

Teaterpubliken i svensk kulturpolitik

Af Rikard Hoogland

Syns teaterpubliken i svensk kulturpolitik? Den finns där som siffror i statistiska tabeller, men intresserar man sig för dess önskemål och ställs frågan om varför en majoritet av den presumtiva publiken väljer bort teatern?

Kultur- och teaterpolitiken har utretts ett antal gånger på statlig nivå. Jag ska i denna artikel analysera hur publikaspekten tas upp i flertalet av utredningarna och vilka eventuella åtgärder som har föreslagits gällande relationen mellan teater och publik. Jag kommer att behandla utredningar och rapporter från 1933 till 2009 för att analysera om synen på publiken överhuvudtaget har förändrats. En fråga som är central, är huruvida kulturpolitiken intresserar sig för publikens önskemål eller om man föreskriver vilken teater som är lämplig att presentera. Är teaterpubliken enbart ett objekt för politiska åtgärder eller ett aktivt subjekt? Har man under dessa drygt 75 år överhuvudtaget förändrat synen på publiken? För att synliggöra detta har jag valt att bland annat använda mig av Hillman Chartrands (2002) modell för analys av hur staten på olika sätt understödjer konst och kultur. Bourdieus studier av dominansen gällande smakomdömena kommer också till användning. I artikeln analyserar jag främst dokumentens skrivningar och bara indirekt de effekter som den förda teaterpolitiken fått.

Ett genomgående drag i modern svensk kulturpolitik har varit att alla ska ha lika tillgång till kultur, vilket kulturpolitik forskaren Nobuko Kawashima benämner »cultural decentralization«, medan varken politisk eller ekonomisk decentralisering inom kulturens område har genomförts. Som Kawashima konstaterar leder politisk decentralisering till att den kulturella jämlikheten inte kan upprätthållas (Kawashima, 2002). Svensk kulturpolitik är idag tydligt på väg mot en politisk decentralisering, men försöker samtidigt upprätthålla en nationell kulturpolitik som syftar till kulturell jämlikhet.

Ett grundläggande problem för att uppnå kulturell jämlikhet är att Sverige till ytan är stort men (framförallt i de norra delarna) glesbefolkat. Under den studerade perioden har man försökt lösa problemet med olika distributionstekniska och organisatoriska åtgärder (som uppbyggnaden av ett regionteatersystem), däremot har inte vikten av att sprida specifikt teater ifrågasatts. Orsakerna till minskat publikintresse och socialt ojämlikt sammansatt publik har i huvudsak förklarats med hinder som ska överbryggas, både vad gäller tillgång till teater och publikens dåliga beredskap att kunna ta del av teater (dvs. bildningsnivån). Publikens påverkan på vilken teaterrepertoar som ska presenteras tas bara upp indirekt. Det som blir tydligt i de olika utredningstexterna är synen på teaterpubliken, eller kanske snarare att man utgår från en ideal teaterpublik.

1933 års teaterutredning

Att den nytilträdde socialdemokratiska regeringen så snabbt kastade sig över teaterfrågan

kan verka märkligt. Men diskussionen om statens engagemang i nationalscenerna Kungliga Teatern (Operan) och Kungliga Dramatiska Teatern (Dramaten) hade varit intensiva och röster hade höjts i Riksdagen om att skära ner eller helt ta bort anslagen. Fanns det verkligen något nationellt intresse att hålla en talteaterscen för Stockholmarna under armarna? I direktiven till Teaterutredningen skrev den ansvarige ministern Arthur Engberg de numera nästan klassiska orden: »Det är icke blott huvudstadens befolkning som har berättigade anspråk på att komma i åtnjutande av förstklassig teaterkonst« (SOU 1934:3, s. 6). Delar av beskrivningen av den rådande situationen och teorierna om orsakerna känns igen från senare analyser. Exempelvis konstaterades det att ungdomen sviker den seriösa teatern, skälet angavs vara den betydligt mer bekväma filmen som dessutom kunde erbjuda en mer fullödlig upplevelse än merparten av de resande teatersällskapen. En annan orsak som angavs var det ökade intresset för sport och utomhusliv.

En yngre generation håller på att vänja sig av med att besöka teatrar, och för att locka sin publik tillbaka ha dessa måst sänka sin nivå. Det framgår påtagligt av den statistik, som sakkunniga förebragt, att revy och lättare operett överallt vinna terräng på operans och det högre taldramats bekostnad. (SOU 1934:21, s.14.)

De privata resande teatersällskapen ägnades en mycket negativ beskrivning. De hade enligt utredningen tidigare haft en betydande roll, inte minst för att introducera Ibsens dramatik, och flera av ensemblerna kunde mäta sig med huvudstadens. Men de ekonomiska förhållandena hade enligt utredningen lett till en utarmning. De försök till seriösa uppsättningar som hade gjorts attraherade ingen publik. Men det var enligt utredningen inte publikens fel att de svek. »I grunden är det meningslöst att klaga över publikens bristande intresse för teater, då man tagit kännedom om den teaterkonst, som i regel bjudits allmänheten utanför våra två största städer och Hälsingborg.« (SOU 1934:21, s. 15).¹

Här framgår att publiken inte ansågs tillräckligt smakfostrad, den valde fel sorts kulturyttringar. Man argumenterade för vikten av att bilda publiken, genom att kombinera teaterrepertoaren med studiecirkel och föredrag. Publiken skulle lära sig att uppskatta god och hög teater, den presumtiva publiken skulle inte direkt tillfrågas vilken teater den vill ha och revyer var inte önskvärda. Vad som utgör den goda teater som alla bör ha tillgång till framgick inte, mer än att den skulle ha litterära kvaliteter och vara professionellt genomförd.

Innebar nu detta att Dramatens föreställningar var lämpliga att presentera på turné för att kultivera landsortens teatersmak? Dramatens repertoar dömdes till stora delar ut, och utredningen beskrev det som att »[u]nder de följande tre åren [1929-31] sjönk repertoaren i värde« (SOU 1934:3, s. 51). Sen följer en detaljerad genomgång där varje presenterat stycke värderades. Alltför många utländska sensationsstycken av låg kvalitet hade presenterats på bekostnad av den klassiska repertoaren, de väsentliga utländska pjäserna (här nämns bland annat Tjechov som vid den här tidpunkten inte var spelad i Sverige) och nyskriven svensk dramatik.

Hur var det möjligt att en statlig utredning recenserade och dömde ut nationalscenernas

repertoar? Förutom den starka kritiken mot Dramaten hävdades exempelvis att Operans repertoar var museal. En av ledamöterna var regissören Per Lindberg som inspirerad av teatern i Tyskland och Sovjet drev tanken om en folkteater. Han hade också hamnat i en kraftig konflikt med Dramatenledningen och utmanade den genom att bl.a. tillsammans med skådespelaren Gösta Ekman driva ett antal privatteaterföretag. Inom Dramaten hade Lindberg drivit Klubbteatern, ett försök att nå nya publikgrupper. Ordförande i utredningen var Martin Lamm, professor i litteraturvetenskap som hade ägnat mycket forskning åt Strindbergs dramatik. Den ansvariga ministern Arthur Engberg, som redan i direktiven kritiserade Dramaten, ansåg inte att det fanns något värde i att bygga upp en alternativ arbetarkultur utan att arbetarklassen skulle bildas så att den kunde tillgodogöra sig de klassiska värdena. Han förespråkade ett övertagande av den högkultur som hade en dominerande position.² De estetiska värdena hade alltså enligt Engberg inget klassperspektiv och det var därför inte heller intressant att tillfråga den presumtiva teaterpubliken vad de önskar att se.

Ändå användes publikmottagandet som argument, framförallt när utredarna såg att publiken gjorde riktiga val i de nystartade publikorganisationerna. Begreppet folkteater var också publikrelaterat, men i texten är det något oklart vilken repertoar som passar för en folkteater. Ett kriterium var att varje föreställning skulle kunna ses av en stor publik. Det krävde, enligt utredningen, en demokratisk teatersalong som rymde många åskådare vilka alla skulle se och höra bra. Teatertekniken skulle vara genomgripande och modern. Dramatens 25 år gamla teaterbyggnad dömdes fullständigt ut av utredningen både vad gällde teaterteknik och utförande. Teaterbyggnaden tillhörde en förlegad hovteatertradition och ansågs otrivsam. Man lämnade förslag på hur ombyggnader skulle kunna ske där salongen som mest skulle rymma 2000 åskådare mot de dåvarande 929 (idag har stora scenen 720 platser).

Man hade också stora förhoppningar på amatörteatern, den skulle verka »till fromma för teaterintressets spridning till nya publikkategorier« (SOU 1934:21, s. 66). Det handlar även här om att bilda publiken, och att »väcka intresset för den goda scenkonsten« däremot skulle »amatörteaterns alla avarter« bekämpas (Ibid. s. 65). Avarterna var bl.a. de »halvprofessionellt arbetande revybanden«. Amatörteaterns uppgift var alltså att i kombination med ett bildningsarbete fostra en större teaterpublik som skulle ta del av »en litterär repertoar«.

Samarbete skulle upprättas mellan amatörteaterorganisationerna och med de publikorganisationer som bl.a. på initiativ av utredningen hade börjat byggas upp i landet. Uppgiften för publikorganisationerna som skulle gå under det samlade namnet Riksteaterns publikorganisation var att arrangera gästspelsföreställningar och propagera för teatern. En intressant utveckling i förhållandet mellan publik och teater var Per Lindbergs förslag att inrätta ett speciellt produktionsutskott som en mötesplats mellan publikföreningarna och professionella teaterkonstnärer. En uppgift för produktionsutskottet skulle vara att organisera turnéer där lokala amatörskådespelare spelade småroller. Det dröjde inte speciellt länge innan Riksteatern såg sig tvungna att själva producera uppsättningar istället för att enbart distribuera andras produktioner, men då var det enbart med professionella krafter.

Förslagen i 1933 års teaterutredning strävade mot att försvara teatern såsom varande en högre konststart mot kommersialisering och förytligande. Publiken skulle bildas och lära sig

att uppskatta teater; den breda publiken skulle med Bourdieus begrepp förstå värdet av det kulturella kapital som teatern borde innehå (Bourdieu, 2000). I utredningen framgår det att man ansåg att teatern hade genomgått ett förtyligande och att man vill att den breda massan genom sin höjda bildningsnivå skall kräva en högstående teater. Utredningen ser också vikten av att sprida god teaterkonst över hela landet, att det ska finnas likartade möjligheter att se teater av hög professionell »nivå« oavsett var publiken befann sig. Tolkningsföreträdet skulle dock ligga centralt, så skulle exempelvis flera av styrelseledamöterna i Riksteaterns publikorganisation utses av regeringen. Redan här är det tydligt att det som Harry Hillman Chartrand kallar arkitektmodellen grundläggs, dvs. staten lägger fast mål om kulturpolitikens inriktning och vilken kultur som är värd att stödjas och spridas (Hillman Chartrand, 2002).

Teaterpolitiskt mellanspel

Innan den stora kulturutredningen som tillsattes 1968, skedde ytterligare en statlig utredning inom teaterområdet. Provinsteaterutredningen, som tillsattes 1955, ansåg att det skulle bli alldeles för dyrt att förse Sverige med teatrar över hela landet. Den växande bilismen möjliggjorde också för publiken att förflytta sig till de ställen där teater spelades. I de undersökningar som utredningen hade gjort framgick det dock att merparten av teaterföreställningarna i huvudsak besöktes av publik från närområdet (Provinsteaterutredningen, 1960, s. 16). Utredningen kom ändå fram till att det på sikt var rimligt med en teater i Norrbotten (från huvudorten Luleå var det 79 mil till närmaste fasta teater). Man trodde också på betydelsen av medialiseringen av teatern, inte minst genom det nya mediet TV. Den moderna människan är flyttbar och genom sitt intresse skall han söka upp teatern. Det levande mötet betonas inte här som något avgörande och någon kvalitetsdiskussion tas inte upp. Utredningen hade genomförts av Handelsdepartementet vilket kan förklara det ekonomistiska synsättet.

Beslut som fattades av riksdagen under första halvan av 1960-talet gällde avskiljandet av skådespelarutbildningarnas från teatrarna och en reglering av hur staten skulle stödja stadsteatrarna. Antalet stadsteatrar hade ökat under de senaste decennierna och här lades nu fast en fördelning av hur mycket de skulle finansieras av staten respektive staden. Men någon klar målsättning med teaterpolitiken fanns inte, man uppfyllde från statens sida de nya krav som ställdes genom nybildade teatrar och man försökte även förbättra skådespelarnas villkor.

Ny kulturpolitik

När utredningen tillsattes var en av instruktionerna att man skulle ta fram övergripande mål för kulturpolitiken (SOU 1972:66). Det skulle ta fyra års utredande och två års ytterligare diskussion innan Sveriges riksdag fattade beslutet om åtta kulturpolitiska mål.³ Vikten av att kulturen skulle nå ut till hela Sverige känns igen från 1933 års teaterutredning, nu försökte man finna nya vägar att decentralisera produktionen så att den skulle ske närmare publiken och därför bli mer angelägen för denna. Precis som 1933 var man orolig för den kom-

mersiella kulturen, att den skulle leda till en likriktning och förtunning av kulturutbudet. Utredningen ville också att kulturen skulle vara speciellt avpassad för specifika grupper, man använde till och med termen eftersatta grupper. På teaterområdet var man inspirerad av den utveckling som de fria teatergrupperna stod för där man gjorde uppsättningar tillsammans med publiken och tog upp dagsaktuella frågor. Utredningen såg också gärna förbindelser mellan den professionella kulturen och amatörkulturen, som man valde att kalla fri kollektiv skapande verksamhet. De fria grupperna inom konst, musik och teater hamnade i utredningen i den gruppen. Överhuvudtaget hade utredningen svårigheter att definiera dem och undrade hur man skulle mäta deras professionalitet och kvalitet.

Tanken att överbrygga gränsen mellan professionella och amatörer kan framstå som ett brott mot den tidigare hållningen, men som exemplet med de fria grupperna visar värderade man den professionella kulturen högre och att det därmed var väsentligt att tydliggöra gränsen mellan amatör och professionell. Amatörverksamheten skulle dessutom organiseras inom folkbildningen och inte genom exempelvis kulturinstitutionerna.

Det som framförallt gjorde att teaterverksamheten på sikt inte producerades i nära samarbete med publiken var den organisatoriska form som utredningen föreslog. De nya teatrar skulle vara institutionsteatrar med politiskt tillsatt styrelse och regional/lokal ägare. De blev utsatta för den gamla teaterpublikens krav och deras representanter inom pressen och politiken om att spela litterärt högstående teater. De intensiva strider som fördes på teaterfältet ledde till att merparten av teatrar blev likformiga och spelade en repertoar som var godkänd och konsekurerad på teaterfältet.

De fria teatergrupperna skulle på sikt enligt utredningen samarbeta med de nya regionala institutionerna och delvis finansieras genom dem, därigenom fick de ingen större ekonomisk förstärkning. Utredningen trodde att de fria teatergrupperna skulle vara ett övergående fenomen.

Även om utredningen och den efterföljande propositionen tycktes vilja se till publikens behov, inte minst genom att öka kommunikationsmöjligheterna mellan scen och salong, var valet av organisationsform en bidragande orsak till att ingen avgörande förändring skedde. De värderingar som dominerade på teaterns fält var i praktiken oförändrade.

Att vidga deltagandet i kulturlivet

1991 publicerar Statens kulturråd på regeringens uppdrag flera rapporter om hur deltagandet/besöken på kulturevenemang ser ut och föreslår åtgärder för att öka detta. Man utgår huvudsakligen från tillgängligt statistiskt material. 1933 års oro för att ungdomen sviker teatern finns fortfarande kvar, precis som då konstaterar man att andra intressen lockar. I övrigt visar man att teaterintresset fortfarande är klass- och utbildningsberoende (Statens kulturråd, 1991). De barriärer som hindrade teaterintresset att sprida sig hade tydligen inte lyckats nedkämpas genom ökad bildning och inte heller genom de åtgärder som betänkanDET *Ny kulturpolitik* initierade. Ett underkännande av nästan 60 års kulturpolitik. Dock konstaterade man att regionteatrar hade lett till ett visst ökat teaterintresse i de regionala centra

som teatrarne var placerade i. Till skillnad från Provinsteaterutredningen konstaterade man att närheten till teatern var viktig för graden av teaterbesök.

Rapporten ger en bild av ickebesökaren, den som aldrig går på teater:

Ett typexempel på en person som totalt saknar teaterintresse är en ogift yngre man, verksam inom tillverkningsindustri eller annat arbete med anknytning till LO-kollektivet. Hans intresse är bilar, sport och rockmusik. Fritiden utanför hemmet är viktigare än både hemmet och arbetet. Han varken läser böcker eller har böcker hemma. Han har ingen lust att använda fritiden för att förbättra sina kunskaper. (Ibid., s. 16.)

Bakom denna text anar jag att författaren anser att denna typman lever ett torftigt liv, men förmodligen skulle det inte stämma överens med mannens självbild. I rapporten konstateras att personer som har låg motivation att besöka teaterföreställningar inte har »några större krav på att leva ett varierat liv«. (Ibid.)

Det rapporten bl.a. föreslog för att förändra situationen är att öka möjligheterna till eget skapande, genom amatörteaterverksamhet skulle en ny publik vinnas. Här drogs alltså en slutsats som liknar den som drogs i 1933 års teaterutredning. Men viktigast kulturpolitiskt var att få de som aldrig besökte teatern att besöka teatern. Varför detta var viktigt motiveras aldrig tydligt. Medlen som framförallt skulle användas för att nå de ointresserade är publikarbete, inte att förändra innehållet i teaterutbudet. De konstaterade att teatrarne får anslag för att ha »en mångsidig repertoar med konstnärligt högt ställda ambitioner« (ibid. s. 43). Det påpekades dock att delar av publiken inte automatiskt attraherades av hög konstnärlig kvalitet. I övrigt problematiseras inte begreppen kvalitet och konstnärlig nivå, det är överlämnat till teaterns fält att själv värdera. I den här rapporten uppmärksammades att kvinnor utgjorde en större andel av teaterpubliken än män, men att den sociala bakgrunden (utbildning och klassbakgrund) hade ett tydligare genomslag än könstillhörighet.

Teaterns roller

1994 presenterade betänkandet *Teaterns roller* (SOU 1994:52) av den Teaterutredning som tillsattes 1993. Uppdraget var att framförallt studera Riksteaterns framtida funktion i och med den nya situation som det nästan helt utbyggda regionteatersystemet innebar. Fanns det behov för en Riksteater i dess dåvarande form, eller var den en onödig konkurrent till regionteatrarne? Utredningen valde istället att undersöka hela det svenska teatersystemet och föreslog åtgärder för att teatrarne bättre skulle uppfylla de kulturpolitiska målen. Teatrar som exempelvis turnerade mycket eller spelade barn- och ungdomsteater skulle belönas ekonomiskt.

Återigen identifierades yttre orsaker till teaterns minskade popularitet. »Det ingår inte längre på samma självklara sätt som tidigare i människors vanor att boka in teaterbesök i planeringen av det sociala livet. Teatern har också i mindre samhällen fått konkurrens av

andra fritidsaktiviteter.« (SOU 1994:54, s. 187). När man letade efter andra orsaker konstateras bl.a. att ungdomar idag växer upp »utan det litterära klassikerarv som fortfarande utgör stommen i teaternas repertoar« (ibid., s. 221). Konkurrenten om människans fantasi och fritid hade ökat och utredningen frågade om publiken fortfarande accepterade att vara passiva åskådare eller nu önskade att vara medskapande. Teatern måste bli en angelägenhet för fler människor och »nä ut till de grupper som bäst behöver teatern«. Teatern skulle göras tillgänglig för den ovana teaterpubliken och tillgänglighet handlade enligt utredningen också om att den ovana teaterbesökaren »har rätt att känna identifikation eller engagemang på teatern« (ibid., s. 220). Här finns fortfarande en hög värdering av talteatern som konst, men det finns i texten ett tydligare konstaterande att det inte enbart är publiken som behövs bildas utan även att teatern måste förändra sina uttryck och sätt att möta sin publik. Men i grunden finns bildningstanken kvar och teatern betraktades som en del av folkbildningen. Man tror fortsatt på vikten av att teatern decentraliseras.

Den efterföljande stora Kulturutredningen med betänkandet *Kulturpolitikens inriktning* (SOU 1995:84) anslöt till den verklighetsbeskrivning som *Teaterns roller* presenterade. Dock hävdade den tydligare vikten av att presentera andra sceniska uttryck som musikteater och framförallt dans. Dessa sceniska uttryck sågs inte alls som lika problematiska som talteatern.

Plats på scen

2006 presenterades en utredning om jämlikhet inom teater, dans och orkestrar (*Plats på scen*, SOU 2006:42). Huvuduppgiften för utredningen var att studera den överväldigande manliga dominansen i funktioner som regissörer, dirigenter, dramatiker, huvudrollsskådespelare, teaterledning etc. Utredningen skulle också föreslå åtgärder för att förändra situationen.

Teatervetaren Sue Ellen Case lanserade redan 1988 begreppet »the male gaze« (den manliga blicken, ett begrepp som hon i sin tur hade hämtat från filmvetenskapen) som en dominerande och styrande kraft inom teatern. Denna påverkar publikens tolkningar och förväntningar samt regissörers och skådespelares tolkning och fokus (Case 1988). Trots att publiken till övervägande del består av kvinnor, är det ett manligt perspektiv som presenteras. Detta kan verka motsägelsefullt, men den kvinnliga publiken har blivit tränad att uppfatta den manliga tolkningen som den riktiga. Teatern fungerar därmed som en understödjare av den rådande genusordningen. Utredningen föreslog inte några åtgärder, såsom kvotering, för att ändra på sakkförhållandena, utan krävde bara att kulturinstitutionerna skulle ändra på förhållandena. Utredningen och andra opinionsarbeten har lett till att det idag finns fler verksamma kvinnliga regissörer och dramatiker, samt en fördjupad syn på klassikerbegreppet. Huruvida detta leder till bestående förändringar återstår att se.

När det kom till publiken konstaterade utredningen att det inte handlade om jämlikhet utan om makt. De rekommenderade att institutionerna inte bör »åläggas procentuella mål för antal personer av respektive kön i publiken« (SOU 2006:42, s. 11). De hävdade att en jämlik teaterpublik inte var en kvantitativ fråga och sammanfattade: »Vi menar att

jämställdhet i publikarbetet på ett grundläggande plan handlar om att erbjuda kvinnor och män likvärdiga möjligheter att vara delaktiga i scenkonsten.» (Ibid. s. 235).

Statistiska rapporter visar hur andelen män i teaterpubliken stadigt sjunker, i utredningen blir det ännu tydligare hur den statsfinansierade teatern allt mer får en övervägande kvinnlig publik. Från exempelvis Dramaten har utredningen fått siffror om 69 % kvinnor i publiken och från Stockholms stadsteater 70 %. Å andra sidan finns det scenkonstformer som Stand up comedy där män dominerar i publiken, men dessa föreställningar tas inte upp vare sig i utredningen eller i exempelvis Statens kulturråds teaterstatistik.

Utredningen diskuterar inte vad det skulle innebära för teaterns status om teaterbesök huvudsakligen blev en kvinnlig angelägenhet utan att maktförhållandena i samhället förändras i en avgörande grad. Kultursociologen Pierre Bourdieu har tydligt visat hur smaken är en maktfråga som inte handlar om någon objektiv sanning (Bourdieu 1984). I utredningen *Plats på scen* ifrågasätts de rådande kvalitetskriterierna, ofta försvarar teaterledningar sina (manliga) repertoarval med att man enbart har utgått från den konstnärliga kvaliteten.

Teatervetaren David Savran har gjort en intressant analys av 1950-talets kultur- och teaterklimat i USA. Där skedde försök att popularisera kulturen med bl.a. bokklubbar, detta sågs som ett hot mot högkulturen (»highbrow«) och skälldes för att vara »middlebrow«. Teatern betraktades också med misstänksamhet eftersom den gjorde gränsen mellan affärsverksamhet och konst diffus. Savran ger en beskrivning av middlebrow som »the unstable, unpredictable, and anxious relationship between art and commerce« (Savran 2003, p. 17). Middlebrow skulle leda till en feminisering av kulturen vilket i sin tur skulle leda till fler homosexuella män. Däremot sågs inte populärkulturen som något hot mot högkulturen. Denna »lowbrow« kultur kunde inte hota att ersätta »highbrow« kulturen, tvärtom var den viktig för att profilera högkulturen.

Kulturutredningen 2009

I februari 2009 lades den senaste svenska kulturutredningen fram i tre tjocka volymer. Den som hade förväntat sig att kulturpubliken, den existerande och den förväntade, skulle finnas i fokus blev besviken. Utredningen fokuserade framförallt på att föreslå strukturella förändringar som att slå samman ett stort antal myndigheter på kulturområdet till större enheter. Förhållandet mellan regional och nationell kulturpolitik stod också i centrum. Naturligtvis finns det en kultursyn och en publiksyn även bakom denna utredning.

Ett begrepp som används är civilsamhället, »den del av det offentliga livet som inte utgörs av stat, kommun, landsting eller vinstdrivande företag« (SOU 2009:16, s. 58). I texten konstaterades att viljan att engagera sig i föreningar har minskat, men att nätverksamheten kan ses som en fortsättning på föreningsorganiseringen. Utredningen studerade framförallt organiseringen inom kulturområdet, som amatörteaterorganisationer och rollspel/live. Riksteatern lyfts fram som ett föredöme genom att de enligt utredningen flyttar makt från statlig nivå till lokala medlemsorganisationer.⁴

När utredningen gav exempel på hur civilsamhället kan samarbeta med kultur-

institutioner nämner man studiecirklar i samband med uppsättningar. Tolkningsföreträdet om vilken kultur som ska presenteras ligger fortfarande hos de professionella kulturutövarna och institutionerna. Samarbete med amatörteatern var något som betonades redan i 1933 års teaterutredning. Att folkbildningsorganisationerna skulle verka för att rekrytera en bredare publik och ge den kunskapsmässig motivation genom exempelvis studiecirklar är inte heller något nytt. Utredningen är mycket oklar avseende hur samarbetet med nätverkssamhället ska ske. I texten finns inget tydligt brott med den tidigare synen på publiken och teaterkonsten. Amatöraktivitet inom teatern skulle framförallt leda till ökat intresse för den professionella kulturen.

I Sverige pågår en försöksverksamhet med en ny indelning av landet, nya större regioner ska enligt förslaget ersätta dagens län och ta över en del av de statliga uppgifterna. En försöksverksamhet drivs bl.a. i Skåne och Västra Götaland. En fråga som har diskuterats är hur den nationella kulturpolitiken ska hanteras och de två nämnda regionerna har två olika lösningar. Skåne får med de statliga pengarna en lista över vilka institutioner som ska erhålla dem. Västra Götaland har istället valt att skriva ett avtal med staten, ett avtal som kan omförhandlas. Båda dessa exempel visar att staten inte är beredd att helt släppa greppet om kulturpolitiken. I utredningen lanserades portföljmodellen som är en vidareutveckling av det avtalsförfarande som finns i Västra Götaland. Vägledande i förhandlingarna skulle enligt utredningen vara de nationella kulturpolitiska målen. Här är kärnpunkten i problemet, balansgången mellan politisk decentralisering och kulturell jämlikhet, en politisk decentralisering (som Nobuko Kawashima visar i sin studie) leder till att det inte går att upprätthålla allas lika rätt till konst och kultur. I utredningens förslag försöker man komma runt problemet genom det föreslagna förhandlingssystemet. Motiveringen för förändringen var »ett demokratiskt synsätt [...] beslut om resursfördelning förs närmare de regionala och kommunala demokratiska församlingarna och på så sätt närmare medborgarna som är de som berörs av politiken«. (SOU 2009:16, s. 282.)

Men allt skulle inte överlämnas till avtalen mellan stat och region, det är »viktigt att den nationella kulturpolitiken också identifierar områden där särskilda insatser är befogade. Det kan t.ex. gälla smala och experimentella kulturformer eller nya uttryck som kräver tid för att hitta sin publik.« (Ibid. s. 289). Ett kulturpolitiskt mål som tillkom 1996 – »Främja kulturell mångfald, konstnärlig förnyelse och kvalitet och därigenom motverka kommersialismens negativa verkningar« – föreslog 2009 års kulturutredning skulle strykas (förutom kulturell mångfald). Motiveringen för att ta bort målet om konstnärlig kvalitet var följande: »Vi har noterat att krav på konstnärlig kvalitet har en tendens att gynna etablerade uttrycksformer och etablerade konstnärsgenerationer.« (Ibid. s. 46) Detta skulle enligt utredningen leda till en motsättning med den konstnärliga friheten. Här kan man fråga sig om det inte är viktigt att erbjuda publiken kultur som har hög kvalitet? Eller fanns det underförstått en vilja att mer lyssna på publikens värderingar? Utredningen försökte här motverka de som motiverar att inte förändra exempelvis teaterns repertoar med argumentet att man enbart har konstnärlig kvalitet som ledstjärna (som i diskussionen om jämställdheten inom teatern). Det rimliga hade varit att problematisera kvalitetsbegreppet istället för att avskaffa det. Flera analyser har

gjorts där kvaliteten relateras till exempelvis de krav som ställs på de konstnärliga utövarna/institutionerna. Exempelvis har den danska ønskevist-modellen använts för att studera den konstnärliga kvaliteten i förhållande till »villen«, »kunnen« och »skullen« (Langsted, 2003). Som den tidigare analysen om jämlikheten inom scenkonstområdet visade och Bourdieus analys av förhållandet makt och smak pekar på, kan kvalitetsbegreppet användas som ett försvar mot förändringar. Detta har lett till ett ökat behov av att problematisera begreppet. Nu hade utredningen ett klivet förhållande till konstnärlig kvalitet, när det gällde bedömningen av fria teatergrupper skulle fortfarande den konstnärliga kvaliteten vara avgörande.

Den osynliga publiken

Publiken är tämligen osynlig i de kulturpolitiska dokumenten. Den får spela en något mer aktiv roll i 1972 års utredning, men där slutar det trots allt med att amatörkulturen och den professionella kulturen går skilda vägar. Den professionella kulturen ges hela tiden ett högre värde än amatörkulturen. I utredningen från 1994 undrade man om publiken kommer fortsätta att acceptera att vara passiva och om den i en snar framtid kommer kräva att få vara medskapande. Några slutsatser som pekade på en avgörande förändring av teater-systemen drogs inte.

Den förda svenska teaterpolitiken tycks både vilja skydda teatern i egenskap av högkultur, samtidigt som den vill demokratisera den genom tillgängliggörande. Att enbart sprida teatern har inte visat sig tillräckligt, men viljan att förändra teaterns uttryck – exempelvis genom att tillsammans med publiken bygga föreställningar – har varit svag. Den formen av teater har stundtals bemötts såsom varande icke-teater. De kulturpolitiska utredningarna har koncentrerat sig på traditionell teater, framförallt i institutionsform. Kontakten med presumtiv publik genom i första hand föreningslivet tycks framförallt handla om att få ett ökat intresse för den redan etablerade teatern.

Att rikta sig till svaga grupper i samhället är något som inte har värderats högt på teaterns fält, ett tydligt exempel är värderingen av barnteater vad gäller ekonomiska satsningar, skådespelarnas vilja att arbeta med barnteater och uppmärksamhet i massmedia. Ett exempel är att i 2009 års Kulturutredning togs barnkultur bara upp som en fråga för skolområdet.

Om utredningens förslag skulle förverkligas tycks den av staten självständigt drivna teaterpolitiken tydligare bli en konstpolitik, för att garantera det smala. Medan decentraliseringen av kulturen överläts på regionerna (med hjälp av statlig finansiering). Den politiska decentraliseringen blir väsentligare än den kulturella jämlikheten. Det skulle innebära – för att utgå från Hillman Chartrands modell – att staten tar ett steg från »the Architect« mot »the Patron«. Där expertsystem tenderar att välja en elitkultur. Detta skulle även kunna överensstämma med de otydliga kulturpolitiska målen.

Som har visat sig i de kulturpolitiska dokumenten har teatern permanent beskrivits som ett krisområde med sjunkande publiksiffror. Samtidigt kan man se siffror ur ett europeiskt perspektiv där Sverige med 48 procent kommer på fjärde plats gällande andel av befolkningen som har besökt en talteaterföreställning under det senaste året (*Kultursverige 2009*,

2008, s. 410). Kanske handlar krisen om andra saker. Vilken betydelse och vilket värde har teatern i spänningen mellan redskap och konst?

Litteratur

- Bourdieu, Pierre: *Distinction: a social critique of the judgment of taste* (Routledge & Kegan Paul, London 1984).
- Bourdieu, Pierre: *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stockholm, Stehag 2000).
- Case, Sue-Ellen: *Feminism and theatre* (Macmillan, Basingstoke 1988).
- Hillman Chartrand, Harry: »Funding the Fine Arts: An International Political Economic Assessment«, in *Nordic Theatre Studies*, vol. 14, 2002, s. 141-158.
- Hoogland, Rikard: *Spelet om teaterpolitiken. Det svenska regionalteatersystemet – från statligt initiativ till lokal realitet* (diss. Teatertidningens bokförlag, Stockholm, 2005).
- Kawashima, Nobuko: »Decentralization in Cultural Policy. Unsolved Problems«, in *Nordic Theatre Studies*, vol. 14, 2002, s. 109-119.
- Kultursverige 2009, Problemanalys och statistik*, red. Svante Beckamn och Sten Månsson (SWECULT, Linköping 2008).
- Langsted, Jørn, Hannah, Karen, Rørdam Larsen, Charlotte: *Ønskekvist-modellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst* (Forlaget Klim, Århus 2003).
- Provinsteaterutredningen, *Betänkande rörande statsunderstödd teaterverksamhet i landsorten avgivet av 1955 års provinsteaterutredning*, Handelsdepartementet (Stockholm, 1960).
- Savran, David: *A Queer Sort of Materialism: Recontextualizing American Theater* (University of Michigan Press, Ann Arbor 2003).
- SOU 1934:3, *1933 års teaterutrednings betänkande del I, De fasta statsunderstödda teatrarna*, (Stockholm 1934).
- SOU 1934:21, *1993 års teaterutrednings betänkande del II, Utredning rörande teaterförhållanden i riket*, (Stockholm 1934).
- SOU 1972:66, *Ny kulturpolitik. Nuläge och förslag* (1972) (Stockholm 1972).
- SOU 1994:54, *Teaterns roller. Betänkande av Teaterutredningen* (Stockholm 1994).
- SOU 1995:84, *Kulturpolitikens inriktning, Kulturutredningens slutbetänkande* (Stockholm 1995).
- SOU 2006:42, *Plats på scen. Betänkande av kommittén för jämställdhet inom scen-konstområdet* (Stockholm 2006).
- SOU 2009:16, *Betänkande av Kulturutredningen, förnyelseprogram* (Stockholm 2009).
- Statens kulturråd: *Att vidga deltagandet i kulturlivet, ett diskussionsunderlag. Delrapport teater, dans, film* (Stockholm, Statens kulturråd 1991).
- Sundgren, Per: *Kulturen och arbetarrörelsen. Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander* (diss, Carlssons bokförlag, Stockholm 2007).

Noter

- 1 Förutom teatrarna i Stockholm fick två teatrar i Göteborg och en i Helsingborg statligt stöd.

- 2 För en utförlig genomgång av kultursynen inom den svenska arbetarrörelsen, se Per Sundgren *Kulturen och arbetarrörelsen : Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*, Stockholm 2007.
- 3 Avsnittet Ny kulturpolitik bygger på min avhandling *Spelet om teaterpolitiken. Det svenska regionalteatersystemet – från statligt initiativ till lokal realitet*, diss. Stockholm 2005.
- 4 Att Riksteatern tas fram som ett positivt exempel kan delvis vara en personfråga, en av ledamöterna var Riksteaterns verkställande direktör Birgitta Englin.

Rikard Hoogland: Fil dr och universitetslektor i Teatervetenskap vid Stockholms universitet. Hans avhandling *Spelet om teaterpolitiken. Det svenska regionteatersystemet – från statligt initiativ till lokal realitet* lades fram 2005. 2008 publicerades studien *Möte eller konflikt? En studie över teaterpedagoger med icke-svensk teaterbakgrund på DI:s teateravdelning och Teaterhögskolan i Stockholm*. Tillsammans med Karen Hannah har han på uppdrag av Region Skåne kvalitetsutvärderat Malmö opera och två fria grupper enligt ønskevismodellen. Hoogland är sedan 2008 redaktör för *Nordic Theatre Studies* och är vice ordförande för Konstnärsnämndens arbetsgrupp för teater-, dans och filmkonstnärer.