



INSTITUTIONEN FÖR SOCIALT ARBETE

# **”FUCK ALLA LÄKARE! FUCK ALLA DOKTORER! ALLA LÄKEMEDEL! DET ÄR JU *DET HÄR* SOM GÖR ATT *VI MÅR BRA!*”**

En kvalitativ fallstudie om att använda teater inom  
socialt arbete

SQ4562, Vetenskapligt arbete i socialt arbete, 15 hp

Scientific Work in Social Work, 15 higher education credits

Kandidatnivå

Termin: VT 2018

Författare: Sara Wallin och Jonas Brehmer

Handledare: Ulf Borelius

## Sammanfattning

Titel: "FUCK ALLA LÄKARE! FUCK ALLA DOKTORER! ALLA LÄKEMEDEL! DET ÄR JU DET HÄR SOM GÖR ATT VI MÅR BRA!" En kvalitativ fallstudie om att använda teater inom socialt arbete

Författare: Sara Wallin och Jonas Brehmer

Denna studie handlar om att äga berättelsen om sig själv, om att frigöra resurser och mobilisera makt för att utsatta människor skall få tillgång till sina egna röster och kunna nyansera bilden av sig själva. Alla har förutfattade meningar om psykisk ohälsa och vad det innebär, men vem kan berätta om det bättre än den som själv har erfarenheten? Vem kan nyansera den allmänna bilden bättre än de som har sett mött alla dess sidor? Syftet med studien är att genom en fallstudie av ett kreativt projekt, beskriva och analysera hur teater kan användas som metod i socialt arbete. Det studerade projektet innebär att människor med psykisk ohälsa tillsammans med professionella kulturutövare skriver en musikal. Vi använde oss av kvalitativ metod och merparten av materialet utgår från sex semistrukturerade intervjuer som genomfördes med olika aktörer i projektet. En teoriram med fokus på frigörelse från förtryck samt en innehållsanalys applicerades på materialet, och resultatet redovisade drivkrafter hos projektets aktörer, metoder som användes i skapandet av föreställningsmanus samt hur aktörer beskrev att de påverkades av att delta. Projektet lyckades via kreativa metoder, med tyngdpunkten på teater, skapa erkännande, meningsfullhet och kompetensutveckling hos samtliga aktörskategorier. De kreativa aktiviteterna öppnade upp för flexibilitet och skapade möjlighet till deltagande för många individer i en stor och heterogen målgrupp. Framförallt tillhandahöll verksamheten en lustfylld miljö samtidigt som den gav möjlighet för individer att göra sin röst hörd och få chansen att nyansera och normalisera bilden av människor med psykisk ohälsa.

Nyckelord: Psykisk ohälsa, musikal, Augusto Boal, Paulo Freire, communityteater

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>1</b>
1.1 Bakgrund .....	1
1.2 Problemformulering.....	3
1.2.1 Studiens relevans för socialt arbete.....	3
1.3 Syfte och frågeställningar .....	4
1.4 Avgränsning och begreppsförklaringar .....	4
1.4.1 Drivkrafter .....	4
1.4.2 Metoder.....	5
1.4.3 Påverkan .....	5
1.4.4 Aktörer.....	5
1.4.5 Communityteater.....	5
1.4.6 Musikal.....	6
1.5 Arbetsfördelning.....	6
<b>2. Tidigare forskning</b> .....	<b>7</b>
2.1 Liknande teaterprojekt med olika målgrupper inom socialt arbete .....	7
2.2 Litteraturöversikt om återhämtning från psykisk ohälsa .....	11
2.3 Musikal som påverkansarbete.....	12
2.4 Sammanfattande diskussion.....	13
<b>3. Teoretiskt ramverk och begrepp</b> .....	<b>14</b>
3.1 Paulo Freires ”Pedagogik för förtryckta” .....	14
3.2 Augusto Boals ”De förtrycktas teater” .....	16
3.3 Erkännande .....	18
3.4 Salutogent perspektiv.....	18
3.5 Känsla av sammanhang (KASAM).....	19
<b>4. Metod och metodologiska överväganden</b> .....	<b>20</b>
4.1 Val av metod – fördelar och begränsningar .....	20
4.2 Vårt fall ”Musikalprojektet”.....	21
4.2.1 Musikalprojektets utformning.....	21
4.3 Urvalsprocess .....	22
4.4 Genomförande .....	23
4.4.1 Studiebesök.....	23
4.4.2 Textuella data.....	23

4.4.3 Intervjuer.....	24
4.5 Bearbetning och analysmetod.....	25
4.6 Studiens tillförlitlighet.....	25
4.7 Forskningsetiska överväganden.....	26
<b>5. Resultat och analys .....</b>	<b>28</b>
5.1 Drivkrafter.....	28
5.1.1 Normalisering.....	28
5.1.2 Egna erfarenheter.....	29
5.1.3 Framtida möjligheter.....	31
5.1.4 Lust.....	32
5.2 Metoder.....	32
5.2.1 Grundläggande teaterträning.....	33
5.2.2 Skrivövningar.....	33
5.2.3 Sceniska övningar.....	34
5.2.4 Flexibilitet.....	35
5.2.5 Process och produkt.....	38
5.3 Påverkan .....	40
5.3.1 Erkännande .....	40
5.3.2 Gemensamma erfarenheter.....	42
5.3.3 Känsla av sammanhang (KASAM).....	42
5.3.4 Salutogent sammanhang .....	43
5.3.5 Kompetensutveckling.....	44
5.3.6 Nya perspektiv.....	46
<b>6. Avslutande diskussion .....</b>	<b>49</b>
<b>Referenslista.....</b>	<b>52</b>
<b>Bilagor.....</b>	<b>54</b>
Bilaga 1 Mejlförfrågan till Husets samordnare om att intervjua deltagare .....	54
Bilaga 2 Informationsbrev till respondenter.....	55
Bilaga 3 Samtyckesblankett .....	56
Bilaga 4a Intervjuguide Husets Samordnare.....	57
Bilaga 4b Intervjuguide Högskolans samordnare .....	58
Bilaga 4c Intervjuguide kulturprofessionella.....	59
Bilaga 4d Intervjuguide deltagare .....	60

## Förord

Allting började med en ganska butter kontaktannons på Göteborgs universitets läroplattform. En trött trebarnsfar sökte någon att skriva kandidatuppsats med. En glad men något velig tjej i Rwanda svarade. Dom hade ett gemensamt intresse och passion för teater. Detta var upprinnelsen till ett intensivt samarbete fyllt av djupa diskussioner, benhårt slit, mentala kollapser och skratt. Först vill vi tacka varandra för ett väl utfört arbete, sällan har en kontaktannons fått ett så lyckligt slut. Vidare vill vi givetvis rikta ett särskilt tack till alla informanter för ert orädda sätt och för att ni har delat med er av era personliga berättelser. Vi vill också tacka representanter för de organisationer vi har undersökt, för ert fantastiska bemötande, engagemang och er öppenhet. Vår handledare Ulf ska ha tack för sitt noggranna sätt och sin skarpa hjärna. Tack David och Hanna för att ni har stått vid vår sida. Vi älskar er och snart är vi tillbaka i era armar. Slutligen stora pussar och kramar till Allie, Ebba och Lo! Tack för att ni har avbrutit oss i vårt “tråktrams” med påminnelse om att livet är så mycket mer än teorier och akademiska formuleringar.

Sara Wallin och Jonas Brehmer

Göteborg, april 2018

# 1. Inledning

Psykisk ohälsa klassas som en av de största folksjukdomarna i Sverige. Var fjärde invånare drabbas någon gång i livet av psykisk ohälsa (Weichselbraun & Engström, 2011). Trots detta är det fortfarande ett tabubelagt ämne som är starkt förknippat med känslor av skam. Bilden av människor med psykisk ohälsa är präglad av sjukdomssyn, exkludering och omgivningens okunskap. Trots att bilden långsamt nyanseras, finns stigmat kvar och medför rädsla, diskriminering och internalisering av fördomar. För att motverka detta behövs ett pågående samtal om psykisk ohälsa på bred front i samhället.

Inom både det sociala arbetet och konsten finns en strävan att påverka människor. Teater har i alla tider använts för att peka på problem i samhället och lyfta fram människors berättelser. Att den spelar an på våra känslor gör den till ett verktyg för att väcka empati och engagemang. Allt fler kända människor, som kan ses som idoler och förebilder, har börjat berätta om egna erfarenheter av psykisk ohälsa, till exempel Ann Heberlein, Mia Skäringer, Sofia Helin, Mikael Persbrandt och Filip Hammar. Kända röster behövs, men fler människors röster måste få höras i det offentliga samtalet. Det sociala arbetet har ett uppdrag att möjliggöra det för den som inte har en egen röst, eller vars röst är så svag att den inte hörs. Och vem kan berätta om psykisk ohälsa bättre än de som själv har erfarenhet av det? Vem kan nyansera den allmänna bilden bättre än de som har sett mött alla dess sidor? Den här studien handlar om hur teaterns kreativa uttryckssätt kan vara ett sätt att låta dessa röster höras.

## 1.1 Bakgrund

Då vi båda har en bakgrund inom teater, och själva har använt det i tidigare arbete med människor ville vi gärna undersöka hur teater används inom socialt arbete idag. Vi hittade ett projekt där just detta görs och fick möjlighet att följa deras arbete under en tid. Projektet är ett samarbete mellan två organisationer som vi i studien benämner Huset och Högskolan. Under en treårsperiod skall detta samarbete utmynna i en musikal baserad på deltagarnas erfarenhetsberättelser om psykisk ohälsa.

Många människor lider av sin eller sina närståendes psykiska ohälsa. Enligt Försäkringskassan (2017) har olika psykiatriska diagnoser sedan 2014 varit den vanligaste orsaken till sjukskrivningar

i Sverige. I september 2016 var 44 procent av de pågående sjukskrivningarna orsakade av psykiatriska diagnoser. Dessa diagnoser hänger även samman med de längsta sjukskrivningstiderna och en lägre grad av återgång i arbete.

Psykiatri är en del av sjukvården men saknar de objektiva mätinstrumenten, exempelvis blodprov eller röntgen, som finns att tillgå inom övrig vårdverksamhet. Diagnostisering av psykisk ohälsa sker till stor del utifrån patientens berättelse och kräver en subjektiv bedömning av behandlaren. Detta kan ses som en förhandling mellan behandlare och patient för att anpassa den senare till en problemförklaring som stämmer överens med institutionens möjliga hjälpinterventioner (Sahlin, 2013). Standardiserade hjälpsatser och maktobalans mellan den hjälpsökande och den professionella hjälparen innebär en risk att viktig information från patienterna/klienterna går förlorad. Detta är allvarligt då det sätt på vilket problemet konstrueras avgör dess lösning, alltså den hjälp som erbjuds.

I processen av bedömning, diagnostisering och återhämtning blir individen ofrånkomligen en klient inom socialtjänsten och/eller patient inom psykiatri. Att bli föremål för en sådan social kategorisering kan innebära en identitetsförskjutning från en handlande och beslutsfattande person till en som är föremål för andras bedömning och agerande. Med andra ord riskerar patienten/klienten att förvandlas från ett subjekt till ett objekt. Själva frågan om hjälp från samhället kan således ha en passiviserande effekt (Skau, 2007). Kategoriseringen kan också medföra såväl självstigmatisering som exponering för det omgivande samhällets diskriminering.

Att göra en objektiv bedömning av tillfrisknande är mycket svårt. Det finns ingen fastslagen definitionen av återhämtning från psykisk ohälsa och Topor (2016) skiljer på två sätt att använda begreppet. Det ena syftar på att gå tillbaka till den personlighet och funktionsnivå en individ hade innan den psykiska ohälsan debuterade, det andra på att gå vidare till en ny identitet och funktionsnivå, då en tillbakagång anses omöjlig. Återhämtning kan inte göras *åt* någon annan, inte heller är det något som händer spontant genom vila. Det är en följd av ett långsiktigt arbete där flera olika faktorer samspejar (Topor, 2016). Detta innebär att patienten måste vara en aktör i återhämtningsprocessen, vilket blir en paradox i och med att många psykiatriska diagnoser medför just symptomen inaktivitet och social isolering. Det kan också diskuteras om det finns en punkt när en person är återhämtad, då risken för psykisk ohälsa är något vi alla bär med oss. Individer kan dock ha en större eller mindre psykisk sårbarhet som de måste ta hänsyn till hela

livet. Enligt vår uppfattning anses en person i vardagligt tal vara återhämtad när en sjukskrivning upphör och personen åter är kapabel att arbeta.

## 1.2 Problemformulering

Socialt arbete i dagens Sverige är i mångt och mycket fokuserat på individuella insatser och koncentreras kring socialtjänstens bedömningar. I många andra delar av världen fungerar det sociala arbetet på andra sätt, med ett betydligt större fokus på samhällsarbete och insatser på grupp-nivå. Den här studien vill bidra till att bredda bilden av vad socialt arbete kan vara, och hur det kan utföras även i Sverige, genom att lyfta fram teoretiker främst från Sydamerika vars kreativa metoder normalt sett inte används av socialtjänsten. Att delta i skapandet av en teaterföreställning kan gynna både den enskildes och gruppens utveckling samtidigt som den färdiga föreställningen ger en chans att påverka allmänhetens uppfattning om individer tillhörande en utsatt grupp. Genom att använda teater som metod i socialt arbete kan social förändring alltså uppnås på alla nivåer som omfattas av socionomers arbete: mikro, meso och makro. Det finns mycket forskning gjord på kulturens positiva inverkan på människors hälsa, välmående och känsla av sammanhang. Denna studie belyser *hur* detta kan göras utifrån ett konkret projekt. Ambitionen är att belysa potentialen i metoden och möjligen övertyga fler socionomer om fördelarna med att inkludera teater i det sociala arbetets metodkatalog.

### 1.2.1 Studiens relevans för socialt arbete

Socialt arbete är till sin natur lokalt, men existerar överallt på jorden. Ett internationellt utbyte av teorier och metoder pågår ständigt. De teorier studien utgår från härstammar från Brasilien på 1970-talet, och betonar teater som redskap för människors frigörelse och för att synliggöra förtryck. Även i Sverige har det tidigare funnits en större inriktning mot socialt påverkansarbete på grupp- och samhällsnivå, men i och med framväxten och dominansen av *new public management* är perspektivet idag inte framträdande. Det återfinns dock inom kritisk teoribildning och anti-förtryckande arbete, där utsatthet och sociala problem ses ur ett strukturellt perspektiv. Trots *new public management* och ett individualistiskt samhälle, kan vi se att teoretikernas inriktning på att frigöra människors egna resurser och synliggöra grupperns utsatthet ligger i linje med det sociala arbetets uppdrag. I socialtjänstlagens portalparagraf (2001:453), SoL, 1 kap. 1 § läser vi:



Samhällets socialtjänst skall på demokratins och solidaritetens grund främja människornas

- ekonomiska och sociala trygghet,
- jämlikhet i levnadsvillkor,
- aktiva deltagande i samhällslivet.

Socialtjänsten skall under hänsynstagande till människans ansvar för sin och andras sociala situation inriktas på att frigöra och utveckla enskildas och gruppers egna resurser.

Verksamheten skall bygga på respekt för människornas självbestämmanderätt och integritet.

Teater som metod för grupparbete har inte en utbredd användning i Sverige idag. Vi har därför mycket att vinna på att hämta inspiration från andra delar av världen där utförandet av socialt arbete är mer grupp- och samhällsinriktat.

### **1.3 Syfte och frågeställningar**

Studiens syfte är att genom en fallstudie beskriva och analysera hur teater kan användas inom socialt arbete. Med utgångspunkt i detta syfte är studiens frågeställningar:

1. Vilka drivkrafter finns hos musikalprojektets olika aktörer?
2. Vilka metoder används för att överföra deltagarnas erfarenhetsberättelser till ett manus?
3. Hur beskriver de olika aktörerna i musikalprojektet att de har påverkats under projektets gång?

### **1.4 Avgränsning och begreppsförklaringar**

Vi har valt att göra en fallstudie av ett projekt som med hjälp av teater vänder sig till människor med psykisk ohälsa. Att valet föll på just detta projekt beror på att det är det enda pågående projektet i sitt slag som vi känner till. Projektet innefattar utöver att producera en musikal även att göra en dokumentärfilm om arbetsprocessen. Vi har på grund av studiens begränsningar valt att inte beröra arbetet med filmen.

#### *1.4.1 Drivkrafter*

Drivkrafter betecknar de anledningar och incitament olika personer anger eller uppvisar som skäl att delta i musikalprojektet.

#### 1.4.2 Metoder

Metoder definieras som det informanterna påtalar att dom gör i musikalprojektet för att ett erfarenhetsbaserat manus skall kunna skapas.

#### 1.4.3 Påverkan

Påverkan används om det informanterna påtalar som positiva och negativa konsekvenser av att delta i projektet.

#### 1.4.4 Aktörer

Begreppet aktörer används som en synonym till medverkande i musikalprojektet. Utifrån projektets uppbyggnad kan vi se tre huvudgrupper av aktörer som har olika sätt att medverka. Vi benämner dessa aktörsgrupper samordnare, kulturprofessionella och deltagare.

*Samordnarna* är tillsvidareanställda på Högskolan respektive Huset och musikalprojektet ingår som en del av deras tjänster. Det är de här personerna som tagit initiativ till projektet och utformat dess grunder. Deras medverkan är främst av organisatorisk karaktär.

De *kulturprofessionella* arbetar professionellt med teater och musik i andra sammanhang. De är projektanställda av Huset för att arbeta specifikt med musikalprojektet. Deras uppgift är att genom sina kunskaper leda skapandeprocessen och utifrån deltagarnas erfarenheter skriva text och musik till en musikal föreställning på temat psykisk ohälsa.

*Deltagarna* medverkar ideellt i musikalprojektet genom att delta i de aktiviteter som arrangeras av ovanstående aktörsgrupper. De deltar frivilligt i Husets verksamhet utifrån att de själva lider av någon form av psykisk ohälsa. Musikalen ska baseras på dessa personers erfarenheter.

Utöver dessa tre aktörsgrupper omnämns även *studenterna*. De är elever på kandidatutbildning i musikal vid Högskolan. De förekommer dock endast perifert i studien då deras medverkan i projektet börjar först efter att studien är utförd.

#### 1.4.5 Communityteater

Communityteater är en teaterform som utgår från en specifik grupps egna levnadsvillkor, berättelser och erfarenheter. Det kan röra sig om en etnisk grupp eller boende i ett visst område. Ofta skapas nyskrivet material med fokus på att medvetandegöra och på att belysa sociala

problem och konflikter som den deltagande gruppens individer kämpar med. Projekt kan skapas helt av medlemmar i en grupp, tillsammans med professionella teaterkonstnärer eller av professionella som spelar för en specifik grupp (NE, 2018). Syftet är att individer med varierande social utsatthet skall samarbeta för att skapa en kollektiv röst vilket förväntas ge positiva effekter hos den berörda gruppen och det lokalsamhälle de verkar i (Faigin & Stein, 2010).

Musikalprojektet som vi har studerat utgår från en utsatt grupp och använder deras erfarenheter för att skapa en ny föreställning från grunden. Det är ett samarbete mellan gruppen i fråga och professionella musik- och teaterkonstnärer, där människors röster ges en ny möjlighet att höras. Därför är communityteater enligt oss en passande term för att beskriva vad projektet gör, trots att dess aktörer inte själva använder begreppet.

#### *1.4.6 Musikal*

Musikal är en teaterform där tal, sång och dans integreras (NE, 2018). Projektet vi studerat arbetar med musikal, men det mesta av den forskning som finns behandlar andra former av teater.

## **1.5 Arbetsfördelning**

Vi har under insamling och bearbetning av vår data arbetat sida vid sida men med olika uppgifter. Detta för att göra insamlingen så omfattande som möjligt och skapa de bästa förutsättningarna för att se kopplingar och mönster i materialet. Vi har turats om att leda intervjuer och att föra anteckningar. Var och en har haft huvudansvar för hälften av artiklarna och för inläsning av en av våra huvudteorier. Transkribering och skrivande har delats lika och vi har bollat allt material mellan oss i dialogform för att säkerställa att analysen är väl förankrad hos oss båda. Kommentarer och diskussioner har förts runt texten och uppsatsen har sammanfogats till en helhet. Arbetet har således fördelats jämnt mellan båda författarna.

## 2. Tidigare forskning

Det finns flera tidigare undersökningar som studerar hur teater kan användas inom socialt arbete. Olika kombinationer av sökorden social work, mental health, theatre, musical theatre, community theatre, experience, narrative, therapy, recovery och method gav ca 300 träffar för översiktlig genomgång. Av dessa valdes åtta artiklar ut från databaserna Sociology Collection och PsycINFO. Samtliga var vetenskapliga artiklar som genomgått kollegial granskning och valdes för sin relevans i förhållande till vårt syfte. Nedan följer en tematiserad genomgång av artiklarna: liknande teaterprojekt med olika målgrupper inom socialt arbete, litteraturöversikt om återhämtning från psykisk ohälsa och musikal som påverkansarbete. Publikationerna inom det första temat är valda utifrån att de skildrar hur teater kan användas som metod i arbetet med olika målgrupper och problem inom socialt arbete. På grund av studiens begränsningar i tid och utrymme kan vi enbart lyfta fram fyra målgrupper, även om bredden inom fältet är mycket större. Under det andra temat utvecklas communityteaterns effekter på människors hälsa och egenmakt och under det tredje temat betonas konstformen musikals potential inom påverkansarbete. De båda senare temana är utvalda för att bredda studiens analytiska ingång.

### 2.1 Liknande teaterprojekt med olika målgrupper inom socialt arbete

*Theatre enriching social work with immigrants — the case of a Finnish multicultural theatre group*

Westerling och Karvinen-Niinikoski (2010) skriver om ett mångkulturellt teaterprojekt som jobbat utifrån begreppet solidarisk integration. Studien är kvalitativ och baserad på intervjuer med deltagare i ett specifikt projekt. Artikeln kopplar an till Paynes (2005) teoretiska bas för socialarbetares olika förhållningssätt till invandrare. Det informanterna säger uttrycker en önskan att bemötas mer i enlighet med den pluralistiska ramen som betonar maktmobilisering (dvs. empowerment, Wahlberg 2013:202), men att de i verkligheten oftare möts av en förväntan på assimilation. Rådande diskurs i det finska samhället betonar arbete och språkkunskaper som medel för och mått på integration. Deltagarna i projektet håller till viss del med, men lyfter även fram integration som en känsla av att vara sedd och önskad av majoriteten, att få chansen att visa att en vill inkluderas i finsk kultur, och att möta ett genuint intresse för vad en själv kan bidra med. Deltagarna nämner att de största fördelarna med teaterprojektet är att hitta mening, känna sig behövd och kunna uttrycka sig själv. Projektgruppen utgjordes av amatörer och professionella av olika etnicitet och från olika nationell bakgrund, vilka skapade teater tillsammans. Studien visar

även på positiva effekter i form av ökat socialt kapital samt starkare nätverk mellan människor från olika bakgrund.

#### *How Narrative Performance on Stage Made Transformation Possible: A Case Study*

Lit (2013) har följt ett projekt i Hongkong där människor med psykisk ohälsa skapat en föreställning utifrån sina egna berättelser. Bakgrunden är ett samhälle som prioriterar effektivitet, låga kostnader och individuella mikro-interventioner inom psykiatrin. Den dominerande diskursen om människor med psykisk ohälsa är patologisk och klienter ses som problematiska och onormala. Denna diskurs reproduceras även av socialarbetare. Artikeln har ett salutogent perspektiv med fokus på resurser och det friska i människor, och undersöker hur dessa ”problematiska” människor kan bli dem som de önskar vara, fria från fördomar, förtryck och diskriminering. Teaterprojektet syftar till att utmana den rådande diskursen genom att lyfta fram flera röster, och visa olika sätt att vara på. Metoden är narrativ, dekonstruerande och interaktionistisk med målsättningen att skapa en empatisk förståelse hos publiken för hur det kan vara att leva med psykisk ohälsa. Grundtesen är att de situationer som beskrivs är något som alla människor kan uppleva, oavsett psykiskt tillstånd. Genom att peka på det sjuka som inneboende i samhället externaliseras problemet från individen vars berättelse om utsatthet, kamp och motstånd normaliseras. Projektet gav såväl deltagare som publik en kollektiv känsla av identifikation och gemensamma erfarenheter. Studien betonar att narrativa teaterföreställningar är ett kraftfullt verktyg för att skapa identifikation genom möten och visa på nya sätt att konstruera identitet och skriva om diskurser kring en utsatt grupp.

#### *Acting out: Enabling meaningful participation among people with long-term mental health problems in music and theatre workshop*

Ørjasæter och Ness (2017) har gjort en kvalitativ studie utifrån ett projekt som genomför musik- och teaterworkshops på en sluten psykiatrisk avdelning i Norge. Genom djupintervjuer med 12 patienter med långvarig psykisk ohälsa försöker de visa vad det är som gör deltagande i workshopen meningsfullt för dessa personer. Resultatet visar på två teman som gav patienterna meningsfullhet:

1. Ett rum för värdighet. Då projektet genomfördes i sjukhusets lokaler men utan sjukhuspersonal närvarande, kände deltagarna att de för första gången blev tagna på allvar. Ingen deltagare blev utesluten för att de hade för svåra symptom, sjukdom blev till tillgångar i projektet, professionella var intresserade av deras åsikter, stigma försvann och de vågade

säga emot de professionella.

2. En kreativ arena. Bredden av kunskaper och färdigheter som behövs för att skapa musik- och teaterprodukter gjorde att alla deltagare, oavsett tidigare erfarenheter av konstutövande, kunde delta och utvecklas. Den kreativa processen bidrog till att deltagarna vågade bidra med sina historier, använda sig av sjukdomar och symtom i skapandet. Eftersom deltagarna såg sig som kompetenta vågade de även ställa krav i processen.

Viktigt för deltagarna var att projektet inte var en behandling, utan en terapifri zon där deltagarna istället för att ses som sjuka personer i behov av terapi och medicin betraktades som sångare, skådespelare och musiker. Avgörande för skapandet av en sådan salutogen zon var att projektet leddes av en professionell regissör och att sjukhuspersonalen inte var närvarande. Den kulturprofessionella bar med sig ett annat perspektiv in i sjukhusmiljön. Författarna hävdar att projekt som detta kan ha stor inverkan på människor med långvarig psykisk ohälsa och hjälpa dem i sin återhämtning.

*Urban youth Development – Broadway Style: Using Theatre and Group Work as Vehicles for Positive Youth Development*

Dutton (2001) förespråkar i en kvalitativ studie användandet av teater och andra konstnärliga uttryck i arbetet med barn och ungdomar. Artikeln börjar med att gå igenom hur teater används i skolor i västvärlden med fokus på fördelarna med sådana program. Författaren har följt ett amerikanskt projekt som använt sig av teater i arbetet med ungdomar. Syftet var att forma en dramagrupp och därmed ge ungdomarna ett forum där de kan arbeta tillsammans, skapa en gruppidentitet och stolthet, samt öka deras förmåga att fatta beslut. Artikeln fokuserar på det värdefulla i den grupp som skapas. Något som betonas är betydelsen av att skapa tydliga regler för deltagande, vilket medför stolthet hos deltagarna och att de ser sig som värdefulla och kompetenta att ta egna beslut.

Kompetensutveckling skapades genom att gruppen förutom att skapa egna konstnärliga produkter också gick på kulturella evenemang. Genom att gruppen stärktes kunde de även genomföra andra uppdrag som krävde samarbete, som att sälja fika i pausen. Författaren poängterar att det är arbetsprocessen, och inte slutprodukten, som är det viktiga och vill inspirera socialarbetare som arbetar med ungdomar att använda sig av teater. Framförallt då teater är något

barn använder i ung ålder för att träna sig i socialisering, men som lätt försvinner när barnen snabbt förväntas bli vuxna. Artikelns resultat visar dels en positiv förändring gällande deltagarnas självkänsla, socialiseringsförmåga och affektkontroll, och dels minskad ungdomsbrottslighet, minskat antal återfall i kriminalitet och färre avhopp från skolor. Dutton anser det vara socialarbetarens ansvar att tillhandahålla kultur i klienternas liv om denne vill jobba klientcentrerat.

#### *Community Theatre as a Means of Empowerment in Social Work*

Boehm och Boehm (2003) är en fallstudie av ett teaterprojekt, riktat till kvinnor i Israel med ursprung från nordafrikanska länder och Irak. Målet var maktmobilisering för dessa kvinnor och social mobilisering genom communityteater. Kvalitativa djupintervjuer genomfördes med alla gruppledare och socialarbetaren. Dessutom filmades gruppens aktiviteter. Analysen av det insamlade materialet visade positiv utveckling för deltagarna inom flera områden. Den kreativa grupprocessen gav välmående, självförtroende, kreativitet, solidaritet och ömsesidighet i relationer. Genom att utmana konstruktioner och invanda mönster blev deltagarna mer medvetna om vilka roller de hade i olika situationer, och övade upp en förmåga att röra sig mellan olika roller och situationer på ett kreativt och spontant sätt. Den nya vanan att agera på teaterscenen medförde att de började agera, ifrågasätta och uttrycka sig även i andra situationer. Görandet på teaterscenen överfördes på så vis till vardagens olika ”scener”. De nya erfarenheterna stärkte deltagarnas självbild som förebilder för andra i samma situation, vilket medförde maktmobilisering för fler utanför den primära målgruppen. Deltagarnas nätverk och sociala kapital utökades, resurser mobiliserades och de kunde nu representera sig själva på ett starkare sätt. Teaterprojektet ledde även vidare till nya karriärmöjligheter för många deltagare, vilket var en påtaglig förändring i deras liv. Viktigt för dessa positiva resultat var att relationerna till regissör och socialarbetare var positiva och dynamiska. Regissörens inledningsvis tydliga lärarroll övergick till ett stöttande mentorskap allt eftersom deltagarna gavs mer ansvar och självständighet. Socialarbetaren underlättade bland annat genom att medvetandegöra och lyfta individuella upplevelser till en kollektiv nivå. Författarna drar slutsatserna att teater passar för många olika målgrupper inom socialt arbete, och att den borde inkluderas på professionens agenda då nivåerna individ, grupp och samhälle kan integreras.

#### *Community Theater as social support for youth: agents in the promotion of health*

Diba och d'Oliveira (2015) genomförde på uppdrag av Pombas Urbanas Institute en kvalitativ, etnografisk studie i distriktet Cidade Tiradentes i São Paulo, Brasilien. Studien har som mål att undersöka och förstå hur ungdomar påverkas av att arbeta tillsammans i ett teaterprojekt. Ökar

deras möjlighet till maktmobilisering och minskar deras sårbarhet på ett sådant sätt så att en kan påstå att den använda teaterformen communityteater är en faktor som främjar hälsa? Insamlingen av data gjordes med hjälp av 17 semistrukturerade intervjuer och 60 etnografiska observationer som genomfördes i samband med besök i det studerade området. Cidade Tiradentes hade år 2002 stor social utsatthet bland ungdomar, många unga hamnade till exempel i drogmissbruk. Arbetet med communityteater initierades på grund av detta. Ungdomarna jobbade tillsammans i grupper under minst ett år med olika former av teaterövningar. Resultatet i artikeln framhäver två faktorer som de viktigaste för att öka ungdomarnas motståndskraft och främja deras hälsa.

1. Sanna vänner. De deltagande ungdomarna förklarar att de via projektet och utövande av teater har lyckats skapa starka vänskapsband till andra ungdomar. Denna vänskap är av en annan karaktär än de vänskaper de tidigare upplevt. Deltagarna upplever en större frihet och möjlighet att dela med sig och lära av varandra inom deras nya vänskaper. Detta gav enligt författarna även ungdomarna möjlighet att organisera sig utanför projektet och kraft att genomföra andra projekt.
2. Dialog. Deltagarna uppger att projektet ger dem ett sammanhang där de blir lyssnade på, där deras berättelser tas på allvar. Många framhäver också den träning i socialisering som grupparbete inom ramen för teatern ger, där förmågan att lyssna och bli lyssnad på, alltså en ökad kommunikativ förmåga, är mest slående.

Sammanfattningsvis fastslår författarna att arbetet med communityteater är en faktor som har haft inverkan på att främja ungdomars hälsa. Utförande av teater tillhandahåller positiva förändringar genom ett mer solitt nätverk med vänner som ger möjlighet för dialog, omvårdnad, reducering av individualism och ett ökat kritiskt tänkande.

## **2.2 Litteraturoversikt om återhämtning från psykisk ohälsa**

### *The Power of Theater to Promote Individual Recovery and Social Change*

Faigin och Stein (2010) går i denna artikel igenom litteratur som behandlar hur communityteater kan verka som en katalysator för positiv, personlig och social förändring för personer som lever med psykisk ohälsa. Artikeln ger en överblick av hur olika teaterformer och psykiatrin historiskt har överlappat varandra, för att sedan förklara nyckelfunktioner som communityteatern kan



tillhandahålla i en process av återhämtning. Slutligen diskuteras även möjliga framtida forskningsfokus inom ämnet.

I artikeln beskriver författarna communityteater som en form av teater där individer inom grupper med marginaliserade sociala identiteter kan komma samman för att utöva påverkansarbete på individ och gruppnivå. Communityteater intar ofta en kritisk position i frågor om sociala problem. Ofta skapas nyskrivet material med fokus på att medvetandegöra och att belysa sociala problem och konflikter som den deltagande gruppen människor kämpar med. Teaterformen skiljer sig från det som brukar benämnas ”amatörteater” genom att den senare oftast syftar till att reproducera välkända pjäser med hjälp av amatörskådespelare. Communityteater innehåller dock ofta både professionella aktörer och amatörskådespelare och manus baseras på erfarenhetsberättelser från deltagarna i projektet.

Författarna uppmärksammar flera komponenter hos communityteater som verkar ha en positiv inverkan på återhämtningsprocessen. Det rör sig till exempel om grupprocesser som skapar sammanhållning, gemensamma mål, möjligheter till öppenhet och delande av gemensamma erfarenheter, känslor av tillhörighet och integration, flexibilitet och möjligheter till egenmakt. En annan genomgående effekt som författarna lyfter fram är att communityteaterprojekt bidrar till maktmobilisering hos deltagarna, såväl på individ- som gruppnivå.

## **2.3 Musikal som påverkansarbete**

### *Do You Hear the People Sing? Musical Theatre and Attitude Change*

Heide, Porter och Saito (2012) är en kvantitativ enkätundersökning om hur människors attityder förändrats efter att ha sett en musikalföreställning med huvudtemat hjortjakt, vilken skrevs och spelades i USA. Undersökningens syfte är att utforska om attityder kan formas av en professionellt producerad musical, och vilka variabler som kan korrelera med attitydförändringen. Enkäter delades ut till samma personer i publiken innan och efter föreställningen. Teaterns syfte är inte att instruera och förbättra människor, men har trots det i alla tider haft en utbildande och avslöjande funktion. En av teaterns starkaste associationer är kapaciteten att väcka känslor. Författarna skriver att musical som konstform ofta underskattas och anses ytlig, men pekar på att många musikalerna utforskar viktiga sociala teman. Utöver det hävdar de att musiken skapar dramatisk intensitet samt ökar uppmärksamheten och inlevelsen. Därför kan musikalerna ha en starkare möjlighet att påverka allmänhetens attityder än vad annan teater har. Studiens slutsats är

att musikal som konstform påverkar människors attityder. De personer som visar på allra störst benägenhet till attitydförändring är de som uttryckt antingen att de blivit starkt emotionellt påverkade av föreställningen eller fått med sig nya perspektiv.

## **2.4 Sammanfattande diskussion**

De redovisade studierna har likartade resultat då de genomgående lyfter fram positiva effekter av att använda teater som metod inom socialt arbete. Studierna utgår från en stor bredd av såväl teaterformer som målgrupper. Gemensamt är dock att teater som paraplybegrepp lyfts fram som ett användbart verktyg i arbetet med olika utsatta grupper. De olika teaterformerna är olika interaktiva i sitt förhållningssätt till publiken, och baseras mer eller mindre på deltagarnas egna erfarenheter. Mötet med utomstående publik framhålls i vissa fall som viktigt på grund av en motiverande effekt (Dutton, 2001) eller för att utföra påverkansarbete på samhället (Boehm & Boehm, 2003). Det är dock skapandeprocessen i projekten som betonas som viktigast. Specifikt för de fallstudier som innefattar målgruppen människor med psykisk ohälsa (Ørjasæter & Ness, 2017; Lit, 2013) är att de framhåller de kreativa aktiviteterna som salutogena sammanhang för deltagarna. Samtliga fallstudier påvisar att det grupparbete teaterprocessen medför bidrar till maktmobilisering på både grupp- och individnivå. Detta skapas exempelvis genom möjligheter till nya relationer och socialisering (Diba & d'Oliveira, 2015) eller stärkt självkänsla då individerna får chans att uttrycka sig och bli lyssnade på (Westerling & Karvinen-Niinikoski, 2010).

Heide, Porter och Saito (2012) skiljer sig från de övriga studierna då de inte behandlar processen som leder fram till teaterföreställningen. De fokuserar istället på det som händer med musikalpubliken och möjligheten att med hjälp av just musikal påverka allmänhetens attityder till särskilda ämnen. Även Faigin och Stein (2010) avviker från övriga då de inte gjort en fallstudie om ett specifikt projekts genomförande, utan en litteraturöversikt på forskning som behandlar communityteater som möjlig katalysator i en återhämtningsprocess.

### 3. Teoretiskt ramverk och begrepp

I intervjuerna har det framkommit att det i skapandeprocessen saknas uttalade teorier och metoder för hur projektet ska genomföras. De aktörer vi intervjuat är inte utbildade socionomer, ändå är det tydligt att de i projektet utför socialt arbete. Vår analys av projektet syftar till att koppla deras verksamhet till socialt arbete. Vi kan se att deras metoder och arbetssätt relaterar till teoretikerna Paulo Freire och Augusto Boal, vilka ingår i det sociala arbetets teorier. Freires idéer används i studien som övergripande socialpedagogisk förklaringsmodell. Boal utvecklar Freires teori, med teater som tillämpning, vilket hjälper oss att begreppsliggöra många av de metoder som används inom projektet. Dessa båda teorier utgör studiens huvudsakliga analysverktyg. Vi upplever dock en viss orättvisa i att analysera projektet enbart utifrån teorier som informanterna inte själva strävar efter att tillämpa. Därför har vi valt att komplettera huvudteorierna med de teoretiska begreppen erkännande, salutogent perspektiv och KASAM, vilka samtidigt breddar analysens avslutande del (se kap 5.3). Mycket i den kodade empirin kunde kategoriseras under begreppet erkännande, som alltså är grundat i studien. Det salutogena perspektivet är hämtat från tidigare forskning kring teater och psykisk ohälsa (se kap 2.4). Den övergripande teoretiska anknytning vi kan finna från Husets sida är KASAM. Därför är det intressant att undersöka huruvida detta återkommer i projektet.

#### 3.1 Paulo Freires ”Pedagogik för förtryckta”

Paulo Freire (1921–1997) var en brasiliansk pedagog som främst verkade i Latinamerika, men även i viss utsträckning i USA och Europa. Han medverkade bland annat i ett alfabetiseringsprogram för människor ur de lägre sociala skikten i Brasilien. Programmet syftade till att människor skulle få en större frihet och makt över sin egen situation genom att de lärde sig läsa och skriva. Hans bok *Pedagogik för förtryckta* (1972) grundar sig på dessa erfarenheter.

Freire (1972:51–52) menar att samhällets inneboende förtryck avhumaniserar människor, både de förtryckta och förtryckarna. Han uttrycker detta på följande sätt:

Det är inte de föraktade som grundlägger hat, utan de som föraktar. Det är inte de som förvägras mänsklighet som förnekar människan, utan de som förvägrar dem denna mänsklighet (och förnekar sin egen samtidigt). Våld används inte av dem som blivit svaga under de starkas överlägsenhet, utan av de starka som försvagat dem.

Maktfördelningen uppfattas, enligt Freire, som naturlig, men är i själva verket en myt med syftet att disciplinera de förtryckta och legitimera förtryckarnas överordning. Förtrycket drabbar inte bara de utsatta, utan även förtryckarna drabbas av sitt eget destruktiva system. För att uppnå befrielse krävs ett ömsesidigt *medvetandegörande* (*conscientização* på portugisiska). Detta är ett av Freires viktigaste begrepp och definieras som ”att lära sig att fatta sociala, politiska och ekonomiska motsättningar för att handla mot de förtryckande elementen i verkligheten” (Freire, 1972:37). Språk är avgörande för människors självbild och maktposition, och första steget i ett förändringsarbete är att se och benämna förtrycket. Utan medvetenhet, frigörelse och förändring är det förtryckarnas språkbruk som råder, vilket internaliseras av de förtryckta och håller dem i tystnad. Detta kallas *tystnadens kultur*. Befriande pedagogisk verksamhet måste således innebära ett medvetandegörande av den utsatta gruppen likaväl som av de grupper som upprätthåller deras utsatthet.

Enligt Freire är utbildning aldrig neutral. Den kan antingen tämja eller befria människor. Utöver det som sägs i utbildningen, förmedlas även maktordningar och rådande normer genom utbildningens utformning. Traditionella former av utbildning handlar om förmedling av kunskap från en part till en annan. Läraren är den aktiva förmedlande parten, subjektet, och eleven görs till den passiva mottagande parten, objektet. Freire liknar detta vid att läraren gör insättningar på en bank och kallar det således för *bankundervisning*. Elevens enda uppgift är att tacksamt låta sig fyllas av det läraren förmedlar. Denna form av utbildning upprätthåller en vertikal maktordning mellan lärare och elever, där de förra disciplinerar de senare. Bankundervisning tämjer människor, och gör dem till objekt. Freire menar att detta är emot människans natur och är därför mycket kritisk till denna form av undervisning. För honom är det en undervisningsform som skapar och upprätthåller förtryck.

I sin egen undervisning arbetade Freire med befriande pedagogik som är kritisk och problemformulerande. Han skriver om människans kallelse att bli fullständig, att gå från objekt som finns till för andras syften, till att bli subjekt och varande för sin egen skull. Rollerna lärare och elev benämns istället samordnare och deltagare, och begreppet lektion ersätts med dialog. När samordnare och deltagare upptäcker kunskap genom gemensam reflektion och handling, blir båda parter aktiva subjekt och medskapare av verkligheten. Denna gemensamma reflektion och handling benämns *praxis*. Enligt Freire innebär det en pågående process av tanke, handling, reflektion, ny tanke, ny handling, ny reflektion o.s.v. Båda delarna är nödvändiga för att kunna

åstadkomma förändring – reflektion utan handling blir ligkiltig, och handling utan reflektion blir meningslös. Praxis finns inte bara i undervisningssituationer, utan återkommer i alla sammanhang där människor agerar för att åstadkomma förändring. Även ömsesidigheten mellan samordnare och deltagare är nödvändig, då frigörelse måste ske *med* de förtryckta, inte *för* dem. Processen är medvetandegörande för båda parter, och motverkar förtryck.

### 3.2 Augusto Boals ”De förtrycktas teater”

Augusto Boal (1931–2009) var en brasiliansk regissör, skådespelare, teoretiker, politiker och dessutom lärjunge till Paulo Freire som delade många av dennes tankar. Boal hävdar i sitt första stora verk ”De förtrycktas teater” (1979) att alla människor spelar roller och uppträder i en social värld där de möter olika sorters publik. Kreativitet styr människors möjlighet till uttryck och har därmed en stor roll i människors liv. Boal tror att kreativa aktiviteter har en positiv påverkan på individers hälsa och samhället de verkar i. Alla har kapaciteten och därmed rätten att vara kreativa. Majoriteten av alla människor ignorerar dock denna kapacitet och delegerar representationen av sig själva till andra. De blir därmed passiva åskådare i samhället, vilket Boal ser som ett stort problem för demokratin (Spratt, Houston & Magill, 2000).

Boal (1979) ser på dessa passiva åskådare som grupper av människor i samhället som är utsatta för förtryck, de saknar egna röster och representation för att de har blivit undantryckta från den kreativa arenan. Alla kreativa uttryck består av en överföring av kunskap. Denna kunskap kan vara subjektiv, objektiv, individuell eller social, specifik eller generell men den är alltid rotad i konstnären som står för framförandet och därmed dennes perspektiv och position utifrån maktstrukturer som t.ex. klass, kön, ålder och etnicitet. Boal anser att det de ”härskande klasserna” lyckats åstadkomma är att dela upp människor i aktörer och publik, där några har tillåtelse att agera och sprida sin kunskap medan resten är ämnade att titta på.

Det Boal (1979) strävar efter att göra är att skapa maktmobilisering hos passiva åskådare, dela med sig av teaterns kommunikativa kraft och använda teater för att förbereda dem för, eller ”repetera”, förändring i sina liv. Via sina tre grundprinciper delaktighet, ägandeskap, och dialog vill Boal hjälpa dessa utsatta grupper att skapa en kollektiv röst och kommunicera den till det samhälle som förtrycker dem (Spratt, Houston & Magill, 2000).

I Boals arbete att via teater stärka utsatta grupper och transformera dem från objekt till subjekt utgår han ifrån fyra etapper. Den första etappen kallas "Att lära känna sin kropp".

Livsförhållanden under vilka vi lever sätter spår i alla människor, inte minst i våra kroppar.

Denna etapp innefattar en serie övningar där deltagarna får lära känna sina kroppar och utforska den stora variationen av möjligheter till uttryck. Den andra etappen kallas "Att lära sig uttrycka sig med kroppen". Det innefattar övningar där deltagarna får kommunicera enbart med sina kroppar. Människan är enligt Boal fast i en övertro på vokal kommunikation och missar därför stora möjligheter till uttryckssätt. Dessa två första etapper har som syfte att lära deltagarna att lyssna, först av allt på sig själva och sedan på andra (Spratt, Houston & Magill, 2000).

Den tredje etappen kallas "Teater som språk" och är indelad i tre undergraderingar. Här börjar arbetet med att skapa och undersöka dramatiserade situationer utifrån deltagarnas egna liv. Den första graden kallas "diskussionsteater". Deltagare skapar ett manus utifrån ett problem i livet där de söker en lösning. Scenen spelas upp för de andra deltagarna. När de som agerar kommer till problemet i scenen vänder de sig mot övriga i gruppen som får diskutera och komma med olika förslag på lösningar. Inget förslag får ratas utan skådespelarna skall sedan spela fram det givna förslaget som lösning på problemet. I den andra graden, "statyteater", blir en deltagare ombedd att med hjälp av andra deltagares kroppar skapa en bild av en situation där denne känner sig förtryckt, en "verklig bild". Statyerna förändras sedan för att skapa en "idealbild" av hur denne önskar att situationen skulle vara. Slutligen skapas "bilden av själva förändringen" som visar hur övergången mellan de båda tidigare skulle kunna gå till. I den tredje graden - "forumteater" - skapas återigen en scen med ett problem som är av allmänt intresse för gruppen. Scenen spelas upp i sin helhet och diskuteras sedan deltagarna emellan. Sedan spelas scenen återigen upp och nu finns det chans för vem som helst att säga stopp för att gå in och ta över någon av rollerna i scenen med en ny idé om hur problemet skall lösas.

Alla grader tillhandahåller insikter om vad det är att vara människa och hur interaktion människor emellan konstruerar oss. Något Boal (1979) framhåller som viktigt är att teknikerna ger människor möjlighet att utforska frågor som är viktiga för dem. De får diskussionsunderlag och möjlighet att förstå komplexa processer i sina liv eftersom tillfälle ges att uppleva dem om och om igen i en trygg miljö. Denna nya förståelse skapar en känsla av otillfredställande som kräver utlopp i verklig handling.

I den fjärde etappen – “debatteater” – diskuterar Boal vad han tycker är skillnaden mellan de härskande klassernas teater och folkets fria teater. De härskande klassernas teater är ett färdigt resultat, ett spektakel, medan alla Boals tekniker förespråkar att teatern skall vara öppen och repeterande. Den färdiga produkten är därmed underordnad den experimentella leken. Resultatet behöver inte nödvändigtvis bli bra eller korrekt utan handlingen i sig är målet. “Det spelar ingen roll att den är fiktiv: det viktiga är att det rör sig om handling” (Boal 1979:13). Den passiva publiken måste själva ta på sig rollen som hjälte och pröva egna lösningar på det givna problemet, istället för att delegera makt till karaktärerna i ett skådespel. Boal förespråkar i detta steg olika tekniker för att få ut teatern i samhället och belysa hur människor förtrycker och blir förtryckta. För att empati skall skapas människor emellan och alla skall kunna ta del av den upplysande och renande effekt som teater kan ha, måste allas historier kunna berättas. Teatern måste ha förmågan att vara föränderlig och alltid vara förankrad hos folket.

### **3.3 Erkännande**

Den tyska filosofen Axel Honneth (1949-) menar att människor behöver olika typer av erkännande för att utveckla en positiv identitet (Heule, 2011). Erkännande finns enligt teorin i tre typer: erkännande genom primärrelationer, rättsligt erkännande samt social uppskattning, vilka sammantaget lägger grunden för en positiv personlig identitet. Människor med en positiv självbild och en trygg självkänsla har lättare att mobilisera sina resurser och uppnå social förändring. Därför bör arbetet med utsatta grupper möjliggöra dessa erkännandeformer. I studien åsyftas främst social uppskattning, vilket innebär att individens arbetsinsatser värdesätts och uppmuntras.

### **3.4 Salutogent perspektiv**

Salutogent definieras som motsatsen till patogent (sjukdomsframkallande) och introducerades 1979 av Aaron Antonovsky. Perspektivet fokuserar på de faktorer i en människas liv som orsakar och bibehåller hälsa. Som den dominerande salutogena faktorn identifierade Antonovsky personens känsla av sammanhang i tillvaron (NE, 2018).

### 3.5 Känsla av sammanhang (KASAM)

Hur kommer det sig att så många människor som utsätts för svåra påfrestningar ändå klarar sig förvånansvärt bra i livet? Förklaringen till det var enligt Antonovsky (2005) att personer med stark känsla av sammanhang har en förmåga att skapa ordning i en kaotisk tillvaro och använda ordningen för att motverka trycket från den inre och yttre miljön. Begreppet KASAM består av tre centrala komponenter som benämns begriplighet, hanterbarhet och meningsfullhet.

*Begriplighet* syftar till i vilken utsträckning yttre och inre stimuli uppfattas som information som är ordnad och sammanhängande, snarare än slumpmässig, oväntad eller oförklarlig. En person med hög känsla av begriplighet förväntar sig att de stimuli som hen möter är förutsägbara, eller om det kommer som en överraskning går att ordna och förklara.

*Hanterbarhet* är den grad till vilken någon upplever att den har resurser till sitt förfogande, med hjälp av vilka det går att möta de krav som ställs av de stimuli som denne utsätts för. Resurser kan vara sådana som en själv eller någon en litar på kontrollerar. Har individen en hög känsla av hanterbarhet kommer denne inte att känna sig som ett offer för omständigheterna eller tycka att livet är orättvist.

*Meningsfullhet* är i vilken utsträckning någon känner att livet har en känslomässig innebörd, att åtminstone en del av de problem och krav som livet ställer en inför är välkomna utmaningar värda engagemang. Meningsfullhet kallas den motiverande komponenten, vilken benämns som den viktigaste. Utan den blir vare sig hög begriplighet eller hög hanterbarhet långvarig.



## 4. Metod och metodologiska överväganden

### 4.1 Val av metod – fördelar och begränsningar

Den här uppsatsen följer ett specifikt projekt som genomförs i samarbete mellan två parter. Vi har därför valt att göra en fallstudie. En begränsning med denna typ av studier är dock att enskilda fall aldrig existerar som isolerade enheter, utan alltid ingår i större sammanhang och därför påverkas av omgivande faktorer och sociala interaktioner.

Undersökningen har en deskriptiv och analyserande karaktär. Det ligger därför nära till hands att välja en kvalitativ och induktiv ansats (David & Sutton, 2016). För att försöka minska den påverkan som forskningsprocessen har på undersökningen, och därmed öka tillförlitligheten, lämnade vi från början en viss öppenhet i vår forskningsdesign. Med detta menas att förhållandet mellan de olika stegen i forskningsprocessen inte antagit en linjär process utan omvärderats under utförandet. Detta antas ha bidragit till en större lyhördhet för vad som varit viktigt att lyfta fram utifrån informanternas berättelser och handlingar.

Vår vilja är att försöka spegla projektets inneboende komplexitet och interna processer. Därför har vi använt flera olika metoder: Intervjuer, studiebesök och insamling av textuella data. Tyngdpunkten ligger på sex kvalitativa intervjuer som vi genomförde under vecka 11 och 12, våren 2018. Enligt Kvale och Brinkman (2009) är denna metod till fördel då en vill ta del av informanternas detaljerade beskrivningar av sina upplevelser från det studerade fenomenet. Syftet klargör att detta är både en beskrivande och analyserande studie. Studiebesöket och insamlandet av textuella data ökade enligt vår mening förståelse för projektet samt gav oss tillträde och kontakt med dess deltagare.

## 4.2 Vårt fall ”Musikalprojektet”

Det musikalprojekt som vi har valt att följa är ett treårigt projekt som drivs i samarbete mellan två institutioner som vi av anonymitetsskäl benämner *Huset* och *Högskolan*.

*Huset* är en idéburen, politiskt och religiöst obunden organisation med syftet att skapa en trygg tillvaro med social gemenskap och meningsfull sysselsättning för personer med psykisk ohälsa och deras anhöriga. En samordnare från *Huset* förklarar:

25% av Sveriges befolkning behöver komma i kontakt med psykiatrin någon gång under sitt liv och alltså räknas man som att man har haft psykisk ohälsa. Det är ganska många och vi vänder oss till deras anhöriga också så jag brukar säga att vi vänder oss till alla (skratt).

*Huset* har en uttalad strävan att ge deltagarna ett stort inflytande och möjlighet att påverka verksamheten och dess innehåll. Stormöten hålls varje år där riktlinjer för verksamheten diskuteras, liksom kursutbud, umgängesmål och trivselregler. Verksamheten har en tydlig kulturprofil och är en förlängning av den skapande verksamhet som bland annat via Folkuniversitetet tidigare bedrevs på vårdinrättningar inom psykiatrin. *Huset* tillhandahåller till exempel kurser i musik, måleri, snickeri, dans, teater, skulptur och olika former av skrivande. *Huset* är fristående från sjukvård och socialtjänst och för därför inga journaler eller genomför någon annan typ av dokumentation. Arbetet är inte vårdande, behandlande eller rehabiliterande ur ett medicinskt perspektiv, utan är inriktat på att stärka individens självkänsla, egenmakt, återhämtning och nyorientering.

På *Högskolan* utbildas musiker, operasångare, skådespelare, kompositörer, lärare i musik, dans och teater samt musikal- och performanceartister. Här bedrivs också forskning inom flera fält. Det är endast kandidatutbildningen i musikal som ingår i samarbetet med *Huset*. Utbildningen har en nära kontakt med musikalbranschen i Sverige och internationellt och samarbetar med andra konstnärliga program på *Högskolan*. Studenterna har tillgång till en komplett infrastruktur med två teatrar, konsertsal, scenteknik, kostymateljé och verkstad.

### 4.2.1 Musikalprojektets utformning

Målsättningen för *Husets* och *Högskolans* gemensamma projekt är att deltagare och kulturprofessionella gemensamt skall producera en nyskriven musikal baserad på deltagarnas egna

erfarenheter av psykisk ohälsa. Uppsättningen skall repeteras och framföras i Högskolans lokaler under våren 2019 som ett kursmoment för en klass musikalstudenter. Studenter på Högskolan skall inneha de bärande rollerna och deltagare från Huset medverkar som biroller samt andra passande funktioner vid framförandet av musikalen.

Huset vill möjliggöra för så många deltagare som möjligt att delta. Det finns en stark önskan hos deltagarna att uttrycka sig via film, musik i olika former, komposition, textskrivande och hantverksarbete. Med skapandet av en musikal och med tillgångar både i Huset och på Högskolan hoppas projektets samordnare kunna tillgodose dessa önskemål. De kulturprofessionella är anställda av Huset och är de som leder det kreativa arbetet. Mycket arbete görs i stora grupper genom en rad olika workshops men även mindre grupparbete förekommer under projektet. Vår undersökning äger rum då projektet har ca ett år kvar till avslut och befinner sig i slutfasen av att färdigställa manus till föreställningen. Studenternas perspektiv är därför inte representerat i denna studie.

### **4.3 Urvalsprocess**

Vår initiala kontakt i projektet var samordnaren vid Huset och det är genom denna person som kontakterna till andra informanter har förmedlats. Urvalet av informanter har skett enligt det som David och Sutton (2016) kallar selektivt urval. Samordnarna och de kulturprofessionella valdes ut på grundval av att de enligt vår uppfattning har unika kunskaper och besitter särskilda positioner i projektet. Vad gäller deltagarna valdes de ut med hjälp av att samordnaren vid Huset ombads kontakta deltagare som hen ansåg operativt och etiskt passande att intervjua. De urvalskriterier vi förmedlade till samordnaren innefattade att deltagarna skulle vara aktiva i projektet och att de utifrån sitt aktuella mående orkade med en intervjusituation. Vi uttryckte även en önskan om att deltagarna, om möjligt, skulle skilja sig åt vad gäller kön och hur lång erfarenhet de har av psykisk ohälsa och Husets verksamhet (se bilaga 1). De första kriterierna var ur vårt perspektiv viktigast, då vi behövde deltagare som kunde berätta om sina erfarenheter av just det här projektet. Samtidigt ville vi betona frivillighet och att ingen informant skulle känna sig tvungen att medverka i en intervju av lojalitetsskäl. Kriterierna kön och erfarenhet av psykisk ohälsa och Husets verksamhet, mätt i tid, ansåg vi vara sekundära.

Vi valde att göra två intervjuer med representanter från vardera aktörskategorin. Detta för att få en holistisk bild av projektet och så spridda och mångfasetterade beskrivningar av upplevelser i

projektet som möjligt. Eftersom våra intervjuer skulle kunna beröra ämnen som är känsliga för informanterna ville vi i så stor utsträckning som möjligt skydda dem från skada. Ett första sätt att undvika att orsaka skada är att inte tillfråga personer som mår alltför dåligt för att medverka, eller som skulle ha svårt att tacka nej även om hen inte ville medverka. Vi ansåg att samordnaren var mer lämpad än oss själva att i ett första steg avgöra dessa frågor. Efter att ha fått namn och telefonnummer av samordnaren tog vi själva kontakt med deltagare för att fråga om de ville delta i studien. En nackdel med att överlämna en del av ansvaret för urvalet till någon annan är att vi inte har möjlighet att kontrollera i vilken utsträckning våra urvalskriterier följdes, eller hur frågan om att medverka ställdes. Vi kan inte helt säkerställa anonymitet inför resten av gruppen och frihet från lojalitetskonflikter. Av forskningsetiska skäl valde vi ändå detta tillvägagångssätt, då vi värderade den kännedom samordnaren har om deltagarna.

## 4.4 Genomförande

### 4.4.1 Studiebesök

Inför datainsamlingsprocessen genomfördes ett studiebesök på en manusworkshop. Vi deltog inte utan studerade arbetet i egenskap av fullständiga observatörer (David & Sutton, 2016). Workshopen genomfördes i en för gruppen bekant lokal. Gruppledaren lämnade på förhand ett skriftligt samtycke till studiebesöket, medan övriga aktörer gav sitt samtycke muntligen i anslutning till workshopen. Enligt Fangen (2005) bidrar observationer till att det blir enklare att ställa bra intervjufrågor. En närhet till informanterna skapas genom att se och höra vad som görs och sägs när gruppen själv bestämmer villkoren för samtalen. Med inspiration från detta var vårt syfte att skapa en förståelse för kontexten samt få intressanta uppslag till syfte och frågeställningar. I diskussioner efter studiebesöket framkom de teman som studiens frågeställningar behandlar och som återkommer i resultat och analys: drivkrafter, metoder och påverkan.

### 4.4.2 Textuella data

En mindre del av empirin utgörs av textuella data. Denna har bestått av informationsblad om Huset och musikalprojektet samt anslagsansökan för projektet. Vi har även fått tillgång till det manusutkast som gruppen arbetar med. Dessa data har samlats in för att få en djupare förståelse för Huset och musikalprojektet, men också för att få det som kallas *förmedlat tillträde* (David & Sutton, 2016). Då dessa dokument är producerade utan påverkan från forskningsprocessen kan

de ge värdefulla bidrag till vår studie. Just det skrivna manuset ger oss mycket information om hur psykisk ohälsa konstrueras inom musikalprojektet.

#### *4.4.3 Intervjuer*

I enlighet med vår induktiva ansats arbetade vi i intervjuerna med semistrukturerade intervjuguider (se bilaga 4a-d). Vi följde inte guiderna strikt utan ville vara lyhörda för informanterna och ge möjlighet att lyfta fram deras egna berättelser. Enligt David och Sutton (2016) blir forskarens åtagande i intervjusituationen större ju mindre strukturerad intervjuguiden är. Våra guider var därför översiktligt utformade utifrån tre teman med tillhörande frågor vilket gav möjlighet att använda frågorna i valfri ordning beroende på vilka ämnen respektive informant valde att ta upp. Intervjuguiden anpassades något inför varje intervju, baserat på vilken av de tre aktörskategorierna som informanten tillhörde. Intervjufrågorna var ostandardiserade och till merparten öppna. De som besvarades med ett kort ja eller nej fick under intervjun följdfrågor om att utveckla varför, hur eller liknande. Frågorna var skrivna med inspiration från tidigare forskning, läsning av manusutkast och informationsmaterial om musikalprojektet samt studiebesöket vid en manusworkshop. Frågorna bearbetades även för att kunna besvara studiens syfte och frågeställningar.

Varje intervju pågick ca en timme och genomfördes enskilt i avskilda rum. Samordnarna och de kulturprofessionella intervjuades på sina respektive arbetsplatser. Intervjuerna med deltagarna genomfördes i Husets lokaler. Efter medgivande från informanten spelades intervjuerna in och samtycke för deltagande i studien finns med i början av dessa inspelningar. Vi genomförde intervjuerna tillsammans men intog olika roller. En av oss ställde frågor och ledde intervjun framåt medan den andra observerade intervjun, antecknade, skötte inspelningen och eventuellt kompletterade med följdfrågor. Med denna uppdelningen kunde vi assistera varandra och samtidigt vara uppmärksamma på interaktionen mellan intervjuare och informant. När alla intervjuer genomförts kunde vi också diskutera eventuella intervjuareffekter som dykt upp beroende på vem av oss som ställt frågorna (David & Sutton, 2016). Gällande de informanter som pratade utifrån sin yrkesroll såg vi inte något problem i att båda författarna deltog vid intervjutillfället. Deltagarna å andra sidan skulle intervjuas som privatpersoner vilket kunde ge dem en mer utsatt position i förhållande till oss vilket vi borde ta i beaktande. Vi ansåg vidare att en intervju om potentiellt känsliga ämnen skulle kunna bli än mer utlämnande på tu man hand än med en tredje person i rummet, då det skulle kunna påminna om en terapeutisk situation. Vi diskuterade vilken situation som skulle ge deltagarna bäst förutsättningar att känna sig trygga och

bekväma, och bestämde oss för att fråga redan när vi på telefon bokade in intervjun om de tyckte det var okej att vi närvarade båda två. Om någon av dem svarade nej eller lät tveksam skulle vi respektera det och intervjua varsin informant. Båda två sa dock att det inte var någon fara, och vi valde då att genomföra även de intervjuerna tillsammans.

## **4.5 Bearbetning och analysmetod**

Då vi båda deltog i insamlandet av all data ansåg vi att när denna process var över hade båda en god och jämbördig kunskap om vårt material. När vi jämförde anteckningarna från studiebesöket framkom att vi båda funnit stort intresse i hur aktörerna gjorde för att plocka upp erfarenhetsberättelser till ett manus. Detta var något vi heller inte stött på så mycket av i den tidigare forskning vi läst. Utifrån denna insikt skapades temat metoder. Då aktörerna hade olika ingång i projektet fann vi det även intressant att undersöka deras drivkrafter och om de ansett sig blivit påverkade av projektet på olika sätt. Studiebesöket hade därav stor inverkan vid skapandet av intervjuguider. Textuella data analyserades för att kunna förstå de institutionella drivkrafterna i projektet. Vidare gjordes en grundlig genomgång av manusutkast med fokus på hur psykisk ohälsa konstruerades. Detta tillförde förståelse och inriktning inför vidare datainsamling, samt underlag till vår analys av framförallt drivkrafter. Intervjuinspelningarna transkriberades noggrant. Vi valde att använda oss av innehållsanalys för att skapa struktur i och en djupare förståelse för innehållet. Utskrifterna tematiserades utifrån studiens tre huvudteman (se kap 1.4).

Underkategorier till dessa teman skapades genom att studera empirin och finna kopplingar till tidigare forskning och möjliga teoretiska ramar. Dessa underkategorier har sedan använts för att hitta mönster av likheter och motsägelser i informanternas beskrivningar av sina upplevelser i projektet. De mest intressanta kategorierna presenteras i resultatkapitlet under respektive tema och underbyggs med citat från våra informanter. Vissa av de citat som redovisas i resultatdelen redigerades varsamt för att öka läsbarheten. Omnämnda personer anonymiserades.

## **4.6 Studiens tillförlitlighet**

Genom att samla in data på två olika sätt har vi försökt verifiera att de beskrivningar av projektets verksamhet som vi fått från informanter har varit förankrade i en trolig verklighet. Studiebesöket som genomfördes på Huset och läsande av textuella data gav förkunskap om projektet som var till fördel för att skapa relevanta intervjuguider och trovärdighet i intervjusituationen. Vår innehållsanalys visar på stor samstämmighet mellan olika informanternas beskrivningar av projektet.

Enligt Jacobsen (2012) indikerar detta på tillförlitlighet för studien. Då mycket av det inhämtade materialet består av utförliga beskrivningar av det studerade fallet har vi i resultatet kunnat visa på en överförbarhet av resultatet både till liknande och andra sociala kontexter där en arbetat med teater som metod i socialt arbete. Den jämna fördelningen av intervjuer mellan de tre aktörskategorierna kan ses som ett problem i studien då resultatet möjligtvis inte är representativt för populationen. Aktörskategorin deltagare innehåller många fler individer än de andra två. Om studien haft en större tidsram hade fler intervjuer utförts inom denna kategori. Vi har i metodkapitlet försökt att ge en utförlig förklaring av hur forskningsprocessens alla steg har utförts och varför dessa metoder valts. Med dessa metodologiska överväganden menar vi oss ha handlat i det som Bryman (2011) benämner som god tro och inte medvetet låtit någon eller något styra slutresultatet. Under rubriken nedan diskuteras kort överväganden som gjorts runt vår egen objektivitet i undersökningen samt möjliga lojalitetskonflikter.

#### **4.7 Forskningsetiska överväganden**

Ett informationsbrev skickades via mejl, alternativt överlämnades fysiskt, till samtliga intervjupersoner innan intervjuerna genomfördes (se bilaga 2). Brevet skrevs utifrån Vetenskapsrådets (2002) forskningsetiska principer. Här formulerades studiens preliminära syfte, hur undersökningen var utformad och vad de som informanter kunde vänta sig av intervjuerna. Därtill uttrycktes att deras deltagande i intervjuerna var frivilligt och att de, om så önskades, kunde avbryta intervjun när som helst. I brevet fanns även våra och vår handledares kontaktuppgifter. Brevet godkändes av handledaren innan det distribuerades.

Varje person vi intervjuat har samtyckt till att medverka. Samordnarna och de kulturprofessionella tillfrågades skriftligt via mejl. Deltagarna samtyckte först muntligt till Husets samordnare och sedan skriftligt vid intervjutillfället (se bilaga 3). Varje intervju inleddes med att muntligt bekräfta att samtycke givits för att genomföra intervjun samt ljudinspelning.

Av informationsbrevet som delgivits informanterna framgår att alla insamlade data kommer att makuleras efter att uppsatsen blivit godkänd. Vi har även muntligen garanterat att empirin under skrivandet av studien skall hanteras konfidentiellt och endast av oss författare samt möjligen handledare och examinator. Personerna som deltog i studien har anonymiserats i största möjliga mån. Då projektet är litet och vissa personer har specifika roller har alla informanter innan intervjun genomförts informerats om att det trots bearbetning kan vara svårt att garantera

anonymitet gentemot andra medverkande i projektet. Föreställningen kommer senare att framföras offentligt varför vi påtalat för kulturprofessionella att deras identitet som upphovsmän kan gå att spåra och koppla till denna studie.

Intervjufrågan som behandlade egen erfarenhet av psykisk ohälsa har vi bedömt som integritetskänslig, därför anges inte i texten vem citaten kommer från. Vi har valt att ändå citera några av svaren för att bidra till normaliseringen av psykisk ohälsa.

Nämnas skall att vi båda har ett intresse av teater och har innan studien använt teater som metod vid olika former av grupparbete. Redan innan studiens genomförande hade vi en uppfattning om att teater kan vara ett bra sätt att genomföra socialt arbete på gruppnivå. Detta kan ha påverkat vår objektivitet i undersökandet. Vidare är en av författarna via yrkeslivet bekant med några av de kulturprofessionella som deltar i projektet. Dessa personer är därav potentiella kollegor och framtida arbetsgivare till en av oss. Detta diskuterades innan studiens genomförande. De åtgärder som har vidtagits är att författaren intog den observerande funktionen vid intervjutillfället med dessa informanter samt att eventuell kritik som vi har velat rikta mot projektet noggrant har diskuterats och inte på något sätt censurerats. Tilläggas bör att vi också ser dessa bekantskaper som en fördel då relationer och förkunskap om ämnet kan ha lett till djupare förståelse samt en större tillgång till informanter och deras berättelser.

Då tillgången på forskningsdeltagare i vårt fall har förmedlats av en person som ingår i samma kontext, samordnare på Huset, finns det stor risk för beroendeförhållanden (Kalman & Lövgren 2012). I vårt fall har vi diskuterat att deltagarna möjligen kan känna ett tvång att framställa projektet som lyckat för att tillfredsställa samordnare på Huset. Samma sak gäller de kulturprofessionella som är projektanställda av Huset. Det frivilliga deltagandet och de egna individuella drivkrafterna i projektet indikerar dock för oss att detta inte är troligt.



## 5. Resultat och analys

Här följer studiens resultat och vår analys i integrerad form. Merparten av texten baseras på de intervjuer som gjorts med projektets olika aktörer, och är uppdelad enligt studiens övergripande teman drivkrafter, metoder och påverkan, med tillhörande underrubriker. Vi hoppas i framställningen ge röst åt våra informanter genom de citat som lyfts fram.

### 5.1 Drivkrafter

Från de textuella data som samlats in kan vi utläsa vilka institutionella drivkrafter som finns i projektet. Den övergripande drivkraften, som kommer från både Huset och Högskolan, är att nyansera bilden av människor med psykisk ohälsa. Huset uttrycker också en tro på att de professionella sammanhang som musikalprojektet medför ger deltagarna en möjlighet till återhämtning genom en form av meningsfull sysselsättning. Högskolan vill även verka för ett bredare synsätt på vad musikal kan vara, och i viss mån distansera sig från den kommersiella bildkonstformen hos allmänheten. Högskolan vill genom projektet visa på att musikal är ett kraftfullt uttryckssätt med möjlighet att ta sig an svåra sociala frågor och utöva påverkansarbete. Samarbetet med Huset tillhandahåller den form av gräsrotsanknytning som Högskolan söker. Under intervjuerna har projektets aktörer även uttryckt andra drivkrafter, vilka redovisas nedan under rubrikerna normalisering, egna erfarenheter, framtida möjligheter och lust.

#### 5.1.1 Normalisering

Hos samtliga intervjupersoner finns en vilja att genom projektet normalisera psykisk ohälsa. Flera pratar om psykisk ohälsa som någonting allmängiltigt, mänskligt och något som kan drabba vem som helst. De lyfter fram människan bakom diagnosen och trycker på hur vanligt förekommande psykisk ohälsa är i samhället idag. Några av dem vill även betona att det är ett begrepp som innefattar en stor bredd av diagnoser och beteenden. Samordnaren vid Högskolan säger:

Det är människor som har olika typer av svårigheter, som vi alla har på ett eller annat sätt. Jag tror och hoppas att man ska förstå att skillnaderna är inte så stora, och få en förståelse för vad psykisk ohälsa kan vara.

Precis som deltagarna i Lits artikel (2013) vill våra informanter vara med i projektet för att ifrågasätta den rådande bilden av människor med psykisk ohälsa och visa att alla människor kan uppleva liknande problem oavsett psykiskt tillstånd. Genom att skapa en allmängiltig musikal-föreställning, där publiken kan identifiera sig med karaktärer som lider av psykisk ohälsa, uttrycker de kulturprofessionella och samordnarna att ämnet kan normaliseras. En av deltagarna säger så här:

Jag vill tona ner det, lite. Och göra det mer vanligt och normalt. [...] det är faktiskt ganska normalt och ganska mycket Svensson att må dåligt också. Det är inte konstiga människor som mår dåligt.

Att någonting ”är Svensson” tolkar vi som personens sätt att uttrycka att det är vanligt förekommande och lätt att relatera till. Genom att fler människor kan relatera till psykisk ohälsa kan stigmat försvinna, och det skulle vara lättare att själv berätta om sin psykiska ohälsa utan att skämmas. De vi intervjuat är i stort överens om att psykisk ohälsa är ett tabubelagt ämne som det inte pratas om tillräckligt i samhället. De vill lyfta upp ämnet på bordet och bidra till att öppna upp för ett konstruktivt och nyanserat samtal om vad psykisk ohälsa kan vara. En deltagare säger så här:

Jag tror inte att man kommer framåt om man tystar ner och trycker undan sådant här. Utan man får prata om det, och man kan inte klippa av de människorna som lider av psykisk ohälsa.

För att samhället ska komma framåt, eller utvecklas i en positiv riktning, säger deltagaren att utsatta grupper inte får ”klippas av”, det vill säga även dessa människor måste ges en plats och en röst. Citatet är ett exempel på hur projektet kan relateras till Freires (1972) tankar om både tystnadens kultur och frigörelse *med* snarare än *för* en utsatt grupp. Deltagaren pekar på att samtal och delaktighet är nödvändigt för att åstadkomma positiv förändring. Fler röster måste få höras om psykisk ohälsa ska kunna normaliseras, och vem är bättre lämpad att beskriva utsatthet, än de som lider av det? Människor med psykisk ohälsa måste alltså själva få vara med och konstruera bilden av dem som grupp för att stigmat ska kunna brytas, annars upprätthålls tystnadens kultur. Positiv förändring, eller frigörelse, kan inte ske utan den utsatta gruppens medverkan.

### 5.1.2 Egna erfarenheter

Att deltagarna är med i projektet är direkt kopplat till egen erfarenhet av psykisk ohälsa. Samordnarna och de kulturprofessionella visade sig ha liknande ingångar. Samtliga har stora erfarenheter av psykisk ohälsa hos sig själv eller närstående. Två av dem uttalar sig så här

”Då kanske jag hade suttit här och käkat antidepressiva fortfarande”, “Min pappa tog livet av sig, efter att min mamma hade dött så gick han in i en svår period och kanske var han bipolär”. Vi kan hos samtliga se att ämnet berör dem personligen, vilket tolkas som en bakomliggande anledning till att medverka i projektet. Dessa erfarenheter uttrycks i olika grad som en form av underliggande drivkraft i viljan att normalisera och avstigmatisera.

De egna erfarenheterna var hos vissa informanter ganska oreflekterade innan projektet inleddes. Under projektets gång har de medvetandegjorts, vilket belyser att forum för att diskutera dessa erfarenheter är något som sällan tillhandahålls, trots att det är något de flesta människor bär med sig. En kulturprofessionell svarar på frågan om egen erfarenhet av psykisk ohälsa:

Men om det skulle kunna liknas vid alltså... Det kanske, det vet inte jag. (*Tyst*). Men jag är, alltså... (*Tyst*). När jag hör de här berättelserna från deltagarna, alltså... Jag kan känna igen vissa aspekter. Men om jag fick frågan "skulle du säga att du har psykisk ohälsa" jag vet inte vad jag skulle svara på det. Jag skulle säga att jag kan känna igen en hel del av det.

Personen uttrycker en osäkerhet inför att kategorisera de egna erfarenheterna, men upplever att hen kan relatera till deltagarna och deras problematik. Detta kan vara ett sätt att säga att de står på samma nivå, att personen inte uppfattar sig distanserad från deltagarna. Freire (1972) menar att denna närhet är nödvändig för att skapa förutsättningar för dialog. Genom att läraren, här motsvarande den kulturprofessionella, ingår i gruppens gemenskap och delar deras erfarenheter, byggs tillit och solidaritet. Ingen part blir passivt objekt, utan båda parter ses som subjekt som ömsesidigt påverkar varandra.

Boal menar att läraren även kan fylla en förebildsfunktion genom att själv visa sin sårbarhet (Spratt, Houston & Magill, 2000). Han hävdar att detta stärker gruppen. En av deltagarna uttrycker en motsatt uppfattning om vad som skapar en förebild:

Nej det var ju inget, de öppnade ju inte upp sig så och berättade om sina känslor som vi gjorde. Eller om sina bagage. Det var ju bara "jag har ju den här rollen". "Hej jag är pianist, hej jag är manusförfattare, hej jag är...". "Hej jag är sjuk, hej jag är schizofren, hej jag är pianist..." (*skeratt*). Alltså det var ju skillnad. (*Interyuare: Har de öppnat upp sig mer under tiden?*) Neej. (*Interyuare: Hade du önskat det?*) Nej. (*Tyst*). De ska ju va några som vi ser upp till, de är ju våra lärare liksom.

Personen menar att de kulturprofessionella blir förebilder genom att *inte* dela med sig av sina egna erfarenheter, snarare än det motsatta. Detta synsätt avviker från Boals tankar. Å andra sidan kan “att visa sårbarhet” uttryckas på andra sätt än genom att berätta om sig själv, exempelvis genom den närhet som den kulturprofessionella uttrycker ovan.

### 5.1.3 Framtida möjligheter

En annan drivkraft hos informanterna är framtida möjligheter de kan få genom att delta i projektet, både individuellt och på grupp- eller samhällsnivå. För samordnarna handlar det om att nå ut med föreställningens budskap. Huset vill att föreställningen får mycket uppmärksamhet och en stor publik som kan få med sig en ny förståelse för psykisk ohälsa. Högskolan däremot önskar först och främst påverka studenterna och deras långsiktiga konstnärskap genom att de i projektet får en personlig kontakt med människor ur en utsatt grupp. Några informanter vill gärna att musikalen lever vidare och sätts upp på andra ställen efter att projektet är avslutat, för att på så vis nå ut till fler människor och påverka dem. Därmed finns en större chans att påverka samhällets dominerande diskurs om psykisk ohälsa.

En framtida möjlighet de kulturprofessionella påtalar är chansen att skriva och sätta upp fler musikaler genom att använda föreställningen som referens. Att få betalt för att skriva en musikal tillhör inte vanligheterna, och de båda vi pratat med säger att den möjligheten var en stor anledning till att de tackade ja. En av deltagarna har en liknande önskan om att få fler skådespelaruppdrag genom att synas inför en publik. Ur Boals (1979) perspektiv kan projektet vara en miljö för repetition av livet så att deltagarna frigör resurser för att ta till vara på de möjligheter som presenterar sig i framtiden. Fiktiv handling skapar utveckling och förståelse och dessa resurser kan sedan omsättas i verklig handling.

En annan deltagare berättar i intervjun om en strävan efter återhämtning, och säger:

Jag hoppas att [...] jag har lärt känna mig själv så mycket under den här perioden, så att jag är återhämtad. Någon form utav återhämtning, det skulle vara den högsta belöningen. [...] Kan jag må bra och känna att jag har fått stabilitet i tillvaron igen, då är det mycket värt. Så att det är egentligen det jag vill eller mitt mål litegrann. Att jag får tillbaka fötterna på jorden då liksom.

Personen uttrycker en önskan att musikalprojektet ska medföra återhämtning. Deltagaren har varit med från början och pratar positivt om just projektets långsiktighet. Detta styrks av tidigare forskning som visar att communityteater mycket väl kan bidra till återhämtning från psykisk

ohälsa (Ørjasæter & Ness, 2017; Faigin & Stein, 2010). Just långsiktigt grupparbete med gemensamma mål är en av de positiva faktorer som forskningen lyfter fram.

#### 5.1.4 Lust

Utöver dessa drivkrafter kopplade till omgivningens syn på psykisk ohälsa samt den egna arbets- eller livssituationen, pratar informanterna också om att de vill vara med i projektet för att det är lustfyllt. En deltagare vill vara med först och främst för att det är roligt:

Jag *älskar* sådant. Det får mig verkligen att *leva* och bli... det är som balsam för själen sånt där alltså. [...] Ja det är, det är det bästa som finns! Världens bästa är det. Det är ju sånt jag vill hålla på med, hela mitt liv.

Samordnaren vid Huset bekräftar att glädje var en bakomliggande tanke när de utformade projektet. De kulturprofessionella som jobbar med teater och musik även annars uppskattar att jobba med just den här projektgruppen och tycker att det är särskilt roligt att tillsammans få skapa ett nytt verk från grunden. Dutton (2001) framhåller lust som en starkt motiverande faktor och en stor tillgång när teater används i socialt arbete. Motiverande arbete är något som ofta påtalas som svårt runt målgruppen personer med psykisk ohälsa då många diagnoser präglas av social fobi och isolering (Ørjasæter & Ness, 2017). Att en av de tydligaste drivkrafterna i ett projekt som riktar sig mot denna målgrupp är lust måste ses som positivt.

## 5.2 Metoder

Den skapande verksamheten har till stor del bedrivits i Husets lokaler i workshopformat. Dessa workshops har haft olika syften och gruppstorleken har varierat mellan några enstaka personer till uppåt 40. De kulturprofessionella har använt olika metoder för att samla in erfarenhetsberättelser och överföra dem till manus. Dessa metoder har de plockat från sitt yrkesliv. Vi finner i detta många kopplingar till Boals "De förtrycktas teater" (1979). Den övergripande metoden, att material konstant bollas mellan de kulturprofessionella och deltagarna har en tydlig likhet med Freires (1972) praxisbegrepp.

De metoder vi hittat inramas av ett övergripande arbetssätt som ska underlätta för målgruppen att delta i arbetet. Detta tas upp under rubriken flexibilitet. Då arbetsprocessen skall utmynna i en produkt - en musikal som skall spelas inför publik - har tidsavståndet till premiär varit något som

påverkar även hur metoderna används. Detta utvecklas under rubriken produkt och process.

### 5.2.1 Grundläggande teaterträning

En kulturprofessionell talar här om arbetets inriktning under projektets första månader:

Då unnade vi oss att verkligen låta workshops och det här stoffinsamlandet ta tid. Jag hade också väldigt mycket grundläggande teaterträning med dem. Alltså teatersport, våga ha roligt, alltså så där va. Och i vilken grad det påverkar den uppsättningen som blir det vet ju ingen människa, men det spelar heller ingen roll därför att den våren har sitt eget värde.

Grundläggande teaterträning handlar om att utforska sin kropp som kommunikationsmedel och att hitta dess möjligheter och begränsningar, alltså etapp ett och två enligt Boals (1979) modell. Han ser det som de första stegen mot aktörskap och att väcka kreativitet hos tystade grupper. I musikalprojektet görs detta bland annat med en viss form av lekar, benämnda teatersport, som fokuserar på problemlösning och samarbete. En deltagare beskriver vad dom gör:

...vi gör massa, vad heter det teaterövningar om man säger så [...] men det blir liksom lätta teaterövningar som blir någon form av terapi. Så det blir någon form utav rörelse. Det blir någon form utav terapeutisk mjuka kroppsrörelser som gör att man får lite, mår lite bättre och klarar vardagen lite bättre och så där.

Boals tankar kan direkt kopplas till denna beskrivning då han menar att deltagaren genom övningarna utvecklar ny kännedom om sin kropp vilket i förlängningen stärker deltagaren och får hen att må bättre. Den kulturprofessionella påtalar att denna period av lek och teaterträning var något som projektet ”unnade” sig för att det fanns gott om tid, men är samtidigt osäker på vilken påverkan det har på slutprodukten. Boal (1979) påpekar att det är mycket viktigt att gå långsamt fram när man introducerar teater för en ny grupp, arbetet måste utföras utan ett överhängande krav på resultat och produkt. Oavsett påverkan på produkten menar även Faigin och Stein (2010) att just sådana former av grupparbete ger möjlighet till kompetensutveckling och bidrar till återhämtning hos den deltagande målgruppen.

### 5.2.2 Skrivövningar

En annan metod som använts är att en kulturprofessionell har gett gruppen en uppgift som t.ex. kan lyda: ”Skriv två meningar om ångest, och skicka vidare.” När alla skrivit flätas meningarna samman genom att ”klippa och klistra”, till en sångtext, en dikt eller en dialog mellan två människor.

Arbetet med för deltagarna laddade nyckelord, t.ex. ångest eller psykos som illustreras av citatet ovan, kan liknas vid Freires (1972) begrepp generativa teman. Deltagare och samordnare analyserar gemensamt ord som associeras till särskilda erfarenheter hos gruppen, för att dekonstruera de myter som omger ordet. Freire menar att det är medvetandegörande, vilket är ett steg mot frigörelse. Det som görs i projektet är att utforska associationer kring ett visst ord. Resultatet används sedan för att visa sceniskt hur ordet konstrueras.

Deltagarna har också uppmuntrats att skriva själva hemma om de har möjlighet, samt lämna in utdrag ur dagböcker och annat som de vill dela med sig av. Allt material har samlats på en digital plattform som de kulturprofessionella har tillgång till. Här pratar en deltagare om det material hen bidragit med:

Jag hade vid något tillfälle beskrivit hur jag kände mig nerbäddad i en bomull liksom, under en lång period, och då kom det ut en låt som hette ”I en ask av bomull”, de dedikerade den till mig då.

Den sång som deltagaren refererar till framförs i nuläget av en av föreställningens huvudkaraktärer. Deltagaren påtalar att det ”värmde” när låten spelades upp och att det känns bra att få bidra med sina livserfarenheter. Detta är ett tydligt exempel på hur erfarenhetsberättelser inspirerar de kulturprofessionella och för arbetsprocessen framåt.

### *5.2.3 Sceniska övningar*

Projektets manusarbete innefattar sceniska övningar som liknar Boals (1979) diskussionsteater. De kulturprofessionella skapar utkast till scener och sånger utifrån deltagarnas inlämnade material, vilka återförs till deltagarna under nästa workshop. Utkasten spelas då upp av deltagare och gruppen kan ge direktrespons till skådespelarna, som kan spela upp scenen igen på ett annat sätt. Dessa sceniska övningar skapar förståelse för komplexiteten i den mänskliga kommunikationen och att individer kan tolka saker olika. Boal påtalar att teater skapas när människor lär sig att se sig själva utifrån (Spratt, Houston & Magill, 2000), vilket dessa övningar medverkar till. Sådana sceniska övningar kan även ge nytt textmaterial. En kulturprofessionell berättar:

...så då sa en deltagare till hon som spelade Jonna ”Hej” och så svarade hon då som spelade Jonna ”Hej, känner vi varandra?”. Och så sa hon då som spelade system ”Känner du inte igen mig?”. Vilket ju är en fantastisk mening! Och det har gått rakt in i manuset.

De kulturprofessionella uttrycker att det på flertalet ställen i manus förekommer text som är direkt tagen från deltagarna. Detta är ett sätt att erkänna deltagarnas kompetens och värde, genom att deras egna ord får vara med i konstruktionen av psykisk ohälsa. Att deltagarnas eget språkbruk används kan tolkas som viktigt för att motverka tystnadens kultur (Freire, 1972).

De sceniska övningarna åtföljs av öppna diskussioner där erfarenheter och personliga livsöden får träda fram. Diskussionerna sträcker sig utanför skapandet av föreställningen och handlar även om livet i stort. En deltagare förklarar:

...det blir mer som något osynligt bränsle för att dom, regissören och dom har inte så mycket erfarenhet utav psykisk ohälsa utan dom är proffs på det de gör, och så får de höra våra berättelser och de får input.

En av de kulturprofessionella kommenterar: *“Och därför är det så himla bra att vi har de här hållpunkterna här med folk som har erfarenhet, så att vi inte bara bittar på liksom.”* Metoden blir en dialogprocess där deltagarna får möjlighet att diskutera innehållet och autenticiteten i materialet. Boal (1979) menar att en av teatern största uppgifter är just att skapa dialog mellan olika samhällsgrupper. Den bild av psykisk ohälsa som konstrueras i manuset är en intersubjektiv bild, det är inte en enskild individs historia som berättas utan en kollektiv röst. Boal menar att kollektiv interpretation i en skapandeprocess ger ett öppet klimat, lägre prestationskrav och hjälper deltagarna att inte censurera sig själva så att materialet blir mer troget deras verkliga upplevelser (Spratt, Houston & Magill, 2000). Han hävdar vidare att alla relationer har en tendens att bli monologer där någon är aktör och någon är åskådare. Förtryck definieras därmed som en dialog som blivit en monolog (ibid, 2000). Syftet med hans diskussionsteater är att genom dialog istället skapa ägandeskap och delaktighet hos alla deltagare.

#### *5.2.4 Flexibilitet*

Flera informanter betonar att arbetssättet i projektet är dynamiskt. Med detta menas att projektet inte har några obligatoriska moment, utan deltagarna bestämmer själva graden av deltagande. En deltagare förklarar hur hen uppfattar de kulturprofessionella:

Dom är så formbara så att, liksom, det är inga problem att folk kommer hit med färdtjänst liksom, för att de har problem. Och dom beställer taxin och folk är på gränsen att läggas in på psyket och de deltar så mycket dom kan och sen så får de avvika bara. Så att det är egentligen inga, det är



ganska, vad ska man säga högt till tak när det gäller den biten.

Deltagaren menar att de kulturprofessionella har en tillåtande och hjälpsam inställning trots avsaknaden av kontinuitet i gruppen. Deras flexibilitet gör det lätt att delta oavsett psykiskt tillstånd. De kulturprofessionella uttrycker att detta delvis varit frustrerande då de i sitt övriga yrkesliv är vana att jobba med statiska grupper och kontinuerligt deltagande, men att de förhållandevis snabbt kunnat acceptera arbetsformen. Här följer en beskrivning från en kulturprofessionell:

...först var det nästan ingen här. "Jaha undrar vad vi ska [...] det kommer nog inte kunna gå att göra det här", men så började vi sjunga lite, så kom det lite fler människor så kunde jag göra det där som jag hade tänkt göra då. Men det är alltid lite så när man har workshop. Det är nästan ingen idé att ha en för tydlig skiss.

Detta nya arbetssätt ger de kulturprofessionella en anledning att gå ur sina förgivettaganden och skapa ny förståelse för hur människor i perioder kan ha varierande funktionsnivå och hur arbete ändå kan utföras under dessa premisser. Detta dynamiska arbetssätt grundas i erfarenheter från Husets samordnare, och tänks möjliggöra deltagande för så många som möjligt ur målgruppen. Hen förklarar arbetsgången:

...våra etablerade anställda som inte har erfarenhet av det här. De tänkte ju sig att det skulle vara grupper på kanske den och den och den är med, och så träffas vi då och så gör vi såhär och såhär. Men så funkar det ju inte. Utan folk kommer när de orkar och när de vill och när de är friska och när de är [...]. Så att de två som var med första gången som verkade väldigt bra och lovande de kom ju inte nästa gång därför att då, då var det någon som var någon annanstans och någon som inte orkade och ja. Och då kom det andra istället och detta har ju varit, det är ingen överraskning för mig.

Dynamiska grupper är något som Huset länge har arbetat med och som många deltagare är vana vid. Boal betonar vikten av kontinuerligt deltagande för att kunna skapa tillit och solidaritet i en teatergrupp där erfarenheter delas, men hävdar vidare att metoden skall anpassas till den kontext den verkar i då människor alltid är viktigare än metoder (Spratt, Houston & Magill, 2000). Flexibilitet och kreativitet i utformandet av sin yrkesroll är därmed nödvändigt hos de kulturprofessionella för att kunna möta denna målgrupp med dess fluktuerande möjlighet till deltagande.

Målgruppen som Huset riktar sig till har en väldigt varierande funktionsnivå. Detta innefattar människor med olika problematik och i olika skeden av en återhämtningsprocess. Projektet har därmed upplevt en motsättning mellan viljan att erbjuda så många individer som möjligt deltagande och att vara attraktivt för individer med en hög funktionsnivå. Projektet är tidsmässigt avgränsat och förväntas producera en slutprodukt, vilket gör att arbetet i någon mån måste ha progression. En samordnare berättar om deltagarna:

...alltså oerhört kompetenta deltagare som har gått både det ena och det andra. Och de hade inte varit med här om det inte hade varit ett professionellt sammanhang, då hade de inte lagt sin tid här. Och erfarenheten säger ju att, ju mer specialiserat det blir. Ju längre tiden går, ju närmare avslut och att det börjar finnas produkter, det börjar finnas någonting, konkreta saker. I det här fallet börjar det finnas en musik att sjunga och liksom låtar att öva på. Då kommer det komma ännu mer kompetent folk, som känner att men nu finns det något, nu är det värt att vara med. Medan andra som bara vara med i början kanske tyckte att det var kul att göra det [...]. Så att, den enda regeln som finns när man gör projekt här är att allting ändras hela tiden (*skerutt*) men att det blir bra på slutet.

Olika skeden i projektet är enligt samordnaren olika attraktiva för olika deltagare vilket gör att det blir ett naturligt urval och de mest hängivna deltagarna blir kvar när projektet blir mer och mer specialiserat. För att ytterligare öka chanserna till delaktighet tillhandahålls arbetsuppgifter som är relaterade till projektet men som inte förutsätter direkt medverkan på scen eller i skrivprocessen. Detta innefattar arbete med scenografi, kostym, ljudeffekter och filmer som kan användas i föreställningen. Flera informanter vittnar om att projektet är mer än arbetet med musikalen. En av de kulturprofessionella pratar om ett sådant tillfälle:

Och så, vi visste inte riktigt vad han kunde eller vad han hade liksom. Men då spelade han några låtar. Och vi sa ”vi spelar in”. Så tog vi någon tagning så producerade vi upp den, den där låten då. Så nu har han ju lagt ut den på Spotify och Youtube och blev jätteglad liksom. Men han var ju bra också, så det var liksom inte svårt att göra någonting av det. Men det var ju en bonus för honom för han är också en sån som kanske inte heller är, trivs i gruppen riktigt. Då fick han ändå, han fick liksom ta del av projektet ändå genom hans musik. För mig är den en del av projektet även om det inte är med i musikalen.

Personen exemplifierar att det finns många sätt att delta i projektet, som kan passa olika bra för olika människor, och att hen ser det som sin uppgift att tillhandahålla den bredden. Att utformningen av projektet anpassas till deltagarna och deras möjligheter till deltagande kan enligt

Ørjasæter och Ness (2017) ge dem känslan av att projektet tillhör dem, vilket gör att de vågar ställa krav och uttrycka sina åsikter gentemot professionella. Detta kan även kopplas till Boals (1979) tre grundprinciper för grupparbete, genom att ge möjlighet till deltagande hos målgruppen främjas möjligheten till ägandeskap och dialog inom projektet. Vi ser flexibiliteten som en av de stora fördelarna med den kreativa processen i detta projekt.

### *5.2.5 Process och produkt*

Tidigare nämndes en inledande frustration hos de kulturprofessionella då de introducerades till arbetssättet med dynamiska grupper. Vi ser även en motsättning gällande ambitionen på slutproduktens kvalitet. Högskolans samordnare förklarar sitt perspektiv:

Mitt fokus är den pedagogiska biten. Jag är ju mån om att det är det vi gör. Jag vet att regissören kommer med konstnärliga ambitioner, och kompositörerna också. Och det är det där, man får ibland försöka att mota lite grann i det där, att det är inte slutresultatet som är viktigast. Men det är en väldigt svår balansgång. Jag menar speciellt i den här typen av projekt där, vi gör någonting mer än bara fyra föreställningar liksom. [...] Är inte det viktiga bara ett deltagande? Sen hur nivån blir på skådespeleri eller sång, är det det som ska avgöra? Jag tycker ju inte att det ska det. Men dom vill ju att det ska se bra ut, att låta bra. Och där försöker jag att påverka dem liksom.

Citatet ovan antyder att de kulturprofessionella har ett intresse för hög kvalitet, då de kommer att stå som föreställningens upphovsmän. Samordnaren påpekar dock att det är studenter och deltagare som kommer att medverka i föreställningen och att det därmed inte är några professionella aktörer på scen. Hen framhåller likt Boal (1979) processen och deltagande som de absolut viktigaste komponenterna. Samordnaren vid Huset uttrycker en något annan hållning:

För mig personligen är det oerhört viktigt att vi får en professionell slutprodukt. Medan processen naturligtvis är precis lika viktig. I alla de projekt som vi har haft här så har vi ju haft en jätteklar bild av att det inte är någon slags terapiarbete vi gör. Vi har professionella projekt där deltagarna får vara med för att man ska ge folk möjlighet att vara med i professionella sammanhang liksom. Det är inte bara någon slags tidsfördriv utan det här är någonting som är på riktigt. Och det har alltid blivit väldigt bra. Och därför så är vi också nog med att som ledare i de här projekten anställer vi etablerade då, antingen konstnärer eller musiker eller vad det nu kan röra sig om. Så att vi alltid har med proffs som leder för att slutprodukten skall bli bra. Alltså kvalitetsmässigt bra. [...] våra deltagare, det är ju folk som oss liksom råkar ha en psykisk sjukdom, vi vill ju inte vara med på något vuxendagis. Det vill man ju inte. Dom lägger ner sin tid, dom får ju inte betalt utan det här är

ju frivilligt, man lägger ner sin tid och sitt engagemang och massa saker då måste det ju vara värt besväret.

Samordnaren menar att en hög kvalitet på slutprodukt är ett sätt att respektera det ideella arbete som deltagarna lägger i projektet. Vidare i intervjun nämns att hög kvalitet anses ge föreställningen större spridning och därmed större möjligheter till påverkansarbete, ett antagande som styrks av Heide, Porter och Saitos (2012) forskning. Mycket av den tidigare forskningen, bl.a. Dutton (2001) och Faigin och Stein (2010) nämner tydliga gemensamma mål som en positiv faktor i arbetet med utsatta grupper och teater. Detta kopplas dock inte till prestation och konstnärlig kvalitet på slutprodukten. Det kan antas att god kvalitet på arbetsprocessen har en motiverande effekt för deltagarna och att slutprodukten därav får en hög kvalitet.

Boal (1979) problematiserar tanken på en färdig slutprodukt då han förespråkar teater som en förberedelse för att skapa förändring snarare än ett arbete mot ett specifikt resultat. Han menar att det finns en fara att den utsatta gruppens berättelser, när de blir satta i ”ett skådespel” och blir tolkade av människor utanför gruppen, mister sin möjlighet till påverkan. Det ger i mindre utsträckning ägandeskap, delaktighet och dialog med det förtryckande samhället. Studenterna från Högskolan kommer att spela de bärande rollerna i slutprodukten och deltagare från projektet kommer att agera i mindre roller och som kör. Tanken med detta är att inte sätta för stor press på deltagarna då deras medverkan av erfarenhet kan vara ganska osäker. Att ändå sätta deltagarna i en nästintill professionell situation tillsammans med ”friska människor” kan skapa identifikation och visa på gemensamma erfarenheter samt nya sätt att konstruera identitet hos de olika grupperna (Lit, 2013). Ur Boals perspektiv borde deltagarna i projektet inte tillåta att tolkningen av huvudrollerna utförs av studenterna. Rollfördelningen borde enligt Boal vara den ombytta. Alternativt skulle slutprodukten framföras under premisser som i större utsträckning passade deltagarna och deras möjlighet till medverkan.

Viktigt att poängtera är att projektet inte uttalat någon ambition att följa de tankarna som Boal uttrycker och hans sätt att se på teater som metod för arbete med utsatta grupper. Projektet är ett samarbete mellan två aktörer och i samarbeten är det viktigt att föra dialog så att alla kan få åtminstone delar av sina önskemål tillgodosedda. Dock kan det vara viktigt att analysera på vilket sätt slutprodukten kommer de olika aktörerna i projektet till gagn. Risk och nytta måste vägas mot varandra, då communityteater aldrig får bidra till att deltagarna exploateras. Den teoretiska grund som projektet säger sig utgå från i arbetet med Husets målgrupp är Antonovskys begrepp

KASAM. Vi uppfattar att byggstenarna i detta begrepp – begriplighet, meningsfullhet och hanterbarhet – löper som en röd tråd genom hela projektet (se kap 5.3.3).

## 5.3 Påverkan

Våra informanter upplever alla att projektet i någon mån påverkar dem och andra. Vissa pratar utifrån att de själva påverkas som individer och andra om att de vill påverka omgivningen. Nedan presenteras alltså aktörernas egna beskrivningar av hur de själva och andra påverkas, under rubrikerna erkännande, gemensamma erfarenheter, KASAM, salutogent sammanhang, kompetensutveckling samt nya perspektiv.

### 5.3.1 Erkännande

Liksom deltagarna i det projekt Westerling och Karvinen-Niinikoski (2010) skriver om, är att hitta mening och känna sig behövd några av de mest framträdande dragen i berättelserna från musikalprojektets deltagare. De själva och deras erfarenheter tas i det här sammanhanget på allvar och efterfrågas. En av deltagarna säger:

Och då märker man att det är någon som lyssnar på en, att det är någon som vill veta och då kan man öppna upp sig och berätta *lite*. Det känns som att de får lite stöd och trygghet där också. Att man blir uppmuntrad till att faktiskt få berätta liksom. De är så milda och mjuka. Det känns så bra.

Personen berättar att deltagarna pratar mycket sinsemellan, på ett sätt som är stöttande och humoristiskt, men att de kulturprofessionella ställer frågor på ett särskilt vis. Hen uppskattar att få dessa frågor som söker förståelse, och liknar dem skämtsamt vid psykologer. Då själva uppgiften att skriva en musikal om psykisk ohälsa utifrån erfarenheter förutsätter människors egna berättelser, finns detta frågande, berättande och lyssnande med på ett naturligt sätt i projektets utformning. Boal påpekar att en av ledarens stora uppgifter är att skapa tillit i gruppen. Detta görs inte via ett auktoritärt ledarskap utan genom att själv visa sig svag och inkännande mot gruppens sårbarheter (Spratt, Houston & Magill, 2000). Att genomföra projektet på ett professionellt sätt innebär enligt en samordnare att värdesätta deltagarnas engagemang. Deltagarna ses som experter på psykisk ohälsa och sin egen situation, deras erfarenheter uppskattas som viktiga kunskaper och resurser. Deltagarna får här ett erkännande genom social uppskattning vilket stärker självkänslan och ökar socialiseringsförmågan (Heule, 2011; Diba &

d'Oliveira, 2015). De kulturprofessionella erkänner deltagarnas erfarenheter som viktiga. Omvänt får även de kulturprofessionella uppleva att de gör något viktigt. En av dem säger:

Alltså konst är ju inte, det är ju inte bara till för sig själv. Har man tur får man jobba med något kreativt, och att det skapar ett värde för dem som gör det, under en tid. Sen kan det vara ett jobb, och det kan handla om pengar, och berömmelse och en spotlight också. Men har man tur så är det något värdefullt som man kan syssla med. Och det tycker jag att det här är.

De kulturprofessionella upplever att det finns en meningsfullhet i att vara anställd i just det här projektet. Deras vanliga arbetssätt och övningar får en annan betydelse när de tas emot av deltagarna vid Huset än när de arbetar med studenter och skådespelare som är vana vid metoderna. En av dem berättar att det ibland kan vara svårt att veta hur en ska bemöta de starka reaktioner som kan komma från andra, även om de är positiva:

Om någon kommer med vissa grejer, ibland är det svårt att bemöta. Det är ju en jättestark kraft hos de flesta här, att de tycker det är så otroligt roligt. Men det blir på ett väldigt, ibland stort sätt liksom. Och ibland kan jag tycka när man träffar nån att "DET HÄR ÄR DET BÄSTA SOM HAR HÄNT I MITT LIV!" Det är ju jätteroligt att höra, men ibland blir jag såhär, "huuuh vad ska jag göra, tack eller förlåt" liksom. Men det får vara okej. Och ibland behöver jag gå undan och ta en kopp kaffe, och sen kör man igen.

Den kulturprofessionella återger här, citerat i versaler, ett tillfälle då hen fick ett kraftfullt erkännande i form av social uppskattning från en deltagare och uttrycker en viss osäkerhet inför bemötandet. Denna osäkerhet bottnar troligen i att detta samarbete mellan kulturprofessionella och deltagare är nya erfarenheter även för de kulturprofessionella. Då ingen av de drivande i projektets dagliga arbete är utbildad socialarbetare, finns heller ingen formell träning i detta bemötande. Därmed inte sagt att det inte görs på ett bra sätt. Enligt Ørjasæter och Ness (2017) kan det tvärtom vara viktigt i den här typen av projekt att de professionella har en annan bakgrund än inom vård och socialt arbete, då dessa kan ge ett bemötande som inte är färgat av behandling och diagnoser. Den kulturprofessionella som citeras ovan säger att denna typ av erkännanden är något hen har börjat vänja sig vid, och trots att det framförs på ett sätt som upplevs överrumplande ger det ändå en känsla av att vara viktig. Boal (1979) talar om liknande upplevelser som han själv har haft och kopplar detta livliga engagemang till deltagarnas upptäckt av teatern som språk. När någon upptäcker att de kan påverka handlingen och utforska nya möjligheter för sig själv eller sin rollgestalt blir det tydligt att de inte måste spela den

förutbestämda rollen utan istället kan skapa sitt eget öde.

### 5.3.2 *Gemensamma erfarenheter*

Förutom någon som aktivt lyssnar, kan även att få höra någon annans berättelse göra det lättare att börja berätta om sina egna upplevelser. Det kan uttryckas på följande vis:

Äntligen en till tänkte jag. Fan vad skönt! [...] Och hon sade att ”jag har råkat ut för en jäkla massa skit”. Jag bara, ”jaa det har jag också”. Så då kunde jag med att säga *det* liksom.

Här understryker en deltagare att det egna berättandet underlättas av att kunna identifiera sig med andra inom gruppen. Gemensamma erfarenheter är ett sätt att skapa just identifikation och en empatisk förståelse för andra människor (Lit, 2013). De olika aktörerna har olika ingångar i projektet, samt olika fokus och delmål under arbetets gång, men de förenas alla i ett gemensamt mål att färdigställa och visa upp musikalen. Att tillsammans uppnå ett sådant gemensamt mål skapar stolthet, och leder även till maktmobilisering för gruppen (Faigin & Stein, 2010).

Detta kan relateras till Freires (1972) begrepp tystnadens kultur och medvetandegörande. Individer som saknar rättsligt erkännande och social uppskattning har svårt att se sitt eget värde i förhållande till de grupper som förvägrar dem detta erkännande. De lever i en kultur av tystnad där den sociala ordningen anses vara av naturen given och omgivningens förtryckande uppfattning om dem internaliseras. Upptäckandet av att de egna erfarenheterna delas av andra ger en tillhörighet till en grupp, och en medvetenhet om gruppens position i relation till omgivningen, vilket enligt Freire skapar en vilja till förändring.

### 5.3.3 *Känsla av sammanhang (KASAM)*

Arbetsättet och samtalsklimatet i projektet hjälper såväl deltagare som kulturprofessionella att få en känsla av sammanhang. En av deltagarna berättar om andra deltagare:

Till exempel en kvinna, hon var ju jätteskygg i början, och hon vågade ju inte prata och hon vågade inte säga någonting om sig själv. Och hon har ju börjat lysa upp lite mer, och hon kommer hit oftare och mår mycket, mycket bättre, och vågar dansa och spela teater och sånt. Sen är det en annan kvinna hon är också gladare. Jag tycker allihop är mycket gladare. De är mycket mer öppna.

Hen berättar att flera andra har hittat sin plats i musikalprojektet och att arbetet med workshops har gett dem som brukar delta i Husets verksamhet en positiv utveckling. Husets strävan efter att

deras verksamhet ska medföra KASAM går således igen i detta projekt. Detta uttrycks särskilt tydligt i citatet från en deltagare nedan:

Det här kan banne mig skapa mig ett sammanhang igen. För att jag var liksom på väg att bli lite trasig och utanför och isolerad och sådär. Men jag har inte hittat tillbaka än riktigt, men de leder mig i rätt riktning så att säga, och det kan vara mycket värt. Det kan vara väldigt mycket värt.

Deltagaren upplever sig ha hittat sin plats i och med musikalprojektet, på ett sätt som hen tidigare inte trott var möjligt. Just den här personens upplevelser är något som även andra informanter refererar till under intervjuerna. Personen beskriver att musikalprojektet fungerar som ett sätt att andas, att hen i och med manusarbetet har fått ett jobb och att hen är glad att kunna bidra med sina erfarenheter. Kopplingen mellan Boals teater tekniker och KASAM ligger nära till hands. Boals ambitioner med teatern är att genom kreativ kompetensutveckling skapa ökad hanterbarhet, genom att använda teatern som språk skapa ökad begriplighet och genom att väcka viljan till handling och förändring skapa ökad meningsfullhet. Därmed skapar Boals teatermetod en ökad känsla av sammanhang hos förtryckta grupper (Boal, 1979).

#### *5.3.4 Salutogent sammanhang*

Trots att hela arbetet har tema psykisk ohälsa ligger inte fokus på sjukdomar, utan projektet tar vara på det friska hos människan. Det har med andra ord ett salutogent perspektiv. Freire (1972:73) berör salutogena sammanhang, då han skriver att "De förtryckta ses som samhällets patologiska fall, och samhället måste därför anpassa dessa 'inkompetenta och lata' personer till sina egna mönster genom att förändra deras mentalitet." Han menar att samhället har en patologisk syn på utsatta grupper, och tvingar fram assimilering. Att istället skapa rum som är öppna för dessa personers sätt att fungera är ett steg mot att normalisera bilden av deras avvikelse. En deltagare pratar om att en blir som en umgås, och säger sig vara klar med att läggas in på sjukhus och att umgås med sjuka människor. I projektet får hen och andra som deltar i Husets verksamhet umgås med friska människor som vanligtvis rör sig i andra sammanhang, och på så vis inkluderar projektet olika socialiseringsprocesser. De får även själva visa sina friska sidor, vilket likt Ørjasæter & Ness (2017) resultat om en sjukdomsfri miljö, upplevs positivt.

En deltagare säger "*Och det är ingen som har annonserat det eller gått ut med det sådär att 'här har du friskvård nu' utan det är liksom bara, det bara blir på köpet.*" Tidigare forskning påvisar att teater är bra för människors hälsa och välmående även när det inte används som ren terapi. Husets samordnare uttrycker tydligt att projektet inte har ett terapeutiskt syfte, och berättar att de gjort



ett medvetet val att arbeta med teater och andra kreativa uttryck:

Vi har satsat mycket på kulturen för vi tror att det är bra, att jobba med kultur och hälsa. Att skapa gör att man också jobbar med sig själv. Och ser liksom hur man ökar sina kognitiva förmågor genom att jobba med både konst och musik. [...] Så det är ett utmärkt sätt att jobba med återhämtning eller rehabilitering på sina egna villkor. Det är ingen som har placerat en här och talar om för en vad man ska göra utan det bestämmer man själv.

Deltagarens upplevelse ovan, att teaterverksamheten har positiva effekter på måendet och blir som en bonus utöver att lära sig nya saker och skapa en musikal tillsammans, är enligt samordnaren alltså ingen slump. Det finns en bakomliggande medvetenhet från Husets sida kring detta. Samordnaren ger uttryck för ett salutogent synsätt, där fokus inte ligger på sjukdom, problem och behandling, utan på resurser och kollektivt skapande.

### *5.3.5 Kompetensutveckling*

Dem som deltar påverkas också genom att projektet tillhandahåller kompetensutveckling. I Husets verksamhet finns även i vanliga fall många olika kompetenser inom kreativa uttryck, men för att skriva musikalen valde de att ta in professionella med kunskaper inom komposition, manusskrivande och regi. Först och främst lär sig deltagarna hur det går till att skriva och sätta upp en musikalföreställning, med allt som där ingår. Genom olika övningar och workshops får de lära sig hantverket bakom teater och musikal. De som medverkar i den färdiga slutprodukten kommer även få olika erfarenheter av att sjunga, agera på scen och arbeta i kulissen under en pågående föreställning.

Ett av resultaten från Dutton (2001) var att ungdomarna tränades i att fatta beslut. Samma kompetensutveckling nämns av en samordnare: att välja att medverka innebär också en träning i att fatta beslut. Så här säger samordnaren:

Man lär sig att ta beslut. Man lär sig, ja från det att man ska gå upp på morgonen och komma hit till det att man ska kanske visa sin tavla på en utställning eller uppträda på en öppen scen, eller spela upp någonting. Hela den processen är fylld av massa beslut och lärdomar, och man lär sig och man jobbar med sig själv hela tiden.

Utöver att arbeta konkret med föreställningen finns många chanser att utveckla nya kompetenser. Förutom den mängd av olika kreativa uppgifter som projektet tillhandahåller (se kap 5.2.3) har

diverse utomstående professionella bjudits in att hålla föredrag utifrån sina expertområden. Genom dessa föreläsningar kan även den som inte deltar aktivt eller regelbundet i arbetet med att skapa musikalen få del av professionella kompetenser inom de relaterade ämnena, som att skriva en låt eller ett manus. Att lyssna på en föreläsning kräver heller ingen motprestation och är därmed tillgängligt även för den som inte vill eller orkar medverka i projektets workshops. Föreläsningarna blir således ett sätt att bidra med kompetensutveckling för fler deltagare.

Inom projektets ramar har Husets deltagare tillsammans gått och tittat på flera teater- uppsättningar där projektets andra aktörer medverkar på ett eller annat sätt. Att Huset tar kontakter, köper biljetter och följer med till föreställningar är sätt att möjliggöra för deltagarna att uppleva något som de kanske annars inte hade gjort. De hinder som övervinns kan vara såväl bristande ekonomi som otrygghet i det offentliga rummet. Biljetten och sällskapet gör att fler personer kan få ta del av kultur och de nya intryck den medför, vilket är en form av kompetensutveckling (Dutton, 2001). Att se en föreställning där andra aktörer från projektet deltar bidrar också till att bygga gemenskap mellan de olika aktörsgrupperna. Deltagarna har exempelvis besökt en av studenternas sångredovisningar i Högskolans lokaler. Detta medför dessutom en chans till kontakt med högre utbildning som inte nödvändigtvis alla deltagare har sedan tidigare. Boal (1979) menar att ett led i subjektskapandet av utsatta grupper är att återta de kreativa rum som de har blivit exkluderade från och därmed öka sitt kulturella kapital. Detta kan innefatta att skapa kontakt med och besöka etablerade kulturella institutioner för att kunna känna att en har en naturlig och berättigad plats där.

Husets samordnare menar att det finns ett stort värde i att låta deltagarna, som sysslar med teater och musik som amatörer, möta människor som arbetar professionellt med dessa uttrycksformer. Här berättar hen om varför de valt att samarbeta med professionella:

Och med de här professionella projekten då eller, eller en annan tanke med att ha anställda är ju att folk ska kunna utöka sina nätverk. Man ska kunna få vara med i de här sammanhangen som är på riktigt.

Teaterprojekt där amatörer från utsatta grupper och professionella möts ger alla inblandade utökade nätverk, vilket framförallt medför maktmobilisering och ett ökat socialt kapital för människor från den utsatta gruppen (Westerling & Karvinen-Niinikoski, 2010; Boehm & Boehm, 2003). Projektets långsiktighet och fokus på grupparbete möjliggör ett relationsbyggande över tid. Diba och d'Oliveira (2015) menar att det i den här typen av teaterprojekt finns en potential

att bygga vänskapsrelationer som skiljer sig åt från de relationer aktörerna redan har. Kontakt med personer från ett nytt fält ger deltagarna viss tillgång till rum och sammanhang som de tidigare varit exkluderade från, vilket även kan öppna upp för nya former av aktivitet och engagemang för den enskilde. En samordnare beskriver vad deltagarna har berättat om möjliga sätt att utvecklas vidare efter att projektet avslutats:

Då är det inte så här, ”då ska jag bli musikalstjärna” utan då är det mer så här, ”jag kanske ska börja gå på en dramakurs”. Eller ”jag kanske skulle vara med i er konstskola”. Så det är inte så där utopier. Ja men ”när det här projektet är slut då ska jag gå vidare på ett sätt som är möjligt *för mig*”.

Hen menar att det finns en rimlig förväntan på progression utifrån de egna förutsättningarna. Husets målsättning är inte att utbilda musikalartister, utan att ge människor nya verktyg för att kunna fortsätta med något de uppskattar. De nya kompetenserna, det utökade nätverket, och den nya maktmobiliseringen rustar deltagarna att bättre representera sig själva även i andra situationer (Boehm & Boehm, 2003).

### 5.3.6 Nya perspektiv

När aktörerna beskriver hur de påverkats under projektets gång handlar mycket om att få nya perspektiv och insikter, dels kring ämnet psykisk ohälsa, och dels gentemot andra aktörgrupper inom musikalprojektet. En förståelse för att psykiska ohälsa kan uttryckas på en mängd olika sätt, och en medmänsklig syn på individen bakom diagnosen har vuxit fram. En kulturprofessionell säger *“Så jag ser det mycket mindre som en sjukdom och mycket mer som aspekter av att vara människa. Saker och ting ändrar sig liksom.”* Personen berättade tidigare om hur hen påverkats känslomässigt under arbetet (se kap 5.3.1). Här framgår att hen även förändrat sin syn på vad psykisk ohälsa kan innebära. Enligt Heide, Porter och Saito (2012) är att påverkas känslomässigt och att få nya perspektiv de två starkast bidragande faktorerna till attitydförändring. En deltagare bekräftar denna förändring hos de kulturprofessionella: *“De har blivit mycket mer öppensinnade. Och mer accepterande. I början var de lite rädda märkte jag.”* De kulturprofessionellas berättelser skildrar hur de gått från osäkerhet inför mötet med deltagarna till trygghet i den dynamiska gruppens arbete. En av dem säger: *“Jag tror ingen som börjar med det här projektet kommer att vara samma när man går ur det. Och jag har ju lärt mig otroligt mycket.”* Freire (1972) menar att den som vill bidra till förändring för en utsatt grupp måste bygga tillitsfulla relationer till gruppens medlemmar. Egna fördomar måste ifrågasättas, de måste själva låta sig påverkas. De kulturprofessionella vi intervjuat säger sig ha påverkats under projektets gång, genom en ny syn på deltagarnas kompetenser, personligheter och variationer i uttryck, och har således blivit vad Freire (1972) kallar omvända. Han menar att

förtryck hindrar människor från att nå sin fulla potential, de förtryckta främst, men även förtryckarna. Med andra ord påverkar och begränsar maktstrukturer alla människor oavsett position. Genom frigörande verksamheter kan båda parter medvetandegöras om förtryckets omfattning, och därmed förändra situationen. Förtryckarna behöver alltså få ta del av de förtrycktas perspektiv för sin egen frigörelse, så att de inte längre upprätthåller förtrycket. Vi tolkar att de kulturprofessionella har fått genomgå just en sådan process.

En deltagare reflekterar även kring sin egen attityd mot andra deltagare inom projektet:

Så det är ju en del som har haft psykosor och varit inne på psyket och sånt. Jag tycker det är ganska läskigt. Jag vet inte vad de kan hitta på liksom men ändå... Nu har jag lärt känna dem.

Personen uttrycker att andras problematik avdramatiseras när de får en relation. Att bygga relationer genom gemensamma aktiviteter ger en empatisk förståelse för andra människor (Lit, 2013).

Något annat som beskrivs i det insamlade materialet är nya perspektiv på den egna verksamheten. Högskolans samordnare berättar vad som hände efter en workshop:

Det kommer fram en kvinna till mig, hon är strax över 50. Hon är alldeles "ASSÅ fuck alla läkare! Fuck alla doktorer! Alla läkemedel! Det är ju det här, det är ju *det här* som gör att *vi* mår bra, att vi kommer någon vart!" [...] Och jag blev alldeles så där chockad, och gick hem och blev nästan alldeles gråtfylld av det, för man insåg där och då att vi *gör* någonting. Vi *gör* någonting för andra människor här. Vi påverkar deras liv jättemycket. Genom att de får vara med om det här. [...] Då insåg jag liksom storheten i vad vi faktiskt gör. [...] Som nån sorts frigörelse liksom. Jag kan inte förklara det men vi påverkar den här kvinnan jättemycket. Hela hennes tillvaro, av att hon får vara en del av det här.

Ur samordnarens perspektiv var det inget märkvärdigt som utfördes, bara vanliga teaterövningar. Att använda en metod i ett nytt sammanhang kan få helt nya konsekvenser, något som i det här fallet fungerar väldigt positivt. Ordet *frigörelse* är som hämtat från Freires och Boals texter men är autentiskt från intervjusituationen. Samordnaren fick vara närvarande när en deltagare tydligt upplevde teaterverksamheten som frigörande. Vi kan uttyda att samhällets insatser för den här kvinnan hade präglats av sjukvård och medicinering, vilket troligen gett henne en internaliserad självbild av att vara sjuk och i passivt behov av hjälp. Utifrån de metoder och arbetssätt vi funnit

kan vi anta att hon i teaterövningarna fick prova en annan roll. Hon fick bli ett subjekt som agerade i dialog med lärarna, personer med en annan maktposition än hennes egen. Hennes erfarenheter ansågs viktiga och hon fick ha roligt. Hon upplevde också att detta ledde henne framåt mot en förändring av sin situation. Detta blev en stark erfarenhet för kvinnan själv, men också för samordnaren som återger händelsen.

Detta är precis de effekter Freire (1972) menar att befriande verksamheter ska ha. Läraren ska inte vara det enda subjektet, utan deltagarna måste vara medskapare av situationen. Han säger att ett befriande ledarskap inte kan bygga på att överföra en tro på frihet till målgruppen. Frigörelse kan bara ske genom att individer själva kritiskt reflekterar över sin situation och agerar för att förändra den. Att få prova på att vara aktör i en avgränsad situation som denna öppnar upp för möjligheten att vara aktör även i andra sammanhang. Detta leder fram till förändring *med* en utsatt grupp, inte *för* den, vilket för Freire är den enda giltiga formen av förändring.

Några av deltagarna har genom musikalprojektet för första gången provat på teater, musik och scenisk gestaltning. Dessa personers nya erfarenheter hjälper andra aktörer att få en ny syn på potentialen i de kreativa verksamheter de är professionella inom. En kulturprofessionell säger så här:

Jag är ju anställd i det här projektet för att jag har kompetens, hoppas jag, kring ämnet musikal.

Men det är ju en mängd aspekter som jag aldrig har mött, ett sånt här projekt liksom rycker undan mattan på en. Men på ett positivt sätt!

Heide, Porter och Saitos (2012) resultat visar att en musikal föreställning har potential att påverka människors attityder. Våra informanter ger uttryck för att även de som framställer en sådan föreställning kan påverkas genom sin medverkan i arbetsprocessen.

## 6. Avslutande diskussion

Syftet med denna studie har varit att beskriva och analysera hur teater kan användas inom socialt arbete. Detta har gjorts via en fallstudie av ett projekt där professionella kulturutövare tillsammans med människor som lider av psykisk ohälsa jobbat med skapandet av en musikföreställning. Drivkrafter vi har upptäckt i projektet är bland annat en önskan om att normalisera och avstigmatisera människor med psykisk ohälsa, utvecklas som människa och konstnär, återhämta sig och ha roligt. Alla informanter påtalar att det både skall vara och är ett lustfyllt arbete som de bedriver. Motiverande arbete är något som ofta påtalas som svårt runt målgruppen personer med psykisk ohälsa då många diagnoser präglas av social fobi och isolering. Att kunna tillhandahålla en verksamhet där lust är en starkt motiverande kraft är få förunnat och en stor styrka i projektet.

Ingången i arbetet från de kulturprofessionellas sida grundar sig i att de skall jobba med denna målgrupp på samma sätt som de skulle jobba med t.ex. teaterstudenter. Därför består de metoder som vi har funnit i projektet till stor del av ”vanliga teaterövningar”. Dessa innefattar lekar som gör att en lär känna sig själv, sin kropp som uttrycksmedel och andra personer i gruppen. Vidare har de använt sig av olika skrivövningar, gestaltande sceniska övningar och samtalsövningar för att genom workshops producera och diskutera materialet som skapar föreställningen. I analyskapitlet har vi under temat metoder även tagit upp det arbetssätt som används i projektet. Detta arbetssätt karaktäriseras framförallt av flexibilitet, vilket vi menar är en av de kreativa processernas största fördelar i socialt arbete. Informanterna uppvisar viss oenighet runt synen på slutprodukt. Någon påtalar att processen och deltagande är absolut viktigast, medan andra vill framhålla att slutprodukten är menad att hålla högsta möjliga konstnärliga kvalitet. Diskussionen om slutproduktens kvalitet problematiseras i analysen då tidigare forskning och våra teoretiker påtalar att processen skall vara starkt överordnad produkten när teater används i socialt arbete. Projektet är dock inte enbart socialt arbete utan ett samarbete mellan två institutioner och en föreställning under nästintill professionella former är vad projektet utger sig för att vilja skapa.

Projektet har haft en påverkan på deltagarna både på individ- och gruppnivå. Känslan av att bli sedd och att känna att den egna berättelsen är viktig är något som starkt återkommer i materialet, likaså känslan av sammanhang, gemenskap och nyfunnen förståelse för andra människor. Projektet ger deltagarna nya sociala nätverk och ett salutogent sammanhang, vilket bidrar till att

bryta tidigare isolering. De utvecklar även nya kreativa kompetenser som sång, dans och skådespel, vilket ger ett starkare självförtroende. De kulturprofessionella utvecklar nya kompetenser i att bemöta en utsatt grupp och deras erfarenheter. Dessutom får de en påminnelse om den positiva kraft som finns i kreativa aktiviteter och hur viktigt deras arbete kan vara för andra människor.

Vi har genom denna studie velat belysa hur teater kan vara en användbar metod inom socialt arbete inte bara utomlands utan även i Sverige. I communityteater förenas teaterns fält och det sociala arbetets. Det handlar om socialt grupparbete, där individen stärks samtidigt som samhället kan påverkas. Människor från utsatta grupper egna röster lyfts fram, vilket motverkar stigmatisering och förtryck. I Freires anda hoppas vi medvetandegöra de socialarbetare som läser studien om värdet av att använda teater som metod för socialt förändringsarbete, då det i enlighet med socialtjänstlagens portalparagraf kan frigöra och utveckla enskildas och grupper egna resurser. Likaså hoppas vi medvetandegöra de personer vi intervjuat om att deras metod är communityteater, som i sin tur är en del av en socialpedagogisk och antiförtryckande tradition. Det är särskilt inom dessa båda inriktningar som vi ser att teatermetoder kan ingå i ett framtida socialt arbete.

I löpande diskussioner under studiens gång har vi liknat projektets arbetsgång vid vår egen forskningsprocess. Båda innebär kreativitet och problemlösning, men också metodologiska överväganden. Stora mängder data genereras, vilket innebär en urvalsprocess. Integritetskänsliga ämnen behandlas, vilket kräver en etisk reflektion. I båda fallen är målgruppen, helt eller delvis, människor i en utsatt position, vilket gör bemötandet och arbetsklimatet särskilt viktigt. Inom forskningen krävs en medvetenhet kring de metodval som görs. Även kreativt arbete kräver struktur, och i arbetet med utsatta grupper finns en särskild poäng med att ha en medveten reflektion kring de metoder som används och dess konsekvenser. Arbetet kan naturligtvis fungera väl ändå, men inom socialt arbete finns ett värde i att sätta ord på det som görs, då att benämna något är ett steg mot förändring (Freire, 1972). Och det är socialt arbete som utförs i projektet, även om det utförs av andra professioner.

Vi kan även se att teater skulle vara användbart under socionomutbildningen, inte bara i en genomgång av olika metoder, utan även för att på ett handfast sätt förbereda studenterna inför arbetslivets kommande möten, dilemman och konflikter. Vi tänker då särskilt på Boals tekniker där teatern används som diskussionsunderlag och blir ett instrument för problemlösning.

Socionomer är en människobehandlande profession som använder sig själva som arbetsredskap. En god förmåga till empatisk förståelse är många gånger nödvändig i mötet med klienter och anhöriga. Då teater är en träning i att se sig själv utifrån och andra inifrån är det ett ypperligt verktyg för att öva upp en sådan förmåga. Att t.ex. dramatisera en situation mellan en socialarbetare och en klient med fokus på bemötandet skapar praktiska erfarenheter redan under utbildningen. Även simulerade erfarenheter ”sätter sig i kroppen” och medvetandegör den egna rollen samt hur den kan uppfattas av andra. Ett sätt att göra övningen särskilt verklighetstrogen och givande skulle kunna vara att låta skådespelare eller teaterstudenter spela klienter som socionomstudenterna får agera mot.

Inom den svenska teaterbranschen idag finns en strömning där communityteater blir allt vanligare och viktigare för att legitimera statligt stöd. Detta är naturligtvis glädjande för oss som är intresserade av metoden. Det innebär även att många utsatta gruppers egna röster kommer lyftas fram genom olika föreställningar och projekt, vilket är positivt för att utmana samhällets förtryckande bild av gruppen. Nyttan av detta måste dock värderas mot risken att exploatera de människor som deltar. Freire och Boal är tydliga med att en befriande verksamhet ska vara motsatsen till en förtryckande. De som arbetar med teater som metod i socialt arbete måste säkerställa att det inte får en exploaterande effekt. Detta öppnar upp för vidare intressant och viktig forskning kring hur detta kan säkerställas.

Det är inte svårt att hitta internationell forskning som behandlar användandet av teater inom socialt arbete, men mer behövs utifrån en svensk kontext. Projektet vi följt har en något ambivalent inställning till att åstadkomma en professionell slutprodukt, då både produkten och skapandeprocessen värderas högt. En intressant forskningsfråga utifrån detta skulle kunna vara: ”Hur påverkas grupprocessen och individers utveckling av förväntan på en professionell slutprodukt?” Vi kan ana både en positivt motiverande effekt och en exkludering av vissa deltagare, men ett riktigt svar på frågan kräver ytterligare forskning.



# Referenslista

- Antonovsky, A. (2005). *Hälsans mysterium* (2. utg. / förord av Lennart Levi). Stockholm: Natur och kultur.
- Boal, A. (1979). *De förtrycktas teater*. Stockholm: Gidlund.
- Boehm, A., & Boehm, E. (2003). Community Theatre as a Means of Empowerment in Social Work: A Case Study of Women's Community Theatre. *Journal of Social Work*, 3(3), 283–300. <https://doi.org/10.1177/146801730333002>
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder* (2., [rev.] uppl.). Malmö: Liber.
- David, M., & Sutton, C. D. (2016). *Samhällsvetenskaplig metod* (1. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Diba, D., & d'Oliveira, A. F. (2015). Community Theater as social support for youth: agents in the promotion of health. *Ciência & Saúde Coletiva*, 20(5), 1353–1362. <https://doi.org/10.1590/1413-81232015205.01542014>
- Dutton, S. E. (2001). Urban Youth Development–Broadway Style: Using Theatre and Group Work as Vehicles for Positive Youth Development. *Social Work with Groups*, 23(4), 39–58. [https://doi.org/10.1300/J009v23n04\\_04](https://doi.org/10.1300/J009v23n04_04)
- Faigin, D. A., & Stein, C. H. (2010). The Power of Theater to Promote Individual Recovery and Social Change. *Psychiatric Services*, 61(3), 306–308. <https://doi.org/10.1176/ps.2010.61.3.306>
- Fangen, K. (2005). *Deltagande observation*. (H. Nordli, Övers.) (1. uppl.). Malmö: Liber ekonomi.
- Freire, P. (1972). *Pedagogik för förtryckta* (8. uppl.). Stockholm: Gummesson.
- Försäkringskassan (2017) *Lång väg tillbaka till arbete vid sjukskrivning*. Psykiatriska diagnoser, Korta analyser 2017:1. ( [https://www.forsakringskassan.se/wps/wcm/connect/d57be02c-46dc-4079-b68d-760739441f11/korta\\_analyser-2017-1.pdf?MOD=AJPERES&CVID=](https://www.forsakringskassan.se/wps/wcm/connect/d57be02c-46dc-4079-b68d-760739441f11/korta_analyser-2017-1.pdf?MOD=AJPERES&CVID=) ) Hämtat: 2018-04-18
- Heide, F. J., Porter, N., & Saito, P. K. (2012). Do you hear the people sing? Musical theatre and attitude change. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6(3), 224–230. <http://dx.doi.org.ezproxy.ub.gu.se/10.1037/a0027574>
- Heule, C. (2011). Socialt arbete som mobilisering. I: V. Denvall, C. Heule, & A. Kristiansen (Red.), *Social mobilisering: en utmaning för socialt arbete* (1. uppl.). Malmö: Gleerups utbildning.
- Jacobsen, D. I. (2012). Förståelse, beskrivning och förklaring: introduktion till samhällsvetenskaplig metod för hälsovård och socialt arbete (2., uppdaterade och utök. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Kalman H. & Johansson, S. (2012) Skydd av försöksperson respektive skydd av informanternas integritet. I: Kalman, H. & Lövgren, V. (red.) *Ethiska dilemman - Forskningsdeltagande samtycke och utsatthet*. Malmö: Gleerups.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (S.-E. Torhell, Övers.) (2. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Lit, S.-W. (2013). How Narrative Performance on Stage Made Transformation Possible: A Case Study. *Smith College Studies in Social Work*, 83(1), 61–77. <https://doi.org/10.1080/00377317.2013.746923>

- Nationalencyklopedin [NE]. (2018). Communityteater. Tillgänglig:  
<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/communityteater> (hämtad 2018-04-16)
- Nationalencyklopedin [NE]. (2018). Musikal. Tillgänglig:  
<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/musikal> (hämtad 2018-04-16)
- Nationalencyklopedin [NE]. (2018). Salutogen. Tillgänglig:  
<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/salutogen> (hämtad 2018-04-16)
- Sahlin, I. (2013). Sociala problem som verklighetskonstruktioner. I: A. Meeuwisse & H. Swärd (Red.), *Perspektiv på sociala problem* (2., omarb. utg.). Stockholm: Natur & kultur.
- Skau, G. M. (2007). Mellan makt och hjälp: [om det flertydiga förhållandet mellan klient och hjälpare] (3., [uppdaterade] uppl.). Stockholm: Liber.
- Socialtjänstlagen (SFS 2001:453). Stockholm: Socialdepartementet.
- Spratt T, Houston S, & Magill T. (2000). Imaging the future: theatre and change within the child protection system. *Child & Family Social Work*, 5(2), 117–127.
- Topor, A. (2016). En social förståelse av psykiska problems uppkomst och utveckling. I: G. Andersson, P. Bülow, A. Denhov, & A. Topor (Red.), *Från patient till person: om allvarliga psykiska problem - vardag, vård och stöd* (1. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Vetenskapsrådet. (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet. Hämtad från [http://www.cm.se/webbshop\\_vr/pdf/etikreglerhs.pdf](http://www.cm.se/webbshop_vr/pdf/etikreglerhs.pdf)
- Wahlberg, S. (2013). *Sambällsarbete: strategier för socialt arbete* (2., [rev.] uppl.). Stockholm: Norstedts juridik.
- Weichselbraun, L., & Engström, A. (2011). Inre rum: ett erfarenhetsbaserat kunskapscenter om psykisk sjukdom, hälsa och ohälsa. Göteborg: Stiftelsen Gyllenkroken.
- Westerling, M., & Karvinen-Niinikoski, S. (2010). Theatre enriching social work with immigrants—the case of a Finnish multicultural theatre group. *European Journal of Social Work*, 13(2), 261–270. <https://doi.org/10.1080/13691451003690973>
- Ørjasæter, K. B., & Ness, O. (2017). Acting Out: Enabling Meaningful Participation Among People With Long-Term Mental Health Problems in a Music and Theater Workshop. *Qualitative Health Research*, 27(11), 1600–1613. <https://doi.org/10.1177/1049732316679954>

# Bilagor

## Bilaga 1 Mejlfrågan till Husets samordnare om att intervjua deltagare

---

**Sara Wallin** (*mejladress*)

5 mars 2018 09:45

Till: (*Husets samordnare*)

Kopia: Jonas Brehmer (*mejladress*)

Hej (*Namn*)!

Hoppas du har det skönt på semestern! Vi skickar det här mejlet nu så att du får se det när du kommer tillbaka.

Vi skulle vilja göra intervjuer med två deltagare i projektet, och ber om din hjälp att hitta personerna. I första hand behöver vi två personer som är aktiva i (*Musikalprojektet*), som du tror skulle orka det utifrån sitt mående just nu och som kan tänka sig att bli intervjuade. Möjlighet och frivillighet alltså, det är det viktigaste.

OM det är möjligt utöver det, skulle vi gärna se viss olikhet mellan de två i kön och hur lång erfarenhet de har av dels psykisk ohälsa och dels av (*Husets*) verksamhet. Vi känner ju inte deltagarna och vet inte alls hur gruppens sammansättning ser ut, men det här är önskemål från oss.

Bifogar informationsbrev där du kan läsa om vårt syfte och hur intervjuerna är tänkta att genomföras.

Vi ses den 15e mars, allt gott tills dess!

/Sara och Jonas

---

**(Husets samordnare)**

13 mars 2018 13:50

Till: Sara Wallin (*mejladress*)

Kopia: Jonas Brehmer (*mejladress*)

Hejsan, jag kollar med deltagarna! Kanske har jag ett besked redan på torsdag när vi träffas... :)

Med vänlig hälsning (*Namn*)

## Bilaga 2 Informationsbrev till respondenter



### INSTITUTIONEN FÖR SOCIALT ARBETE

Göteborg, 1 mars 2018

Vi heter Sara Wallin och Jonas Brehmer och skriver nu vår kandidatuppsats i socialt arbete vid Göteborgs universitet. Vi är intresserade av mötet mellan kreativt och socialt arbete och tänker oss båda att i framtiden arbeta i skärningspunkten mellan de två. Uppsatsens syfte är att undersöka hur teater och musikal kan användas inom socialt arbete.

Studien utgår från kvalitativa intervjuer med ett antal professionella inom konstformerna teater och musikal, projektledare samt deltagare. Dessa pågår ca 1 timme och genomförs under vecka 11, 12 och 13. Med ditt tillstånd spelas intervjun in och kommer ligga till grund för vår analysprocess. Inspelningar och transkriberingar kommer förstöras efter att uppsatsen examinerats. Intervjuerna kan komma att kompletteras med att läsa manus eller att observera hur gruppen arbetar med projektet.

Deltagande är frivilligt och du som väljer att delta kan när som helst avbryta din medverkan, genom att kontakta någon av oss. Svaren kommer att anonymiseras och personuppgifter behandlas konfidentiellt. Har du ytterligare frågor är du mer än välkommen att höra av dig.

Tack för din medverkan!

Sara Wallin  
*(Mejladress, telefonnummer)*

Jonas Brehmer  
*(Mejladress, telefonnummer)*

Handledare: Ulf Borelius, *(mejladress)*

## Bilaga 3 Samtyckesblankett



### INSTITUTIONEN FÖR SOCIALT ARBETE

Göteborg den \_\_\_\_\_ 2018

Jag har tagit del av informationsbrevet för Sara och Jonas studie av  
(*Musikalprojektet*) vid (*Huset*) och (*Högskolan*).

Jag samtycker till att intervjuas och att intervjun spelas in.

Namn \_\_\_\_\_

Underskrift \_\_\_\_\_

Tack för din medverkan!

Sara Wallin

Jonas Brehmer

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Bilaga 4a Intervjuguide Husets Samordnare

**Sammanhangsmarkering:** Är det okej att vi spelar in denna intervju? Du har fått ett informationsbrev och samtyckt till att intervjuas. Vi kommer prata ca 1 timme. En av oss kommer ta anteckningar under tiden. Du kan avbryta intervjun när du vill, och vi kan ta en paus om du önskar. Vi vill också tillägga att vi kommer att göra vårt bästa, men det kan bli svårt för oss att dölja din identitet för andra deltagare i projektet. Frågor innan vi börjar?

**Inledning:** Vilken roll har du i projektet?

### Drivkrafter

1. Hur skulle du kort beskriva projektet?
2. Varför ville du genomföra detta projekt?
3. Hur ser du på relationen mellan projektet som process och slutprodukt, hur värderar du dem i förhållande till varandra?
4. Vad skulle du vilja händer efter att projektet är avslutat, att det leder till?

### Metoder

1. Varför använder ni teater/musikal som metod, hur skulle du beskriva metoden.
2. Vad tycker du är viktigt att få med i manuset, och vad kan strykas?
3. Hur tror du den sociala skapandeprocessen påverkas av att slutprodukten förväntas vara professionell?
4. Hur ser du på mötet mellan deltagarna och de konstnärligt professionella?
5. Hur pratade de olika grupperna om varandra innan de träffades? Förberedde du dem på deras möte med varandra?
6. Finns det några regler kring deltagande? Kan de eventuella reglerna se olika ut i projektets olika faser/grupper? Tex i repetitionsprocessen/manusgrupp?
7. Föreställ dig att någon av deltagarna skulle må dåligt efter att ha deltagit i tex en manusworkshop. Vad skulle du göra då?
8. Har du märkt någon utveckling i gruppen eller hos individer (både professionella och icke professionella)?

### Konstruktioner

1. Vilken bild av människor med psykisk ohälsa vill ni ge med den här föreställningen?
2. När vi läser manus uppfattar vi ett tema, önskan om att vara perfekt, vad tänker du om det?
3. Tycker du att publiken måste förstå karaktärerna och deras handlingar?
4. Hur ser en på symtom i projektet? *Är någon för sjuk för att delta eller är de erfarenheterna värdefulla att visa?*
5. Vad har du för erfarenhet av psykisk ohälsa innan det här projektet?
6. Har din inställning till deltagarna/psykisk ohälsa förändrats i och med det här projektet?

## Bilaga 4b Intervjuguide Högskolans samordnare

**Sammanhangsmarkering:** Är det okej att vi spelar in denna intervju? Du har fått ett informationsbrev och samtyckt till att intervjuas. Vi kommer prata ca 1 timme. En av oss kommer ta anteckningar under tiden. Du kan avbryta intervjun när du vill, och vi kan ta en paus om du önskar. Vi vill också tillägga att vi kommer att göra vårt bästa, men det kan bli svårt för oss att dölja din identitet för andra deltagare i projektet. Frågor innan vi börjar?

**Inledning:** Vilken roll har du i projektet? Hur delaktig i processen är du just nu?

### Drivkrafter

1. Hur skulle kort du beskriva projektet?
2. Varför ville du delta i detta projektet?
3. Varför göra teater om psykisk ohälsa?
4. Vilken erfarenhet har du själv av psykisk ohälsa innan det här projektet?
5. Vad skulle du vilja händer efter att projektet är avslutat?

### Metod

1. Hur ser du på att använda teater/musikal som metod i socialt arbete?
2. Hur kan gå det till?
3. Hur tror du den sociala skapandeprocessen påverkas av att slutprodukten förväntas vara professionell?
4. Hur värderar du föreställningen som konstnärlig kontra pedagogisk produkt?
5. Du rekommenderade (*namnen på de kulturprofessionella*) till det här projektet. Varför just dem? Vem passar i den här typen av projekt?
6. Hur ser du på mötet mellan eleverna och deltagarna? Hur förberedde du dem inför det mötet?
7. "Föreställer dig att om 5 år har Högskolan en fast kurs i samarbete med liknande organisationer för att jobba på det här sättet. Vad tänker du om det? Om du inte vill det, vad tänker du dig istället?"

### Konstruktioner

1. Vilken bild av människor med psykisk ohälsa vill ni ge med den här föreställningen?
2. Har ni diskuterat olika sätt att se på psykisk ohälsa i projektet?
3. När vi läser manus uppfattar vi att ett tema, önskan om att vara perfekt, vad tänker du om det?
4. Tycker du att publiken måste förstå karaktärerna och deras handlingar?
5. Har din inställning till deltagarna/psykisk ohälsa förändrats i och med det här projektet, hur?

## Bilaga 4c Intervjuguide kulturprofessionella

**Sammanhangsmarkering:** Är det okej att vi spelar in denna intervju? Du har fått ett informationsbrev och samtyckt till att intervjuas. Vi kommer prata ca 1 timme. En av oss kommer ta anteckningar under tiden. Du kan avbryta intervjun när du vill, och vi kan ta en paus om du önskar. Vi vill också tillägga att vi kommer att göra vårt bästa, men det kan bli svårt för oss att dölja din identitet för andra deltagare i projektet. Frågor innan vi börjar?

**Inledning:** Vilken roll har du i projektet?

### Drivkrafter

1. Hur skulle du kort beskriva projektet?
2. Varför vill du vara med i projektet?
3. Vad har du för erfarenhet av psykisk ohälsa innan det här projektet?
4. Vad skulle du vilja händer efter att projektet är avslutat?
5. "Föreställ dig att du om 10 år har fått fast anställning på (*Huset/Högskolan*) för att jobba på det här sättet. Vad tänker du om det? Om du inte vill det, vad tänker du dig istället?"
6. Varför göra musikal om psykisk ohälsa?

### Metod

1. Beskriv processen för manusskrivandet! Hur gör du för att överföra berättelser till manus och musik?
2. Vad tycker du är viktigt att få med i manuset, och vad kan strykas? Hur görs urvalet?
3. Förberedde du dig något innan projektet?
4. Hur har mötet med deltagarna varit? Vad minns du av första mötet?
5. Hur ser en på symtom i projektet? Är någon för sjuk för att delta, eller är de erfarenheterna värdefulla att visa? Har ni vissa förhållningsregler för att delta?
6. Hur påverkas den sociala skapandeprocessen av att slutprodukten förväntas vara professionell?
7. Hur påverkar det att det är icke-professionella med i rummet (*tex namn*)?
8. Har du märkt någon utveckling i gruppen eller hos individer?
9. Föreställ dig att någon av deltagarna skulle må dåligt efter att ha deltagit i tex en manusworkshop. Vad tänker du om det?

### Konstruktioner

54. Vilken bild av människor med psykisk ohälsa vill ni ge med den här föreställningen?
55. Har ni diskuterat olika sätt att se på psykisk ohälsa i projektet?
56. När vi läser manus uppfattar vi att ett tema, önskan om att vara perfekt, vad tänker du om det?
57. Tycker du att publiken måste förstå karaktärerna och deras handlingar?
58. Har din inställning till deltagarna/psykisk ohälsa förändrats i och med det här projektet, hur?



## Bilaga 4d Intervjuguide deltagare

**Sammanhangsmarkering:** Är det okej att vi spelar in denna intervju? Du har fått ett informationsbrev och samtyckt till att intervjuas. Vi kommer prata ca 1 timme. En av oss kommer ta anteckningar under tiden. Du kan avbryta intervjun när du vill, och vi kan ta en paus om du önskar. Vi vill också tillägga att vi kommer att göra vårt bästa, men det kan bli svårt för oss att dölja din identitet för andra deltagare i projektet. Frågor innan vi börjar?

**Inledning:** Vilken roll har du i projektet?

### Drivkrafter

59. Hur skulle du beskriva projektet?
60. Varför vill du vara med i projektet?
61. Vad har du för erfarenhet av teater och musikal innan det här projektet?
62. Vad skulle du vilja händer efter att projektet är avslutat?
63. Föreställ dig att du om 5 år har en karriär utifrån det här projektet. Vad tänker du om det? Om du inte vill det, vad tänker du dig istället?
64. Vad vill du bidra med i projektet?

### Metod

65. Beskriv processen för projektet! Beskriv metoden!
66. Hur gör ni för att överföra berättelser till manus och musik?
67. Vad tycker du är viktigt att få med i manuset, och vad kan strykas? Hur görs urvalet?
68. Hur har mötet med de professionella varit? Vad minns du av första mötet?
69. Vad krävs för att du ska börja berätta om ditt liv? Berättar du om allt? Spelar det någon roll vilka som finns med i rummet? Vem som frågar?
70. Har du någon gång upplevt att du inte kan delta? Varför inte i så fall? Har ni haft några förhållningsregler för gruppen?
71. Föreställ dig att du är med på en workshop, och du börjar må dåligt - vad gör du då?
72. Hur ser du på att det skall bli en professionell föreställning? (vill du delta som skådis? Hade du gjort det om den var oprofessionell?)

### Konstruktioner

73. Vilken bild av människor med psykisk ohälsa vill ni ge med den här föreställningen?
74. Har ni diskuterat olika sätt att se på psykisk ohälsa i projektet? Har alla dessa bilder hamnat i manuset? Om inte, hur gjorde ni för att enas om vilken bild ni skulle lyfta fram?
75. När vi läser manus uppfattar vi att ett tema, önskan om att vara perfekt, vad tänker du om det?
76. Tycker du att publiken måste förstå karaktärerna och deras handlingar?
77. Har du märkt någon utveckling i gruppen eller hos individer?
78. Har din inställning till psykisk ohälsa förändrats i och med det här projektet?