
Eva Torkelson

Krav, kontroll och socialt stöd

– om scenartisters psykosociala arbetsmiljö

Att vara artist är något som många drömmer om. Spänning och speciella stämningar, krav på kreativitet och engagemang gör teatern till en speciell arbetsmiljö. För många är det ett fascinerande yrke med utmaningar och som ger stimulerande kontakt med publik och arbetskamrater. Många artister kan inte tänka sig ett annat yrke. Drömmen om att bli berömd går i uppfyllelse för några medan andra får nöja sig med att hålla sig i bakgrunden eller vara arbetslösa. Artikeln belyser scenartisters arbetsvillkor med tonvikt på krav, kontroll och socialt stöd. Framställningen är hämtad ur doktorsavhandlingen *Expert- och deltagarperspektiv på stress hos scenartister* (Torkelson 1997) som i huvudsak bygger på två projekt (Lindén & Torkelson 1991 och Torkelson 1993) inom ett större forskningsprogram ”Teaterns arbetsmiljö: Scenartistens reaktioner på fysiska och psykiska arbetsmiljöfaktorer”.*

Med hjälp av den sk krav-kontroll-stödmodellen (Johnson 1986), en modell som har inspirerat till mycket forskning inom området psykosocial arbetsmiljö, illustreras stressen hos scenartister. Enligt modellen har arbeten som karakteriseras av höga krav, dåliga möjligheter att påverka och lågt socialt stöd, negativa effekter på hälsa och välbefinnande. Å andra sidan kan kontrollmöjligheter i arbetet och socialt stöd verka som buffertar och skydda mot negativa effekter av stress. Syftet med forskningen var att bidra till kunskaperna om scenartisters

stress genom att kombinera ett expert- och deltagarperspektiv. Expertperspektivet, med sina rötter i ”main stream” traditionen inom arbetsmiljöpsykologi och socialmedicin, är inriktat mot att statistiskt testa krav-kontroll-stödmodellen. Deltagarperspektivet, som härstammar från en socialpsykologisk forskningstradition som fick fotfäste i Sverige genom Bertil Gardell och hans kollegor, poängterar de anställdas aktiva roll i forsk-

Eva Torkelson är fil dr i psykologi och verksam vid Psykologiska institutionen i Lund och vid Change@Work.

*Programmets totalt fem projekt var kopplade till en forskningscirkel och bedrevs inom ramen för ett samarbete mellan Lunds universitet, Svenska Teaterförbundet, Sveriges Yrkesmusikerförbund och Teatrarnas Riksförbund. Ekonomiskt stöddes programmet av Arbetsmiljöfonden och Lunds universitet (Kontaktgruppen för arbetslivsfrågor) under åren 1989–91.

ningsprocessen. Genom att kombinera dessa två angreppssätt var förhoppningen att nå en mer kontextualiserad och valid kunskap. En enkät distribuerades till 395 scenartister vid olika teatrar i Sverige: skådespelare, sångsolister, dansare, korister och musiker. Svarefrekvensen var 65 procent. Forskningscirkelarna bedrevs för att skapa kontakt mellan forskare och artister. Dessa cirkel hade en viktig roll när det gällde att utforma innehållet i enkäten samt utgjorde en tolkningsram för resultaten i studien. I avhandlingen presenterades resultaten i två delar. Den första delen innehöll en prövning av krav-kontroll-stödmodellen. I en statistisk analys av enkätdata testades huvud-, medierande- och modererande effekter av kontroll och socialt stöd i relation till hälsa och välbefinnande. I en andra del av avhandlingen gavs en mer konkret bild av samma villkor, baserad på enkätdata (Torkelson 1993) och kvalitativt analyserat material från projekten (Lindén & Torkelson 1991), från forskningslitteraturen och från artisternas fackförbund. Det är denna del som ligger till grund för föreliggande artikel. Här beskrivs vad som kännetecknar de olika dimensionerna i krav-kontroll-stödmodellen (arbetskraven, kontrollen och inflytandet samt det sociala stödet) i scenartisters yrkesvärld. Jag gör inte anspråk på att ge en uttömmande beskrivning av samtliga fem yrkesgrupper, utan min intention är att ge en bild av scenartistyrket i stort. Några exempel från de olika yrkeskategorierna lyfts fram för att illustrera typiska särdrag i yrket men också för att belysa skillnader som finns mellan artistyrkena.

Arbetskraven

Artistyrket ställer stora krav på konstnärlig utveckling. Ofta sker arbetet under inten-

siv anspänning och stort känslöengagemang. Yrket förutsätter en konstnärlig perfektionism (Branschprogram för teater- och musikerområdet 1992). Kraven på de individuella prestationerna är höga. Ständigt värderas framgångar och misslyckanden, både individuellt och kollektivt. En artist måste hela tiden vara på topp och får inte ha en dålig dag:

Ångesten ligger också [i att] från det är inövat och det ska passa kuggghjulet och så, någon gång kanske det går så där [...] så bara slår det förbi så här. Vi spelade en komisk pjäs på konserthuset och jag hade en replik där det kom garanterat ett skratt för varje föreställning. En dag mädde jag väldigt dåligt och spelade. Jag sa min replik och det var helt tyst, 800 människor satt helt tysta. Jag gick ut och grät. Jag kände mig totalt misslyckad över att jag inte kunde göra detta som jag skulle göra. Det är en sån där otrolig ångest, för det ögonblicket är totalt värdelöst sen (Lindén & Torkelson 1991, s 62).

Resultatet av prestationerna värderas inte bara av publik och recensenter utan får också konsekvenser för framtida engagemang. Är prestationen bra höjs artisten till skyarna och anställningen är säkrad även nästa spelår, men efter en mindre lyckad föreställning är man ingenting värd (i en intervju med Karl Gustaf Lindström i Weintraub 1989).

Artistlivet kräver också stort engagemang som sträcker sig utanför arbetstiden och medför en sammansmältning mellan arbetsliv och privatliv. Många har svårt att släppa tankarna på arbetet när de är lediga. Var fjärde artist är för trött av arbetet för att kunna ta sig för något på sin fritid. I vissa faser finns rollbearbetningen och lösningar på problemen ständigt i artisternas tankar:

Och rätt som det är, så ligger jag bara och tänker på den pjäsen och så tittar jag på klockan. Det är lika bra att stiga upp och läsa den nu (Lindén & Torkelson 1991, s 32).

Jag drömmer ofta lösningar, så jag har ett anteckningsblock vid sängen... (Lindén & Torkelson 1991, s 33).

Då ligger de och skaver hela tiden och då har jag manus bredvid mig när jag diskar och allt möjligt, för att kunna titta (Lindén & Torkelson 1991, s 78).

I samband med premiären är man helt uppslukad, men tider av stort engagemang kan å andra sidan brytas av perioder med arbetslöshet.

När det gäller musikerna krävs stor grad av koncentration vid framförandena och hård träning. Förväntningarna på att allt ska stämma är stora, alla måste utföra toppprestationer och inga misstag får ske. Allt måste "klaffa". När musikern har ett tillfälligt speluppehåll måste han/hon ändå vara så koncentrerad att det går att följa med i totalförloppet för att nästa insats ska passa exakt (Falk 1990). Spelar någon fel går det ut över de andra och ibland kan man drabbas av "stora darren" (Wigstrand 1990). Rädslan att spela fel är ett resultat av pressen att prestera maximalt då alla har en hög ambitionsnivå och känner ansvar inför kollektivet (Theorell m fl 1987b). Det har visat sig att musiker arbetar med både hög medelarbetspuls och extrema pulsskiftningar (Theorell m fl 1987b, 1990). Hjärtfrekvensen vid en soloinsats kan bli lika hög som under ett tungt fysiskt arbete. Både de egna kvalitetskraven och kraven på kollegornas framförande är höga, vilket leder till en rädsla att själv inte räckta till (Johansson Liljeholm 1996). I en studie av 2 212 musiker angav 24 procent att de hade problem med prestationsångest (Clark 1989) och i ytterligare en studie (Marchant-Haycox & Wilson 1992) visade det sig att närmare hälften av musikerna och en tredjedel av skådespelarna, dansarna och sångarna led av prestationsångest. I internationell litteratur dis-

kuteras "performance anxiety" och "stage fright" (Aaron 1986, Clark 1989, Konijn 1991, Salomon 1991), olika tekniker och terapier mot scenartisters ångest (Salomon 1991, Sternberg 1991), och ett särskilt begrepp har myntats för musikernas prestationsångest "musical performance anxiety" (Salomon 1990).

För att hålla nerverna i schack och för att hindra hjärtat att göra "tjurrusningar" under föreställningen, är det flera musiker som använder betablockerare (Johansson Liljeholm 1996, Sternbach 1995, Wigstrand 1990). Ljudnivån är också ofta hög men de konstnärliga kraven tillåter inte bruk av hörselskydd. Här finns en konflikt mellan de konstnärliga kraven och en god arbetsmiljö (Branschprogram för teater- och musikerområdet 1992).

Trots den stora pressen är det endast en liten andel artister (fyra procent) som svarar att kraven är för höga. Kraven och engagemanget som "konsten" ställer på scenartisterna är förhållanden som accepteras ligga i yrkets natur. De ses som en naturlig del av arbetet som en artist måste underordna sig.

Ögonblickets konst – en svärmätt produkt

Föreställningen är en kollektiv slutprodukt som skapas under ledning av en konstnärlig ledare. Men en föreställning skapas också i själva mötet med publiken. Lars Löfgren (i en intervju i Järnefors 1995) beskriver teater som en psykologisk stämning där föreställningen skapas i kontakten med publiken. Artister och publik påverkar varandra ömsesidigt och det som skapas i ögonblickets möte avlöper alltid olika (Wirmark 1976).

Resultatet av arbetet är inte något fast som lätt låter sig mätas, och som åskådare ser vi bara slutprodukten. Bakom varje verk finns det ett stort engagemang och många timmars möda. Går något fel och föreställ-

ningen resulterar i ett fiasko är det inte den stora mödan och de många timmars arbete som ligger bakom som räknas utan bara resultatet (Höglin 1990).

Slutprodukten är inte något beständigt. Teatern beskrivs som "presenskonst" vars fulla existens bara nås i själva uppförandets ögonblick och som inte kan reproduceras (Aspelin 1977). Det levande ögonblicket då kontakten mellan scen och salong skapas är sedan dött och för alltid borta (Pettersson 1983). Efter föreställningen är det bara minnet av upplevelsen som finns kvar, så vitt inte arbetet gäller inspelning av något slag. Och inte heller minnet är beständigt:

Det är ögonblickets konst. Det är att skriva i vatten egentligen. Det är det som är det hemska också. Man jobbar som ett svin, för att få fram en bra föreställning. Alla jobbar som vansinniga och vill sitt bästa. Så kanske man lyckas göra en bra föreställning och bra premiär och [sedan] spelar man den på den här teatern i alla fall sex, sju, åtta veckor på sin höjd. Det [är] dundersuccé, publik- och recensionsmässigt. Så kanske den går i tio veckor på sin höjd, men längre håller den inte i den här lilla stan. Sedan läggs den ner och är bara borta. Det händer kanske t o m något år efteråt, att folk stöter på en på gatan och säger "oh, jag minns den föreställningen" och de var jätteimp[onerade] och någonting [hade] gått in på djupet hos dem. Men det försvinner, det finns inte kvar, det är inte dokumenterat som det är t ex med film eller musikupptagningar eller någonting. Det är en såpbubbla som försvinner (Lindén & Torkelson 1991, s 61–62).

Att synas, värderas och konkurrera

Det finns hela tiden en konkurrens med kollegor om arbetsuppgifterna eftersom det är ovanligt med fasta platser i produktionen. Lindström (1991) gör en beskrivning av situationen som innebär att artisterna går ut och in i olika produktioner med större eller mindre roller och i sämsta fall inte får

någon roll över huvud taget. Sammansättningen i den egna arbetsgruppen förändras och artisterna befinner sig ständigt i en konkurrenssituation som innebär att de alltid måste vara i toppform och bevaka sina intressen (Lindström 1991).

Att vara artist innebär att synas eller höras och prestationerna betygsätts hela tiden både av artisten själv och av andra. Men att synas eller höras är också ett mål för de flesta artister:

I strålkastarljuset har skådespelaren en möjlighet att uppmärksammas och bli bekräftad – att bli sedd (Lagercrantz 1995, s 146).

Den direkta mest påtagliga uppskattningen kommer från publiken och blir ett slags måttstock på prestationen, något som leder till en känsla av mening och identitet (Lindén & Torkelson 1991). Utlatanden från recensenter och reaktioner från de egna leden utgör också en viktig värdemätare.

Många strävar efter den stora rollen som solist eller huvudroll i en pjäs, gärna med en särskild regissör, dirigent osv:

Varje skådespelare, förstod jag så småningom, bär på en längtan efter att någon gång få göra vissa bestämda roller (Lagercrantz 1995, s 155).

Att få jobb hos t ex Ingmar Bergman kan innebära att man till och med kan tänka sig att arbeta gratis (Lindén & Torkelson 1991). Men å andra sidan kan det vara "bättre att vara okänd och bra än känd och dålig" (Lindén & Torkelson 1991, s 215). Samtidigt finns drömmen där om att bli upptäckt på "rätt" sätt när det gäller roller och inte behöva be om dem, något som skulle kunna bevisa att man är en bra artist. Att manipulera och försöka påverka rollfördelningen till egen fördel skulle tyda på motsatsen:

... ska jag komma längre i det här yrket och få bättre grejer så att säga och utvecklas, så ska det vara på grund av att man gör ett bra

jobb [...] och inte på grund av att jag är skicklig på att snacka och armbåga mig fram och fiffla och ringa och pula (Lindén & Torkelson 1991, s 205).

Bakom önskan att bli uppmärksammas och berömd för sina prestationer finns också rädslan att misslyckas och konkurrensen är hård. Att stå på scen innebär en stor utsatthet, särskilt om recensionerna är negativa (Järnefors 1995).

Egentligen är det förfärligt att ställa sig på en scen och utsätta sig för det man [gör], om man tänker efter (Lindén & Torkelson 1991, s 67).

Att misslyckas som artist kan vara att misslyckas som människa. Rollen beskrivs ofta som en integrerad del av den personliga identiteten (Forskningscirkelprotokoll 1989). Att misslyckas med sitt framförande kan också få konsekvenser för kommande rollbesättning och tjänster. Håller man sig inte på topp kan ens ställning ifrågasättas i konkurrensen med yngre artister (Theorell m fl 1987a). Det råder hård konkurrens om få platser och arbetslösheten är stor. Theorell m fl (1987a) beskriver musikernas arbete som ett yrke styrt av ”artistbranschens konkurrensprincip”. Att t ex bli berömd dansare och ständigt utsatt för kritik ger rampfeber, oro att inte platsa i laget och oro för att skada sig. Det är svårt att ”komma igen” efter frånvaro i samband med skador (Ramel 1991).

Om det för de flesta scenartister innebär en stor utsatthet att vara i centrum och ständigt bli värderad så finns det också grupper som inte är lika synliga. Att arbeta som korist innebär en kollektiv konstnärlig insats där den egna prestationen inte är så framträdande. Koristerna fungerar många gånger som statister eller levande dekor (Forskningscirkelprotokoll 1989). Det uttrycks bland flera korister en önskan om en mer central plats i produktionen i form av en

solistroll. Koristerna visar sig i enkätstudien vara den yrkesgrupp som i störst utsträckning skulle vilja medverka i andra typer av produktioner.

Arbetstider

Arbetet är ofta förlagt till oregelbundna, obekväma arbetstider och en uppstyckad dag med håltimmar mellan repetitioner och föreställningar som gör arbetsdagen väldigt utdragen (Lindén & Torkelson 1991). Det är vanligt att arbeta både kvällar och helger och att inte komma hem förrän vid midnatt. Det tycks därför anmärkningsvärt att endast 17 procent av artisterna känner sig pressade av att vara styrda av schema för föreställning och repetition. Å andra sidan är det över hälften av artisterna som upplever att arbetstiderna hindrar dem att träffa familj och vänner.

Arbetstiderna är inte anpassade till samhället i övrigt. Artisterna arbetar då många andra i samhället är lediga, något som ligger i teaterns natur. Att t ex gå på barnens föräldramöten i skolan är nästan omöjligt och tiderna präglar umgänget i familjen:

Hon var fyra år när jag blev ensam med henne. Hon präglades till nattbarn, för hon vägrade att somna [...] hon avverkade vilka barnvakter som helst. Hon somnade inte förrän jag kom hem. Och när jag kom hem, då skulle det spelas, det skulle läsas, det skulle vara aktivitet (Lindén & Torkelson 1991, s 59).

Perioden inför premiären måste artisterna dessutom se till att vara på topp. Lagercrantz (1995) skildrar denna intensiva tid då artisternas tankar uppehåller sig kring rollen och praktiska problem som måste lösas men också konflikter och komplicerade relationer vid teatern. Under denna period kan artisterna vara helt uppslukade av sina yrken och det finns oftast ingen tid över för familj och vänner.

En del repetition och inläsning sker hemma på egen hand. Som musiker t ex ingår det i yrket att man tränar mycket själv. Dansarna måste träna för att bibehålla kroppens smidighet, styrka och ledrörlighet och denna träning sker varje morgon, sex dagar i veckan (Ramel 1991). Skådespelare måste vara beredda att lägga ner tid utanför arbetet för att träna repliker:

Det är mycket dold arbetstid det där med texten. Om man har en jätteläxa, så kan jag inte lämna texten när jag kommer hem efter en föreställning, eller repetition på kvällarna, utan då sitter jag på natten också och kör text (Lindén & Torkelson 1991, s 78).

Lönen

Endast några få procent av artisterna i enkätstudien ansåg att lönen är rättvis i förhållande till andra branscher. Musikernas missnöje med lönen visas också i en studie av Theorell m fl (1987b). Musikerna har dessutom stora utgifter när det gäller instrument som de själva måste betala (Theorell m fl 1987b, Wigstrand 1990). Artisterna uttrycker också i sina samtal stor otillfredsställelse med lönen:

Man tänker så här, "Herre Gud, du har ju i alla fall hållit på ganska länge med det här jobbet och har i pengar inte kommit längre än så här, det är ju inte klokt" (Lindén & Torkelson 1991, s 42).

Det är ingen som upplyser teaterleverna och blivande, förhoppningsvis, skådespelarna, om hur den ekonomiska situationen är [...] Inte fan låter man bli att bli skådespelare [...] Nej det gör man inte (Lindén & Torkelson 1991, s 43–44).

Organisationen och den konstnärliga ledningen

Institutionsteaterns organisation är präglad av en hierarkisk struktur med lång tradition som ofta ses som en naturlig del av teatern.

Arbetsledning och styrningen av det artistiska arbetet på teatern har diskuterats av flera författare: "som en kvarleva från gångna tider" (i en intervju med Karl Gustaf Lindström i Weintraub 1989), "dirigenten har en auktoritär ledarroll som troligen saknar motstycke i demokratiska samhällen" (Boalt Boëthius & Wrangsjö 1988), ibland ser teaterledningen "lagar, avtal och bestämmelser som ett hinder i den konstnärliga verksamheten" (Lindström 1991) och orkestermedlemmarna och deras instrument ses som verktyg för dirigenterna som fordrar obönhörlig lydnad för att allt ska smälta samman i en konstnärlig helhet (Westlander 1993).

Att dansa är okay, men allt runtomkring, "slavgöra", nedtryckningen, hierarki, skador, dålig kontakt med överordnade; repetitörer, lärare, chefen [...] Tar loven av en (Ramel 1991, s 41).

Theorell m fl (1987b) beskriver symfonimusikernas arbete som auktoritärt uppbyggt med nedtryckta individer som till följd av denna organisationsform har dåligt utvecklade copingstrategier. Keve Hjelm illustrerar det auktoritära arbetssättet på teatern:

Regissören rustar sig alltså för det totalitära tänkandet. Som är inriktat på att bemästra – behärska – och i Columbus anda – erövra (Hjelm 1992, s 18).

Från enkätresultaten står det klart att det främst är sångsolisterna som upplever konflikter i kontakten med sina chefer. Det är också sångsolisterna som i minst utsträckning anser att närmaste konstnärliga ledaren tar folk på rätt sätt, är rättvis, tar hänsyn till vad artisterna tycker och visar uppskattning av arbetet. Koristerna å andra sidan är den grupp som är mer nöjd med personalbehandlingen.

Relationen till regissören har också fått en framträdande plats i skådespelarnas

cirkeldiskussioner (Lindén & Torkelson 1991). Här diskuteras regissörernas olika sätt att hushålla med tiden i samband med repetitionerna. Det är t ex svårt att planera ett kreativt arbete tidsmässigt och det känns ineffektivt för artisterna att vänta på sin tur, att komma till och träna sin insats, när arbetet av en annan scen drar över tiden. Regissören måste kunna bedöma artisternas olika behov samtidigt som det ska finnas en atmosfär där alla känner sig delaktiga och känner lust att spela. Det är dessutom vanligt med en stor omsättning på regissörer. Andra problem gäller att lägga sig i regissörens revir, något som kan vara en öm punkt vad gäller samarbetet. Det skapas samtidigt ett slags beroendeförhållande mellan artist och regissör. Detta illustreras av Sven Wollter när han beskriver sina krav på regissören:

Mitt krav på en regissör är att han ska älska mig. Jag utsätter mig, satsar min egen personlighet och riskerar mitt liv (i en intervju i Höglin 1990, s 8).

Bakom förväntningar att bli uppmärksam och berömd finns också utsattheten och skräcken att misslyckas, vilket kan motverkas av en förtroendefull relation mellan regissör och skådespelare, menar dramatenchefen Lars Löfgren (i en intervju i Järnefors 1995). En arbetsledare som skådespelarna föredrar beskrivs i Lindén och Torkelson (1991) som prestigelös, inger förtroende, ger lust till skapande, lockar fram nya sidor och är öppen för förändringar.

Kontroll och inflytande

Kontroll och inflytande är något som scenartister inte alltid eftersträvar eftersom konsekvenserna blir kostsamma. Inom teatern är traditionellt påverkansmöjligheterna inte så stora. Konsten sätts i första rummet. Ar-

betet karakteriseras av en kollektiv insats och slutprodukt vilket sätter gränser för hur mycket var och en individuellt kan påverka. I första hand är det musiker, dansare och korister som saknar kontrollmöjligheter.

Artisters arbetsmiljö präglas i hög grad av detta kollektiva arbete. Ska någon utöva inflytande riskerar det att bli på andras bekostnad. Ofta är det den konstnärliga ledningen som fattar besluten, och artisterna får lära sig acceptera detta som en naturlig del i yrket. Det egna inflytandet får stå åt sidan.

Lindström (1991) beskriver teaterns organisation som ett strukturellt dilemma: Specialisternas (artisternas) kunskaper utnyttjas och är en förutsättning för verksamheten, men samtidigt har de inget inflytande över verksamheten i stort. Det auktoritära förhållningssättet på teatern får konsekvenser för artisternas möjligheter att känna inflytande och deltagande. Det är regissörens tolkning av verket som artisterna arbetar med. En symfoniorkester beskrivs av Theorell m fl (1987a), som en stor skolklass med fler än 100 elever där artisen inte kan påverka vare sig vad som spelas eller hur något spelas. Den hierarkiska karaktären som präglar musikernas relationer till ledaren menar Theorell m fl (1987b) leder till att artisterna får kväva sin individualitet. Inbyggt i musikerrollen finns också yrkesnormen ”att lyda”, vilket leder till att man är beredd att finna sig i svåra situationer (Wallin 1994). I samband med rekryteringen till produktionen har artisen också lovat att underkasta sig regissörens arbetsledarskap, men i gengäld kräver artisterna en skicklig ledning (Lagercrantz 1995).

Det kan ibland vara känsligt att framföra sina åsikter för att inte ta risken att bli ett störande moment som lägger sig i regissörens revir:

Att han aldrig vill jobba med mig mer. Att jag blir ett störande moment... (Lindén & Torkelson 1991, s 161).

Om det individuella inflytandet är lågt och möjligheten att påverka sin situation är liten finns ändå viss möjlighet till kollektivt inflytande genom repertoarråd, programråd etc. Här finns det möjlighet att påverka uppsättningar, rollfördelning osv. Men det är inte helt okomplicerat att använda dessa råd som påtryckningsmedel. Det finns en rädsla för att andra vid teatern ska tro att man kommit fram den vägen och fått en viss roll. Att inte betraktas som en bra artist väcker djupa känslor kring den egna självbilden (Lindén & Torkelson 1991) och effekterna av att ha kontroll kan uppfattas som så stora att det är bättre att avstå från inflytande eller håller sig i bakgrunden i sådana sammanhang. Att vara representerad i olika samrådsgrupper innebär heller inte alltid något egentligt inflytande då det ändå är teaterledningen som har det slutgiltiga avgörandet (Lindström 1991).

Det finns andra möjligheter att påverka i den gruppprocess som leder fram till föreställningen. Sven Wollter (i en intervju i Höglin 1990, s 7) beskriver denna process som mångas åsikter som mynnar ut i en gemensam tolkning, en slags överensstämmelse som sedan ska hålla på scen. "Bra teater är konflikter mellan olika viljor." Processen fram till föreställningen är en period där regissören har en dominerande roll, och beskrivs av Lagercrantz (1995) som en konfliktfylld period som både handlar om underkastelse gentemot regissören och uppror.

Det är också skådespelarna som i större utsträckning än övriga scenartister tycker att de kan påverka teaterns framtidsplaner, teaterns personalpolitik, val av repertoar samt planering.

Att vara en del i kören innebär en situation med väldigt litet inflytande och små påverkansmöjligheter. Det är också svårt att påverka sin situation om man är orkestermedlem. En musiker måste inordna sig under förhållanden som nästan aldrig går att påverka (t ex hålla takten) (Falk 1990).

Theorell m fl (1987b) fann att musikerna saknar möjligheter både att påverka organiserandet av arbetet och planeringen av verksamheten. Theorell m fl (1987a) menar också att det traditionellt funnits en föreställning hos symfonikerna som innebär att det konstnärliga arbetet kräver underkastelse i förhållande till den konstnärliga ledningen och att detta har lett till ett ointresse att påverka arbetet.

Dansare har i regel tre års provanställning innan anställning. Att visa en avvikande uppfattning i någon fråga kan påverka anställningen och uttagningen till viktiga roller. Många dansare tar emot "stryk" och sväljer förtret i stället för att hävda sin åsikt, för att inte riskera sin fortsatta anställning (Forskningscirkelprotokoll 1989). För dansare finns inte heller så stora möjligheter att påverka kraven som ställs på den egna kroppen och hur man vill arbeta och utvecklas (Ramel 1991). Ramel menar att många dansare inte lärt sig ta hänsyn till kroppens begränsningar, att ha kroppskontroll. En stor grupp dansare (58 procent) upplever att de inte kan påverka sin arbetssituation. De jobbar över sin kapacitet på grund av den hårda yttre pressen på dansarna men också för att de vill dansa till varje pris, och därmed ökar risken för skador. Av 128 dansare i Ramels studie var endast sju fria från skador under en 12 månaders period.

Socialt stöd

Att repetera på dagarna, spela på kvällarna och vara ledig en stund mitt på dagen gör

det svårt att föra ett normalt socialt liv. Dessutom arbetar artisterna ofta helger och är lediga någon vardag i veckan, ett schema som är svårt att parera med vännernas och familjens tider. Mer än varannan har arbetstider som hindrar dem från att träffa familjen och vännerna. För många blir därför arbetsplatsen i stället den viktigaste källan för sociala relationer:

... yrket tar så mycket tid att man hinner nästan inte träffa andra människor än de som håller på med yrket (Lindén & Torkelson 1991, s 121).

Mitt liv är underställt operan. Jag har många vänner men har jag mycket jobb kan jag isolera mig i veckor (i en intervju med Madeleine Onne i König 1990, s 34).

Att ständigt vara engagerad i sitt yrke både mentalt och tidsmässigt sätter sina spår i förhållanden till familj och partners:

Ja, och har man då en partner som inte är verksam i det här yrket och kanske vill försöka förstå men inte har förmågan att förstå hur mycket kraft och koncentration det kräver, då kan det vara svårt att [få det att hålla]. Det har jag varit med om. [Det] sprack med en dundersmål för det gick inte. Han förstod inte det (Lindén & Torkelson 1991, s 114).

Ingen man och inga barn, det är priset jag har fått betala (i en intervju med Lisbeth Larsson i König 1990, s 38).

Det intensiva arbetet med ett gemensamt mål för ögonen, en bra föreställning och det stora engagemang som krävs av alla skapar sammanhållning och band. Samhörigheten och känslan av en gemenskap blir ofta en naturlig del i arbetet samtidigt som relationerna inte alltid är så okomplicerade. Att ingå i ett teaterkollektiv innebär ett beroende av andra på gott och ont:

Det blir som en sorts familjeförhållande när man jobbar så intimt som vi gör. Det blir

också ett våldsamt slitage av det periodvis (Lindén & Torkelson 1991, s 255).

Samtidigt som yrket karakteriseras av det nära samarbetet med kollegorna och strävan efter en bra föreställning, är konkurrensen mellan artisterna stor. Det finns både ett lagarbete och en individuell karriärlust som präglar relationerna:

... samtidigt som man måste lära sig att jobba i grupp, det vill säga en ensemble, att få fram bästa möjliga föreställning, så finns det där lite hos var och en att se om sitt eget hus, att försöka [...] Den splittringen kan vara svår ibland [...] Det finns de som vill vara så himla bra för sin egen person, att de skiter lite i de andra på något sätt, för att glänsa själva (Lindén & Torkelson 1991, s 241).

Strävan att själv komma fram finns där. Theorell m fl (1987b) beskriver orkestern som ”ett kollektiv som består av individer”. En sammanhållning som skapats inför en föreställning varar inte heller för alltid. Produktionerna avlöser varandra. Under sin karriär ingår artisterna i många olika uppsättningar roller och produktionskollektiv och hinner också genomgå en lång rad av separationer (Lagercrantz 1995). När gruppen svetsas samman och gjort sitt yttersta i arbetet med en produktion, läggs föreställningen så småningom ner och artisterna börjar i nya produktioner:

Att mötas och skiljas, cyklistiskt, är något många vittnar om inom teatern. Hur ont det gör. Ett gäng svetsas samman, producerar något gemensamt [...] och så, poff är allt över [...] De starka banden klipps av och ska knytas ihop i nya konstellationer (i en intervju med Dag Norgård i Höglén 1990, s 6).

Ledarna har en central roll i skådespelarnas liv. Samtalen i boken ”Yrke: Skådespelare” (Lindén & Torkelson 1991) uppehåller sig ofta kring teman som rör regissör och teaterledning. Det visar sig också i enkätstu-

dien att det är skådespelarna som i störst omfattning känner socialt stöd från de olika ledarna som man har i arbetet. Stödet har stor betydelse både för skådespelarnas hälsa och välbefinnande.

Diskussion

De olika dimensionerna i krav-kontroll-stödmodellen får ett specifikt innehåll då de studeras i den unika kontext som utgör artisternas arbetsmiljö. I studien framkom att de hälsoeffekter som kan kopplas till arbetsmiljön främst gäller besvär med rygg, axlar, nacke och leder samt olika nervösa besvär (Torkelson 1997). Inom arbetsmiljöforskningen har stressprocessen undersökts i ett stort antal studier och man har försökt identifiera situationer och arbetsförhållanden som har negativa effekter på människors hälsa och välbefinnande. Vad det är som leder till sådana effekter varierar till viss del mellan olika yrken. För artisternas del handlar det om en situation där yrket inte upplevs som intressant och utmanande, och där de känner dålig kontroll, brist på socialt stöd och samhörighet. I en sådan situation försämras välbefinnandet och effekterna på hälsan visar sig. Men inte alla artister hamnar i denna negativa cirkel. Vad som är mest avgörande i sammanhanget kan vara svårt att peka på, men det tycks finnas underliggande teman som kan användas för att skapa en röd tråd, eller en tolkningsgrund, i strävan att skapa en helhetsförståelse av problematiken. Ett sådant tema är upplevelsen av arbetets mening (Lindén & Torkelson 1991).

I existentiellt inriktade teorier inom psykologin har det varit centralt att studera strategier eller försvarsmekanismer som människor använder för att hantera ångest. En sådan strategi är meningsskapandet. Då vi upplever meningsfullhet ses de krav och

problem vi ställs inför som värda att investera energi och engagemang i och betraktas som utmaningar i stället för bördor (Antonovsky 1987).

Att välja, eller stanna kvar i, ett yrke som kräver sitt pris, inte bara i hälsoeffekter utan även i form av försakan av andra värden i livet som vänner familj, inkomst osv, kräver också en särskild drivkraft. Det är uppenbart att arbetet är mycket meningsfullt för artisterna, om än i mindre grad för korister och musiker.

Vad är det som skapar denna mening som gör yrket så eftertraktat att en majoritet av artisterna inte kan tänka sig att lämna det? Varför förekommer det till exempel ingen kamp om bättre arbetsförhållanden och löner? Detta är en komplex situation och inga enkla eller givna svar står till buds. Svaren får sökas på många nivåer i ett komplext samspel där såväl samhälleliga förhållanden, historiska skeenden som individuella faktorer ingår.

Referenser

- Aaron, S (1986) *Stage Fright*. University of Chicago Press, Chicago.
- Antonovsky, A (1987) *Unraveling the Mystery of Health*. Jossey-Bass, Inc., San Francisco.
- Aspelin, K (1977) "Till teaterhändelsens semiotik." I Aspelin K (red) *Teaterarbete*. Pan/Norstedts förlag, Stockholm.
- Boalt Boëthius, S & Wrangsjö, B (1988) "Managing Art: A Case Study of a Symphony Orchestra." I Gabelnick F & Westley Carr A (red) *Contributions to Social and Political Science. Proceedings of the First International Symposium on Group Relations*. Keble College, Oxford July 15–18, 1988.
- "Branschprogram för teater- och musikområdet" (1992) Teatrarnas riksförbund. Opublicerat manuskript.
- Clark, D B (1989) Performance-related Medical and Psychological Disorders in Instrumental Musicians. *Annals of Behavioral Medicine*, vol 11(1), s 28–34.

- Falk, J (1990) *Om yrkesmusiker och yrkessångare i Sverige*. Sveriges Yrkesmusikerförbund, Stockholm.
- "Forskningscirkelprotokoll från Teatercirkelträff vid Svalövs folkhögskola 1989." Opublicerat manuskript.
- Hjelm, K (1992) "Konst är kunskap – men inte på teatern." *Entré* (4) 17–31.
- Höglin, R (1990) "Innan ridån går upp." *Bröd och skådespel, Arbetslivet i kulturen*. TCO, Stockholm.
- Johansson Liljeholm, Y (1996) "Att inte räkna till som musiker." *Symfo'ni*, (5). Sveriges Yrkesmusikerförbund.
- Johnson, J V (1986) *The Impact of Workplace Social Support, Job Demands and Work Control upon Cardiovascular Disease in Sweden*. Doctoral dissertation, Department of Psychology, University of Stockholm.
- Järnefors, E B (1995) "Att leda de oledbara." *Psykologtidningen* (9), s 14–16.
- Konijn, E A (1991) "What's on between the Actor and his Audience? Empirical Analysis of Emotion Processes in the Theatre." I Wilson G D (red) *Psychology and Performing Arts*. Swets & Zeitlinger, Amsterdam.
- König, E (1990) "Inte bara en dans på rosor." *Bröd och skådespel, Arbetslivet i kulturen*. TCO, Stockholm.
- Lagercrantz, M V (1995) *Den andra rollen, ett fältarbete bland skådespelare, regissörer och roller*. Carlssons förlag, Stockholm.
- Lindén, J & Torkelson, E (1991) *Yrke: Skådespelare, kritiska moment i arbetslivet*. Monografiserien nr 1. Avdelningen för arbetsvetenskap, Psykologiska institutionen, Lunds Universitet.
- Lindström, M (1991) *Teaterns organisation, ett strukturellt dilemma*. Teaterns arbetsmiljö, Malmö stadsteater.
- Marchant-Haycox, S E & Wilson, G D (1992) "Personality and Stress in Performing Artists." *Personality and Individual Differences*, vol 13(10), s 1061–1068.
- Pettersson, Å (1983) *Teater*. Akademiförlaget, Göteborg.
- Ramel, E (1991) *Arbetsvillkor och belastningsbesvär hos balettdansare vid tre teatrar i Sverige*. Teaterns arbetsmiljö, Malmö Stadsteater.
- Salomon, P (1990) "A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety: A Review of the Literature." *Medical Problems of Performing Artists*, vol 5(1), s 2–11.
- Salomon, P (1991) "Stress Inoculation Techniques and Musical Performance Anxiety." I Wilson G D (red) *Psychology and Performing Arts*. Swets & Zeitlinger, Amsterdam.
- Sternbach, D J (1995) "Musicians: A Neglected Working Population in Crisis." I Sauter S L & Murphy L R (red) *Organizational Risk Factors for Job Stress*. American Psychological Association, Washington DC.
- Sternberg, S F (1991) "From the Bard to the Board to the Consulting Room." I Wilson G D (red) *Psychology and Performing Arts*. Swets & Zeitlinger, Amsterdam.
- Theorell, T, Ahlberg-Hultén, G, Berggren, T, Orth-Gomér, K, Perski, A, Sigala, F, Undén, A-L, & Wallin, B-M (1987a) *Om Radiosymfonikernas arbetsituation*. Statens Institut för Psykosocial Miljömedicin, Stockholm och Yrkesmedicinska kliniken, Regionssjukhuset, Örebro.
- Theorell, T, Ahlberg-Hultén, G, Berggren, T, Perski, A, Sigala, F, Svensson, J & Wallin, B-M (1987b) *Arbetsmiljö, levnadsvillkor och risk för hjärt-kärlsjukdom*. Stressforskningsrapporter nr 195. Statens Institut för Psykosocial Miljömedicin. Institutionen för stressforskning, Stockholm.
- Theorell, T, Ahlberg-Hultén, G, Sigala, F, Perski, A, Söderholm, M, Kallner, A & Eneroth, P (1990) "A Psychosocial and Biomedical Comparison between Men in Six Contrasting Service Occupations." *Work & Stress*, vol 4(1), s 51–63.
- Torkelson, E (1993) "Artisternas arbetsituation, en deskriptiv analys av en enkätundersökning." *Work Science Bulletin* 1993:12. Avdelningen för arbetsvetenskap, Psykologiska institutionen, Lunds Universitet.
- Torkelson, E (1997) *Expert- och deltagarperspektiv på stress hos scenartister*. Doktorsavhandling, Psykologiska institutionen, Lunds Universitet.
- Wallin, B-M (1994) *Kollektiva copingstrategier inom olika yrken, en metodutvecklingsstudie*. Stressforskningsrapporter nr 240, Statens institut för psykosocial miljömedicin.
- Weintraub, N (1989) "Stress och arbetslöshet knäcker många artister." *Arbetarskydd*, 7.
- Westlander, G (1993) *Socialpsykologi: Tankemodeller om människor i arbete*. Akademiförlaget, Göteborg.
- Wigstrand, H (1990) "Alla tar dom ton." *Bröd och skådespel, Arbetslivet i kulturen*. TCO, Stnåholm.
- Wirmark, M (1976) *Nuteater*. Rabén och Sjögren, Stockholm.