kändes naturligt för mig, eftersom jag i det här fallet var intresserad av vad andra än jag själv upplever centralt i DuvTeaterns verksamhet, samt hur de uppfattar den egna ställningen på teaterfältet. Jag litade helt enkelt inte på att jag skulle kunna ställa rätta frågor, ifall jag skulle ha gjort frågeställningarna för specifika. Det visade sig ändå vara en utmanande balansgång; att ställa frågorna så pass tydligt, att en diskussion kunde ta fart, men ändå så pass öppna att deltagarnas egna tolkningar av frågan formade svaren. Vissa av frågorna var mer framgångsrika i detta avseende, vissa mindre. En del frågor födde inte mycket diskussion, men däremot desto mer analysmaterial för mig i form av observationer av stämmningsförändringar, kroppsspråk och fokus i gruppen. Till exempel lade jag vikt vid vilka upplevelser intervjudeltagarna uttryckte, hur de mindes kring det vi talade om och vilka känslor, tankar och åsikter som uppstod i tillfället. Att deltagarna skulle minnas verklighetstroget eller i vissa kvalitéer eller kvantiteter var helt ointressant för mig. Jag utgår ifrån att det som minns, det har fastnat i kroppen på den som minns, är hens verklighet och följer med hen inom verksamheten. Jag utgick även från att de jag intervjuade har något gemensamt: sin roll som scenkonstnärer inom DuvTeatern. Trots att de kan uppleva de gemensamma faktorerna, minnen från verksamheten och sin position inom den väldigt olika förhöll jag mig därför även till minnena som en organisk massa, bestående av så väl personliga upplevelser, varvade med gemensamma upplevelser, och omgivna av meningsskiljaktigheter och gemenskap. Utgångspunkten var att beröra en kollektiv och på så vis samhällslig nivå genom det vardagliga, intima och enskilda. (Käyhkö 2021, 217, 225, 227)

Som jag konstaterat tidigare kom idén att göra en gruppintervjun från faktumet att det är lättare att minnas tillsammans; att höra andra minnas kring sådant en själv upplevt kan till och med tillgängliggöra sådant en trodde sig ha glömt bort (Käyhkö 2021, 228). Precis som de olika intervjudeltagarna i en samlad situation kan stimulera varandra, kan det som Tormulainen kallar ”minnesuppfrysningmaterial”⁴¹ även vara till hjälp (Tormulainen 2022, 309). Då jag förberedde intervjuerna uppmanade så väl teaterns verksamhetsledare som intervjutillfällesassistenten mig att fundera över möjligheten att ta med fotografier eller annat visuellt material till intervjuerna, för att stöda minnesprocessen. De poängterade dock båda att det material en väljer att ta fram under tillfället kraftigt kommer

⁴¹ Egen fri översättning av det finska originalet ”muistinvirkistysmateriaali”.

att definiera vilka minnen som seglar upp till medvetandet. Jag beslöt mig för att använda broschyrer, flyers, programblad och en del publicerat material (en cd, en poesibok och en kalender till exempel), i princip ett exemplar för varje produktion som DuvTeatern gjort. Dessa tog jag fram då vi började tala om produktionerna, innan jag ställde frågor om vad deltagarna mindes från olika samarbeten och projekt. På det här viset tänkte jag att det åtminstone finns en balans i att alla produktioner hämtats till medvetandet. Jag hade dessutom sett till att vara väl påläst angående vem som deltagit i vilka produktioner och i vilken roll, vilka år de tog plats och vad de involverat för utomstående samarbetsparter. På det här viset kunde jag minska på gapet mellan mig som intervjuare och de intervjuade. Så även den här informationen jag kunde kasta fram fungerade stundvis som ”minnesuppskriftningsmaterial”.

Eftersom traditionella intervjuförfaranden baserar sig på normer som förutsätter ett väldigt språkligt deltagande ville jag sträva till ett normkreativt förhållningssätt, för att möjliggöra alla de intervjuades varierade uttrycks sätt. En strategi gällde språkval, där vi använde oss av en blandning av olika språk, alltid enligt vad som bäst beskrev det aktuella ämnet för en deltagare. För att i lite högre grad säkra intervjudeltagarnas anonymitet har jag översatt alla citat till svenska själv, utan att markera detta i texten. Jag strävade också till att skapa en mer holistisk och flexibel intervjustruktur och intresserade mig för sådant som kom upp i förbigående, sådant som jag möjligen inte ens frågat efter. I praktiken innebar det här att jag använde mig av tillämpningar av metoder som ingår i min teaterpedagogiska praxis. Den metod jag använde mig av vid båda intervjutillfällena var att be intervjudeltagarna tankeduscha⁴² kring DuvTeaterns betydelse för dem, medan jag skrev upp orden på ett blädderblock⁴³. Intervjuerna inleddes med att jag ställde frågan ”Vad tänker ni/du på, när jag säger: DuvTeatern?”, varpå jag lämnade den samling ord som uppstått synlig under hela intervjutillfället. I slutet av intervjutillfället återkom jag till dem, genom att ställa den sista frågan: ”Vad betyder DuvTeatern för er/dig?” (konkretiserat: ”Är DuvTeatern viktig? Varför?”) och skriva upp även det som kom fram då på blädderblocket. Under den individuella intervjun genomförde vi tankeduschandet aningen modifierat. Jag ställde den första frågan och skrev till en början upp svaren på ett eget papper. Först efter det tog jag fram blädderblocket, som vi fyllt i under

⁴² Fritt idéande, utan någon som helst kritisk granskning. Den engelska versionen av uttrycket, som kan vara bekantare för en del läsare, är ”Brain Storming”.

⁴³ Blädderblock är det som på finlandssvenska ofta kallas för ”flap-tavla”, från finskans ”fläppitaulu”.

gruppintervjun, så att personen i den individuella intervjun kunde ”bolla” med deras tankar också. Jag ville inleda utan att delge orden från gruppintervjun, eftersom jag ville ge utrymme till den intervjuade att utgå ifrån den egna förståelsen av frågan. I slutet av sessionen skrev jag in det som kommit upp under den ifrågavarande sessionen, samt ställde den avslutande frågan och fyllde också i med svaren på den.

Under gruppintervjun använde jag mig även av en dramametod som faller inom gruppen ”staty-övningar”, för att ge diskussionen en kroppslig dimension. Vi valde en produktion åt gången som DuvTeatern gjort och sedan bad jag deltagarna att fysiskt gå och ställa sig i en position som representerar något de kom att tänka på ur den ifrågavarande produktionen. Det här möjliggjorde ett annorlunda deltagande än det verbala diskuterande vi annars använde oss av. Jag fick bekräftelse på nödvändigheten av att inkludera en sådan här aspekt till intervjun, då intervjudeltagare som inte tagit mycket initiativ i diskussionerna hittills var de första att ställa sig upp och den här gången inleda diskussionen. Vi aktiverade det kroppsliga minnet, vilket tillät de intervjuade att minnas och uttrycka sådant som inte tidigare uppkommit. Jag hittar ett stöd för att den här typen av tillvägagångssätt ingår i kategorin av sådana intervjumetoder som för tillfället undersöks och utvecklas, i så väl böckerna *Tutkiva mielikuvtus* (Ryynänen och Rannikko 2021) som i *Kulttuurin tutkimus tietämisen tapana* (Kinnunen och Venäläinen 2022). Till exempel beskriver media, musik och konstforskare Eeva Pärjälä tillsammans med dansare och kulturanropolog Sonja Pöllänen hur människor skapar sina egna meningar för platser och hur minnen och upplevelser är kopplade till dessa platser (Pärjälä och Pöllänen 2022). Den här informationen använde jag mig av då vi gjorde en variation på ”staty-övningen” under gruppintervjun. Det hade kommit till att minnas kring produktionen Estradmuseum, som hade tagit plats i precis det utrymme där vi befann oss. Jag uppmanade intervjudeltagarna att ta plats i rummet där de under produktionen haft sin plats (det handlade om en rätt så statisk scenografi, där Studion var ombyggd till ett teatermuseum, och som publiken guidades igenom i små grupper). Från de här platserna berättade sedan intervjudeltagarna vad de gjort och hur det känts att vara med i den produktionen.

5.1.4. Min egen inverkan på tillfällena

Som jag konstaterat redan tidigare i det här arbetet påverkar jag oundvikligen alla steg av studien, bara genom att vara den jag är. Även intervjutillfällena och materialet jag fick via dem påverkades av mina val, mina frågor, min personlighet och såväl min personliga som samhälleliga relation till de intervjuade. En central aspekt att ta i beaktande är till exempel att det är väldigt vanligt att intervjuade personer berättar vad de tror att intervjuaren vill höra (Ojala och Pietilä 2022, 185). Just på grund av det här ville jag ställa öppna frågor och inte styra diskussionen för mycket. Det ledde dock till ett annat problem, då jag inte lyckades konkretisera vissa av frågorna och guida diskussionen vidare. Jag antar att det var det här som ledde till att vissa frågor, speciellt under gruppintervjun, helt stannade upp och det enda som hördes var några ”det var nog bra”, ”det är kiva” eller ”inte vet jag”.

Utöver frågeställningarnas otydlighet var jag även otydlig med den roll jag själv hade i situationen, vilket kan ha skapat en oavsiktlig otrygghet i situationen. Det uppstod till exempel en situation där intervjudeltagarna i gruppintervjun vid tankeduschandet sade åt mig: ”Du kan ju också.” och ”Sätta till något där” men jag avstod, eftersom jag inte ville ”blanda in mina egna synpunkter” i kollaget av deras uppfattning av DuvTeatern. Jag funderar nu i efterhand ifall jag där tog en distans från de intervjuade som skadade förtroendet mellan oss och som även visade på en viss skenhelighet i mina avsikter. Jag försökte ge sken av att ”vi är här tillsammans” men skiljde i praktiken på ”mig och dem”. I Käyhkönens text om minnesarbete plockade hon ut ett citat av ett meningsutbyte mellan deltagare i minnesgruppen:

”N1: Se ryhmäkeskustelu olisi ollu aika erilaista jos sä [tutkija] olisit pysytellyt semmosesna ulkopuolisena joka antaa puheenvuoroja tai esittää kysymyksiä: ”entäs tämä ja tämä” [...]

N2: Tai sellanen tirkistelyolo, et se [tutkija] tirkistelee vaan meidän elämää mutta ei kerro mitään omasta.

N3: Mut sehän oiski ollu tämmönen perinteinen tutkijan rooli, että tutkija tulee tarkastelee ja haastattelee ja sit se menee pois.”⁴⁴
(2021, 226)

Jag blev alltså en ”tirkistelijä” (gluttare/ tjuvkikare), trots att jag kunde ha gått ännu mer in i den delade roll jag har med dessa personer: att vi alla arbetar, skapar och lever inom DuvTeatern. Precis som Ojala och Pietilä poängterar att en kan göra i så kallade ”pilotintervjuer”, fick jag iakttä mina egna fördomar och insisterande försök till att skilja på oss (Ojala och Pietilä 2022, 180). Skillnaden ligger dock i att det här var min egentliga intervju, och inte en pilotintervju, så möjlighet att förändra min strategi fanns inte. Trots att jag ansett mig sträva till att ”forska tillsammans med deltagarna” så nekade jag dem när det kom initiativ som kunde ha öppnat upp för att studera ämnet tillsammans och inte åtskilt.

För att jag hittills poängterat mest hur jag påverkade intervjutillfällena negativt är det även på sin plats att ge utrymme åt de sätt på vilka jag påverkade intervjuerna i positivare och möjliggörande former. De diskussioner som uppstod och det värdefulla material som uppkom i dem möjliggjordes till stor del av att vi hade en relation som bygger på tillit och respekt mellan mig och de intervjuade. Jag hade under den etnografiska perioden lätt att överhuvudtaget komma till rätta inom DuvTeatern, mycket tack vare min förmåga att anpassa mig och mitt genuina intresse för att lära mig det sociala livet inom DuvTeatern. De förmågor jag genom min kritiskt pedagogiska praxis tränat; aktivt lyssnande, tystnads- och känslotålighet i stunden och ett tålmod för minsta möjliga kommenterande är så klart också sådant som påverkade intervjutillfället (Ojala och Pietilä 2022, 180-181). Den fråga jag själv innan intervjutillfället tänkt att var centralast; ”Vad tänker du när du hör benämningen scenkonstnär/skådespelare/dansare med funktionsvariation?”, visade sig vara en vi inte i intervjustunden kunde gå djupare in i.⁴⁵ Tack vare min emotionella närvaro i stunden uppfattade jag det känslospår frågan styrde in på och avgjorde att det

⁴⁴ I egen fri översättning: ”N1: Gruppdiskussionen skulle ha varit ganska annorlunda om du [forskaren] skulle ha hållit dig som utomstående, som ger talturer eller ställer frågor: ”nä hur är det med det här och det här” [...] N2: Eller en sådan där känsla av att vara påtittad [finska: tirkistelyolo], att hen [forskaren] bara gluttar [finska: tirkistelee] på våra liv men inte berättar något om sitt eget. N3: Men det skulle ju ha varit en sån här traditionell forskarroll, att forskaren kommer och iakttar och intervjuar och sedan avlägsnar sig.”

⁴⁵Orsak till detta och analys av situationen under rubriken 4.4.2 ”Frågeformuleringar”.

var omotiverat att den här gången, i den här intervjun, fokusera mer på den typen av frågor. Min närvaro påverkade alltså intervjun mest genom att jag lyssnade till min intuition i stunden och litade på den.

5.2. Skriftligt autoetnografiskt material

Innan jag förhöll mig till upplevelserna av att integreras i DuvTeaterns verksamhet som forskningsmaterial skrev jag redan stundvis ner dem. Jag skrev inlärningsdagbok för den praktik jag genomförde och satt med antingen ett häfte eller en dator i famnen då jag observerade repetitionerna. Det är ett bekant sätt för mig att processa mitt inträdande i en ny gemenskap och kultur. Det tillåter mig att lägga märket till vad det är som händer inom mig och att få tag i sådana flyktiga tankar som kan ge en förklaring till varför jag reagerar eller agerar på specifika sätt. Speciellt då ett annars svårförstått virrvarr av intryck, tankar och behov ger upphov till paradoxala känslor har skrivandet hjälpt mig att se situationen klarare och att lyckas förhålla mig till den med eftertanke. Hansen konstaterar att det är viktigt att vara medveten om vilka sensoriska impulser som sätter igång vilka processer, eftersom det forskaren i etnografiska (och enligt mig autoetnografiska) situationerna fångar upp aldrig är endast observationer, utan egentligen tar formen av fortlöpande förklaringar och tolkningar (Hansen 2003, 163). Därför har också autoetnografi känts som en nödvändig del av det som till en början kunde ha sett ut som en etnografisk forskning.

På grund av att jag i ett så pass sent skede kom fram till att det är en absolut nödvändighet att använda mig av mina egna upplevelser tillsammans med intervjumaterialet, har även det autoetnografiska materialet uppkommit på varierande sätt. En del av materialet är som nämnt producerat i stunden då något inträffat, en annan del har uppkommit senare (fortfarande ofta samma dag), som en rapportering för mig själv. En sista del har uppkommit då jag några månader efter situationen återkallat minnet av den och skrivit utgående från det som hänt inom mig just då. Oberoende av i vilket skede jag skrivit ner något så har det alltid krävts ungefär en liknande procedur av introspektion. Jag lägger märket till hur en känsla eller stämning antingen fyller mig eller drar förbi och berör mig svagt. Jag för pennan till pappret eller fingrarna till tangentbordet och skriver ner nyckelord: ”Spökpennan”, ”Specialförmågor”, ”Balans”, ”Gemenskap”. Sedan låter jag texten komma; meningar, ord, ofta en benämning av känslan. Även iakttagelser av vem som ingår i situationen, vad som händer när känslan uppkommer eller just innan, min

tolkning av det som sker, funderingar kring varför detta berörde mig och varför det berör mig just så här. Det centrala är att jag inte försöker tänka och analysera innan jag skriver ner. Det kräver ett medvetet bromsande av frågan ”varför”, då denna presenterar sig helt automatiskt och vill sätta igång det teoretiska processandet. Ofta mynnar mitt dokumenterande av situationen nog ut i en första analys under skrivandets gång, men det jag håller fast vid är att inleda det hela från känslan (en emotionell, emellanåt fysisk eller ibland utebliven känsla) eller från handlingen jag utfört. Skrivandet kan även inledas från en tanke, men då är det allt som oftast frågan om en flyktig tanke som försökt passera obemärkt, som en del av de ”sanningar” som min förståelse av världen ger upphov till. Det här liknar Uotinsens metoder för att tillåta omedveten kunskap att stiga till ytan i henne. Hon skriver att förutsättningen för att omedveten kunskap ska kunna presentera sig behöver tankarna kunna röra sig fritt (Uotinen 2022, 444).

5.2.1. Repetitionsobservationer

Jag deltog som observatör i repetitionerna för de två produktioner som DuvTeatern hade premiär med i november 2022. Karaokekomedin *Näkterbarens* repetitioner följde jag med under fem repetitioner (~5h/repetition), varav jag även en gång deltog i arbetsgruppens planeringsmöte innan repetitionens början (~1,5h), samt deras avslutande möte efter repetitionens slut (~1,5h). Dansproduktionen *Två Duetter* bestod av två separata dansverk som under spelperioden alltid spelades efter varandra och på så vis utgjorde en helhet; *Vardag* och *Sense of Hope*. Jag deltog som observatör under två repetitioner med *Vardag* och en med *Sense of Hope*. Dessutom såg jag under spelperioden *Näkterbaren* en gång och *Två Duetter* två gånger. De två föreställningarnas repetitionstillfällen som jag deltog i var mycket olika sinsemellan, eftersom *Näkterbaren* bestod av en hel grupp med människor som deltog under de olika repetitionerna jag observerade (sju skådespelare, regissör, konstnärlig assistent, rep- och föreställningsassistent, tekniskt ansvarig, scenograf och ljusdesigner, ljuddesigner och kostymdesigner), medan det under *Två Duetters* repetitioner som jag deltog i endast deltog ett fåtal personer (de två dansarna, regissör och koreograf - för den ena av de två duetterna var en av dansarna dessutom samma person som regissör/koreografen, produktionsassistent, tekniskt ansvarig och ljuddesignern). Under observerandet av *Två Duetter* var jag därför i en tydligt observerande roll, medan jag under *Näkterbarens* repetitioner liksom blev mer ”en i gänget”. Till exempel var det viktigt för arbetsgruppen

att jag deltog i uppvärmningar på scenen innan repetitionerna satte i gång ordentligt. Jag fick även agera assistent för skådespelarna vid behov. Detta påverkade det autoetnografiska materialet så att jag har mer holistiska upplevelser nedtecknade från *Näkterbarens* repetitioner, medan jag i större utsträckning berördes som tittare under *Två Duetters* repetitioner.

Uotinen undersöker i sin text ”*Tietämättä tietämisen ruumiillisuus*”⁴⁶ vilka förutsättningarna är för att hennes ”omedvetna kunskap” ska stiga till ytan. Hon hittar sina strategier och på samma vis har jag utvecklat mina strategier. Bland annat så konstaterar hon att då omedveten kunskap presenterar sig för henne så vill hon inte stanna upp och skriva ner tanken, utan föredrar att göra det efter att hon kommer fram (hon använder promenerande som redskap för att komma åt in omedvetna kunskap). Hon konstaterar att det skulle störa flödet och hindrar henne från att vara öppen för de oförväntade, omedvetna insikterna. Till skillnad från Uotinen beslöt jag mig ändå för att skriva ner mina insikter så fort de presenterade sig för mig. Jag förberedde dock alltid situationen så att jag inte i insiktsstunden var tvungen att söka fram skrivblock och penna, utan hade dem lättillgängliga och alltså inte behövde avbryta mitt observerande under en alltför lång tid. Efter nedskrivandet var jag visserligen tvungen att ta en stund för att återkomma till ett uppriktigt och inte så sökande förhållningssätt, men det var alltid möjligt att göra det igen. (Uotinen 2022, 443)

5.2.2. Praktikant inom verksamheten

Till skillnad från den observerande roll jag hade vid repetitionerna var min roll väldigt involverad och aktiv i allt som gick under mina praktikaktiviteter. Till dessa uppgifter hörde min roll i ledarteamet för dramaklubbarna, assistent under filmrepetitionerna och biljettförsäljare under spelperioden. Dramaklubbarnas ledarteam består av två fast anställda ansvariga ledare och några timanställda ledare. Jag, i praktikanroll, deltog i största delen av träffarna under hösten 2022 och alla träffar våren 2023 och rörde mig från att vara ”med” till att ha ansvar över de konstnärliga processer vi genomförde med respektive grupp. I de situationer där jag assisterade eller drog verksamhet själv skrev jag inte upp iakttagelser mitt i, eftersom det skulle ha stört situationen och definitivt avbrutit

⁴⁶ I egen fri översättning: ”Det omedvetna vetandets kroppslighet”.

flödet. För de situationerna är alla iakttagelser alltså sådana som uppkommit i efterhand, då jag sett tillbaka på situationen och försökt återkalla min upplevelse av den.

Kanske just för att jag var en aktiv del av situationerna under min praktik och bar ett ansvar som jag inte bar i min roll som observerande på repetitionerna, har iakttagelserna från praktikerna en avsevärt mer kritisk ton än de ovanstående. Jag antar att det är en viss självkritisk del av min pedagogidentitet som aktiverats och velat ”iaktta-för-att-utveckla”. Jag anser det dock inte vara ett problem, utan en resurs i det här arbetet. Jag inspireras av Eeva Anttila, doktor och professor i danspedagogik, som i sin autoetnografiska text ”*When Dialogue Fails*” (2016) undersöker dialogisk pedagogik i praktiken. Just via att iaktta stunder där hon själv upplevt sig misslyckas, mista kontroll, inte veta hur hon bör agera eller ”rädda situationen” har hon lyckats skriva en text som ger en sällan förekommande granskning av vad det är som sker i verkliga situationer. Hon skriver både ärligt och sårbart och jag inspireras av detta i att låta även de mindre smickrande impulserna inom mig få utrymme bland mitt autoetnografiska material. Genom att ta med den här typen av material kan jag få syn på hur samhällsliga strukturer agerar genom mig och möjligen synliggöra för andra hur vi alla påverkas av dem. (Anttila 2016, 297)

6. INNEBÖRDEN AV NORMKREATIV TEATERVERKSAMHET: EXEMPEL DUVTEATERN

I det här kapitlet slutför jag analysen av mitt insamlade material, genom att diskutera intervjumaterialet och fältanteckningarna med DuvTeaterns konstnärliga alster och utvalda teoretiska källor. Hur en förhåller sig till sitt material kan enligt Denscombe beskrivas som att en placerar sig någonstans på spektrumet mellan ett singulariserande och ett generaliserande förhållningssätt. Jag förhåller mig till materialet både som enskilda plock från fältet, i den miljö och stund det är framställt och som bärare av en mer allmängiltig sanning. Jag försöker inte hitta det som är gemensamt för deltagarna i den artificiella⁴⁷ gemenskapen ”personer med intellektuell funktionsvariation”. Däremot försöker jag synliggöra vad en normkreativ verksamhet och kultur möjliggör i all dess bredd; för individen, för gruppen och för individerna i gruppen. Jag lyfter upp singulariserande observationer, speglar dem mot varandra och mot de diskussionskällor jag beskriver under följande rubrik (6.1 ”Källor för diskussionen”). Dessa speglingar tillåter mig att formulera mig vidare kring hur den normkreativa organisationskulturen inom DuvTeatern upplevs av och påverkar de som är aktiva inom verksamheten. Det generaliserande jag gör är att utgå ifrån att dessa specifika upplevelser kan hittas bland övriga normkreativa aktörer. (Denscombe 2010, 85)

Forskningsfrågorna jag undersöker är, i den ordning jag diskuterar dem från och med rubrik 6.2;

- ❖ Hur känns det att arbeta inom DuvTeatern?
- ❖ Hur ser organisationskulturen ut i praktiken, då förhållandet till tillgänglighet är att det fungerar som konstnärlig strategi och inspiration?
- ❖ Vad innebär en normkreativ organisationskultur för breddandet av teaterfältet?

Innan jag inleder diskussionerna kring dessa frågor beskriver jag de källor jag diskuterar med.

31 För motiveringen till att det är en artificiell gruppering att klumpa ihop ”personer med intellektuell funktionsvariation” med varandra, se underrubrik 3.2 ”Teater och funktionsnormen”.

6.1. Källor för diskussionen

Eftersom jag analyserar mitt material genom att diskutera det med övriga källor, vill jag att du som läsare förstår vilken typ av personer jag diskuterar med, ur vilken typ av verkligheter alstren uppstått och varför jag valt att använda just de här källorna. För de akademiska källornas del har jag till största del använt mig av redigerade publikationer från områden som kulturforskning, samhällsvetenskaplig funktionshinderforskning och upplevelseforskning⁴⁸. Även ett par artiklar skapade i samverkan med DuvTeatern finns bland mina diskussionspartner. Utöver akademiska skribenter fortsätter jag att använda mig av konstnärliga produkter, som skapats av DuvTeaterns ensemble eller av enskilda medlemmar i den.

Den magisteravhandling som min kollega på DuvTeatern och nuvarande politices magister Sara Haapalahti skrev 2020 är väldigt närvarande i min diskussion av normkreativ verksamhet. Avhandlingen är gjord för studierna i socialt arbete och socialpolitik och heter *Hur kan teater göras tillgängligt? En etnografisk studie om ledarskapet i en ensemble med personer med funktionsvariationer under en föreställningsperiod år 2019–2020*. Det är en granskning och sammanfattning av de arbetsmetoder och strategier som DuvTeatern använde sig av inom produktionen *I det stora landskapet*. Tack vare avhandlingen gör jag själv ingen heltäckande beskrivning av arbetssätten (inte mer än vad jag gjorde under rubriken 3.1.2 ”Deras arbetssätt”) utan hänvisar till den kartläggning Haapalahti gjort.

6.1.1. Källor med koppling till DuvTeatern

Jag använder mig aktivt av två artiklar skrivna av skådespelare och forskare Riikka Papunen, forskare vid Tammerfors universitetets center för praktisk teaterforskning (Tutkivan teatterityön keskus). Hennes artiklar är speciellt centrala inom de diskussioner jag för angående begränsningar och möjligheter för breddandet av teaterfältet. Den ena artikeln är en färsk beställningsartikel vid namn *Man kan inte kunna allt genast - Om rekryteringen av en skådespelare med intellektuell funktionsvariation till musikalen Så som i himmelen på Helsingfors stadsteater* (2023). Som namnet låter förstå, behandlar den ett specifikt fall, där Helsingfors stadsteater anställde en skådespelare med

⁴⁸ Egen fri översättning av det finska begreppet ”Kokemuksen tutkimus”, ett tvärvetenskapligt fält som åtminstone bedrivs på Lapplands universitet.

funktionsvariation. Musikern och numera även musikalskådespelaren Jaakko Lahtinen anställdes för att porträttera en karaktär med grovare funktionsvariation, Tore, i *Så som i Himmelen* (skriven av det svenska paret bestående av regissör Kay Pollak och pjäsförfattare Carin Pollak). Rollen var dubbelbesatt då Lahtinen delade den med den funktionsnormativa skådespelaren Paavo Kääriäinen. Produktionens regissör Jakob Höglund var initiativtagare till att anställa Lahtinen för rollen. Papunen följde med processen och genomförde intervjuer med olika inblandade personer och återger i sin artikel deras upplevelser av den unika situationen. Den andra artikeln baserar sig på en publikundersökning som Papunen genomförde i samband med föreställningen *I det stora landskapet* och heter *Föreställningsförmågans möjligheter* (2021). Jag har läst båda Papunens artiklar på svenska, i översättning av DuvTeaterns Sanna Huldén.

Andra källor kopplade till DuvTeatern, som jag kommentera diskussionen med, är diktantologin *Den brinnande vargen – Dikter från DuvTeatern* (2015) och musik som finns på albumet *I det stora landskapet - Original soundtrack* (Fagerudd 2022). Jag strävar till att ge läsaren en mer holistisk förståelse av vad allting innebär i praktiken, genom att rama in diskussionen konstnärligt och känslomässigt.

6.1.2. Övriga källor

Under rubriken 6.2 ”Hur känns det att skapa inom DuvTeatern?” diskuterar jag hur de involverade i DuvTeaterns verksamhet upplever den. De akademiska texter jag diskuterar ämnet med har jag plockat ur tre olika redigerade publikationer. Publikationerna är *Kulttuurintutkimus tietämisen tapana*⁴⁹ (Kinnunen och Venäläinen red. 2022), *Kokemuksen tutkimus II*⁵⁰ (Latomaa och Suorsa red. 2011) och *Being There - New perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*⁵¹ (Fyrkman och Gilje red. 2003). Ur kulturstudiepublikationen plockar jag kommentarer ur texten *Asiantuntijuus tilanteisena tietona* (2022), skriven av professor i samhällspolitik Eeva Jokinen. Ur upplevelseforskningspublikationen använder jag mig av *Kokemuksen yksilöllisyys, yhteisyys ja yhteiskunnallisuus* (2011) skriven av docent iHandledningsteori och

⁴⁹ Titeln i egen fri översättning: ”Kulturforskning som ett medvetandesätt”

⁵⁰ Titeln i egen fri översättning: ”Upplevelseforskning II”

⁵¹ Titeln i egen fri översättning: ”Att vara där – Nya perspektiv på fenomenologi och kulturanalys”

praktik⁵² Teemu Suorsa och ur publikationen kring temat fenomenologi inom kulturstudier har jag stöd av Hansens text *The Sensory Experience of Doing Fieldwork in an 'Other' Place*⁵³ (2003).

Rubriken 6.3 ”Tillgänglighet som konstnärlig strategi och inspiration*” har i större utsträckning med strukturella perspektiv att göra, än vad den föregående rubriken har. För att närma mig detta använder jag utöver Papunens artiklar även en artikel ur den redigerade publikationen *Vammaiset ihmiset kansalaisina*⁵⁴ (2021). Publikationen är sammanställd av samhällsvetenskapsforskarna Antti Teittinen (forskningschef vid FPA), universitetslektorerna Mari Kivistö och Merja Tarvainen och professor Sanna Hautala. Syftet med verket är att förse det finländska samhället med uppdaterad information om hur medborgarrättigheterna för personer med funktionsvariationer i praktiken ser ut nu i början av 2020-talet. Den text jag använder mig av heter *Vammaisten ihmisten kansalaisuus käytännössä*⁵⁵ och är skriven av Kivistö och Hautala (2021). Den stöder min diskussion om vad ableistiska normer i praktiken innebär för DuvTeaterns skådespelare på arbetsfältet.

För rubrik 6.4 ”Behovet av normkreativa teatrar” återgår jag i huvudsak till att diskutera med Papunens texter och DuvTeaterns material.

6.2. Hur känns det att skapa inom DuvTeatern?

Det här avsnittet inleds bäst genom att lyssna till följande sång. Texten är skriven av skådespelare Ragnar Bengtström, Yvonne Heins och Irina von Martens.

Låten sjungs av ensemblen från *I det stora landskapet* i sin helhet:

[Pellejönsa med sitt inre](#)⁵⁶.



Den rådande normkulturen i en miljö påverkar människorna inom den genom att tala till deras känslor och behov av att höra till. Rädslan för att avvika från normen styr ens

⁵² Egen översättning av det finska originalnamnet ”*Ohjauksen teoria ja käytäntö*”, ett studieprogram vid Itä-Suomen yliopisto, universitetet i östra Finland.

⁵³ Artikelns namn i egen fri översättning: ”*Den sensoriska upplevelsen av att göra fältarbete på en ”annan” plats*”.

⁵⁴ Titeln i egen fri översättning: ”*Personer med avvikande funktionalitet som medborgare*”.

⁵⁵ Titeln i egen fri översättning: ”*Medborgarskap i praktiken för personer med normbrytande funktionalitet*”.

⁵⁶ ”*Pellejönsa med sitt inre*” ft. Resonaarigroup, Svenska Teatern & Wegelius kammarstråkar (Fagerudd 2022). För att komma åt låten via andra tjänster än Youtube, följ länken till DuvTeaterns hemsida:

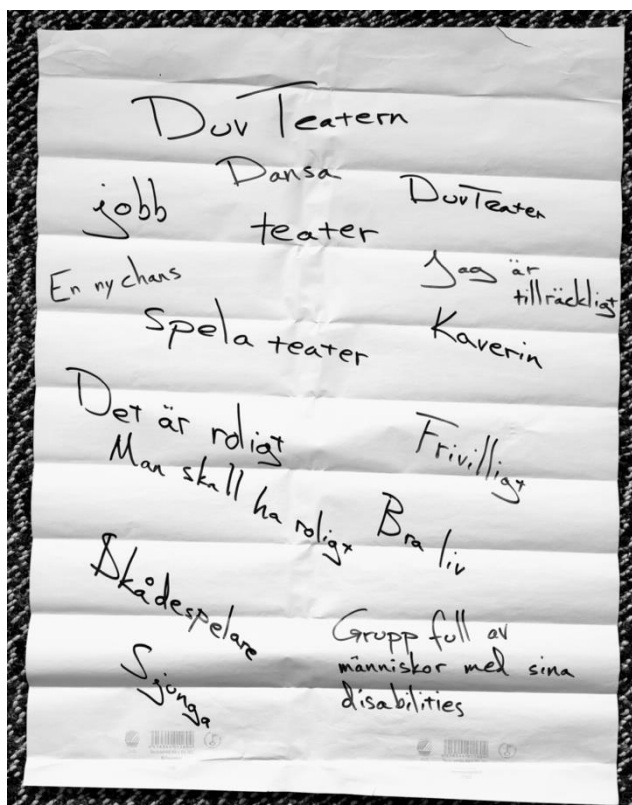
<https://www.duvteatern.fi/sve/produktioner/soundtrack/>.

beteende och definierar vilka gränser en håller sig innanför eller provocerande överträder. Det är normerna som sätter upp gränser för när du kan slappna av och känna dig tillräcklig och när du måste anstränga dig för att förstås eller accepteras av andra. Därför har jag under den här rubriken valt att fokusera på hur det känns att vara aktiv inom DuvTeatern. Jag analyserar delar av mitt material för att ta fram en bild av vilken typ av känslor den normkreativa miljön inom DuvTeatern möjliggör och lockar fram.

I den första analysdelen av intervjumaterialet, som finns beskriven under underrubriken 4.3.1 ”Inledande analys av intervju”, lyckades jag kartlägga känslor och stämningar som förekom under intervjutillfällena. *Stolthet*, *entusiasm* och *upprymdhet* var några som återkommande satte tonen för diskussionen. Dessa var speciellt påtagliga då vi diskuterade tidigare föreställningar. Då jag lyssnar på de inspelade intervjuerna slås jag av en markant skillnad i övergången från frågan om att kallas för skådespelare med funktionsvariation (se underrubrik 4.4.2 ”Frågeformuleringar”) till frågan om erfarenheter från produktionerna. Namn på samarbetsparter, arbetskamrater och vilka roller en haft kastades aktivt ut i rummet och det pekades på bilder; ”Där är jag!”. Den här ohämmade stoltheten gör mig lycklig; jag tolkar det som att den människa som uttrycker sig så här vet vad hen är värd och att den konst som hen gör bör ges utrymme. Som ny arbetstagare inom DuvTeatern har även jag emellanåt känt den där stoltheten, entusiasmen och upprymdheten gentemot min arbetsgivare och min roll i verksamheten. Känslorna var inte minst närvarande under spelperioden med *Näkterbaren* och *Två Duetter*. Att få vara med på ett hörn och på det viset ingå i gruppen gjorde att jag kände att även min närvaro bidrog till den succé som föreställningarna blev. Visserligen känner jag så här inom största delen av den teaterverksamhet jag arbetar med eller deltar i, men jag överraskades av hur snabbt och självklart jag välkomnades in i verksamheten här. Välkommandet skedde inte heller bara genom välmenande ord, utan genom konkreta inbjudningar att delta i utformningen av en av produktionerna. Jag öppnar upp detta ämne vidare under följande underrubrik 6.2.2 ”Ägarskap till det skapade”.

Vad DuvTeatern betyder för dess uppträdande scenkonstnärer presenterar jag här i form av det ordkollage som uppstod under intervjutillfällena. Jag skrev upp ord som intervjudeltagarna gav som svar på den första och sista frågan; ”Vad tänker ni/du på, när jag säger DuvTeatern?”, samt ”Vad betyder DuvTeatern för er/dig?”. Orden är

slumpmässigt placerade på pappret och alla ord tilläts, oberoende av om andra höll med om dem eller inte. Kollaget utgör alltså en visualisering av det förhållande individerna i gruppen har till DuvTeatern som teater, miljö och koncept. Min egen uppfattning av kollaget är att vissa ord ingår i liknande kategorier. Jag organiserar därför orden här i diktformat, för att förmedla hur jag tolkar dem. Ordet ”disabilities” är engelska och betyder i det här sammanhanget ”funktionsvariationer”.



DuvTeatern

Teater
Dansa, sjunga, spela teater.
Skådespelare – jobb
Frivilligt – en ny chans

Man skall ha roligt
kaverin
det är roligt

grupp full av människor
med sina disabilities,
jag är tillräckligt

DuvTeater
Bra liv.

6.2.1. Omsorg om varandra

Jag kände mig aningen nervös inför att följa med repetitionerna av de aktuella produktionerna. Jag ville inte vara till besvär och oroade mig för att distrahera repetitionerna med min närvaro. Mina farhågor skingrades så fort jag för första gången anlände till *Näkterbarens* repetitionstillfälle. I stället för att bli ignorerad som den fluga i taket jag tänkt mig vara, gavs jag utrymme att presentera mig och berätta varför jag kom för att sitta i publiken medan de arbetade. Det här var visserligen ett villkor jag informerats om redan på förhand, då det annars oundvikligen skulle uppkomma frågor och funderingar kring vem jag var under repetitionens gång. Det jag däremot inte visste om på förhand var att alla som befinner sig i rummet ingår i arbetsgruppen. Det här

klarnade då alla närvarande uppmanades delta i uppvärmningen inför repetitionerna - även jag kallades upp på scenen för att ställa mig i cirkeln och göra en improvisationsövning tillsammans med alla andra. Jag kan igen konstatera att detta i huvudsak underlättar situationen för ensemblen, då bekantskap skapar trygghet, men jag vill lyfta fram hur mycket en sådan här gest även gav mig. Det skapade helt enkelt en gemenskaps känsla för oss alla, inte bara för den redan etablerade gruppen. Jag skrev följande i min arbetsdagbok den dagen:

Gemensamt. Jag tänker på det intersektionellt feministiska sättet att utgå ifrån att ökad jämlikhet för diskriminerade grupper kommer att gagna oss alla. Att en accepterande, välkomnande miljö, som i första hand skapas för att ge dem som behöver familjaritet för att kunna slappna av och fokusera även förser mig med ett lugn. Jag behöver inte anstränga mig för att slappna av och fokusera. Jag får i stället ork och motivation att befinna mig i utrymmet och granska verksamheten passionerat och öppensinnat. Det kanske inte är avgörande för att jag skall kunna göra mitt jobb, men det är avsevärt mycket hälsosammare för mig och möjliggör ett förhållande till människorna inom verksamheten, inte bara till verksamheten som ett icke-känsligt system. Mina observationer kan på så vis innehålla en mänsklighet, kärlek och situationsbundenhet, som är avgörande för att jag inte skall tro mig se absoluta sanningar i det jag observerar.

(Mina anteckningar från observerandet av *Näkterbarens* repetitioner)

Det ”intersektionellt feministiska sättet” jag hänvisar till innefattar till exempel det som den svarta, kvinnliga medborgarrättsaktivisten och poeten Maya Angelou (USA) uttryckte med citatet: ”The truth is, no one of us can be free until everybody is free”⁵⁷ (2013). Jag ser den ovan beskrivna känslan av acceptans och gemenskap inom DuvTeatern som ett exempel av det här. Det är ett gräsrotsexempel på hur normkreativ verksamhet gagnar och stöder mig, även om de normer som adresseras inte är normer som i stunden begränsar mig på ett avgörande sätt.

⁵⁷ Egen fri översättning av det engelska originalcitaten: ”Sanningen är att ingen av oss kan vara fria, förrän vi alla är fria”

Haapalahti nämner att hon observerat omsorgen om varandra som en betydlig del av organisationskulturen inom DuvTeatern. Hon beskriver till exempel hur skådespelarna (såväl med som utan funktionsvariation) visar hänsyn till varandra genom att gärna göra saker tillsammans och genom att stöda varandra till exempel då någon är nervös (2020, 36). Den här omsorgen blev synlig också under intervjutillfällena. Det var i allmänhet viktigt för de intervjuade att ha koll på vem som varit med i vilka produktioner och vad personerna haft för uppgifter eller roller. Följande utdrag ur intervjun demonstrerar just denna gemenskap:

Jag:	”Vad är din favoritupplevelse med DuvTeatern?”
Scenkonstnär:	” [namnet på en skådespelarkollega som varit med i verksamheten lika länge som hen]”
Jag:	”[upprepar det nämnda namnet]?”
Scenkonstnär:	”Ja!”
[...]	
Scenkonstnär:	[tecknar]
Assistenten:	”Tillsammans. Ja, tänker du på [namnet] i gruppen?”
Scenkonstnär:	”Ja.”
[...]	
Assistenten:	”Ja du har spelat tillsammans med [hen] jo. Och ni har spelat tillsammans också jättelänge.”
Scenkonstnär:	”Ja.”

Den här intervjudeltagaren har tillsammans med sin kollega varit med i DuvTeatern i över 20 år. Hen lyfte fram sin kollega, som hen jobbat med under alla dessa år, när andra svarade på frågan genom att nämna produktioner de varit med i och hur det känns att stå på scenen. Följande utdrag ur intervjun ingår i samma kategori med betoning på omsorg:

[Materialet för en av de första produktionerna, *I häxornas och vampyrernas stad*, tas fram]

Scenkonstnär:	Vem var den här killen då?
---------------	----------------------------

Assistenten: Johan.
 Scenkonstnär: Ja, Johan.
 [...]
 Scenkonstnär: Vem är Johan då?
 Assistenten: Han var tidigare skådespelare i DuvTeatern.
 Scenkonstnär: Är han inte mera?
 Assistenten: Nä.
 Scenkonstnär: Huuh... [beklagande]

Det här var ett meningsutbyte som jag inte lade märke till i intervjutillfället. Det var först efteråt, då jag lyssnade på inspelningen, som jag verkligen hörde det och slogs av dess innebörd för känslan av gemenskap inom teatern. Scenkonstnären reagerar här med något som låter som ett beklagande och lite frågande uttryck, då det talas om att någon slutat i teatergruppen. Det låter i mina öron som att hen inte tänker så mycket på att den gemenskap hen ingår i är en som artistkollegor även avstår från.

6.2.2. Ägarskap till det skapade

Att göra ansträngningar för att få alla som befinner sig i utrymmet att känna sig välkomna är något jag som teaterpedagog är van vid. Det som däremot kändes rent av radikalt och därför väldigt inspirerande, var att inse att gränserna mellan vem det är som skapar konstnärligt och vem som har andra uppgifter kan vara lika organiska som vem som ingår i gemenskapen. Under ett av *Näkterbarens* repetitionstillfällen, där den aktuella uppgiften var att hitta passliga ljudsignaler för att introducera snabbt förbisvepande karaktärer, berördes jag av det här temat.

Allas input värdesätts. Ett pling användes redan, liksom ljudet av en vägborr. Frågan kastades ut i största allmänhet av regissören; "vad skall den här karaktären då ha för ett [plötsligt och kännspekt] ljud?". Det funderades bland regissör, konstnärlig assistent, ljuddesigner, skådespelare, samt rep- och föreställningsassistent. Jag fick plötsligt för mig att jag visste vilket ljud som behövdes och, efter en liten tvekan över ifall jag var berättigad att blanda mig i skapandet, tog jag mod till mig och sade det högt: "ett piskrapp!". En skrattsalva, entusiasm och direkt testande av förslaget senare var det beslutat; ljudet fanns med. Och jag uppfattade inte den minsta känsla av

irritation över mitt deltagande från observationsrollen, tvärtom, jag kände att det var det naturligaste och så gott som förväntat att alla i utrymmet bidrog med sina associationer. Jag får en känsla av att allt det som byggs upp innehåller dem som befunnit sig i utrymmet när det skapades.

(Mina anteckningar från observerandet av *Näkterbarens* repetitioner)

Jag funderade i samma banor under ett annat av *Näkterbarens* repetitionstillfällen, då jag hörde hänvisningar till tidigare övningar och produktioner, frågor om privatliv och varandra. Jag blev uppmärksam på hur närvarande de delade erfarenheterna är i allt som görs. Ofta är det den delade basen som möjliggör ett framåtblickande, som att de som blickar framåt har en avsats de tillsammans kan stå på och titta ut från, sida vid sida.

Gemensam egendom. Jag uppfattar ett genuint lyssnande till individens associationer. När någon uttrycker sig med enstaka ord eller antydningar lyssnar alla andra i situationen aktivt. De gissar sig fram, tar reda på vad personen i fråga har i tankarna. Genom att modigt men lyhört lägga till sina egna associationer formas snart en helhet som flera i gruppen känner att de förstår. Jag upplever det som att så fort något yttras i rummet blir det till gruppens gemensamma egendom, det uppstår något som förstås kollektivt. Utan att ta äran av varandra, helt enkelt skapande av något gemensamt.

(Mina anteckningar från observerandet av *Näkterbarens* repetitioner)

Skapandet är alltså kollektivt, men utan att radera ut individerna i processen. För en idé som det spinns vidare på får personen som kläckt den erkännande. Hur detta fungerar i praktiken bevittnade jag till exempel under kostymplaneringen, då det hände att någon testade en peruk och gjorde en bråkdels sekunds imitation av en annans karaktär. Regissören råkade se det här, blev entusiastisk över bilden som framträdde och började leka runt med peruken och idén på ett visst rörelsemönster. När karaktären i fråga hade fått sin beskärda del av uppmärksamheten poängterade den konstnärliga assistenten ännu högt att det var bra att personen som lekt med peruken först hade gjort det, så att de kunnat komma till den här slutsatsen! Den lilla gesten kändes central och kristalliserande av förhållningssättet inom DuvTeatern. Ur intervjumaterialet kan jag plocka in även följande

hänvisning till att det finns en stor respekt för var och en som deltar i skapandeprocessen och deras bidrag:

[Under frågan 7. Hur har det känts att jobba tillsammans andra, som inte hört till DuvTeatern?

Förtydligande fråga: ”Vem skapade materialet till föreställningen?”]

Scenkonstnär: ”Mi[n] originella [motspelare...] kunde inte vara med, så då kom [en annan] istället. [...] Men ja, så [föreställningen] kunde inte ha hänt utan [den originella motspelaren] också.”

Som teaterpedagog prioriterar jag alltid samhörigheten i de grupper jag arbetar med, för att alla deltagare ska kunna känna sig delaktiga, uppskattade och avgörande i skapandet. För att de ska känna ägarskap till det vi håller på med. DuvTeaterns ensembleverksamhet är inte i sig en pedagogisk verksamhet, utan en konstnärlig sådan. Ändå vittnar det ägarskap som scenkonstnärerna i intervjun uttrycker gentemot genomförda produktioner om ett medvetet arbete kring dessa teman. Det är inte en självklarhet att ägarskap förverkligas, inte inom vare sig verksamhet som specifikt riktar sig till personer med funktionsvariationer eller inom normativ verksamhet (Kivistö och Hautala 2021, 261-262; Suorsa, Anna 2023).

Följande citat ur intervjun kantades alla av en märkbar stolthet över den egna medverkan och får fungera som avslut på den här rubriken om känslan av ägarskap inom DuvTeatern:

[Då CD:n med *I det stora landskapet*-musiken plockas fram]

Scenkonstnär: ”Vi har spelat in den!”

Jag: ”Sen har vi *Den brinnande vargen!*”

Scenkonstnär 1: Där var jag med!

Scenkonstnär 2: Där var jag också med!

Scenkonstnär 3: *Brrrrinnande Vargen!*

Scenkonstnär 4: JOO!

[Om en produktion från för länge sedan]

Jag: ”Kommer du ihåg den?”
 Scenkonstnär: ”Jo! Jag har skrivit den!”

6.2.3. Gemenskap utan uppdelning

Alltid när resurserna tillåtit det har jag försökt förhålla mig till scenkonstnärerna inom DuvTeatern som mina ”medforskare”. Jag utgår ifrån att de har mer kunskap om det jag undersöker, då de, till skillnad från mig, varit med inom verksamheten från tidigare och därför har kroppar som känt vad normkulturen inneburit för dem en längre tid. Min uppgift är att, som Jokinen uttrycker det, bidra med vetskap om ”[...] hur sådan kunskap kunnat uppstå och till vilka typer av ny kunskapssammansättning det kan användas i framtiden.”⁵⁸ (2022, 81). Jag har genuint velat forma arbetet så att det behandlar ämnen som respektfullt går att beröra tillsammans med dem vars verksamhet mitt arbete beskriver. Det här därför att jag undersöker deras upplevelser av verksamheten och gärna vill att mitt arbete kan fungera som platsgivare åt även deras narrativ. Likaså har jag velat att de jag observerar eller intervjuar själva får ut något av situationerna de ingår i. Suorsa anser att ansvaret en forskare har gentemot sina medforskare är att se till att de frågeställningar och forskningsstruktur som används upplevs bekväma av och subjektivt fungerande för dem. Faktumet att en intervjudeltagare hämtade med sig ett halsband som hen gjort åt mig i present, var en väldigt fin början på intervjutillfället. Jag kände mig uppskattad och som att personen i fråga verkligen ville vara där. Det uppstod alltså en känsla av samhörighet direkt i första handslaget för intervjutillfället, mycket tack vare min medforskares egen aktivitet. (Suorsa T. 2011, 204)

Vi inledde alltså träffen tillsammans, så väl mentalt som fysiskt. Vi var i ett bekant utrymme, vi skulle tala om sådant som var bekant för alla. Ändå var stämning aningen spänd av förväntan. Vi satte i gång med intervjun. Jag skrev DuvTeatern på blädderblocket och inledde med den första frågan: ”Vad tänker ni på, då jag säger DuvTeatern?”. Där stod jag med tuschen i högsta hugg, antagligen med hungriga ögon

⁵⁸ Egen fri översättning av det finska originalet: ”[...] miten tuollainen tieto on tullut mahdolliseksi ja millaisiin uusiin tiedon koostumuksiin se voi johtaa.”.

som utstrålade en vilja att mjölka intervjudeltagarna på deras synpunkter och tankar. Jag förväntade mig nog att tankeduschandet kunde vara lite trögstartat, men jag var övertygad om att ett hav av ord snart skulle välla ur dem. Så gick det inte. Känslorna som var närvarande var förväntansfulla och sökande, men också en ganska påtaglig nervositet fanns med oss. Jag tänker att deltagarna antagligen var nervösa inför en situation där de inte riktigt kunde veta vad som förväntades av dem. Jag var nervös över att hålla intervjun och över risken att inte lyckas skapa en miljö där deltagarna kunde uttrycka sig ledigt och ha det trevligt. Jag stod alltså och väntade på att de skulle förse mig med ord att skriva upp på tavlan. Det kom några första ord och tankar:

Scenkonstnär 1: ”Det är det att vi jobbar med DuvTeatern...”

[...]

Scenkonstnär 2: ”Teater”

[...]

Scenkonstnär 3: ”DuvTeatern”

[...]

Scenkonstnär 4: ”Spela teater”

Allt kom efter att jag specifikt adresserade individer och bad dem om ”deras ord”.

Jag: ”Kommer någon på något annat?”

Scenkonstnär 1: ”Nä.”

Där var det stop. Jag var inte så smidig med att gömma att jag förväntade mig mer; jag babblade på om att vi kan återkomma till tavlan senare och fylla i när vi kommit i gång. Därefter följde en situation som jag funderar mycket på i efterhand:

Scenkonstnär 2: [försiktigt] ”Du kan ju också.”

Scenkonstnär 1: [mindre försiktig] ”Sätta till där någonting.”

Jag: ”Ja, om det är någonting mera när ni tänker DuvTeatern. Att vad är det som... Vad tänker ni på. [...].”

Jag ville samla in ”deras” associationer, men ignorerade totalt när ”de” föreslog att jag skulle bidra och vara delaktig i processen. Arbetskulturen inom DuvTeatern är, som jag konstaterat tidigare, kollektiv och uppbyggd kring gemenskapen, så att jag nu ”obemärkt” försökte destillera någon form av ”deras” tankar och åsikter skar sig mot detta. Jag avser inte att det skulle vara omöjligt att göra, men att göra det så som jag gjorde i det här exemplet, är inte att föredra. Mina tankar efter att jag lyssnat på inspelningen ser ut så här:

Skilja åt. Jag missar (ignorerar?) att de uppmanar mig att också själv skriva in vad jag tänker. Det känns som att de naturligt motarbetar/ ifrågasätter maktpositionen i intervjutillfället. Att gemensamt, jämlikt deltagande är grunden i hur de är vana att arbeta. När jag aktivt håller mig utanför och försöker avskärma dem på något vis, så stannar flödet av, en obekväm stämning uppstår.

Varför håller jag mig utanför?

Varför vill jag belysa skillnaden mellan oss?

Vem gagnar en sådan granskning egentligen?

(Mina anteckningar under första analyssteget av gruppintervjutillfället)

Genom att reflektera över stämningsförändringarna på inspelningen inser jag att jag satte upp en onödig barriär mellan oss i den där stunden. Barriären hämmade känslan av gemenskap och det gemensamma undersökandet. Det jag trodde att jag gjorde var att göra mig själv till en utomstående, kanske för att kunna bli ”ett objekt”, redo att ”styras av subjekten (intervjudeltagarna)”, som Merleau-Ponty uttrycker det (Hansen 2003, 163). I praktiken vidhöll jag ändå min makt, mitt subjektskap, då jag vägrade delta som de ville att jag skulle delta och fortsatte försöka utnyttja dem som objekt, som borde ha försett mig med den information jag söker. Suorsa beskriver processen mellan en forskare och medforskare nästan som ett ständigt förhandlande, där forskaren ärligt och öppet styr sina frågeställningar och sitt perspektiv enligt medforskarens önskemål och synpunkter. Suorsa beskriver hur detta görs inom subjektiv psykologisk forskning: att förhålla sig till hur världen som subjektet upplever ter sig, inte till subjektet i sig. (Suorsa T. 2011, 203-205, 215)

Jag försökte låna det här förhållningssättet, men gjorde det inte fullt ut, utan blandade ihop mitt intresse för upplevelsen av den normkultur vi befann oss i med mitt eget

identitetspolitiska intresse av hur en viss samhällsgrupp upplever den normkreativa kulturen. Mina medforskares förslag avvek från min färdigt utstakade (och oklara) bana för vad jag ville få reda på. Jag försöker tänka om situationen och funderar på vad som skulle ha hänt om jag skulle ha bemött förslaget med öppna armar, beredd att delta i kollageskapandet över vad DuvTeatern är för oss. Jag var ju i den stunden del av deras DuvTeater, alltså upplevde vi verksamheten tillsammans. Mina tankar kunde ha stimulerat situationen. Eller så inte. Jag skulle åtminstone inte ha skiljt på oss mot intervjudeltagarnas vilja.

6.3. Tillgänglighet som konstnärlig strategi och inspiration*⁵⁹

Normativ teaterverksamhet är inte tillgänglig för personer med funktionsvariationer utan att anpassningar görs, vilket jag beskrev mer ingående i bakgrundskapitlet under rubriken 3.2 ”Teater och funktionsnormen”. DuvTeatern har uttryckligen dedikerat sin verksamhet till att vara tillgängliga för sina scenkonstnärer. Att se tillgänglighetsaspekter som en utgångspunkt och som inspiration i det konstnärliga skapandet är normen i den här miljön. Det är det som gör att DuvTeaterns verksamhet är normkreativ. De utvecklar ständigt arbetssätt som tillåter de med intresse för teater, som söker sig till dem, att delta. Under den vår jag skriver det här arbetet har de precis satt i gång projektet “Tillgänglighet som konstnärlig strategi och inspiration” (TIKSI) - ett scenkonstnärligt utvecklingsprojekt 2023–2025, som de leder och administrerar. Projektet är ett samarbete mellan DuvTeatern och Konstuniversitetets Teaterhögskola, Teatteri NEO, Tampereen Teatteri ”och många andra”, som de skriver på sin hemsida. De beskriver projektet så här:

Projektets målsättning är att ge scenkonstnärer möjlighet att vidga sina världar och vyer, utforska nya konstnärliga val och tänja på scenkonstens möjligheter. I förlängningen strävar projektet efter en ökad tillgänglighet, en större mångfald och en bredare representation på det finländska scenkonstfältet, både för konstnärer och publik.

(DuvTeatern 2023b)

*59 Jag använder här namnet på DuvTeaterns utvecklingsprojekt som rubrik. Projektet beskrivs kort i brödtexten.

Jag beskriver under följande två underrubriker ett urval av situationer där det här förhållningssättet till tillgänglighet syns i praktiken. Därefter funderar jag på vad det innebär att en problematisk idealiseringen av självständighet råder även på teaterfältet.

6.3.1. Tillgänglighet är inte allt på en gång

Under den etnografiska fältperioden har jag fått bevittna och uppleva exempel på vad det kan innebära att verksamheten utgår från att tillgänglighet är grunden till det konstnärliga arbetet. För att inleda behandlandet av detta vill jag ändå, för kontrastens skull, börja i motsatt ända. Jag lägger först fram en insikt om vad tillgänglighet inte behöver vara.

Jag har i olika omgångar funderat på hur omöjligt det är att omfatta alla olika möjliga behov på en och samma gång. Enligt diskrimineringslagen handlar tillgänglighetsanpassningar ändå inte om det, utan om att ”myndigheter, utbildningsanordnare, arbetsgivare samt leverantörer av varor och tjänster ska göra rimliga anpassningar för personer med funktionsnedsättning. Med anpassningarna säkerställer man likabehandling av personer med funktionsnedsättning i enskilda situationer. [...]” (Diskrimineringsombudsmannen 2023).

Den insikt jag fått under tiden med DuvTeatern är i linje med det här; att tillgänglighetssträvan inte för dem heller någonsin varit att skapa konst för alla behov och personer samtidigt. De försöker inte göra sådant som kan upplevas av alla eller där vem som helst kunde hoppa in när som helst. Jag hittar följande notering i mina anteckningar:

Otillgängligt. I dramaklubben har det diskuterats om att deltagare med epilepsi antagligen inte kan komma och se på Näkterbaren på grund av många och varierande ljusmoment. Någon på dramaklubben nämnde “det är ju lite dumt att det inte tagits i beaktande”. Och i stunden håller jag med. Jag kan inte förstå hur ”en teater som DuvTeatern”⁶⁰ inte tänkt på det i sitt skapande.

(Mina anteckningar från observerandet av *Näkterbarens* repetitioner)

Senare samma dag skrev jag ändå vidare:

På vems villkor? Jag funderar nu efteråt på det här med att vara en organisation som härbärgerar odefinierade bredder av

⁶⁰ Läses: ”en teater som baserar hela sin verksamhet på att den är tillgänglig för deras konstnärer”.

funktionsvariationer. Tycker jag faktiskt att de har ansvar att tillgodose alla möjliga behov samtidigt? [...] Det handlar ändå om att göra verksamhet på aktörernas villkor. Inte att göra konst för alla målgrupper. Inte att göra "konst som är tillgänglig för alla personer". Det är inte disability art och inte heller tillämpad konst de gör. Det är konst som DuvTeatern gör. Det är en ganska väsentlig skillnad.

(Det är ju så klart en balansgång, då dramaklubben är del av DuvTeatern och det kunde kännas meningsfullt att tillgängliggöra verksamheten för dem också. Svårt när behovet inte presenterar sig före efter repetitionsperioden.)

(Mina anteckningar från observerandet av *Näkterbarens* repetitioner)

Min insikt här handlar alltså om att DuvTeaterns fokus ligger på att göra teaterskapandet tillgängligt för de egna konstnärerna och för personer med övriga behov som de har resurserna och förmågorna till att ta i beaktande i den stunden. De anpassar verksamheten huvudsakligen enligt dem som är aktiva i ensemblen eller med den produktion som görs just då. I stället för att ignorera att det alltid finns begränsningar för vem som kan delta, så diskuteras detta i stället aktivt och efter hand. När utestängande strukturer uppdrag tas detta upp till diskussion så att nya möjligheter att inkludera kan formas och testas. Slutligen kan eventuella beslut om förändring tas. Ett exempel på det här kom upp då vi i intervjun diskuterade hur det känns att vara med i produktioner på DuvTeatern:

Jag:	Vill du berätta åt mig om din upplevelse av [namnet på en specifik föreställning], [...] [du berättade] att du hoppa[de] av den innan premiären.
Scenkonstnär:	Jo... [tung suck]
Jag:	Vill du berätta om det? [...]
Scenkonstnär:	Jag vet inte jag... det där. Ja.
Jag:	Är det en tung sak att gå in i?
Scenkonstnär:	Nå jag tror att det var tungt att gå med i det och allt med det här, de här tidtabellen var lite för

- mycket, lite för överväldigande för mig, så
ja...
- Jag: Ja exakt, exakt.
- Scenkonstnär: Så jag typ inte gick. Jag slutade vara med i den.
- Jag: Ja.
- Scenkonstnär: Men jag är åtminstone glad att de tänkte
lite på mig att ja...
- Jag: Ja?
- Scenkonstnär: ...att de nämnde mig i [programbladet].

Den här personen hade alltså fått testa på att delta i en produktion, men konstaterat efter hand att det inte passade för hen. Att ändå bli ihågkommen var tydligen en positiv upplevelse och jag drar slutsatsen att det var viktigt att inte känna att en förorsakat besvikelse genom att hoppa av. Det här exemplet fortsätter, i och med att beslutet inte ledde till sanktioner (som att stämpas som otillräknelig och inte tas med i produktioner i fortsättningen, vilket kunde vara helt tänkbart i en normativ miljö). I stället berättade scenkonstnären vidare om hur det några år senare uppstod en produktion som var helt baserad på hens intressen och behov:

- Jag: [...] hur kändes det att jobba med
[föreställningens namn]?
- Scenkonstnär: [...] Nå det kändes nog kiva [...] För att jag
har [...] typ aldrig [...] kunnat hitta på något
sätt [...] [att få] ut mina [...] idéer och allt de,
min kreativitet på något sätt, så då när [en av
DuvTeaterns medarbetare] [...] sade om den
här [möjliga produktionen] [...] berättade mig
att om jag ville vara med i det här [...] så var
jag helt så där... “Jo! Jo, äntligen!”
- Jag: Äntligen...
- Scenkonstnär: Äntligen, och att dom sa att jag kan... [...] att
ett av de här numren [...] skulle
handla lite om mig, så jag bara helt “Jess, jess,

äntligen, jag kan få användning för min kreativitet!”

Den här konstnären fortsatte alltså som aktiv inom verksamheten, trots att hen inte ville delta i produktionen som var på gång. Inom organisationen hölls känslspröten därefter aktivt ute, för att hitta sätt för personen i fråga att kunna delta i den uppträdande verksamheten. Det var nämligen klart att orsakerna till avhoppet inte hade att göra med ett ointresse för konstnärligt skapande och att uppträda, utan för att det fanns hinder som gjorde just den aktuella produktionen otillgänglig för hen.

6.3.2. ”Det är en tillgänglighetsfråga”

Citatet som fungerar som namn för den här underrubriken är plockat från mina *Näkterbaren*-anteckningar och yttrades av den konstnärliga assistenten som tittade på den nybyggda scenografin. Bardisken hade byggts på en avsats och skapade på så vis ett trappsteg som kunde vara otympligt och rentav farligt för den skådespelare som mest rörde sig mellan bardisken och det övriga rummet. Den konstnärliga assistenten diskuterade med regissören och den tekniskt ansvariga och konstaterade att disken måste byggas om eftersom det är en tillgänglighetsfråga att ifrågavarande skådespelare kan röra sig utan hinder på scenen. Jag kan tänka mig att den här typen av anpassning är lätt för många scenografer och regissörer att göra, det handlar ju ändå om arbets säkerhet för skådespelarna. Därför vill jag fortsätta att vidga vad det kan betyda att påminna sig själv och andra om att vissa saker är en fråga om tillgänglighet. Under samma repetition som det ovan nämnda inträffade diskuterades även ett kostymelement i form av hus att bära över huvudet. Den spontana önskan från regissören var att ansiktet skulle täckas, för att skapa en större distans mellan huskaraktärerna och deras motspelare. Det konstaterades ändå efter en stunds diskuterande och funderande med kostymdesignern att det inte går att täcka munnarna på de karaktärer som har centrala repliker. Publik som är beroende av att läsa på läpparna skulle i så fall inte kunna uppfatta det sagda. ”Det är en tillgänglighetsfråga” upprepades och beslutet var taget: ansiktena täcktes inte. I stället ramades de in av husstrukturen och ett demonstrativt tidningsläsande användes istället för att visa på karaktärernas distansering från motspelaren.

En mindre konkret situation där strategin för tillgänglighet blir synlig är då allas totala uppmärksamhet eller aktiva insats inte krävs hela tiden, utan varierande och personliga sätt av deltagande är tillåtet.

Egen takt. Varenda en individ kanske inte hänger med exakt hela tiden, men oberoende av det tas allas input och förslag i beaktande, ges utrymme, prövas och förhålls till. Alla hänger med efter hand. Det kan kräva olika många upprepningar för olika personer, olika lång tid att bekanta sig med, bli van vid och alltså slutligen känna/ greppa/ förstå helheten - eller sin roll i helheten. Slutligen är alla ändå där, alla har sin uppfattning av pjäsen, vet vad de skall göra och alla gör det gemensamma på premiären. Teaterns magi. Så brukar det kallas, när allting "bara faller på plats". Egentligen handlar det väl om att se till att det finns tillräckligt med tid och utrymme för att alla skall nå den där nivån av insikt och självsäkerhet som behövs för att det skall rulla.

(Mina anteckningar från observerandet av *Näkterbarens* repetitioner)

Jag konstaterar i anteckningarna att det krav på någon oberoende, omöjlig, total uppmärksamhet är överflödig och otillgängliggörande. Varför skapa problem av att alla inte koncentrerar sig eller deltar på samma sätt hela tiden, ifall det inte är avgörande för processens framskridande? Det är klart att jag bevittnade situationer under repetitionerna där personer med helhetsansvar (till exempel en regissör/koreograf eller konstnärlig assistent/produktionsassistent) var stressade och stundvis irriterade över att saker och ting inte gick enligt planen. Lika självklara är också situationer där skådespelare irriteras av varandras passivitet eller är besvikna på sig själva för att inläringen inte går "tillräckligt snabbt". Dessa situationer vågar jag påstå att de flesta som skapat teater i Finland idag känner till för egen del. Det en kan påverka är hur en handskas med dylika situationer. Att vara besviken och försöka kräva mer hjälper lite, om ens alls. Att lägga in fler repetitioner, minska på materialet eller tillåta sådant som kommer naturligt och enkelt för skådespelarna hjälper mycket och användes inom båda produktionerna jag följde med. Lahtinen understryker hur viktigt det är att regissören visar förståelse för skådespelarnas behov av att öva och lära sig nytt. Jag förstår hans poäng som syftande på två olika delar av repetitionsprocessen. Den första delen är tillräckligt med tidsresurser för repeterandet, vilket för DuvTeatern är en utgångspunkt. Enligt Haapalahti är tid ett av de centralaste

verktygen för tillgängliggörande av teaterverksamheten - repetitionsprocessen för *I det stora landskapet* var 1,5–2 år lång. Den andra delen är samarbetet inom en arbetsgrupp där nya behov förekommer och ska tas i beaktande. Han poängterar att det är avgörande att skådespelare med intellektuell funktionsvariation får ordentligt med stöd av regissören, arbetsgruppen och utomstående aktörer, så som Resonaari för honom (vilket skulle innebära DuvTeatern för deras scenkonstnärer). (Papunen 2023, 20)

En strategi som hänger ihop med det just beskrivna är att fokusera på de som är på plats, den som är aktiv och det som kommer fram, i stället för det som en ledare av verksamheten skulle vilja att förekom eller förväntar sig i stunden. Här tar jag in ett exempel från en repetition med Filmgruppen, under vilken jag hade i uppgift att främja en diskussion med ett par ur ensemblen kring frågan ”finns det någon roll du skulle vilja spela?”. En av de två skådespelarna sade att hen skulle vilja spela ”skurken”; ”vara i mörkret och slå och sparka och vara våldsamt”. I sig väckte det här ingen större förundran hos mig, vi håller ju på med teater, men senare förstod jag på repetitionsledaren (som varit med inom verksamheten verkligt länge) att det här önskemålet är något helt nytt för den här konstnären. Jag överraskades i stället av att den andra deltagaren inte ville uttrycka just något alls. Känslan av att misslyckas som teaterpedagog, för att jag inte lyckades hitta sätt att stöda deltagaren i stunden, gav sig till känna. Det höll i sig tills vi återvände till gruppen med de övriga deltagarna. Då fick jag bevittna hur de övriga assistenterna och repetitionsledarna förhöll sig till situationen;

Deltagande. Ledarna fokuserar på det som kommer upp, inte på vad som kunde ha kommit upp. Som i det här fallet. Fast en av deltagaren inte sagt just något/ uttryckt något, så var verkstadsledarna helt uppslukade av det den andra i vår grupp uttryckt, utan att beklaga sig över "den tysta". Personen har varit med tidigare och hen har bidragit/ varit aktivt med många gånger. Hen bara inte just då och där, för den frågan, hade något att tillföra. Att tillåta alla att vara med och delta eller inte delta som de vill och kan i stunden. Inget faller på det, utan det tillåter konstnärerna att vara sina behov trogna.

(Mina anteckningar efter Filmprojektets repetitioner)

Då jag själv drar verksamhet blir det ännu tydligare för mig hur djupt jag har internaliserat en viss bild av vad aktivt deltagande är. Ett deltagande som jag tolkar som passivt ser jag automatiskt som ointresse eller avsaknad av ansvarstagande. Detta förekom under min praktik inom dramaklubbarna och ett exempel finns igen att finna i mina arbetsdagboksanteckningar:

Deltagande och delaktighet. En av deltagarna låg på fönsterbrädet största delen av sessionen och tittade på vad som hände utanför fönstret. Jag uppfattar det som ett misslyckande av oss ledare, att vi inte kunnat "locka bort" hen därifrån och med i verksamheten... Vi måste fokusera mera på hen!!

(Mina anteckningar efter en dramaklubbsträff)

Den anteckningen skrev jag efter att det så kallade fönsterbrädesliggandet förekommit för första gången. Under de påföljande månaderna träffades vi flera gånger i månaden och under varje session fanns det åtminstone ett tillfälle där fönsterbrädet lockade deltagaren till sig. Efter ett par sessioner skrev jag följande i min arbetsdagbok:

Acceptera läget. [Kollegan] poängterade att det enda vi kan göra är att ge förslag och möjligheter åt deltagaren att lämna fönsterbrädet och komma med. Och att vi inte kan göra det hela tiden, utan behöver låta det vara mellan varven. Det kan vara att hen helt enkelt behöver vila, behöver sitt eget utrymme eller väntar på impulser för att komma med. Vi har ju ändå märkt att hen är helt på kartan med vad som händer i utrymmet, vad vi gör. Emellanåt inflikar deltagaren med bidrag till det vi håller på med. Så det handlar inte om att det vi gör inte är intressant för hen.

(Mina anteckningar efter en dramaklubbsträff)

Efter hand började vi förflytta övningar så att personen i fråga kunde delta från fönsterbrädet. Det fungerade utmärkt, trots att vissa övningar med mer kontakt eller med behov av att röra sig omkring i utrymmet inte gick att genomföra med den här deltagaren, i vilka fall hen helt enkelt uteblev. Efter hand inledde vi en teaterprocess där vi byggde upp en värld med roller och händelser i utrymmet. I takt med det lösgjorde sig också deltagaren från fönsterbrädet, åtminstone stundvis eller under vissa sessioner. Fönsterbrädet försvann dock aldrig helt ur systemet, utan utvecklades till en del av den

fiktiva världen och den plats dit karaktären kunde dra sig tillbaka. Då vi arrangerade ett litet publikmöte ledde det här rent av till succé:

Spela på impulserna. Alltså vilken show! Hur hen tjöt av glädje då vi hittade ”den gemensamma leken⁶¹”. Och publiken uppskattade det helt tydligt! Jag som tänkte att nu blir det problem, när [hen] inte vill röra sig från sovplatsen. När hen bara slängde handduken från fönsterbrädet. Lyckligtvis var jag inte tjurskallig och försökte kräva att hen skulle utföra uppgiften [att föra handduken till publiken]. Det skulle ändå inte ha fungerat att försöka tvinga fram något. Vilken tur att jag alltså omfamnade impulsen i stället och agerade ”osynlig” transporterande kraft, för att få fram handdukarna från där kastet tog slut till publiken. Vi hade alla avsevärt mycket roligare så här. Och allt tack vare att [hen] inte ville överge sitt fönsterbräde.

(Mina anteckningar efter en dramaklubbsträff med besökande publik)

Tätt kopplat till det här temat följer nästa underrubrik; på vilket sätt ifrågasätter DuvTeaterns normkreativa kultur en idealisering av självständighetsidealet?

6.3.3. Kritik av självständighetsidealet

Med stöd av Kivistö och Hautala kan jag konstatera att en följd av de ableistiska normer som hindrar oss från att bredda på samhället och teaterfältet, är idealiseringen av autonomi och agens. Denna idealisering leder till att det strävas till orimliga nivåer av självständighet, då alla resurser läggs på att göra en individ så autonom som möjligt. Alla individer gagnas inte av och har inte intresset att bli så initiativtagande, förutseende och medvetet reflekterande som den här typen av självständighet förutsätter. Att få leva ett liv som en själv vill och känna att en uppskattas och har mening är inte alltid likställt med ensamhet eller isolering. Kivistö och Hautala skriver visserligen om samhällsaktivitet och medborgarskap, men som jag konstaterat tidigare skiljer jag inte mycket på dessa och deltagande inom den verksamhet en brinner för, som exempelvis teaterarbete. (Kivistö och Hautala 2021, 269-270)

⁶¹ ”Den gemensamma leken” är ett uttryck jag plockat med mig från clownrifältet och som innebär att inom improvisationsteater hitta det som i stunden väcker intresse, glädje och samspel mellan de olika skådespelarna och/eller mellan de uppträdande och publiken.

För att styra oss tillbaka till den tydliga kopplingen till DuvTeaterns verksamhet tar jag än en gång upp en av noteringarna från observerandet av *Näkterbarens* repetitioner:

Det är tydligt att [en skådespelare] inte hängde med i vad som just beslöts... Borde ingen stanna upp situationen så att hen får tid att greppa den nya situationen... Jaha. Nu görs det, vad bra att [en skådespelarkollega] reagerade på det.

[...]

Men förstod hen faktiskt vad som hände? Hen står kvar på samma ställe och ändrar ingenting. Visserligen gällde ju beslutet inte hens rollkaraktär. Men är det inte viktigt att också hen förstår vad som sker på scenen samtidigt som hen är där?

(Mina anteckningar från *Näkterbarens* repetitioner)

Det jag i stunden oroade mig för var att inte alla personer på scenen förstod innebörden av de beslut som togs. Min oro har antagligen att göra med faktumet att en person inte kan ha åsikter om sådant som hen inte förstår, än mindre om personen i fråga inte registrerat att några förändringar skett över huvud taget. Alltså kan inte skådespelaren i det här fallet ha åsikter om hur scenen just förändrades och om det är fallet så är personen inte genuint inkluderad i skapandet. Tankarna kring situationen fortsatte dock att snurra i huvudet på mig:

Det finns ju någon (i det här fallet regissören och den konstnärliga assistenten) som har helhetsöverblick. Och det betyder i sin tur inte att skådespelarna är mindre involverade eller inte skulle ha ägarskap till helheten. Jag känner att det här har med det nyliberala kravet på total självständighet att göra - varför skulle varje individ behöva förstå allt hela tiden och förstå det på samma sätt som andra? Så länge ingen utnyttjas och alla är med för att de vill vara det, för att de njuter av sin egen medverkan, kan vara stolta över sin egen insats och ha åsikter om det de vill ha åsikter om. Att leva och skapa i samverkan. Att i symbios, kompletterande av varandra, göra teater.

(Mina anteckningar från *Näkterbarens* repetitioner)

Den här mentala omställningen har krävt vissa insikter av mig. Skiftet från att tänka sig att alla ständigt måste vara hundra procent medvetna om helheten till att lita på att

helheten utgörs av mindre komponenter, som alla görs i sin takt, har krävt en viss argumentering med mig själv. Låt mig ta till en insikt som jag plockar ur Papunens granskning av *Såsom i Himmelen*. Enligt henne är det ett problem att vi kollektivt har en idealiserad bild av skådespelaren som ”säregget skicklig och som någon som inte behöver hjälp i sitt arbete”. Hon syftar här till resultatet av att nödvändiga stödfunktioner på teatern (till exempel sufflören eller bytet av scenografi) ofta försöker osynliggöras, för att upprätthålla en illusion av den fiktion som pågår på scenen. Att från den teatertraditionen ställas inför stödbehov som är svårare eller rent av omöjliga att osynliggöra (något som skådespelare med funktionsvariationer har i avsevärt större utsträckning än funktionsnormativa skådespelare) förorsakar därför problem. Enligt Papunen gäller det att inse att alla skådespelare behöver stöd, skillnaderna ligger i formen och möjligen omfattningen på det. Lahtinen berättade till exempel i intervjuerna med Papunen att han hjälpte Kääriäinen (den funktionsnormativa skådespelaren) som han delade roll med; han tog ansvar för båda tvås rollarbete, han såg till att Kääriäinen skulle veta vad de gjorde olika och så uppmuntrade han Kääriäinen, när denne var på väg ut på scenen. Ifall vi blir medvetna om våra allas beroende av så väl varandra som av oräkneliga stödfunktioner, kommer vårt behov att skilja på oss i funktionsvarierade och funktionsnormativa personer också att minskar. Papunen formulerar sig baserat på den feministiska funktionshindersforskaren Margrit Shildricks texter: även alla funktionsnormativa personer behöver ”godkänna förgängligheten i vår egen funktionsförmåga”. Papunen menar att om vi lär oss att se oss själva och allt vi består av som något i ständig förändring, med en funktionsförmåga som aldrig är den samma från en stund till en annan, så kan vi på så vis bli mer medvetna om det egna stödbehovet. Det handlar i förlängningen om att sluta glorifiera den individualistiska självständigheten och på så vis uppnå större jämlikhet, redan i vår förståelse av människor och olika behov. För att formulera det ovan beskrivna så att teaterpedagogen i mig förstår vad vi talar om: sluta försöka vara så duktig och förvänta dig att andra ska vara det. En behöver inte klara sig på egen hand genom allt. (Papunen 2023, 10, 18; Papunen 2021, 6)

”Det är vårt beroende av varandra som gör livet värt att leva och det är först när vi har insett det som vi kan börja uppskatta olika sorters beroendeförhållanden, specialbehov och givande och mottagande av stöd.”

(Papunen 2021, 6)

Det är ett faktum att vi på mitt arbetsfält (åtminstone som teaterpedagoger eller andra i motsvarande konstpedagogiska roll) lätt tvingas in i en väldigt ensam situation, där vi ansvarar över allt från det pedagogiska, konstnärliga, tekniska och kommunikativa till de marknadsföringsmässiga uppgifterna (Unkila 2018).

Att vara självständig blir en förutsättning för att ha jobb. Hur djupt detta påverkat mig och hur svårt det är att tänka sig en annan typ av teaterpedagogskap fick jag klart för mig under det etnografiska fältarbetet, under praktiken inom dramaklubbarna. Jag blev tvungen att aktivt förhålla mig till ledarteamet och vad det innebar och möjliggjorde att vi var flera som delade på ansvaret (hur ledarteamet för Dramaklubbarna är uppbyggt finns beskrivet under underrubriken 5.2.2 ”Praktikant inom verksamheten”). Efter att till en början ha deltagit i verksamheten i en aningen avvaktande roll, började jag efter hand planera sessioner själv och fick ta huvudansvaret över tema, övningar och ledandet. Det som mina praktikhandledare från DuvTeatern återkommande poängterade var att jag inte behövde göra allt ensam, bara för att jag hade huvudansvaret över en session. Tyngden lade på att säga detta visade sig dock inte hjälpa mig att ta in det. Jag genomgick en stundvis frustrerande process, som blir tydlig då jag läser arbetsdagboksinslag från olika delar av dramaklubsverksamheten efter varandra:

November 2022

[Situation: Planeringsträffen innan dramaklubben med [handledaren].
Jag berättar vad jag tänkt, konceptet, övningarna, hur vi leder.
[Handledaren] ställer mycket specificerande frågor.]

Planering. Jag har gjort väldigt pedantisk planering, detaljerad. Nog med några alternativ, men inte så “befriande” alternativ. Jag har för mycket olika övningar/grejer som hoppar i temat och inte riktigt cirklar runt det vi håller på med. Eftersom jag inte har färdiga svar på [handledarens] frågor så känner jag mig misslyckad, känner att jag borde ha tänkt ännu mer detaljerat.

Jag känner det som ett misslyckande att [handledaren] kommer med avgörande förslag för att föra planeringen framåt.

[Senare samma dag, efter dramaklubbssessionen]

Halvfärdig planering. Levande stenen var det mest spännande någonsin! Fungerade jättebra och det var min idé! MEN det var [handledaren] som föreslog att det skulle vara en människa. "Hur var jag så dum att jag inte tänkte på hur vi skulle få stenen att röra sig?" (Jag hade endast några mycket vaga tankar om att använda material i rummet och band och samlade tyger i en hög som vi på något vis får att röra på sig).

Februari 2023

[Situation: Jag drar en session jag själv planerat]

För sträng med mig själv. Jag upplever stundvis igen den där "nustannar-tankeförmågan-av-och-jag-har-ingen-aning-om-hur-det-här-kunde-ledas-vidare-i-en-annan-riktning". [Handledaren] ställer klargörande frågor under sessionen och jag upplever det som ett misslyckande...

Inser att jag behöver ändra på min inställning till vad som är att lyckas inom klubbledandet.

Mars 2023

[Situation: Jag drar en session jag själv planerat]

Första gången jag känner mig lugn, närvarande med passlig distans: improvisationsförmågan tillgänglig, tankarna rör sig fritt och hämtar upp det passliga till mitt medvetande, enligt hur situationen utvecklar sig.

[Handledaren] talade tidigare om att ha B, C, D, E, F, G...-planer, fast en aldrig kommer behöva allt, men då kan en anpassa sig lättare enligt nya situationer. Nu förstår jag. Men det handlar också om att

jag kanske inte kunnat planera så många alternativa versioner tidigare, på grund av begränsade tidsresurser för planeringen...

[Senare samma dag]

Och det är ju hela grejen med planeringen i teamet! Jag kommer med några/någon version och sedan kommer C, D, E osv. att uppkomma tillsammans eller på förslag från någon annan!

(Mina anteckningar efter dramaklubbsträffarna)

Det tog alltså fyra månader för mig att inse hur jag kunde göra ett bättre jobb genom att acceptera ett delat ledarskap. Genom att inte stå ensam inför anpassandet av verksamheten för att göra den tillgänglig för alla deltagare. Jag insåg äntligen att jag kan lita på att mina kollegor har alternativa synvinklar och att jag kan lägga mitt ego åt sidan och förstå att vi skapar tillsammans. Det skulle vara för mycket begärt av en person att förbereda sig på alla möjliga utfall, så ingen inom DuvTeaterns verksamhet förväntar sig detta av en individ. Att räkna med den styrka som samarbete bidrar med gagnar också långt mer än den egna arbetsgemenskapen. Det gäller även strävan till breddandet av teaterfältet i stort. Det här temat fortsätter jag behandla under följande rubrik.

6.4. Behovet av normkreativa teatrar

Ingen vare sig kan eller ska förändra samhällsnormerna ensam. Det är övermäktigt och leder lätt till utbrändhet, något under de senaste åren adresserats alltmer inom både det konstuniversitet jag studerar vid⁶² som inom olika aktivistkretsar⁶³. För att vi ska kunna nå bestående förändring för bland annat de tidigare nämnda normerna (tillgänglighetens form och roll, inställningen till stödbehov och självständighetsidealet), krävs det förändringar i strukturerna kring teaterkonsten. Det här är något Papunen beskriver väl, då hon presenterar situationen för skådespelare med funktionsvariationer på arbetsfältet. Hon beskriver dagsläget på följande sätt: institutionsteatrar anställer inte skådespelare

62 Kurser som "Well-being and self-compassion (Working life studies with variable content)" 2024, "Kroppslighet och välbefinnande" 2024, "Taide, kulttuuri ja hyvinvointi" liksom kort och gott "Kurs i välmående" 2023 finns alla för tillfället att ses bland studieutbudet på Konstuniversitetet (Konstuniversitetet 2023).

63 Det har till exempel blivit allt vanligare att begreppet "radical self care" (ungefär att ta hand om sig själv och prioritera sina behov även när det går emot samhälleliga förväntningar) används inom aktivistkretsar, konstfältet och arbetslivet. Begreppet härstammar från svarta, kvinnliga aktivister, som kritiserade hur den vita medelklassen i USA gjort "self care" till ett högst konsumeristiskt koncept (Porteous-Sebouhian 2021).

med funktionsvariationer på grund av att ”det inte finns skådespelare med funktionsvariation med tillräcklig yrkeskunskap”, skådespelarutbildningarna är inte tillräckligt inkluderande för att möjliggöra studier för personer med normbrytande funktionsförmåga och en ableistisk världsordning (med ett ableistiskt teaterfält) fortsätter reproducerar ett exkluderande av alla som inte passar in i funktionsnormen (Papunen 2023, 3).

Den här typen av samhällsgenomsyrande diskriminerande strukturer är så klart svårare att få syn på i praktiken, än vad det är ur ett analytiskt, distanserat perspektiv. Papunen presenterar hur mångfasetterad situationen kan vara genom att beskriva de känslor som musikalproduktionens normativa arbetsgrupp gått igenom vid integrerandet av en skådespelare med funktionsvariation. Känslorna de upplevt rör sig från rädsla (troligen sprungen ur ensamhet inför situationen), till omsorg om varandra, frustration över icke officiellt fördelat ansvar och till en delad vilja att få den nya situationen med dubbelrollsbesättning att fungera. Hon konstaterar att det var just diskussionerna inom arbetsgruppen och stödet av mer insatta aktörer (i det här fallet Resonaari⁶⁴ och DuvTeatern) som möjliggjorde processens fullbordande. (Papunen 2023, 8-9,12)

De följande underrubrikerna kritiserar inklusion som görs utan dialog och strukturförändringar och lyfter fram vad vi går miste om genom ett sådant förhållningssätt

6.4.1. Inklusion i normativa utrymmen

Det känsloläge som texten till näst är sprungen ur, kan frammanas genom att lyssna på följande sång. Texten är skriven av skådespelare Ragnar Bengtström, Yvonne Heins, Emil Nordman och Irina von Martens. Låten sjungs av Martina Roos, Karolina Karanen och Irina von Martens: [Stänger sig själv från världen](#)⁶⁵.



Papunen analyserar i *"Man kan inte kunna allt genast"* (2023) en process där en skådespelare med funktionsvariation inkluderades i en annars funktionsnormativ ensemble, just därför att han har en funktionsvariation. Det här är teater i en annan miljö än den DuvTeatern upprätthåller. DuvTeatern har ändå, som nämnt, betydande erfarenhet

⁶⁴ Musikcentret Resonaari fungerar i Helsingfors och upprätthåller ett musikinstitut för personer med specialbehov, är arbetsgivare för proffsorkestern Resonaarigroup och erbjuder expertservice för proffsmusiker (Resonaari HelsinkiMissio 2023).

⁶⁵ ”Stänger sig själv från världen” ft. Resonaarigroup, Svenska Teatern & Wegelius kammarstråkar (Fagerudd 2022). För att komma åt låten via andra tjänster än Youtube, följ länken till DuvTeaterns hemsida: <https://www.duvteatern.fi/sve/produktioner/soundtrack/>.

av att samarbeta med olika etablerade teatrar och institutioner som bygger på funktionsnormativa strukturer. Faktum är att det inom sådan normativ teaterverksamhet finns behov av att anpassa verksamheten, ifall skådespelare med funktionsvariationer ska kunna arbeta och må bra där. Haapalahti nämner i sin kartläggning över tillgängliggörande arbetsmetoder som användes inom produktionssamarbetet *I det stora landskapet* bland annat att de traditionella repetitionstiderna på institutionsteatrar (kl.11-15 och 18-21:30 eller kl.10-17), skulle vara svåra för DuvTeaterns skådespelare att följa på grund av praktiska levnadsarrangemang och variation i tillgängliga energiresurser. De inblandade institutionerna byggde därför tillsammans upp en tidtabell som fungerade för alla involverade (ungefär 6h/repetitionsdag med inräknade förberedelser, matpauser och gemensam uppvärmning). Det samma gällde föreställningstidtabellen, där föreställningarna delades in i sjok bestående av en minnesrepetition och två till tre föreställningar, med ordentlig paus mellan sjoken (hur många dagar framgår inte ur texten). Haapalahti lyfter även fram sådant jag själv också bevittnat eller upplevt under min etnografiska fältperiod, att det innan och efter varje repetition arrangerades så kallade ledarsamlingar, för att underlätta tidsanvändningen och samspelet inom produktions- eller ledarteamet. Att vara lyhörd för skådespelarnas känslomässiga reaktioner under repetitionerna och att vid behov påminna alla om att det är frågan om teater (fiktio), är även det en central del av repetitionsförfarandena som DuvTeatern använder sig av. Ifall den typen av behov som jag beskriver här inte tas i beaktande, kan påfrestningen på personen med behoven bli oöverkomlig. Till exempel kan negativa känslor i repetitionstillfället, som inte adresseras, ta över upplevelsen helt och hållet och ge upphov till otrygghet och oro som i längden blir ohållbara. Att som kännande varelse återkommande behöva utsättas för den typen av känslor och upplevelser leder mycket lätt till att en internaliserar en uppfattning av att det är oundvikligt. Att känna att en ”inte är tillräcklig”, att ens oförmåga att delta i verksamheten då en avviker från normen, är något många personer med funktionsvariationer internaliserat och accepterat, på grund av återkommande ”bevis” på detta under sitt liv (Kivistö och Hautala 2021, 269). Det är alltså avgörande för det konkreta deltagandet och orken att anpassningarna av verksamheten i en normativ miljö tas på stort allvar. (Haapalahti 2020, 33-34)

Ett exempel på hur detta internaliserande kan påverka i praktiken plockar jag ur ett stycke från intervjumaterialet. En av scenkonstnärerna uttryckte på följande sätt tvivel på sina egna möjligheter att arbeta professionellt inom icke specifikt normkreativ verksamhet.

- Jag: [...] Tänker du alls på din egen funktionsvariation [när det handlar om möjligheterna att jobba inom icke-normkreativa grupper]?
- Scenkonstnär: [...] Ibland jo. För att [...] det kan hända att det finns några specifika ord som skådespelarna och dansare och musikalartister använder, sådana där specifika ord som jag aldrig kommer att förstå. Så det kan hända att på grund av den här [funktionsvariationen], tror jag att "bromsar jag för alla andra?".
- Jag: Just det, okej.
- Scenkonstnär: Sådär... "Bromsar jag för alla andra, på grund av min funktionsvariation?"
- [...]
- Jag: Så du tänker alltså på den grupp du jobbar med?
- Scenkonstnär: Ja.

Med den här typen av situationer i tankarna går det att förstå varför det skulle vara av betydelse att den arrangerande institutionen tar ansvar över tillgängliggörandet av skapandemiljön. Att känna sig som en börda, som den som hindrar arbetet för andra, leder lätt till att en person drar sig undan. Orsaken till att jag poängterar institutionens ansvar är att det likaså är orimligt att endast förvänta sig att kolleger bemöter varandra med öppna sinnen. Det är såklart avgörande att arbetsgemenskapen signalerar åt varandra att allas olika behov, förmågor och begränsningar är välkomna, respekterade och uppskattade. Ifall allt ansvar läggs på individerna uppstår dock en ohållbar situation. Papunen beskriver i sin analys det som att "Kääriäinen och Lahtinen [blev] mer ensamma

med sitt samarbete, och med det extra stöd som Lahtinen behövde, än vad någon skulle ha önskat.” (Papunen 2023, 17).

Då institutionerna ignorerar, eller helt enkelt inte är medvetna om behoven av särskilt stöd, så går det lätt till på det viset. Det som den ifrågavarande situationen gav upphov till var att en annan skådespelare med större ansvarskänsla än andra, ”obemärkt” belastades, genom att personligen anpassa sig för att stöda den med behov av särskilt stöd. Papunen föreslår i slutet av sin granskning att det till exempel kunde anställas en person i ensemblen med specifik arbetsuppgift att ge konstnärligt stöd åt den icke-normativa skådespelaren. I fallet Lahtinen och Kääriäinen är det ändå viktigt att minnas att Lahtinen inte heller var skådespelare innan produktionen, han var musiker med intresse för att göra musikalteater. (Papunen 2023, 7, 17-18, 21)

Situationen ledde till att han stötte på en ”intersektionell utmaning” i produktionen, då han utöver funktionsnormerna var tvungen att anpassa sig till nya arbetsnormer, ”musikalteaternormer”, om jag tillåts kalla det så.

6.4.2. Inklusion som breddande av teaterfältet

För att skifta sinnesstämning och tankebanor, så att de stöder det jag diskuterar härnäst, uppmanar jag dig att lyssna på följande sång av DuvTeatern. Texten är skriven av skådespelare Yvonne Heins, låten sjungs av henne och Martina Roos: [Hennes ansikte liknar mig](#)⁶⁶.



Så här mot slutet av diskussionen kan jag alltså konstatera att möjligheten att delta i teaterverksamhet är mycket styrd av de rådande normerna. Det följande utdraget ur intervjumaterialet beskriver situationen som uppstod då jag frågade hur deltagarna upplever åtskillnaden av skådespelare med och utan funktionsvariation.

Jag:	Vad tänker ni då ni hör beskrivningen “skådespelare med funktionsvariation”?
Scenkonstnär 1:	Aija... [Förvånat?]
Jag:	[...] det här är ett uttryck som

⁶⁶ ”Hennes ansikte liknar mig” ft. Resonaarigroup, Svenska Teatern & Wegelius kammarstråkar (Fagerudd 2022). För att komma åt låten via andra tjänster än Youtube, följ länken till DuvTeaterns hemsida: <https://www.duvteatern.fi/sve/produktioner/soundtrack/>.

- används ibland när [...] någon annan skriver om DuvTeatern till exempel. Så då är jag nyfiken på att vad tänker ni när ni hör det här. “Skådespelare med funktionsvariation.”
- Scenkonstnär 1: Jaa, int vet... [suckar]
- Scenkonstnär 2: För mig så känns det konst... Ja, annorlunda. [...] Man har något handikapp, så för mig känns det svårt. [...] På mig är det... Lite annorlunda för mig. På mig så ibland känns det för mig. Jobbigt.
- [...]
- Scenkonstnär 2: Jag tycker att den som pratar om det. Så jag tycker att det är lite fel.
- [...]
- Jag: Mm, jo. Tack [namnet på hen som talat].
- Scenkonstnär 2: Varsågod.
- Scenkonstnär 3: Jo.
- [...]
- Scenkonstnär 4: Det är ett svårt ord för mig [funktionsvariation] [...].
- [...]
- Assistenten: Finns det andra ord som är vanligare för dig?
- Scenkonstnär 4: Nä.
- [...]
- Jag: Tänker [namnet på scenkonstnär 3] på någonting?
- Scenkonstnär 3: Spela på teatern.
- Jag: [...] Har du [namnet på uppträdande konstnär 1] nån tanke om det här?

Scenkonstnär 1: Nä. [Nedslagen?]

Under den här delen av intervjun sjönk stämningen avsevärt. När jag lyssnar till inspelningen upplever jag det som att jag överraskade de intervjuade med frågan och att den väckte svåra känslor, känslor som jag inte adresserade ordentligt och som fick dem alla att på ett eller annat sätt innesluta sig i sig själv. Jag beskrev den här situationen och vad det ledde till för mina forskningsbeslut under underrubrik 4.4 ”Etiska överväganden”. Trots att stämningen blev vad den blev så svarade ändå en av de intervjuade som följer:

Scenkonstnär 5: [Jag tänker för] mig själv att undrar på vilket sätt kommer han eller hon att uttrycka sig själv [personen som beskrivs som scenkonstnär med funktionsvariation].
[...] alla kan inte riktigt lära att så att typ dansa... och sjunga på så där samma sätt. Då så, de har sitt eget sätt att sjunga och dansa och skådespela, och allt det där så att...

[...]

Jag: Hur känner du, eller hur reagerar du om någon talar om dig som en scenkonstnär med funktionsvariation?

[...]

Scenkonstnär 5: Ja, jag vet inte... Jag tror kanske nervöst. För att, för att jag vet att det finns många människor som bara så där helt “dömer dig i förtid”.

[...]

Utan att de vet någonting om mig, så där att; ”är du säker att du kan uppträda??”

[gör misstänksamma miner]

[...]

Jag: Finns det några tillfällen där du skulle

presentera dig själv [som konstnär med funktionsvariation]?

[...]

Scenkonstnär 5:

Ja... hypotetiskt...

[...]

... om det finns någon sådan där grupp som har sina tvivel att jag inte [kan uppträda] [...], människorna bara så där tyst, tittar, dömer mig i tystnad...

[...]

Scenkonstnär 5:

Och sedan när jag går ut [på scenen] och kanske gör något sjukt tufft, så kan jag tänka mig att människor har sina hakor ner så här [demonstrerar hur hakan "faller ner till knäna" av överraskning].

[...]

Och sen, när jag ser någon sådan typ så tänker jag för mig själv bara att "HAH! Där visade jag dig allt!".

Det finns alltså, precis som DuvTeaterns verksamhetsledare poängterade för mig i ett tidigt skede (se inledningen till kapitel 5), väldigt olika inställning till att bli åtskild från funktionsnormativa skådespelare bland DuvTeaterns scenkonstnärer. Jag upplever ändå att båda de ovanstående exemplen ur intervjumaterialet tyder på att dessa personer huvudsakligen uppfattar åtskillnaden som något som utgångsmässigt förringar deras professionalitet. Jag återgår till exemplet på anpassningar som förekom under den föregående underrubriken: att i repetitionstillfället ta tid till att påminna varandra om att vi rör oss i en fiktiv värld och vilka känslor som hör till teatervärlden och vilka som de inblandade i verklighet hyser för varandra. Den här typen av anpassning kan ur ett normativt perspektiv verka ta tid från repeterandet, men ur ett normkreativt perspektiv sett är det en repetitionsstil, att bli bekant med de känslomässiga mönstren i föreställningen och att skapa sig en djupare förståelse för verket. Det kräver visserligen mer tidsresurser för repetitionerna eller mer stödresurser för enskilda skådespelare, än

vad som är normativt. Institutionen som anställer behöver dock göra de lagenliga, rimliga anpassningarna, för att tillgängliggöra verksamheten (Diskrimineringslagen 2014/1325, §15).

Att delta på lika villkor innebär att en får påverka konsten precis som alla andra involverade. Att med sitt eget tempo, sin egen skådespelarstil eller sitt eget uttryckssätt bidra till hur konstverket slutligen ser ut. Realiteterna är ändå i dagens läge ofta begränsande i sin normativa rutinmässighet. Skådespelare Oona Airola, som Papunen intervjuade för sin analys, uttrycker en tanke om att musikalformatet är ”styvt” och svårangepassningsbart. Hon funderar på vad det till exempel skulle innebära om skådespelarna kunde påverka scenernas längd, genom att reagera på varandra i större utsträckning, än vad som är möjligt i dagsläget. Jag tycker att den här funderingen synliggör ett av de grundläggande problemen med att ”bara plocka in” normbrytande skådespelare i en normativ miljö, utan att fokusera på strukturella förändringar. Faktumet att valet tas att sätta upp *Så som i himmelen*, en pjäs vars text använder normbrytande kroppar och sinnen, bara för att stöda det normativa narrativet, är redan i sig ett strukturellt ämne, som kunde vara värt att diskutera. Airola uttrycker det träffande, med större frihet kunde det möjligen ha uppstått ”scener som ingen någonsin ens hade förstått att skriva”. Papunen analyserar också det hon såg på scenen, när Lahtinen gjorde sin roll: ”Jag märker att Lahtinen stundvis ger utrymme åt sådana egna tolkningar av Tore som hotar att tänja på partiturets tidsbegränsning. [...] Lahtinen är modig nog att påverka hela musikalens tempo i de här små men viktiga stunderna.”. (2023, 10-11, 15-16)

Inklusion av enskilda skådespelare med normbrytande funktionalitet ger alltså utrymme för små och betydande förändringar, inte allra minst på ett allmänt normförändrande plan. Papunen återger regissören Jakob Höglunds uppfattning av den skillnad för Tore, karaktären med funktionsvariation, som i slutändan förekom i hans uppsättningen av *Så som i himmelen* på Helsingfors Stadsteater. I jämförelse med tidigare uppsättningar, där Tore endast spelas av funktionsnormativa skådespelare, verkade skämt och situationer riktade mot honom inte uppfattas som roliga av publiken⁶⁷. Papunen spekulerar i att Lahtinens närvaro inom produktionen och på scenen i hälften av föreställningarna, hade betydelse för hur den mellanmännsliga diskrimineringen, respektive respekten, var

⁶⁷ Höglund nämnde i intervju med Papunen en version han sett av musikalerna i Stockholm (Papunen 2023, 19). Jag håller med, baserat på den version jag sett på Lurens sommartheater 2014 och filmatiseringen från 2004 (regi Kay Pollak).

närvarande på scenen. Jag vill likna hennes upplevelse vid min upplevelse av att se DuvTeaterns *I det stora landskapet*. Jag tyckte att stämningen i salongen var ovanligt koncentrerad. Det kändes som att jag upplevde allt på full spänn, bara för att jag inte tidigare sett något så starkt skimrande, gripande och överraskande tidigare. Fylld av en otrolig respekt för det jag bevittnade, eftersom jag visste att de som nu stod på scenen delade med sig av sin kollektiva historia och själ. Papunen uttrycker det jag kände och fortfarande känner så utmärkt med sina avslutande ord i artikeln om *I det stora landskapet*, att jag citerar det i sin helhet. (2023, 19)

Jag hoppas att performativa utopier som I det stora landskapet rubbar vår psykosociala föreställningsförmåga så att vi börjar se glimtar av vår egen och andras känslighet och behovet av ömsesidigt stöd. Att vi kan föreställa oss ett brett spektra av olika kroppar, psyken, och olika sätt att vara människa.

(Papunen 2021, 9)

Det jag slutligen vill göra oss uppmärksamma på, är vilken central roll uttalat normkreativa teatrar (eller andra konstskapande organisationer) spelar för breddandet av teaterfältet. Förändring kräver gemensamma ansträngningar och utan DuvTeaterns och Resonaargroups stöd hade Höglund antagligen inte vågat ta steget för att anställa en skådespelare med funktionsvariation i en stor musikal på Helsingfors stadsteater. Papunen beskriver hur tagen hon var över att se Lahtinen på scenen, av den enkla orsaken att en sällan ser en person med intellektuell funktionsvariation på scenen (Papunen 2023, 15).

I det stora landskapet var ett samarbete med Svenska Teatern och två orkestrar, men det var DuvTeatern som stod för manus, sångtexter och majoriteten av skådespelarna (16 av 19 på scenen) (DuvTeatern 2021b). Det var också fram för allt DuvTeatern som hämtade med sig en normkreativ arbetskultur in i samarbetet. Jag vill avsluta diskussionen för den här gången med att återknyta till hur det känns att arbeta inom DuvTeatern.

Det känns så att en kan vara stolt,
det känns så att en kan pellejönsa med sitt inre
om en vill
och det känns så
att vi alla arbetar tillsammans
på våra villkor.

7. RESULTAT

DuvTeatern har uppkommit för att de normer, speciellt funktionsnormerna, som generellt råder på teaterfältet är exkluderande för personer med normbrytande funktionalitet. Den tillgängliga normkultur som råder inom dagens DuvTeatern har skapats över en lång tid, pjäs för pjäs och projekt för projekt. Jag har under skrivandet av avhandlingen fått en djupare förståelse för just den aspekten av normkreativ verksamhet: den är en kontinuerlig process som bygger vidare på sig själv genom att levas ut och ständigt testas. Ett sådant här grepp kräver, utöver normmedvetenhet, även en beredskap att omforma verksamhetsformerna, förväntningarna och normerna enligt uppdagade behov. På så vis skapas en tillgänglig praxis. Det var ingen överraskning att DuvTeaterns normkreativa verksamhet innefattar en stor dos tillgänglighet, den är både utgångspunkten och den praktiska måttstocken för deras konstnärliga verksamhet. Det jag dock plockar med ur diskussionen under rubrik 6.3 är att allting inte alltid är tillgängligt för alla, utan att det görs kontinuerliga ansträngningar för att möjliggöra och underlätta deltagandet för alla aktiva inom eller intresserade av verksamheten. Sådana praxis som jag hittat genom arbetet är tid och kontinuitet, fokus på det som finns till hands och öppenhet för kollektivt ägarskap med kompletterande uppskattning av individen. Till det sistnämnda hör även att inte sträva till en idealisering av självständighet och att synliggöra allas stödbehov, oberoende av omfattning.

Ett annat resultat jag kan presentera är att en effektivt breddande normkreativ verksamhet kan uppstå i dialog med omvärlden. Det här i kontrast till den uppfattning jag hade innan min fältperiod, då jag baserade min syn på kraftigt identitetspolitisk konstverksamhet med ett synliggörande av grupperingar och åtskiljande faktorer. En av orsakerna till att DuvTeaterns normkreativa verksamhet är framgångsrik i sitt breddande av teaterfältet är att de är i aktiv kontakt med det. De tycks veta när det gäller att anpassa sig och när det är dags att kräva att deras egen normkultur får styra samarbetet. Ifall en institution tror att det går att inkludera någon som systemet inte är byggt för, utan att göra förändringar i systemet, så leder det till att någon anpassar sig på ett ohållbart sätt. Inuti DuvTeatern krävs det ingen kamp mot organisationsstrukturer för att en konstnär ska få fram sina behov eller för att synliggöra ens konstnärliga uttryck. För ett socialt hållbart teaterfält behöver en teateraktör även känna sig strukturellt välkommen.

Den omsorg och genuina samverkan som råder inom DuvTeatern gav mig den kanske största insikten för den här avhandlingen. Insikten jag syftar på är att min utgångspunkt i identitetspolitisk diskurs inte alltid förser mig (varken som teaterpedagog eller forskare) med den bästa infallsvinkeln i strävan till etisk normkreativitet. Under den här forskningsprocessen förblindades jag stundvis av en förenklad, skarp indelning i vem som hör till och vem som inte hör till, något som de jag intervjuade inte själva var intresserade av. Att inte respektera detta skulle vara att kränka individernas självbestämmanderätt, alltså fick jag lära mig att fungera i dialog med personerna, som del av gruppen. Att forska ur den rollen möjliggjorde en empatisk, ömsint, öppensinnad forskning, med en vilja att förstå individerna, hur de påverkar verksamheten och hur de påverkas av den.

Som jag konstaterat i den här sammandragningen av diskussionen är det alltså helt möjligt att jobba på sätt som utgår ifrån tillgänglighet för de involverade. Att förhålla sig till dessa utgångspunkter som inspirerande och möjliggörande är dock något som kräver avvikelser från de rådande normerna på teaterfältet. Ett sådant normkreativt arbetssätt är krävande att göra, så vi behöver så väl ta tid till det som samarbeta kring det. För att normativa teatrar ska ha någon att samarbeta med, någon som driver på förändringen genom sin närvaro, behövs det aktörer som till exempel DuvTeatern. Inom deras verksamhet ligger fokus på att vara ett anti-ableistiskt sammanhang för teateraktörer och genom sin fortgående verksamhet möjliggörs upprätthållandet och utvecklandet av det unika sammanhanget. Genom sin outtröttliga och envisa strävan till samarbeten med normativa aktörer förhindrar de dessutom att de skulle bli en isolerad del av teaterfältet. I stället har de gett sig in på den krävande (men belönande) banan att sprida sin praxis och försöka påverka aktörer på det annars smala teaterfältet.

Resultaten kan sammanfattas med de känslor som Dramaklubbens låttext från hösten 2023 vittnar om:

FIGHT BACK – SLÅSS TILLBAKA

<p><i>1. Orkar inte stiga upp</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>från sängen</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Kan inte säga,</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>för jag börjar gråta</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Kan inte dansa längre,</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>kan inte dansa</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Kan inte säga, för jag börjar gråta</i></p>	<p><i>2. Först var jag jätte nervös,</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Men det lyckades</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Först var jag jätte rädd</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Men jag kunde</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Jag känner mig mäktig</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Och jag kunde</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>I feel free – come dance with me!</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Jag har beaten the game

FIGHT BACK

(x8)

Jag har beaten the game

FIGHT BACK

(x8)

3. Always be you!

Always be you!

Dansa med mig,

Dansa med mig!

Inner Peace.

Texten är skriven av Emmi Iivari, Emil Nordman, Victor Lehtinen, Sara Grönvall, Maria Rinta-Rahko, Sofia Ala-Heikkilä. Musikverkstäderna drogs av musiker och kompositör Emma Raunio och DuvTeaterns konstnärliga ledare Mikaela Hasán.

7.1. Forskningens reliabilitet och validitet

Den här avhandlingen har hela tiden befunnit sig mellan ett fenomenologiskt förhållningssätt och ett kritiskt etnografiskt forskningsgrepp. Som Katz och Csordas skriver: "the culture as lived is never quite the same as the culture as represented"⁶⁸. Fenomenologisk etnografi är så kallad "anti-kultur", den vill hela tiden synliggöra det

⁶⁸ I egen fri översättning: "Den utlevda kulturen är aldrig precis den samma som den representerade kulturen".

individuella och visa på att det kulturella är lögn. Den kritiska etnografen lutar sig däremot i högsta grad i en identitetspolitisk riktning, ett utnyttjande av lögnen, för att kunna förenas kring och stärkas av den. Den situation jag befunnit mig i och det jag granskat är alltså paradoxalt till sin natur. Jag välkomnar ändå det paradoxala, eftersom det motsvarar den verklighet som DuvTeatern ständigt navigerar. (Katz och Csordas 2003, 285)

Utöver spänningen mellan dessa två förhållningssätt till kultur finns det dessutom ett berättigat tvivel till etnografins reliabilitet, ett tvivel som dessutom växer sig ännu starkare för att jag använder mig av autoetnografi. Det går inte att göra om den här forskningen och ingen annan kunde få samma resultat som jag fått, eftersom jag till stor del fokuserat på hur jag upplevt DuvTeaterns verksamhet och deras normkultur. Det är något som till exempel Denscombe konstaterar att kritiker ofta ser som en svaghet och som personer och aktörer med annan människosyn eller värdegrund, som inte håller med om utgångspunkterna för forskningen, lätt vänder emot den. Jag har hela tiden varit medveten om dessa risker och tror inte att jag med det här arbetet kan övertyga någon som motsätter sig grunderna det står på. Däremot har jag försökt vara tydlig och transparent med vilka forskningstraditioner och teoretiska diskurser jag gagnat mig av. Det är också en av orsakerna till att jag i diskussionen involverade så pass mycket teoretiska källor att spegla forskningsmaterialet i. Eftersom jag diskuterar med övriga forskare, som delar liknande intressen och aspirationer som jag, så kan jag hoppeligen bygga vidare på dessa teorier och bidra med byggklossar till att stabilisera det skrangliga torn som Denscombe menar att etnografisk forskning tenderar att bygga. (Denscombe 2010, 90-91, 103; Hansen 2003, 165)

Vad gäller validiteten vill jag hävda att de metoder jag valt att använda mig av generellt passat väl för att undersöka mina forskningsfrågor. Jag anser att en mångfasetterad bild av vad DuvTeaterns verksamhet i praktiken gör ger fältet mer än till exempel träffsäkra listor över detsamma. Först och främst för att jag inte skrivit det här arbetet för att ge teateraktörer en guide över hur de kan skapa något lika unikt och relevant som DuvTeatern. I stället skriver jag för att belysa behovet av att låta aktörer agera enligt sina egna modeller, de modeller de själva skapar och med vilka de kan få frodas. Att genom intervjuer och autoetnografiskt skrivande försöka komma åt hur det känns att vara aktiv inom verksamheten var passliga, eftersom de producerade mycket användbart material.

Jag kritiserar däremot gärna hur jag genomförde intervjuerna. Jag anser nu, precis som före realiteterna kom emot och fick mig att ändra planen, att jag skulle ha behövt genomföra ett antal intervjuer med en och samma grupp. Det skulle ha möjliggjort det medforskarskap jag drömde om och försökte söka efter genom hela arbetet. Genom en kontinuitet för träffarna skulle deltagarna, tillsammans med mig, ha kunnat nå en större gemensam förståelse för vad forskningen gick ut på och vi skulle ha kunnat utforma forskningsfrågorna i större samförstånd. Något jag helt förbisåg var också att förbereda intervjudeltagarna, till exempel genom att skicka dem intervjufrågor på förhand (Käyhkö 2021, 218). Jag skulle gärna ha använt mig av de alternativa diskussionsmetoderna i större utsträckning och i mer uttänkt form. Bekanta teateruppvärmningar, associationsövningar eller liknande kunde ha varit till stor nytta. Det sista jag angående intervjuerna gärna gjort annorlunda är att möjliggöra intervjuer med alla DuvTeaterns scenkonstnärer, istället för bara med en bråkdel av dem. I efterhand inser jag också att etnografiska observationer kunde ha gagnat speciellt diskussionen om vad tillgänglighet innebär i praktiken. Detta skulle dock ha krävt att jag samlat in samtycke av personerna i situationerna jag observerade, eller att jag åtminstone hade försäkrat mig om att de förstår i vilket syfte jag observerar dem och verksamheten. Den typen av material skulle ha kunnat ge en aningen ”objektivare” bild av situationerna och jag skulle möjligen ha kunnat synliggöra på ett tydligare sätt hur gruppdynamiken levde och interaktioner utspelade sig.

Slutligen kan jag konstatera att den sista forskningsfrågan: ”Vad innebär en normkreativ organisationskultur för breddandet av teaterfältet?” är en fråga jag hela tiden vetat att är avsevärt mycket större än det utrymme den fick den här gången. Jag kan skapa en brygga över till följande rubrik genom att konstatera att jag hoppas att underrubrik 6.4.1 ”Inklusion i normativa utrymmen” fungerar som en öppning jag kan ta mig vidare genom, för att fortsätta förhålla mig till ämnet.

7.2. Fortsatta steg mot drömmen

Processen med den här avhandlingen har tagit mig närmare en förståelse av vad normkreativitet innebär i praktiken och vilken avgörande roll den har i jobbet mot min dröm, mot breddandet av mångfalden på teaterfältet. Jag känner ändå ett behov av att komma det ännu närmare. Före forskningen var jag övertygad om de normkreativa teatrarnas avgörande roll i breddandet av teaterfältet. Den övertygelsen har inte genom

arbetet försvunnit eller motbevisats, men jag har förstått hur olika strategierna och förhållningssätten på väg mot samma mål kan vara. Därför önskar jag nu att jag kunde bekanta mig med fler normkreativa teatrar och ta reda på vad just deras normkreativitet innebär och ger upphov till. Att kunna jämföra dessa aktörer, hur deras respektive normkulturer uppstått och hur de själva förhåller sig till dem känns relevant för att stärka deras position och uppskattning på teaterfältet.

Forskningsmetoderna jag använt mig av känns alla fortfarande lockande för framtida analyser och arbeten. Jag kom något mycket avgörande på spåret, då jag förstod hur jag kan skifta mellan olika perspektiv, beroende på hur den grupp jag forskar med förhåller sig till sin verksamhet. Den kritiska forskningstraditionen är en inriktning som ger mig just de redskap jag behöver för att kunna se normer och normkreativa initiativ och för att kunna granska dessa.

I olika delar av arbetet har jag nämnt att det inte finns forskningar om teater gjorda av personer med normbrytande funktionalitet. Jag skulle själv gärna se mer tillgänglighet i högskolevärlden och på det akademiska fältet. Därför hade jag från början en vision av att bifoga en lättläst version av texten till avhandlingen, någon jag tyvärr ändå inte lyckades göra. Jag planerar att göra en sådan här version av arbetet inför den presentation av avhandlingen som jag lovat DuvTeatern att hålla för dem. Ifall jag lyckas med det så kommer den lättlästa versionen därefter att finnas på teatern.

Avslutningsvis, för att fånga hur organiskt formad och stundvis spretig forskningsprocessen varit, plockar jag på följande sida in en sista dikt.

*När jag skriver går jag ner till stranden
Och det är sommar
Snäckor i sanden
Jag skriver jag är glad och ledsen
Skriva om Jesus och död
Holmar och skär
Fara ut med båten
Långt bort i dimman
Finns ingenting än trollrök
Man får motorstopp och hittar inte hem
Någon kommer och räddar, sjöbevakningen
Som är hemma, hem ljuva hem
En familj är på resa till ett varmt land
Där de simmar solar och badar
Sen kommer de hem
och sen är det fest med DuvTeatern i huset
Sen är det middag och dans på kvällen klockan tolv
Det är en fin fest
Och sen går vi hem igen med DuvTeatern
Lyckliga i alla sina dar*

8. KÄLLOR

- Alasuutari, Pertti. 2011. *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tammerfors: Vastapaino.
- Angelou, Maya, intervjuad av Anderson Cooper. Youtube video, 2:21, av användare CNN, program *Anderson Cooper 360°: Maya Angelou on the March on Washington 50th anniversary* 29.08.2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=UxkTd6BFL1o>. Hämtad 2.7.2023.
- Anttila, Eeva. 2016. When Dialogue Fails. I verket *The Routledge international Handbook of Intercultural Arts Research*, red. Pamela Burnard, Elizabeth Mackinlay och Kimberley Powell. Cornwall: Routledge, 296-307.
- Anttila, Eeva. 2007. 1. Minäkö tutkija?, 3. Tiedon intressit, 4. Erilaisia tutkimusotteita. Minäkö tutkija – Johdanto laadulliseen/ Postpositivistiseen tutkimukseen, online-kursmaterial. <https://www.xip.fi/tutkija/>. Hämtad 24.3.2023.
- Boal, Augusto. 2002 (1992). *Games for Actors and Non-Actor*. Översatt till engelska av Adrian Jackson. Utgåva 2. London: Routledge.
- Bagalini, Adwoa. Systemic Racism, Colourism: How skin-tone bias affects racial equality at work. *World Economic Forum articles* 26.08.2020.
<https://www.weforum.org/agenda/2020/08/racial-equality-skin-tone-bias-colourism/> Hämtad 11.5.2023.
- Denscombe, Martyn. 2010. *The Good Research Guide - For small-scale social research projects*. Utgåva 4. Berkshire: Open University Press McGraw-Hill Education.
- Diskrimineringslagen 2014/1325, §15. Utfärdad i Helsingfors 30.12.2014. Tillgänglig i elektronisk form via adressen
<<https://www.finlex.fi/sv/laki/ajantasa/2014/20141325>> Hämtad 4.7.2023.
- Diskrimineringsombudsmannen. 2023. Rättigheter för personer med funktionsnedsättning. <https://syrijinta.fi/sv/rattigheter-av-personer-med-funktionsnedsattning#kohtuulliset-mukautukset>. Hämtad i maj 2023.
- DuvTeatern. 2023a. Om DuvTeatern. <https://www.duvteatern.fi/sve/om/>. Hämtad 12.6.2023.
- DuvTeatern. 2023b. TIKSI-projektet. Sanna Huldén.
<https://www.duvteatern.fi/sve/tiksi/>. Hämtad 12.5.2023.
- DuvTeatern och dess ensemble. 2015. *Den brinnande vargen - Dikter från DuvTeatern*. Borgå: Schildts & Söderströms.
- Fagerudd, Markus (komp.) och DuvTeatern (text). 2022. *I det stora landskapet - Original soundtrack*. Sång: DuvTeatern, Svenska teatern. Musik: Resonaari group, Wegelius kammarstråkar.
- FDUV. u.d. *Vad är en intellektuell funktionsnedsättning?*
<https://www.fduv.fi/sv/information/intellektuellfunktionsnedsattning/>. Hämtad 13.6.2023.
- Fyrkman, Jonas och Gilje, Nils. 2003. *Being There - New perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. Nordic Academic Press.
- Förvaltningslagen 2003/434, § 14. Utfärdad i Helsingfors 6.6.2003. Tillgänglig i elektronisk form via adressen
<<https://www.finlex.fi/sv/laki/smur/2003/20030434>> Hämtad 4.7.2023
- Globalportalen. *Vad är intersektionalitet?* 11.03. 2021.
<https://globalportalen.org/artiklar/vad-ar-intersektio>. Hämtad 12.6.2023.
- Gould, Jeremy. 2016. 1. Refleksiivisyyden poluilla - Epistemologisesti radikaalin yhteiskuntatieteen puolustus. I verket *Tutkija peilin edessä - Refleksiivisyys ja*

- etnografinen tieto*. Red. Jeremy Gould och Katja Uusihakala. Helsingfors: Gaudeamus, 9-37.
- Gunnarsson Payne, Jenny; och Magnus Öhlander red. 2017. *Tillämpad kulturteori*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Haapalahti, Sara. 2020. ”Hur kan teater göras tillgängligt? En etnografisk studie om ledarskapet i en ensemble med personer med funktionsvariationer under en föreställningsperiod år 2019–2020.” Magistersavhandling för Socialt arbete och socialpolitik, Helsingfors universitet, Helsingfors.
- Hansen, Kjell. 2003. The Sensory Experience of Doing Fieldwork in an 'Other' Place. I verket *Being There - New perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. Red. Jonas Frykman och Nils Gilje. Lund: Nordic Academic Press, 149-168.
- Henriksson, Blanka intervjuad av Stefan Westergård. Kulturanalys: ”Livet är ett identitetsskapande projekt” - presentation av studieprogrammet 27.2.2019. <https://www.abo.fi/centret-for-livslangt-larande/oppna-universitetet/amnesartiklar/kulturanalys-livet-ar-ett-identitetsskapande-projekt/>. Hämtad 11.6.2023.
- Hytönen-Ng, Elina. 2022. Tutkimusaiheen kristallisoituminen esitiedosta tai ideasta aiheeksi. I verket *Kulttuurintutkiminen tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, 141-163.
- Ineland, Jens. 2004. Disability, culture and normative environments - The art and therapy discourse in theatre projects within the disability area. *Scandinavian Journal of Disability Research* utgåva 6: nr.2, 131-150.
- Institutet för hälsa och välfärd Thl. *Invandring och kulturell mångfald*. 24.1.2023. <https://thl.fi/sv/web/invandring-och-kulturell-mangfald/stodmaterial/webbutbildning-om-antirasism-for-yrkespersoner/del-2-normer-eller-hur-uppreppning-gor-rasism-vanligt>. Hämtad 11.6.2023.
- Johnston, Kirsty. 2016. *Disability Theatre and Modern Drama - Recasting Modernism*. Bungay: Bloomsbury.
- Jokinen, Eeva. 2022. Asiantuntijuus tilanteisena tietona. I verket *Kulttuurintutkimus - tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, 81-104.
- Katz, Jack; och Thomas J. Csordas. 2003. Phenomenological ethnography in sociology and anthropology. *Ethnography* utgåva 4: 3, 275-288.
- Kinnunen, Taina; och Juhana Venäläinen red. 2022. *Kulttuurintutkimus tietämisen tapana*. Tammerfors: Vastapaino.
- Kivistö, Mari; och Sanna Hautala. 2021. Vammaisten ihmisten kansalaisuus käytyännössä. I verket *Vammaiset ihmiset kansalaisina*. Red. Antti Teittinen, Mari Kivistö, Merja Tarvainen och Sanna Hautala. Tammerfors: Vastapaino, , 261-272.
- Konstuniversitetet. *Studiehandbok*. <https://opinto-opas.uniarts.fi/sv/index>. Hämtad 12.6.2023.
- Kuppers, Petra. 2017. *Theatre & Disability*. London: Palgrave.
- Käyhkö, Mari. 2021. Muistelutyömenetelmä. I verket *Tutkiva mielikuviutus - Luovat, osallistavat ja toiminnalliset tutkimusmenetelmät yhteiskuntatieteissä*. Red. Sanna Ryyänen och Anni Rannikko. Helsingfors: Gaudeamus, 215-241.
- Latomaa, Timo; och Teemu Suorsa red. 2011. *Kokemuksen tutkimus II*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.

- Lempiäinen, Kirsti; och Liisa Rantalaiho. 2022. Keskustelu yhdessä tietämisestä. I verket *Kulttuurintutkiminen tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, 165-177.
- Lindqvist, Ann-Marie. 2008. ”Delaktighet för personer med utvecklingsstörning i en forsknings- och omsorgskontext granskat ur ett medborgarperspektiv.” FSKC Rapporter 5/2008, FSKC - Ab Det finlandssvenska kompetenscentret inom det sociala området, Helsingfors.
- Madsen, Bent. 2006. *Socialpedagogik, Integration och inklusion i det moderna samhället*. Lund: Studentlitteratur.
- Mahlamäki, Pirkko. 2015. Inledning till FN:s konvention om rättigheter för personer med funktionsnedsättning och dess fakultativa protokoll. *Finlands FN-förbund*. https://www.ykliitto.fi/sites/ykliitto.fi/files/vammaisten_oikeudet_2016_sv_net.pdf. Hämtad 5.5.2023.
- McCaffrey, Tony. 2020. *Incapacity and Theatricality - Politics and aesthetics in theatre involving actors with intellectual disabilities*. Abingdon, Oxford: Routledge.
- Nationalencyklopedin. 2023. Människan, ras. <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/ras/m%C3%A4nniskan>. Hämtad 13.6.2023.
- Niemi, Maria. Normkreativitet är praktiken och normkritik är analysen. *Hyvää kommunikation* - hemsida. 18.04. 2016. <https://www.hyvaa.se/normkreativ-inkluderande-kommunikation/normkreativitet-ar-praktiken/>. Hämtad 10.6.2023.
- Ojala, Hanna; och Ilkka Pietilä. 2022. Tiedon tuottamisen sukupuolittuneisuus. I verket *Kulttuurintutkimus tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, , 179-204.
- Papunen, Riikka. 2023. Man kan inte kunna allt genast - Om rekryteringen av en skådespelare med intellektuell funktionsvariation till musikalen Så som i himmelen på Helsingfors stadsteater. *DuvTeatern Artiklar*. 27.03.2023. <https://duvteatern.fi/sve/material/artiklar/>. Hämtad 5.7.2023.
- Papunen, Riikka. 2021a. Föreställningsförmågans möjligheter. *DuvTeatern Artiklar*. 12.04.2021. https://www.duvteatern.fi/Site/Data/380/Files/Artiklar/12_4_2021%20Fo%CC%88resta%CC%88lningsfo%CC%88rma%CC%8Agans%20mo%CC%88jligheter%20FINAL.pdf. Hämtad 5.5.2023.
- Papunen, Riikka. 2021b. Youtube video, av användare DuvTeatern, seminariet *I det stora samarbetet* 28.1.2021: Yhteisen kuvittelun mahdollisuus (föreställningsförmågans möjligheter).” <https://www.youtube.com/watch?v=fzD0RGbn2vw&t=434s>. Hämtad 24.5.2023.
- Porteous-Sebouhian, Bryony. Why acknowledging and celebrating the Black feminist origins of ‘self-care’ is essential. *Mental Health Today*-blogg 27.10.2021. <https://www.mentalhealthtoday.co.uk/blog/awareness/why-acknowledging-and-celebrating-the-black-feminist-origins-of-self-care-is-essential>. Hämtad 11.5.2023.
- Pärjälä, Eeva; och Sonja Pöllänen. 2022. Kehon kertomaa: paikkaan kiinnittymisestä tietäminen. I verket *Kulttuurintutkimus tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, 375-405.
- Rannikko, Anni; och Pertti Rannikko. 2021. Autoetnografia ja vaikenemisen kulttuuri. I verket *Tutkiva mielikuviutus - Luovat, osallistavat ja toiminnalliset tutkimusmenetelmät yhteiskuntatieteissä*. Red. Sanna Ryyänen och Anni Rannikko. Helsingfors: Gaudeamus, 57-81.

- Resonaari HelsinkiMissio. 2023. Resonaari Etusivu - hemsida. <https://resonaari.fi/>. Hämtad 6.5.2023.
- Ryynänen, Sanna; och Anni Rannikko (Red.). 2021. *Tutkiva mielikuvitus - Luovat osallistuvat ja toiminnalliset tutkimusmenetelmät yhteiskuntatieteissä*. Helsingfors: Gaudeamus.
- Saarikoski, Atlas; och Solja Kovero. 2013. ”Älä oletta, normit nurin! - Normikriittinen käsikirja yhdenvertaisuudesta, syrjinnän vastustamisesta ja vapaudesta olla oma itsensä.” Red. Leona Kotilainen. Handbok för skolor, Seta ry, Helsingfors.
- Sandqvist, Ville. 2013. *Minä, Hamlet - Näyttelijäntyön rakentuminen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Seppä, Tiina. 2022. Tunteet ja kuviteltu keskustelu tietämisen laajennuksina. I verket *Kulttuurintutkiminen tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, 321-342.
- Settings. u.d. Vad är normkreativitet? *Settings – normkreativa möjligheter*-hemsida. <http://settings.se/>. Hämtad 12.6.2023.
- Statsrådets förordning 2016/27. Utfärdad i Helsingfors 31.5.2016. Tillgänglig i elektronisk form via adressen <https://www.finlex.fi/sv/sopimukset/sopimussarja/2016/?_offset=3> Hämtad 4.7.2023.
- Suoranta, Juha; och Sanna Ryynänen. 2014. *Taisteleva tutkimus*. Helsingfors: Into.
- Suorsa, Anna. 2023. Ägarskap och delaktighet på hållbarhetsstigen. *Utmildningsministeriet*. <https://www.oph.fi/sv/agarskap-och-delaktighet-pa-hallbarhetsstigen>. Hämtad 12.5.2023.
- Suorsa, Teemu. 2011. Kokemuksen yksilöllisyys, yhteisyys ja yhteiskunnallisuus. I verket *Kokemuksen tutkimus II*. Red. Timo Latomaa och Teemu Suorsa. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 174-231.
- Teittinen, Antti; Mari Kivistö, Merja Tarvainen, och Sanna Hautala. 2021. *Vammaiset ihmiset kansalaisina*. Tammerfors: Vastapaino.
- Teittinen, Antti. 2006. *Vammaisuuden tutkimus*. Helsingfors: Gaudeamus.
- Tormulainen, Aino. 2022. Jaettujen kokemusten merkitykset muistitiedon tuottamisessa. I verket *Kulttuurintutkiminen tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, 301-319.
- Unkila, Aino. Miten pärjätä vaikean ryhmän kanssa taideopetuksessa? *METELI*-sidorna på Temes hemsida 13.11.2018. <https://www.teme.fi/fi/meteli/miten-parjata-vaikean-ryhman-kanssa-taideopetuksessa/>. Hämtad 5.5.2023.
- Uotinen, Johanna. 2022. Tietämättä tietämisen ruumiillisuus. I verket *Kulttuurintutkiminen tietämisen tapana*. Red. Taina Kinnunen och Juhana Venäläinen. Tammerfors: Vastapaino, 437-450.
- Östnäs, Anders. 2007. Norm och normalisering inom handikappvetenskap och handikappidrott. I verket *Normer och normalitet i socialt arbete*. Red. Kerstin Svensson. Lund: Studentlitteratur AB, s. 63–75.

INFORMERAT SAMTYCKE FÖR MEDVERKANDE I GRUPPINTERVJU

Lotte (Charlotte Karlsson) skriver sitt slutarbete för magisterprogrammet i Teaterpedagogik på Teaterhögskolan, Konstuniversitetet.

Slutarbetet handlar om att DuvTeatern ändrar på hur människor tänker på och gör teater.

Lotte vill veta vad DuvTeatern betyder för er (skådespelarna). Därför gör hon en gruppintervju och en/två individuella intervjuer.

Intervjun bandas in och vissa delar fotograferas. Lotte skriver om diskussionen och använder fotografierna för att berätta åt andra varför DuvTeatern är viktig. Hon nämner inte ditt namn och ändrar foton så att du inte känns igen.

När slutarbetet är färdigt presenteras det på universitetet och för DuvTeatern.

Det är frivilligt att delta i intervjun. Du kan när som helst välja att Lotte inte får använda dina ord eller bilder där du är med.

SAMTYCKE FÖR GRUPPINTERVJU

Kruxa för:

Ja,
mina ord och bilder av mig
får användas anonymt av Charlotte Karlsson
för slutarbetet om
hur DuvTeatern gör att flera får spela teater.

Nej,
mina ord och bilder av mig
får inte användas för slutarbetet.

Plats och datum: Helsingfors, 1.3.2023

Underskrift: _____

Intervjuarens underskrift:

Charlotte Karlsson,
tel. 050 462 82 19,
c h a r l o t t e . k a r l s s o n @ u n i a r t s . f i

Handledare:
Ville Sandqvist
Prodekan, Konstuniversitetets Teaterhögskola
050 309 01 32
v i l l e . s a n d q v i s t @ u n i a r t s . f i

INFORMERAT SAMTYCKE FÖR MEDVERKANDE I INTERVJU

Charlotte Karlsson skriver sitt slutarbete för magisterprogrammet i Teaterpedagogik på Teaterhögskolan, Konstuniversitetet.

Slutarbetet handlar om att DuvTeatern ändrar på hur människor tänker på och gör teater.

Lotte vill veta vad DuvTeatern betyder för de uppträdande konstnärerna inom den. Därför gör hon åtminstone en individuell intervju och en gruppintervju.

Intervjun bandas in och vissa delar kanske fotograferas. Lotte skriver om diskussionen och använder eventuella fotografier för att berätta åt andra varför DuvTeatern är viktig. Hon nämner inte ditt namn och ändrar foton så att du inte känns igen.

När slutarbetet är färdigt presenteras det på universitetet och för DuvTeatern.

Det är frivilligt att delta i intervjun. Du kan när som helst välja att Lotte inte får använda dina ord eller bilder där du är med.

SAMTYCKE FÖR INTERVJUN

2/2

Kruxa för:

Ja,
mina ord och bilder av mig
får användas anonymt av Charlotte Karlsson
för slutarbetet om
hur DuvTeatern gör att flera får spela teater.

Nej,
mina ord och bilder av mig
får inte användas för slutarbetet.

Plats och datum: Helsingfors, 15.3.2023

Underskrift: _____

Intervjuarens underskrift:

Charlotte Karlsson,
tel. 050 462 82 19,
c h a r l o t t e . k a r l s s o n @ u n i a r t s . f i

Handledare:
Ville Sandqvist
Prodekan, Konstuniversitetets Teaterhögskola
050 309 01 32
v i l l e . s a n d q v i s t @ u n i a r t s . f i

Forskningsfråga:

Vilken är normkreativa teatrars roll i "breddandet" (utvecklandet i en mångfaldstillåtande riktning) av teaterfältet?

Vad jag vill få veta under intervjun:

“Vad betyder DuvTeatern för dess skådespelare?”

1.3.2023 kl.13:00-15:30 (150min)

Material: Flaptavla+tuscher

15min ->**13:15**

Samla oss, verbalt samtycke till intervjun, till inbandning och till foto

Start: tal om intervjun och tidtabellen

LOTTE LJUDUPPTAGNINGEN PÅ

10min -> **13:25**

Uppvärmning till temat, första associationer

Brainstorming

1. Vad tänker ni på, när jag säger:

DuvTeatern?

Lotte skriver upp nyckelord på flaptavla

15min -> **13:40**

Vad är centralast för dem med verksamheten?

Runda

2. Vad är din favoritupplevelse med

DuvTeatern?

(Alternativa frågeord: **Det du tyckt om, uppskattat, som varit givande för dig.**

Gör lista av produktioner på flaptavlan/
lägg fram programblad och artikelblad

Alternativ för konkretisering av frågan:

Roller, produktioner, konstformer, resor, kolleger, annat?) *Lotte fiskar dessutom*

fram en produktion/person.

Runda

3. Vad kallar du dig själv som konstnär?

(Alternativa frågeord: **Hur presenterar du dig för nya personer när det gäller konst?/ Vad vill du kallas?**)

15min ->**13:55**

Hur ser skådespelarna på sin egen konstnärsidentitet? Vilka begrepp använder de/ vill de att jag använder?

Diskussion

4. Vad tänker ni då ni hör beskrivningen "skådespelare med funktionsvariation"?

10min ->**14:05**

Vad tycker skådespelarna om hur det normativa teaterfältet talar om dem?

LOTTE LJUDUPPTAGNINGEN AV

PAUS

LOTTE LJUDUPPTAGNINGEN PÅ

20-30min ->**14:35**

Utplockat de produktioner de nämnt i introduktionsrundan. En produktion i taget går igenom alla frågor 5-7, sedan följande produktion.

5. Varför nämnde du produktion X?

(Alternativa frågeord: **Varför tyckte du om / Vad tyckte du om/ rollen**)

30min -> **15:05**

Upplevelser av olika slags produktioner och samarbeten.

STATYBILDER och diskussion

(antingen så att dom som var med gör bilden, eller den som var med bygger bild av dom andra).

6. Vad minns ni från föreställning X?

Vad har de olika samarbetena inneburit för dem?

7. Vad minns ni om samarbetsparterna i produktion X?

*(Beroende på vilken produktion det
är frågan om ser frågan olika ut.*

*Nämn de gästade/ samarbetande
skådisarna vid namn, roll, uppgift.*

Vad minns de om dem/samarbetet?)

Diskussion

8. Vad betyder DuvTeatern för er?

LOTTE LJUDUPPTAGNINGEN AV

*Avslut: Undertecknande av
samtyckesblankett*

LOTTE TAR FOTON AV STATYERNA

10min -> **15:15**

Avslutande återknytning till början,
sammanfattning av intervjun.

Vad betyder DuvTeatern för dem?

10min -> **15:25**

Förklara vad materialet kommer att
användas för. Frågor?

Läs samtyckesblanketten

tillsammans (informerat samtycke)

och skriv under om fortfarande vill att
Lotte använder det du sagt/gjort.

Tack!

Extrafråga om tid:

Runda

8. Har du spelat/ Skulle du vilja spela teater med någon annan teater/ensemble också?

(Alternativa frågeord: Var tycker du om att gå på teater? Skulle du vilja spela inom den teaterns

ensemble? Om spelat: Hur var det? Fanns det någon skillnad på att spela där än på DuvTeatern?

Vad var annorlunda?) 15min

För att få veta hur de tänker om teater - DuvTeatern och möjligen hur tanken att "bli inkluderad" känns)