

## 6 Bristande jämställdhet kännetecknar också vissa konstnärliga högskoleutbildningar

I detta kapitel möter kommittén universitet och högskolor i sina roller som anordnare av scenkonstnärlig utbildning, som ansvariga för forsknings- och utvecklingsarbete och som arbetsgivare. För att fullfölja direktivet om att ge konkreta förslag på hur jämställdhets- och genusperspektiv ska bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonstområdet, valde kommittén i ett tidigt stadium av utredningsarbetet att besöka de universitet och högskolor som utbildar dagens och framtidens scenkonstutövare. Syftet med besöken var att studera de normer som i dag styr scenkonsten samt att kartlägga var i kunskapsprocessen om jämställdhetsintegrering och genusperspektiv utbildningssystemet befinner sig. Besöken på universiteten och högskolorna började för cirka ett och ett halvt år sedan, det vill säga hösten 2004 och fortsatte under våren 2005. Vi har sedan dess fortsatt ha kontakt med ett par aktörer från utbildningarna som vänt sig till kommittén, framför allt Olle Jansson och Carolina Frände, rektor samt prorektor vid Teaterhögskolan i Stockholm, och Johannes Johansson, dåvarande prefekt vid Musikhögskolan i Malmö men numera tillträdande rektor för Kungliga Musikhögskolan. Genom dessa personer har vi erhållit information om hur arbetet med att utveckla utbildningarna fortsätter i form av samverkansprojekt, som presenteras i detta kapitel. Vi har dock inte haft uppföljande kontakter med samtliga utbildningar, därför vill vi understryka att vissa förhållanden i dag, våren 2006, kan se annorlunda ut och att fler utvecklingsprocesser nått längre än vad vi beskriver.

Kommittén har valt att se på verksamheten som bedrivs av utbildningsanordnare på högskolenivå utifrån en uppdelning i antagnings- och rekryteringsprocessen, innehåll och struktur i den grundläggande högskoleutbildningen, samt konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete (fortsättningsvis förkortat konstnär-

ligt FoU eller konstnärlig utveckling – KU).<sup>1</sup> Uppdraget tolkas som att fokus för kartläggningen bör ligga på de strukturer som finns i utbildningsanordnarnas pedagogiska och konstnärliga verksamhet. Men kommittén ser också hur verksamhetens strukturer är mycket nära knutna till organisationerna som arbetsplats. Därför kommer vi även att beröra högskolornas ansvar för jämställdhet i egenskap av arbetsgivare samt deras ansvar för likabehandling av studenter, två aspekter som regleras i lagar som bland annat (lika-behandlingslagen berör samtliga ombudsmän) JämO utövar tillsyn över.

I kapitel 2 i betänkandet presenteras de förslag vi lägger till regeringen. Som bilaga 3 i betänkandet har vi bifogat det remissvar som kommittén inkommit med på regeringens initiativ om nya examensbeskrivningar för de konstnärliga högskoleutbildningarna. Vi har valt att även i detta kapitel framföra rekommendationer till utbildningarna, utifrån de iakttagelser och bedömningar som kommittén gjort.

## 6.1 Omfattning av kommitténs kartläggning

Kommittén har i utredningen delat upp högskolornas verksamhet i tre delar: rekryterings- och antagningsprocesser, undervisningen med dess innehåll och pedagogiska strukturer samt konstnärligt FoU och KU. Vi ser på *rekrytering* som att det innebär att utföra aktiva handlingar för att söka efter studenter med annan etnisk eller social bakgrund än majoritetens. Med *antagningsprocess* menar vi både rekrytering och antagning av dem som själva sökt sig till utbildningen och de antagningsprov som ingår i de konstnärliga utbildningarnas behörighetskrav. Jämställdhetsintegreringen av de här tre delarna studeras utifrån de regler som högskolorna har att förhålla sig till.

Fokus för kartläggning

- Antagningsprocessen
- Undervisningens innehåll och struktur
- Forsknings- och utvecklingsarbete

---

<sup>1</sup> Det finns två begrepp för konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete, vilket kommer av att verksamheten finansieras från två håll. Medel för konstnärligt FoU söks från Vetenskapsrådet och medel för KU ingår i anslag till universitet och högskolor.

### Ansvarsområden

- Arbetsgivaransvar
- Skapa jämställda förutsättningar
- Genusperspektiv i undervisning, forskning och utveckling

Kommittén har från de scenkonstnärliga utbildningsanordnarna begärt in anställningsordning, jämställdhetsplan, antagningsordning, utbildningsplan och likabehandlingsplan. Kommittén har även i sin analys och kartläggning använt sig av utbildningsanordnarnas åiterrapportering till Utbildnings- och kulturdepartementet i form av årsredovisningar avseende budgetåret 2004. Kommittén anser efter genomgången av dessa åiterrapporteringar att de inte gör de faktiska förhållandena vid utbildningarna rättvisa. Vi har därför valt att inte fokusera på dem i vår framställning utan lyfter fram dem där så är lämpligt. JämO har nyligen gjort en utvärdering om hur jämställdhetslagen och likabehandlingslagen efterlevs av kulturinstitutioner, där fyra av de scenkonstnärliga utbildningar vid universitet och högskolor ingick. Denna utvärdering utgör också underlag för detta kapitel, liksom en utvärdering från Högskoleverket och därtill relevant information från Utbildnings- och kulturdepartementet.

Vi försöker i vårt resonemang att dra en tydlig gräns mellan å ena sidan en jämställdhetsintegrering av organisation och undervisning i stort och å andra sidan att införa genusperspektiv i utbildning, undervisning och i konstnärligt FoU och KU (se inledningen för en mer ingående förklaring till vår distinktion mellan begreppen jämställdhetsperspektiv och genusperspektiv).

Däremot ser vi det som svårt att helt hålla isär tre aspekter. Den första är genusperspektivens betydelse i utvecklingen av den grundläggande högskoleutbildningen och konstnärligt FoU och KU. Den andra är hur jämställdhets- och likabehandlingslagstiftning efterlevs inom högskolorna. Den tredje aspekten är jämställdhetsintegrering av organisation och verksamhet.

Kommittén har i samband med sina besök fört samtal med ledning, lärare och studenter kring frågor om arbetsmiljö, genusperspektiv i utbildningen och arbetet med jämställdhetsintegrering. Kommittén har valt att besöka de högskolor som både har konst-

närlig och pedagogisk inriktning, men framför allt de med konstnärlig inriktning.<sup>2</sup>

Kommittén har inte närvarat vid eller kartlagt själva undervisningen på högskolor och universitet då det skulle vara en alltför omfattande uppgift. Vi har inte heller närmare kartlagt könsfördelningen bland studenter utan har konstaterat att denna oftast ligger inom ramen för statistisk jämställdhet<sup>3</sup>. Däremot redogör vi för de viktigaste undantagen från detta förhållande, vilket främst gäller Danshögskolan och musikutbildningarna.

Kommittén har även anordnat ett seminarium på teaterbiennalen i Umeå våren 2005 om jämställdhet vid skådespelarutbildningarna och Dramatiska institutet. Representanter för studenter och personal från samtliga skådespelarutbildningar och Dramatiska institutet deltog.

Vi vill gärna åter understryka vad vi påpekat tidigare i betänkandet. Kommitténs utgångspunkt är att i det praktiska arbetet med jämställdhetsintegrering har olika organisationer behov av olika analyser, mål och åtgärder. Teatern, dansen och musiken har sinsemellan olika förutsättningar och traditioner, även inom utbildningsväsendet.

## 6.2 Möte med de scenkonstnärliga utbildningarna

Tillsammans med representanter för högskolornas ledning, personal och studenter har kommittén haft öppna och nyfikna samtal om såväl praktiska frågor runt jämställdhetsintegrering som tankar kring att integrera genusperspektiv i utbildningarna. Under samtalen har kommittén strävat efter att skapa en levande diskussion om centrala begrepp inom utbildningarna som till exempel *konstnärlig skicklighet* och kvalitet samt att belysa strukturer och hur de kan förändras.

*Kommittén har i sin kartläggning av de scenkonstnärliga utbildningarna valt att utgå från tre frågor.*

---

<sup>2</sup> Högskolor som besökts är Danshögskolan, Operahögskolan, Teaterhögskolan i Stockholm, Kungliga Musikhögskolan samt Dramatiska institutet. De som lyder under ett annat lärosäte är Teaterhögskolan och Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Teaterhögskolan, Operahögskolan och Musikhögskolan i Göteborg, Göteborgs universitet. Teaterhögskolan i Luleå och Musikhögskolan i Piteå, Luleå tekniska universitet. Vid Teaterhögskolan vid Göteborgs universitet träffade kommittén enbart t f rektor och t f studie-rektor, och vid Operahögskolan vid Göteborgs universitet enbart t f utbildnings-ansvarig.

<sup>3</sup> se betänkandets inledning för definition.

1. Hur ser arbetet med jämställdhet och genusperspektiv ut på de scenkonstnärliga utbildningarna?
2. Hur kan detta arbete stärkas ytterligare?
3. Vilka åtgärder behövs utifrån för att jämställdhet och genusperspektiv ska bli en obestridd kraft på universiteten och högskolorna?

*Kommittén har utgått från följande frågor i sina samtal med de scenkonstnärliga utbildningarna:*

- Vilka insatser har gjorts för att främja jämställdhet på högskolan eller universitetet?
- Vilka insatser har gjorts för att integrera genusperspektiv i undervisningen?
- Varifrån kom initiativen?
- Är det fråga om en frivillig eller obligatorisk aktivitet/åtgärd?
- Är jämställdhets- och genusperspektivet något som förekommer i eller vid sidan av den ordinarie verksamheten?
- Finns ett system för kartläggning och utvärdering av jämställdhetsarbete och genusperspektiv på skolan?
- Finns ett problematiserande av kvalitetsbegreppet och kanon?
- Finns ett problematiserande av maktstrukturer på skolan?
- Konkreta exempel på framsteg.
- Konkreta exempel på hinder.

I texten kommer vi att referera till dessa samtal under egna avsnitt som vi kallar *samtalsteman*. De olika teman som avhandlats är antagnings- och rekryteringsprocesser, befordran, skilda strategier för mans- eller kvinnodominerade områden, de grundläggande högskoleutbildningarnas strukturer genom kanon och relationen mästare-lärling, den självständiga studenten, studenternas engagemang samt relationen mellan yrkeslivet och utbildning.

### **6.3 Lagar, ramverk och berörda myndigheter**

Här redogörs kort för de lagar och ramverk som utbildningsanordnare på högskolenivå har att förhålla sig till. I analysen kommer sedan relevant författningstext att tas upp i relation till de olika områden som kartläggningen berör.

### 6.3.1 Högskolelagen och högskoleförordningen

Högskolelagen (1992:1434) innehåller generella formuleringar om att verksamheten ska genomsyras av ett jämställdhetsperspektiv i alla delar av högskolornas verksamhet (såväl organisationens anställningsvillkor, beslutande organ som undervisning vid grund- och forskarutbildning samt konstnärligt FoU och KU). Kommittén tolkar lagstiftningen som att detta är ett krav på jämställdhetsintegrering.

Högskolelagen och högskoleförordningen (1993:100) behandlar utbildningarnas innehåll och kvalitet. Enligt högskolelagen ska den grundläggande högskoleutbildningen bland annat ge studenterna förmågan att göra självständiga och kritiska bedömningar, att urskilja, formulera och lösa problem och, inom sitt område, att söka och värdera kunskap på en vetenskaplig nivå och följa kunskapsutvecklingen.

I den så kallade *examensordningen* i Högskoleförordningens bilaga 2,<sup>4</sup> ställs också krav på utbildningens innehåll genom att i examensbeskrivningen definiera vad studenten ska ha lärt sig för att få en viss examen. Till följd av regeringens proposition *Ny värld – ny högskola*<sup>5</sup> är examensbeskrivningarna i skrivande stund under revidering. Kommittén återkommer till detta.

I anställnings- och befodringsordningarna för professorer och lektorer på konstnärliga utbildningar står att hänsyn ska tas till den sökandes *konstnärliga skicklighet*, vid sidan av en pedagogisk och vetenskaplig grund.<sup>6</sup> Enligt Högskolelagen har universitet och högskolor själva rätten att definiera behörighetskrav och bedömningsgrunder, vilka för de scenkonstnärliga utbildningsanordnarna innefattar en bedömning av vad konstnärlig skicklighet är.<sup>7</sup> Detta är något kommittén kommer att diskutera nedan under avsnitten om rekrytering och befodran.

### 6.3.2 Regleringsbrev

Myndigheters verksamhet är utöver ovan nämnda regelverk styrd av regeringen genom regleringsbrev. I regleringsbreven framförs krav på åtgärder eller särskilda uppgifter som ska genomföras under

---

<sup>4</sup> Högskoleförordningen, bilaga 2.

<sup>5</sup> prop. 2004/05:162.

<sup>6</sup> Högskoleförordningen, kap 4, Lärare

<sup>7</sup> Högskolelagen (1992:1434) kap 3.

kommande år. Återrapporteringen sker dels skriftligt i årsredovisningen dels i en årlig myndighetsdialog med Utbildnings- och kulturdepartementet.

I regleringsbrevets första mål för år 2004 står att *kvaliteten i utbildning och forskning skall säkras och utvecklas*<sup>8</sup>, gemensamt för alla universitet och högskolor. Detta ska uppnås genom att bland annat *erbjuda pedagogisk utbildning för alla lärare som saknar sådan* och i den utbildningen skall jämställdhets- och genuskunskap ingå. Antalet lärare som under 2004 genomgått pedagogisk utbildning ska också anges i årsredovisningarna.

I regleringsbrevets tredje mål för år 2004 står att universitet och högskolor i sin verksamhet ska främja jämställdhet mellan kvinnor och män och aktivt främja och bredda rekryteringen till högskolans grundutbildning.<sup>9</sup> De åtgärder som har vidtagits för att nå dessa mål ska lärosätena redovisa i årsredovisningen. I samma mål står att universitet och högskolor och åtgärder ska redovisas i årsredovisningen.<sup>10</sup> Vidare ska scenkonstnärliga universitet och högskolor bedriva internationellt konkurrenskraftigt konstnärligt utvecklingsarbete och detta ska i årsredovisningen redovisas i en egen bedömning av hur deras verksamhet bidragit till målpuppfyllelsen.

### 6.3.3 Högskoleverket

Högskoleverket (vidare refererat till som HSV) är den myndighet som har till uppgift att utöva tillsyn över landets universitet och högskolor. Som övriga myndigheter styrs också HSV av regleringsbrev från regeringen. HSV:s primära uppdrag är att utvärdera, utöva tillsyn och följa upp verksamheten vid universitet och högskolor. I HSV:s uppdrag ingår mer specifikt att ”främja likabehandling”.<sup>11</sup>

### 6.3.4 JämO: Jämställdhetslagen och likabehandlingslagen

Jämställdhetsombudsmannen, JämO, är tillsynsmyndighet över jämställdhetslagen och en av tillsynsmyndigheterna över lagen om likabehandling av studenter i högskolan.

<sup>8</sup> Regleringsbrev 2004, Högskoleverksamhet Mål 1.

<sup>9</sup> Regleringsbrev 2004, Högskoleverksamhet Mål 3

<sup>10</sup> Regleringsbrev 2004, Grundläggande högskoleutbildning Mål 3

<sup>11</sup> Förordning med instruktion för Högskoleverket (2003:7) 10§

Högskolorna lyder precis som alla arbetsgivare med fler än nio anställda under jämställdhetslagen.<sup>12</sup> Enligt jämställdhetslagen är arbetsgivare skyldiga att aktivt främja jämställda villkor mellan män och kvinnor och att förebygga könsdiskriminering. Lagen uttrycker även specifikt att den ”siktat på att förbättra främst kvinnornas villkor i arbetslivet”.<sup>13</sup>

Likabehandlingslagen är studenternas skydd mot diskriminering vid universitet och högskolor. Lagen innebär att universitet och högskolor/lärosätena ska främja lika rättigheter för studenter och motverka diskriminering på grund av *könstillhörighet, etnisk tillhörighet, religion eller annan trosuppfattning, sexuell läggning och funktionshinder*.<sup>14</sup>

I motsats till jämställdhetslagen innehåller likabehandlingslagen inte detaljerade bestämmelser om vilka områden som ska omfattas av arbetet för att främja likabehandling och motverka diskriminering.

I JämO:s granskning *När JämO gav sig på Kulturen*<sup>15</sup> som omfattar fyra scenkonstnärliga utbildningar, framgår att flera högskolor har formulerat övergripande mål och policyskrivningar kring de områden som JämO rekommenderar. JämO lyfter även fram det positiva i att studentrepresentanter i många fall är involverade i likabehandlingsarbetet. Vi återkommer till detta i avsnittet om antagningsprocessen.

## 6.4 Arbetet med jämställdhet och likabehandling vid universitet och högskolor

Vi har under arbetet med detta betänkande inhämtat kunskap om hur jämställdhetsarbete bör bedrivas för att ge önskad effekt. I kapitel 4 finns essän *Jämställdhetsarbete med konservativa rebeller* av filosofen och jämställdhetskonsulten Eva Mark. Hon pekar på en viktig princip för jämställdhetsintegrering: det är en organisations ledning som ska ansvara för att jämställdhetsperspektiv integreras i det ordinarie arbetet. Med den utgångspunkten granskar vi här de högskolor och universitet som ansvarar för scenkonstnärliga utbildningar.

---

<sup>12</sup> Jämställdhetslagen (1991:433).

<sup>13</sup> Jämställdhetslagen (1991:433).

<sup>14</sup> Likabehandlingslagen (2001:1286).

<sup>15</sup> Jämställdhetsombudsmannen, (2006) *När JämO gav sig på kulturen*.



### 6.4.1 Organisation av arbetet

På de flesta högskolor arbetar ett så kallat jämställdhetsombud som utgörs av en lärare eller en anställd i administrationen. Jämställdhetsombudet rapporterar till rektor eller motsvarande. De jämställdhetsombud som kommittén samtalat med har lyft fram att den avsatta tiden (ungefär fem procent av en heltidstjänst) ofta är förbrukad redan när grundarbetet med att ta fram och revidera jämställdhets- och likabehandlingsplanen är gjort.

Därtill har kommittén erfarit att jämställdhetsarbetet hos de flesta scenkonstnärliga utbildningsanordnare bedrivs med hjälp av en särskild jämställdhetsgrupp (eller motsvarande genusperspektivgrupp). Gruppen består ofta av representanter för lärare, administration, studenter och ett särskilt jämställdhetsombud. Dessa arbetsgrupper träffas i varierande utsträckning från en gång per termin upp till flera gånger i månaden. På ett par högskolor sitter även representanter för högskolornas ledning med i jämställdhetsgruppen.

Till hjälp för jämställdhetsgrupper och jämställdhetsombud på universitet och högskolor har HSV sammanställt en bibliografi över litteratur på området. HSV har även bildat ett nätverk för jämställdhetshandläggare och jämställdhetsombud då dessa ofta upplever en ensamhet och utsatthet i sin position. Nätverkets syfte är bland annat att sprida vidare kontakter, information och erfarenheter.

Eftersom likabehandlingslagen inte är lika konkret formulerad som jämställdhetslagen har JämO utarbetat riktlinjer för likabehandlingsplanernas innehåll som en del i sitt arbete med rådgivning, utveckling och tillsyn. JämO har utgått från jämställdhetslagens aktiva åtgärdsparagrafer och från de områden som omfattas av likabehandlingslagens diskrimineringsförbud. Dessa områden är:

- Sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön
- Studiesocial miljö och fysisk arbetsmiljö
- Rekrytering
- Antagning
- Introduktion vid utbildningsstart
- Underlättandet av kombinerandet av studier och föräldraskap
- Betyg och examination
- Arbetsplatsförlagd praktik/utbildning

Kommittén konstaterar, liksom JämO, att det ofta saknas konkreta åtgärder som syftar till att nå de uppsatta målen. Mot bakgrund av att likabehandlingslagen trädde i kraft först 2002 menar dock JämO att likabehandlingsarbetet hos de granskade högskolorna fortfarande antagligen är under uppbyggnad. JämO väljer i sin granskning att betrakta enkätundersökningar och översyn av olika förhållanden, företeelser och förfaranden som steg mot ett väl fungerande likabehandlingsarbete. Detta trots att sådana åtaganden inte är åtgärder i sig utan snarare fungerar som ett underlag för att sätta upp mål och vidta åtgärder. Kommittén menar att detta är en rimlig hållning.

HSV genomförde 1999/2000 en granskning av hur landets samtliga universitet och högskolor arbetar med jämställdhet, mångfald och studentinflytande. Rapporten följdes sedan upp år 2003.<sup>16</sup> HSV kartlade hur jämställdhetslagstiftning efterlevdes, om och hur jämställdhet integrerades i organisationen och om och hur genusperspektiv integrerades i undervisning och forskning.

Generellt föll de konstnärliga utbildningsanordnarna sämre ut än andra högskolor i granskningen.<sup>17</sup> I uppföljningen från 2003 uppvisar de konstnärliga högskolorna däremot ett generellt förbättrat formaliserat arbete och framför allt en ökad medvetenhet. HSV menar att de konstnärliga utbildningsanordnarna i högre grad nu än vid förra undersökningen ser jämställdhet som en kvalitetsfråga och allt oftare inkluderar jämställdhetsperspektiv i särskilda styrdokument för kvalitetsaspekter. Däremot efterfrågar HSV en tydligare linje för ansvarsfördelning för jämställdhetsarbetet inom organisationen. HSV uppmärksammar också att de konstnärliga högskolorna inte avsätter speciella medel för jämställdhetsarbetet, vilket är en faktor som kommittén erfar påverkar kvaliteten på arbetet för jämställdhetsintegrering.

En annan faktor som både kommittén och HSV uppmärksammat är att flertalet scenkonstnärliga utbildningsanordnare har slagit ihop jämställdhetsarbetet och likabehandlingsarbetet. Jämställdhetsgruppen har på flera universitet och högskolor istället blivit en likabehandlingsgrupp. Om detta skriver HSV:

De lärosäten som valt att slå samman jämställdhet med andra likabehandlingsområden bör särskilt värna om utvecklingsperspektivet i frågan. Jämställdhet är inte enbart en diskrimineringsfråga, utvecklingsperspektivet riskerar att gå förlorat. Det specifika döljs bakom det

<sup>16</sup> Högskoleverkets rapportserie, 2003:31 R.

<sup>17</sup> Högskoleverkets rapportserie 2000:8 R, 2000:9 R

allmänna. Mindre tid och resurser osv. Bedömargruppen har i denna utvärdering inte kunnat se några positiva effekter av att jämställdhet och mångfald förts ihop till ett.<sup>18</sup>

Till skillnad från den analys som HSV gör i sin översikt av jämställdhets- och mångfaldsarbete som vi refererar till i stycket ovanför, så är det kommitténs uppfattning att *samtliga* likabehandlingsområden (och de olika normkritiska perspektiv som likabehandlingsarbete bygger på) kan betraktas som utvecklingsfrågor, utöver att de är diskrimineringsfrågor. Som vi redogör för i inledningen till betänkandet, menar vi att förändringsarbete vinner på att fler demokratiperspektiv än jämställdhetsperspektivet integreras, till exempel perspektiv som rymmer mångfald, klass och sexualitet. Vi menar att det finns mycket att vinna på en intersektionell ansats och att det kan vara positivt att arbetet för likabehandling av studenter slås samman med integreringen av jämställdhets- och genusperspektiv i verksamhet och undervisning.<sup>19</sup>

Kommittén delar samtidigt HSV:s analys när det gäller organisationen av arbetet mot diskriminering och strävan efter att göra fördelningen av makt, inflytande och resurser mer jämlik på universitet och högskolor. Det kan bli problematiskt att slå samman allt detta arbete om resurserna i form av avsatt tid inte ökar i samma proportion som arbetets komplexitet och omfattning. Det är kommitténs intryck att likabehandlingslagen just inneburit ett utökad arbete för jämställdhetsombuden på de scenkonstnärliga utbildningarna utan att deras resurser har utökats.

En sådan strategi kan också innebära en möjlighet för högskoleledningarna att dölja inaktivitet i jämställdhetsfrågor genom att framhålla insatser inom till exempel mångfaldsfrågor. Olika diskrimineringsgrunder kan ge upphov till liknande mönster, men de kan också kräva åtgärder och kompetens som skiljer sig åt. Prioriteringar kan bli nödvändiga av strategiska skäl. Det krävs mer än att addera ansvaret för likabehandlingslagen till jämställdhetsarbetet. Kommittén menar att det är en ledningsfråga att planera vilka perspektiv som prioriteras under vilka tidsrymder och hur de olika demokratiperspektiven ska hanteras i relation till varandra. Det krävs också kunskap och analys kring hur organisationen ska dra nytta av frågornas beröringspunkter. Det centrala är att dessa perspektiv integreras i *ordinarie* beslutsfattande och verksamhet.

---

<sup>18</sup> Högskoleverkets rapportserie 2003:31 R (2003).

<sup>19</sup> Se även en utförlig diskussion i kapitel 1 i detta betänkande.

### 6.4.2 Högskolornas och universitetens styrande organ

Den främsta företrädaren för universitet och högskolors verksamhet är rektor som anställs av regeringen efter förslag från högskolans styrelse. Av högskolelagen framgår att styrelsen, som utses av regeringen, ska ha inseeende över högskolans alla angelägenheter och svara för att dess uppgifter fullföljs. I verksförordningen står det att rektor också ansvarar för högskolans arbetsgivarpolitik.

Beslut som påverkar frågor som anställning, undervisning, forskning och så vidare fattas på universitet och högskolor generellt av nämnder som till exempel anställningsnämnd, utbildningsnämnd, KU-nämnd<sup>20</sup> eller dylikt. Utbildningens utformning diskuteras på en mer kontinuerlig basis av lärarkollegium där högskolornas fasta lärarkår ingår.

Vid tidpunkten för kommitténs besök var sammansättningen av de scenkonstnärliga utbildningarnas styrelser inom ramen för statistisk jämställdhet, förutom Danshögskolan som hade en kvinnlig majoritet av ledamöter. Nämnderna och de styrande organen var också statistiskt sett jämställda vid de besökta utbildningarna förutom vid ett par musikutbildningar där männen var i stor majoritet och vid Danshögskolan som hade en kvinnlig majoritet i nämnden och ledning.

### 6.4.3 Jämställdhetsarbetet beroende av eldsjälär

Kommittén har kommit fram till att högskolornas arbete med jämställdhet och genusperspektiv varierar och ofta är beroende av de individer som engagerar sig. Arbetets inriktning skiljer sig också åt mellan utbildningarna inom dans, opera, teater och musik, då de olika konstarterna har olika förutsättningar. Dock ser kommittén att förhållandena på flera universitet och högskolor liknar varandra och att utbildningarna därmed har liknande behov. Kommittén har erfarenhet att det kan vara en fördel för jämställdhetsombudets arbete om utbildningen är knuten till ett universitet eller en högskola där det går att hämta kunskap och stöd i den större organisationen. Ett jämställdhetsombud kan till exempel hänvisa till direktiv från fakulteten i relation till den närmaste ledningen för att utverka resurser och förändring. Jämställdhetsombudet kan också få avlast-

---

<sup>20</sup> KU behandlas utförligare i avsnittet om konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete (avsnitt 6.9).

ning i arbetet med jämställdhets- och likabehandlingsplanerna om dessa görs gemensamt på fakultetsnivå. Samtidigt har kommittén sett prov på utbildningar som i våra samtal skylt sin egen inaktivitet på jämställdhets- och likabehandlingsområdet genom att ansvariga refererar till det arbete och de policydokument som görs på fakultetsnivå.

Som det ser ut i dag är arbetet med jämställdhet och likabehandling skiljt från de nämnder och beslutsprocesser där diskussioner och beslut om högskolornas faktiska verksamhet pågår. Kommittén vill peka på ineffektiviteten som följer av att organisera jämställdhetsarbete som ett spår vid sidan av skolans huvudverksamhet.

Kommittén tolkar denna sidordning av den jämställdhetsansvariges arbete som att jämställdhetsarbetet inte längre är kopplat till dess målsättning. Kommittén drar slutsatsen att när jämställdhets- och likabehandlingsarbetet är sidoordnat den reella utbildningsverksamheten så beror detta på att kunskapen om jämställdhets- och genusperspektiv är undermålig inom ledningsgrupperna på de berörda högskolorna och universiteten. Vi rekommenderar därför ett generellt kunskapslyft hos ledning och ansvariga och en översyn av hur jämställdhetsarbetet är organiserat, då kommittén menar att arbetet måste knytas direkt till de beslutande organen och till samtliga beslutsprocesser för att vara verksamt.

Vidare är det kommitténs slutsats att de styrmedel som har gett bäst effekt på de scenkonstnärliga utbildningarnas utveckling i jämställdhetsarbetet är det externa trycket i form av granskningar av HSV och regleringsbrevens direktiv. Därutöver har studenters påtryckningar och enskilda personers initiativ haft ett avgörande inflytande på jämställdhetsintegreringsprocessen.

Kommittén drar slutsatsen att det hos ledning och beslutsfattare finns ett behov av ett generellt kunskapslyft i jämställdhetsperspektiv och jämställdhetsintegrering för att de ska kunna organisera jämställdhetsarbetet på ett effektivt sätt. I kapitel 2 föreslås ett uppdrag om kompetenshöjning av undervisande personal som kan införas i regleringsbrev till de självständiga högskolor som bedriver scenkonstnärlig utbildning, och kommittén rekommenderar att denna kompetenshöjning också skall innefatta personer i ledningsgrupper och andra beslutsfattande positioner.

## 6.5 Universitet och högskolor som arbetsgivare

Kommittén ser att högskolornas sätt att organisera sig som arbetsplats avspeglar sig i den verksamhet och den produktion som organisationen genererar. Därför har vi tittat på hur högskolorna som arbetsgivare tar sitt ansvar för att följa jämställdhetslagen. Arbetsgivaransvaret för jämställdhet styrs av jämställdhetslagen. Jämställdhetslagens mål är att skapa lika villkor för män och kvinnor att arbeta, och att motverka diskriminering vid till exempel nyanställning och befordran.<sup>21</sup>

JämO har, som vi nämnt tidigare, nyligen granskat kultursektorns jämställdhetsplaner i en rapport.<sup>22</sup> Här ingår fem högskolor som bedriver konstnärliga utbildningar. Fyra är relevanta för kommittén: Danshögskolan, Teaterhögskolan i Stockholm, Kungliga Musikhögskolan samt Göteborgs universitet. Rapporten kritiserar överlag samtliga högskolors jämställdhets- och likabehandlingsplaner.<sup>23</sup>

Även i Högskoleverkets utvärdering från 2003 av de konstnärliga högskolornas jämställdhetsarbete dras slutsatsen att det måste skapas

en tydlighet i organisationen om vem som är ansvarig, vilka mål som gäller just deras verksamhet och hur dessa skall uppnås.<sup>24</sup>

Kommittén erfar att samtliga scenkonstnärliga utbildningsanordnare som kommittén besökt har från och med år 2005 en jämställdhetsplan. En majoritet av dessa har en likabehandlingsplan eller är i färd med att färdigställa en sådan. Några högskolor har slagit samman planerna. Handlingsplanerna för jämställdhetsarbetet har konkreta mål uppställda över vad som ska ske under kommande år samt en ansvarsfördelning. Utbildningar som bedrivs vid större universitet och högskolor tycks i högre grad sakna egna handlingsplaner och följer i bästa fall fakultetens handlingsplan. Mest ambitiös är enligt kommitténs bedömning Dramatiska institutets jämställdhetsplan med både analys och konkreta åtgärder uppräknade, som exempelvis en noggrann och bred kartläggning av arbetsförhållanden, ledningens sammansättning och personalens löner. I likabehandlingsplanen redogör Dramatiska institutet även för kvalitetsbegreppet utifrån ett genusperspektiv och där finns ett uttalat

<sup>21</sup> För mer detaljerat se under rubriken *Lagar, ramverk och berörda myndigheter*.

<sup>22</sup> Jämställdhetsombudsmannen (2006) *När JämO gav sig på kulturen*

<sup>23</sup> Jämställdhetsombudsmannen (2006) *När JämO gav sig på kulturen*

<sup>24</sup> Högskoleverkets rapportserie, 2003:31 R

mål om att förebilderna och föreläsarna på skolan ska vara hälften kvinnor och hälften män.

De allra flesta jämställdhets- och likabehandlingsplaner innehåller starka visioner om att låta ett genusperspektiv genomsyra utbildningen (skrivningar som går utöver de krav som lagen ställer) och att skapa en jämställd arbetsplats där båda könen har samma möjligheter.

Exempel på vanliga åtgärder som föreslås i planerna är:

- anordna en genusdag
- kartlägga löner
- kartlägga och följa upp lärarkårens könsfördelning
- kartlägga nämndernas sammansättning
- anordna fortbildning för personalen och lärarkåren i form av ett seminarium

Dessa aktiviteter står enligt kommittén inte i paritet med det agerande som krävs av ledningen för att skapa den jämställdhet som lagen kräver och inte heller med de mål som de själva har formulerat och som går utöver vad lagen kräver. Kommittén upplever här därför en ambivalent inställning. Å ena sidan pratar de flesta ledningsrepresentanter om vikten av att skapa en jämställd organisation och å andra sidan visar de faktiska satsningarna på att det saknas kunskap eller vilja att göra det som krävs för att skapa den önskade förändringen som jämställdhetsplanernas mål beskriver.

Kommittén erfar dessutom att det finns ett glapp mellan att skriva en välgjord handlingsplan och att praktiskt bedriva ett effektivt jämställdhetsarbete. Kommittén har sett flera exempel där den teoretiska kunskapen om att skriva en god handlingsplan är uppenbar medan viljan i organisationen eller kunskapen rent praktiskt saknas för att uppnå målen.<sup>25</sup> Självklart är arbetet som beskrivs i jämställdhetsplanen och likabehandlingsplanen ett arbete som måste få ske på lång sikt, men kommittén är ändå av uppfattningen att en jämställdhetsplan i många fall är en dålig indikator på hur långt jämställdhetsarbetet kommit på en skola och framför allt på hur jämställd en skola är i dagsläget.

Ett exempel är Kungliga musikhögskolan i Stockholm som vid tidpunkten för kommitténs besök hade antagit en ambitiös jämställdhetsplan med en rad långtgående skrivningar. Enligt kommitténs bedömning är tyvärr jämställdheten på skolan så väl som

---

<sup>25</sup> Se även diskussion i Bondestam, (2001) *I jämställdhetens tecken; semiologiska fragment*.

det praktiska arbetet långt efter genomsnittet av de scenkonstnärliga utbildningarna. Musikhögskolan har en stark manlig dominans vad gäller representationen i såväl lärarkår, bland gästlärare, som på högre poster som lektorer och professorer,<sup>26</sup> något som även uppmärksammats av Sveriges Television.<sup>27</sup> Ett motsatt exempel är Teaterhögskolan i Malmö som vid kommitténs granskning inte ens hade en nerskriven handlingsplan i sitt jämställdhetsdokument, men som sedan några år tillbaka påbörjat ett omfattande arbete där representanter för studenter, lärare och ledning samarbetar för att bland annat integrera genusperspektivet i undervisningen.

Något som varken JämO eller HSV berört närmare i sina granskningar är hur den konstnärliga aspekten vid de konstnärliga utbildningarna påverkar de villkor som gäller för skolans konstnärliga personal. I inledningen till detta betänkande argumenterar kommittén för att kvalitet är ett begrepp som är beroende av den kontext där begreppet definieras – det är ett subjektivt begrepp som definieras av dem som besitter makt i den aktuella kontexten. Begreppet *konstnärlig skicklighet* kan ses som besläktat med begrepp som kvalitet, kunskap och kompetens.<sup>28</sup>

Ansvaret för att definiera konstnärlig skicklighet har av regeringen givits den enskilda utbildningsanordnaren. Denna aspekt ska vid sidan av en pedagogisk och vetenskaplig grund vägas in vid anställning och befordran vid de konstnärliga utbildningarna.<sup>29</sup>

Vi rekommenderar utbildningarna att föra en aktiv diskussion om och belysa begreppet konstnärlig skicklighet, i arbetet för att uppfylla lagens och regleringsbrevens krav på att uppnå jämnare könsfördelning bland de anställda. Vi rekommenderar att utbildningsanordnarna formulerar tydliga kriterier för vad som räknas som konstnärlig skicklighet, i varje sammanhang där begreppet används för att fälla avgöranden. Kommittén vill samtidigt understryka att vi anser att det även i fortsättningen ska vara upp till universiteten och högskolorna att själva göra dessa definitioner.

---

<sup>26</sup> Kungliga musikhögskolan har tjugosex manliga professorer och två kvinnliga professorer.

<sup>27</sup> TV-programmet *Jobba jämt*, SVT 2006-02-15.

<sup>28</sup> Se Hermele, Vanja, Gislén, Ylva samt Gillberg, Nanna och Lantz, Jenny i detta betänkande.

<sup>29</sup> Högskolelagen (1992:1434) kap 3.



### 6.5.1 Samtalstema: Befordran och befordringsreformen

Befordringssystemet har berörts under flera tillfällen i samtalen om musikutbildningarna där den manliga dominansen är stor bland lektorer och professorer.<sup>30</sup> Kommittén har vid musikutbildningarna sett goda exempel på formuleringar i anställningsordningen om att ledningen ska uppmuntra kvinnliga sökanden, och att det ska redovisas inför rektor hur hänsyn tagits till jämställdhetsaspekten vid anställningar och utnämningar. Enligt vad kommittén erfar äger denna redovisning sällan rum.

Ledningarna för musikutbildningarna i både Malmö och Stockholm menade att kvinnor inte *ville* söka befordran och högre tjänster i samma utsträckning som män. En förklaring till detta, som framkom i samtalen, skulle kunna vara att kvinnor föredrar att bli utnämnda och i mindre grad är villiga att söka själva. Detta styrks av den utvärdering som HSV gjort av befordringsreformen:

HSV:s rapport visar att färre kvinnor än män ansöker sedan reformen, men att andelen kvinnliga professorer inte har minskat och att något fler kvinnor än män beviljas sitt önskemål om befordran.<sup>31</sup>

Befordringsreformen som trädde i kraft 1999 innebar möjligheten att bli befordrad på kompetens utan att en särskild tjänst utlystes. De granskningar HSV gjort av befordringsreformen har inte styrkt att bedömningen vid befordringsärenden skulle missgynna kvinnor. Det är möjligt att det kan vara så, men detta har inte kunnat beläggas.

Kommittén har i sammanhanget iakttagit ett par faktorer i befordringsprocessen som vi menar kan påverka kvinnors tillgänglighet till att söka befordran. När kommittén gjorde en översyn av de nämnder som rekommenderar vilka som ska bli befordrade på musikutbildningarna visade det sig att de är starkt dominerade av män. Likaså tycks en stark manlig dominans finnas bland de sakkunniga som är ansvariga för att bedöma de sökandes konstnärliga, pedagogiska och vetenskapliga skicklighet. Nämnderna fattar beslut på underlag från dessa sakkunniga. Det är sällan som fakultetsnämnden eller motsvarande organ gör en annan bedömning än de sakkunniga.

---

<sup>30</sup> Exempelvis Kungliga Musikhögskolan som har 26 manliga professorer och två kvinnliga professorer.

<sup>31</sup> Pressmeddelande HSV 2002-01-30.

Det finns regler i förordningen som styr könsfördelningen hos sakkunniga, dock har det inte gjorts någon analys över hur systemet med sakkunniga och sakkunnig-utlåtande egentligen ser ut och fungerar.

Kommittén rekommenderar att det inom utbildningarna skapas tydliga och tillgängliga riktlinjer för hur de sakkunniga ska bedöma.

Personerna i ledningsgrupperna uppger också att ingen av dem har undersökt hur pass väl de högre tjänsterna går att kombinera med huvudansvar för hem och familj, och har följaktligen inte heller en strategi för att underlätta en sådan kombination. Detta kan kopplas till den analys som HSV lyfter om att det faktum att kvinnor oftare tar huvudansvar för hushåll och familj blir en anledning till att kvinnor i jämförelse med män inte anses meritera sig tillräckligt eller uppnå tillräcklig erfarenhet för att befordras i jämförelse med män.<sup>32</sup>

Kommittén vill därför peka på att ledningen måste ta ytterligare ansvar för att undersöka vad som kan göras för att kvinnor och män ska ha samma grundläggande förutsättningar att meritera sig i en befordringsprocess. Samt understryka rekommendationen ovan, om att begreppet konstnärlig skicklighet tydligt ska definieras för alla inblandade i de sammanhang där det utgör bedömningsgrund.

## 6.6 Rekrytering av studenter: likabehandling och breddad rekrytering

De scenkonstnärliga utbildningarna skiljer sig från högskolevärlden i stort. De är exklusiva i meningen att det finns ett mycket begränsat antal utbildningsplatser och att studenterna väljs ut genom antagningsprov. Antagningsförfarandet bygger alltså på en jurys bedömning av personliga förutsättningar. För att komma i fråga för antagningsprov gäller desamma kriterier om grundläggande behörighet som regeringen bestämt ska gälla för högskoleutbildning generellt. För antagningsproven gäller utbildningsanordnarnas egna kriterier däribland konstnärlig skicklighet är en bedömningsgrund.

Kommittén har inte gjort någon kartläggning av den sociala och etniska bakgrunden för studenter vid scenkonstnärliga utbildningar. Vi har inte heller gjort en exakt kartläggning av studen-

---

<sup>32</sup> Högskoleverkets rapportserie, 2003:31 R s 25.

ternas könsfördelning. Enligt NU-databasen<sup>33</sup> examineras ungefär hälften kvinnor och hälften män från opera- och teaterutbildningarna. Från Danshögskolans utbildningar examineras närmare 95 procent kvinnor och fem procent män. Från musikutbildningarna utexamineras cirka 40 procent kvinnor och 60 procent män (varierar inom detta spann). Vid musikutbildningarna råder dock dominans av manliga studenter på vissa utbildningsinriktningar medan till exempel sångstudenter oftast är kvinnor.

En analys som HSV gjort under 2005 visar dock på att rekryteringen till de konstnärliga högskolorna är mycket snäv.<sup>34</sup> I undersökningen ingick Dramatiska institutet, Danshögskolan, Teaterhögskolan i Stockholm, Operahögskolan i Stockholm och Kungliga musikhögskolan. Resultaten visar att enbart 12 procent av studenterna har arbetarbakgrund medan genomsnittet för övriga universitet och högskolor är 24 procent. Studenter med utländsk bakgrund är också underrepresenterade men inte lika kraftigt: de utgör 13 procent av studenterna, att jämföra med 16 procent på andra universitet och högskolor. HSV förklarar detta bland annat med att utbildningarna på de konstnärliga högskolorna ofta är långa, svåra att komma in på, kräver förberedande utbildning och att det finns en ”tyst kunskap” om hur man kommer in på högskolorna som inte är lika tillgänglig för alla samhällsskikt.

Kommittén anser att bedömningen av vad som är konstnärlig skicklighet är en styrande faktor för antagningsprocessen, precis som vid rekrytering och befordran av lärare och professorer. Vi återkommer alltså till samma argument som ovan om att definitionen av konstnärlig skicklighet (eller kvalitet) är beroende av kontext och de som besitter makten i denna kontext. Apropå detta finner kommittén följande skrivning i Konstnärnämnden senaste årsredovisning intressant:

Konstnärnämnden använder sig av subjektiv kvalitetsbedömning, den troligtvis vanligaste metoden för kvalitetsbedömning inom konsten, en bedömning vars legitimitet grundar sig på ledamöternas samlade kompetens och meriter. /.../ Grupperna skall vara sammansatta så att ledamöterna besitter olika perspektiv. Perspektiven skiljer sig för att man besitter kunskap om olika genrer inom konstarterna, bor i olika delar av landet, har olika kön, representerar olika generationer och olika etniska bakgrunder. Alla dessa drag som särskiljer ledamöterna

<sup>33</sup> NU-databasen är Högskoleverkets databas för nationell uppföljning, innehållande kvantitativa uppgifter om bland annat grundutbildning och forskarutbildning

<sup>34</sup> HSV Statistik och analys, (2005) *Snäv rekrytering till de konstnärliga högskolorna*

ifrån varandra utgör grunden för att diskussionen om konstnärlig kvalitet eller kvaliteter förblir levande.<sup>35</sup>

Kommittén erfar att diskussioner om jurygruppernas sammansättning liknande Konstnärdsnämndens resonemang pågår vid flera av de scenkonstnärliga utbildningarna, däremot finns inga skriftliga formuleringar i strategidokument eller liknande och därför drar kommittén slutsatsen att dessa diskussioner fortfarande är i sin inledningsfas.

Kommittén rekommenderar att de scenkonstnärliga utbildningarna går vidare med dessa diskussioner om sammansättningen av de jurygrupper som ska anta nya studerande samt de riktlinjer som dessa grupper ska ha att arbeta efter.

Kommittén vill framhålla det positiva i att flera av de undersökta universitetens och högskolornas likabehandlingsplaner innehöll åtgärder för att bredda rekryteringen och öka andelen av under-representerat kön. Bland planerade åtgärder fanns till exempel att se över antagningsrutiner för att minska risken att könstillhörighet medvetet eller omedvetet påverkar vilka som får tillträde till utbildningen. Även en översyn av kriterier för betygsättning och examination fanns bland förslagen. JämO:s översyn av likabehandlingsplanernas brister riktar dock sitt fokus mot områdena *föräldraskap och studier, sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön samt betyg och examination*.

Kommittén menar att jämställdhetsintegrering av rekryteringsprocessen är ett sätt att bredda rekryteringsurvalet och garantera likabehandling av studenterna.

Rekryteringsprocessen till universitet och högskolor är ett under senare tid uppmärksammat område. Regeringen lade år 2001 fram propositionen *Den öppna högskolan* (prop. 2001/02:15) med fokus på bland annat breddad rekrytering. Propositionen ledde bland annat till att Rekryteringsdelegationen fick i uppdrag att stödja universitet och högskolor i arbetet med att främja och bredda rekryteringen till högskolan. Det är regeringens, HSV:s och Sveriges förenade studentkårers uppfattning att lagstiftning och de extra ekonomiska resurserna delegationen förfogade över har haft resultat.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Konstnärdsnämndens årsredovisning (2005) s 12-13

<sup>36</sup> prop. 2005/6:1, HSV rapportserie 2003:31 R, se SFS åsiktsdokument *Alternativt urval 2002/2003, Tyck till om positiv särbehandling 2005*

Flera av de konstnärliga utbildningarna har genomfört projekt med hjälp av Rekryteringsdelegationen. Danshögskolan har till exempel de senaste åren vidtagit åtgärder som även har haft effekt på könsfördelningen. Det mest omfattade projektet är det så kallade *Streetprojektet* som genomfördes under åren 2003–2005. Projektet gick i korthet ut på att starta sommarkurser och ett collegeår i streetdans (det vill säga hip hop, locking, bogaloo och liknande dansgenrer) och attraherade många manliga sökanden.

### 6.6.1 Samtalstema: Antagningsprocessen

Vid de seminarier kommittén anordnat har frågan om likabehandling vid rekrytering och antagning till de scenkonstnärliga utbildningarna uppmärksammats. Flera utbildningar har strategier för att öka andelen studerande av underrepresenterat kön. Dramatiska institutet och Operahögskolan har uppgivit att man medvetet valt att prioritera till exempel kvinnliga registudenter för att påverka arbetsmarknaden långsiktigt.<sup>37</sup> Vid musikutbildningarna finns det inom vissa institutioner mycket få kvinnliga studenter, till exempel inom jazz. På musikutbildningen i Malmö uppmärksammades detta för några år sedan av dåvarande prefekt som lät jurygrupperna på allvar diskutera vad man ansåg vara kvalitet och vilka kriterier man gick efter vid antagningsproven. Dessa diskussioner ledde till att fler kvinnor antogs.

Ett problem som belysts i samband med antagningsprocessen på musikutbildningarna är att juriesammansättningen beror på hur lärarkåren ser ut vid respektive skola och ämne. Om det inte finns några kvinnliga lärare vid en institution, blir juryn sammansatt av enbart män. Eftersom den manliga dominansen är så pass stark vid musikutbildningarna är detta ingen ovanlig företeelse. Ett förslag som några aktörer vid utbildningarna själva hade, var att instifta en gemensam pool av kvinnliga kvalificerade jurymedlemmar för landets musikutbildningar.

Inom dans- och teaterutbildningar pågår en diskussion om till exempel vilken typ av utseende, klasstillhörighet och etnisk tillhörighet som premieras vid antagning till utbildningarna. Teaterutbildningen i Malmö har till exempel granskat vilka dramatiska

<sup>37</sup> På teaterutbildningarna kan det vid vissa ansökningstillfällen röra sig om dubbelt så många kvinnliga sökanden än manliga, på DI var det senast cirka 100 fler kvinnor än män som sammantaget sökte en rad utbildningar. Även Operahögskolan i Stockholm har fler kvinnliga än manliga sökanden.

författare och texter som ingår i det utskick som högskolan gör till de sökande för att kartlägga vad man sänder ut för signaler om sin egen utbildning.<sup>38</sup>

Kommittén ser positivt på dessa diskussioner som kan bli utgångspunkter för förändringsprocesser. Vi menar att när rekryterings- och antagningsprocesser ska jämställdhetsintegreras bör dessa processer i ett första steg kartläggas och analyseras. Finns det element i antagningsproven som gynnar en viss typ av individer mer än andra? I samtalen om skådespelarutbildningarna har frågan gällt om personer som framhäver kvinnlighet och manlighet på ett normativt sätt gynnas framför de som inte följer könsnormer. Riskerar man att exkludera några grupper som kan tänkas stå för en annan form av konstnärlig skicklighet och kvalitet? Och kopplat till en större bild – finns det element i skolans strukturer, värderingar och utbildningselement som motarbetar en individualitet och mångfacettering hos studenterna? Skulle problem och svårigheter uppstå för till exempel storvuxna på Danshögskolan? Vad händer med dem som öppet ansluter sig till en icke-normativ religion eller sexualitet? Och så vidare.

Kommittén vill sammanfatta diskussionerna om antagningsförfaranden vid utbildningarna med att, i likhet med diskussionen ovan om anställning och befordran av personal, efterlysa tydlighet och transparens när det gäller kriterierna för antagning. Vi rekommenderar utbildningarna att ha en intersektionell ansats och integrera fler maktperspektiv i samband med att antagningsprocessen jämställdhetsintegreras.

En aspekt av rekrytering är kvotering. Till exempel antar skådespelarutbildningarna sedan länge i regel hälften kvinnor och hälften män, trots att det under senare år varit upp till dubbelt så många kvinnor än män som har sökt. Vid båda seminarierna under teaterbiennalen i Umeå diskuterades varför männen kvoteras in och om detta över huvud taget är lagligt. Denna diskussion förs även utanför högskolorna.<sup>39</sup> Kvotering inom utbildningsväsendet är i dagsläget en aktuell och komplicerad fråga (i de rättsliga prövningarna är inte över). Kommittén menar att det kan vara aktuellt för de scenkonstnärliga utbildningarna att undersöka vad som egentligen gäller och hur rådande lagstiftning bör tolkas.

---

<sup>38</sup> Projektbeskrivning Teaterhögskolornas samarbetsprojekt (2005) *Att gestalta kön* finns som bilaga 7 i detta betänkande.

<sup>39</sup> Kulturnyheterna Sveriges Television 18 oktober 2005.

### 6.6.2 Samtalstema: Rekryteringsstrategier beroende på mans- eller kvinnodominans

En frågeställning som varit uppe vid flertalet tillfällen är om det krävs olika strategier beroende på om det är en mansdominans eller en kvinnodominans som ska brytas. Vi ser å ena sidan Danshögskolans utbildningar med en majoritet kvinnliga studenter<sup>40</sup>, och å andra sidan musikutbildningarna med en tydlig majoritet av manliga studenter inom vissa inriktningar.

De ovan nämnda utbildningarna som Danshögskolan skapade med stöd av Rekryteringsdelegationen, lyckades attrahera ett stort antal unga män och ökade tillfälligt andelen manliga studenter med 300 procent. Projektet är nu avslutat och i dagsläget finns inga fler medel eller planer på att fortsätta med projektet. Danshögskolan fick däremot regeringens uppdrag att starta upp en treårig nycirkusutbildning med start hösten 2005. Det är sannolikt att även nycirkus kommer att locka fler manliga studenter till skolan.

Detta är inget kommittén i sak önskar invända emot, däremot vill kommittén peka på att både street och nycirkus är konstnärliga yttringar som bär starkt maskulina drag. Streetkulturen har i sin kommersiella form till och med sexistiska element. Att göra Danshögskolan mer attraktiv för manliga sökanden genom att göra skolan mer maskulin är givetvis ett sätt att försöka öka den statistiska jämställdheten. Det kan dock finnas en risk att en sådan här strategi för breddad rekrytering sker utifrån icke-problematiserade maskulinitetsnormer<sup>41</sup>. Om detta är fallet, menar vi att strategin kan ifrågasättas – uppdelningen mellan kvinnor och män, manligt och kvinnligt kan förstärkas istället för att rubbas. Kommittén erfar att det vid Danshögskolan finns olika åsikter om hur högskolan ska förhålla sig till dominansen av kvinnor. Som nämnts tidigare är det långt ifrån självklart att en ökad jämställdhet handlar om samma saker inom dansutbildning som inom musikutbildning, eftersom ingenting tyder på att de män som söker sig till Danshögskolan missgynnas.<sup>42</sup>

Ett annat exempel på jämställdhetsintegrering av rekrytering är Dramatiska institutets maskörutbildning. DI har i flera års tid aktivt försökt få fler manliga sökanden, men år 2005 sökte inte en enda man. Därför kommer DI att under hösten 2006 starta en pre-

<sup>40</sup> Av Danshögskolans utexaminerade studenter är i dag cirka 95 % kvinnor och 5 % män.

<sup>41</sup> se Landell, Liv i detta betänkande.

<sup>42</sup> se Landell, Liv i detta betänkande, om diskussionen vid seminariet på Dansens Hus.

parandkurs för män för att attrahera manliga maskörer i ett längre perspektiv. DI har även tidigare gjort en liknande satsning för att få kvinnliga sökanden till film ljudutbildningen. Kommittén ser positivt på sådana försök att bryta könsmärkning av olika utbildningar.

## **6.7 Undervisningen i de grundläggande högskoleutbildningarna: jämställdhetsintegrering och genusperspektiv**

Varje universitet och högskola utformar i hög grad själva innehållet och upplägget på sina utbildningar. Utbildningsplaner, kursplaner, litteraturlistor och liknande slås fast av högskolans beslutande organ. Den enskilda läraren har vanligtvis stor frihet i att utforma sin undervisning.

De flesta scenkonstnärliga utbildningar har till skillnad från mer teoretiska utbildningar en hög lärartäthet och bygger sin pedagogik på en nära relation mellan lärare och student – en pedagogik som på flera utbildningar ligger nära den traditionella relationen mästare – lärling. En mästare-lärlingrelation innebär att varje student har ett fåtal lärare som överför sin kunskap till studenten i en studiesituation som till stora delar saknar yttre insyn.

Scenkonstnärlig utbildning kräver en stor personlig satsning av studenterna – en student utgör så att säga sitt eget arbetsmaterial – något som kan ge stor frihet men också göra studiesituationen extra känslig för auktoritetens bedömning av kapacitet, förmåga och talang. Detta är en faktor som lätt kan påverka den psykosociala upplevelsen av studiesituationen. Utbildningens exklusivitet och den frekventa bedömningen av studenternas personliga egenskaper och förmåga gör även att det lätt uppstår konkurrens mellan studenterna.

I JämO:s riktlinjer för arbetet med likabehandling av studenter ingår att säkerställa den studiesociala miljön, betyg och examination. Kommittén är av uppfattningen att en jämställdhetsintegrering av den grundläggande högskoleutbildningen och undervisningen spelar en avgörande roll för att en likabehandling mellan könen ska uppfyllas vid de scenkonstnärliga utbildningarutbildningarna.

Det är kommitténs samlade intryck att representanter för ledningen på de allra flesta scenkonstnärliga universitet och högskolor är intresserade av både jämställdhetsintegrering av utbildningarna



och genusperspektiv i undervisningen. Samtliga ledningsrepresentanter kommittén har samtalat med anser att det finns könsmaktordningar i utbildningarna, vilket de menar tar sig uttryck i att en manlig tradition och manlig blick råder. Dock mötte vi en osäkerhet om var i verksamheten detta tar sig uttryck, och ibland fanns en ovilja mot att vidta åtgärder för att dessa mönster ska kunna brytas. En kvarstående fråga är därför på vilket sätt som kunskapen om jämställdhets- och genusperspektiv kan ökas i organisationen, inte minst inom lärarkåren.

### 6.7.1 Jämställdhetsintegrering av den grundläggande högskoleutbildningen

Jämställdhetsintegrering av den grundläggande högskoleutbildningen syftar främst till att skapa likvärdiga förutsättningar för kvinnor och män att ta till sig den kunskap som förmedlas. Utbildningens innehåll och struktur ska vara utformad så att kvinnor och män kan ta till sig kunskapen på lika villkor. En förutsättning för detta är att lärarna är kunniga i jämställdhetsfrågor och kan problematisera de förhållanden som råder vid konstnärliga utbildningar.

Gertrud Sandqvist vid Konsthögskolan i Malmö, (som är en del av Lunds universitet), skriver i boken *Konstfeminism* att en representativ jämställdhet inom en patriarkal struktur som den som råder vid de konstnärliga utbildningarna, inte räcker för att ändra strukturen i grunden. Konstnärsrollen måste granskas utifrån förväntningar som överförs från generation till generation.<sup>43</sup> Sandqvist menar att två undervisningstraditioner sammanförs i den traditionella konstakademiutbildningen:

Den ena, och fortfarande den överlägset mest inflytelserika, är den gamla Mästare-lärling-traditionen, förstärkt med mer eller mindre grumliga romantiska idéer om geniet. Den andra är renässansens idé om akademien som ett centrum för fritt utbyte av idéer och kunskapsproduktion mellan jämbördiga.<sup>44</sup>

Sandqvist menar att just mästare-lärlingrelationen är problematisk eftersom den

---

<sup>43</sup> Fristående utställningskatalog för utställningen *Konstfeminism* (2005): *Konstfeminism: strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till i dag*, Stockholm: Atlas

<sup>44</sup> *ibid.* s. 180.

/.../ vidmakthåller en struktur som bygger på en icke ifrågasatt personlig auktoritet som faller omdömen eller ger goda råd till någon som i denna modell måste befinna sig i underläge.<sup>45</sup>

Sandqvist skriver om konstutbildningar, men vi menar att hennes slutsatser i stor utsträckning är giltiga även för scenkonstutbildningar. Kommittén ser utifrån ett jämställdhetsperspektiv flera möjliga problem med att kunskapsöverföring sker i så avgränsade miljöer, som det är fråga om i scenkonstnärlig utbildning. Om relationen mellan lärare och student mer börjar bygga på personliga överenskommelser än tydligt formulerade ramar, kan studenten lätt hamna i en beroendesituation till sin lärare. Studenten kan även i en situation med ett fåtal kunskapskällor få svårt att förhålla sig kritisk till förmedlad kunskap och kan ha svårt att kritisera sin lärare.

Det är kommitténs iakttagelse att det är alltför många scenkonstnärliga utbildningar som konstaterar att de har en snedvriden könsmaktstruktur i sin undervisning som kan missgynna studenter, men inte förmår sätta fingret på var problemen finns och uppstår.

Kommittén menar därför att undervisningssituationen behöver problematiseras på de scenkonstnärliga utbildningarna så till vida att jämställda villkor integreras. Detta är nödvändigt för att säkerställa att undervisningen sker på villkor som gör att alla individer oavsett kön eller social bakgrund kan tillgodogöra sig undervisningen.

En del i integreringen av jämställda villkor i undervisningen är att de pedagogiska ramarna tydliggörs. Kommittén föreslår att detta sker i ett första steg genom en obligatorisk och kontinuerlig diskussion mellan lärare och studenter. Men även i en analys och kartläggning av den undervisning man bedriver, antingen med hjälp utifrån eller genom självanalys.

Kommittén anser vidare att högskolornas alla lärare bör genomgå ett kunskapslyft inom jämställdhetskunskap, detta återkommer vi till i avsnitt 6.9.2.

---

<sup>45</sup> ibid. s. 180.

## 6.7.2 Genusperspektiv i den grundläggande högskoleutbildningen

Regeringen har sedan 1990-talet lyft fram vikten av genusperspektiv i den traditionella högskolans utbildningar i bland annat regleringsbrev och propositioner. Högskoleverket har i samarbete med sekretariatet för genusforskning tagit fram en rad skrifter som beskriver hur genusperspektiv integrerats inom till exempel läkar- och juristutbildningen.

Diskussioner om de scenkonstnärliga utbildningarna utifrån genusperspektiv har hittills drivits främst av studenter enligt vad kommittén erfar. Detta hänger ihop med den tredje principen för jämställdhetspolitiskt förändringsarbete som vi presenterar i inledningskapitlet i betydelsen av organisering. Enskilda och organiserade studenter (framför allt kvinnors) arbete har haft en avgörande betydelse för att jämställdhets- och genusperspektiv har det utrymme på utbildningsanordnarnas dagordning som de faktiskt har i dag, framför allt gäller detta teaterutbildningarna och DI. Studenterna har krävt och anordnat genusedagar, föreläsningar, seminarier och så vidare. För att citera en manlig student vid Dramatiska institutet:

Jag kräver att få lära mig om genusperspektiv och hur jag kan använda mig av det i mitt arbete. Omvärlden och framtida arbetsgivare utgår från att jag behärskar det.

I våra samtal med utbildningarna framstår genusperspektiv som en generationsfråga där en yngre generation generellt bär med sig en större kunskap från bland annat gymnasiet. Det är studenter som varit initiativtagare och pådrivande men vid ett par av utbildningarna har även enskilda lärare tidigt gjort pionjärinsatser och försökt integrera genusperspektiv i sin undervisning. Några av universitetet och högskolorna har de senaste åren genomfört en organiserad fortbildning i genusperspektiv för fast anställda lärare.

Kommittén vill lyfta fram utvecklingen på teaterutbildningarna i Malmö, Stockholm och Göteborg där studenters kamp och initiativ så småningom kommit att mötas upp av ledningen och där det framför allt i Stockholm och Malmö pågår en mycket intressant och kreativ utveckling. ”Genusveckor” och ”genusedagar” har arrangerats i samarbete mellan studenter och lärare. Under år 2005 genomförde teaterutbildningen i Malmö ett såväl experimentellt som ett mer systematiskt arbete med att utveckla och kartlägga den

egna verksamheten. Ett införande av genusperspektiv i kursplanen planerades vid tidpunkten för kommitténs besök. Ledningen för Teaterhögskolan i Stockholm har under år 2005 tagit initiativ till ett banbrytande nationellt projekt där samtliga teaterutbildningar under ett år ska samarbeta för att öka medvetenheten och kunskapen om hur ett genusperspektiv kan användas i den praktiska undervisningen.<sup>46</sup>

Det är kommitténs intryck att regeringen generellt lyckats med att styra verksamhet när det gäller såväl jämställdhetsarbete som genusperspektiv i undervisning och forskning. Detta gäller särskilt de utbildningsanordnare som redan prioriterar frågorna. I regleringsbrevet för 2006 ingår också att samtliga universitet och högskolor ska ”rapportera hur genusperspektiv beaktas i utbildningen”.

Kommittén menar att krav på genus- och jämställdhetsperspektiv bör förtydligas i regleringsbrev till de högskolor som bedriver scenkonstnärliga utbildning, se kapitel 2 i detta betänkande.

## 6.8 Strukturer i de grundläggande högskoleutbildningarna: Kanon, mästare-lärling och den självständiga studenten

Kommittén har iakttagit två faktorer inom de scenkonstnärliga utbildningarna som är av stor betydelse för utbildningens utformning. Den ena är den betydelse som *kanon*<sup>47</sup> spelar i det konstnärliga innehållet. Den andra är den mästare-lärlingpedagogik som vi introducerat ovan.

### 6.8.1 Samtalstema: Kanon

De scenkonstnärliga utbildningarna bygger stora delar av sin undervisning på studenters möten med verk som anses vara av unik kvalitet och utövare som anses historiskt centrala. Dessa möten kan innebära nödvändig utveckling för studenterna inte bara på ett

---

<sup>46</sup> Projektbeskrivning Teaterhögskolornas samarbetsprojekt (2005) *Att gestalta kön*, se bilaga 7 i detta betänkande.

<sup>47</sup> Definition av kanon: ”..det urval av litterära verk som vid en viss tid läses i skolor, är föremål för forskning, hålls aktuella genom nyttgävor osv. Detta urval beror av tidens värderingar och antas präglade av nya generationers normer och litterära uppfattning. Därför är sådan kanonbildning numera föremål för studium och debatt inom den s.k. receptionsforskningen och inom undervisningsväsendet, särskilt i USA..” Nationalencyklopedin.

konstnärligt utan även på ett tekniskt plan, inte minst för att studenterna med största sannolikhet kommer att möta dessa verk och upphovsmakare åtskilliga gånger under sitt yrkesliv.

Kommittén erfar från samtalen med utbildningsanordnarnas ledningsgrupper att den kanon som används i undervisningen på till exempel musik- och teaterutbildningar utgörs så gott som uteslutande av verk skapade av män. Till exempel har alla teaterutbildningars grundblock i scenframställning sin bas i manliga dramatikers texter (Tjechov, Strindberg och Shakespeare med flera). Samtliga teaterutbildningar har även sin pedagogiska bas i manliga föregångare och pedagogers arbeten och visioner. Det finns alltså i dagsläget överlag ytterst få verk av kvinnliga upphovsmän i den grundläggande högskoleutbildningen på landets samtliga scenkonstnärliga utbildningar. Däremot har enskilda lärare och till exempel kvinnliga pedagoger en mycket stark ställning på några av utbildningarna.

I ett samtal uttryckte en kvinnlig teaterstudent sin frustration över det faktum att kanon ser ut som den gör och hänvisar henne till en viss typ av roller: ”Jag börjar spela kvinna innan jag spelar rollen”. Villkoren för kvinnliga studenter inom en skådespelarutbildning som bygger på en manlig kanon fördjupas i Tove Ellefsen Lysanders essä i detta betänkande. De kvinnor som Ellefsen Lysander intervjuat beskriver kanons betydelse i utbildningen på ett sätt som tyder på att kvinnor inte givits likvärdig utbildning som män. Skådespelarutbildningarna har själva formulerat problemet på ett tydligt sätt i ansökan där projektet *Att gestalta kön* beskrivs:<sup>48</sup>

Vi upplever att det finns en stor omedvetenhet om de föreställningar om kön som förs vidare inom den praktiska undervisningen vid skådespelarutbildningarna i Sverige. Teatern - och därmed även skådespelarutbildningen - präglas av en patriarkal syn på kön och könsrollsmönster, som av tradition och hävd tämligen okritiskt traderas vidare. Detta beror dels på teaterns tröghet som konstform, dels på att man redan som skådespelarstudent arbetar huvudsakligen med textmaterial och annat material (bild, media etc.) som tillhör den västerländska kanon inom konsten, vilken i sin tur tillhör en patriarkal historiskrivning och kultursyn. Dessutom har flertalet ledande pedagoger inom scenframställning och portalfigurer inom skådespelaryrket av tradition varit män. Detta upplever vi som ett problem och en begränsning för såväl våra manliga som kvinnliga studenter.

---

<sup>48</sup> Projektbeskrivning Teaterhögskolornas samarbetsprojekt (2005) *Att gestalta kön*, se bilaga 7 i detta betänkande.

Enligt de samtal kommittén har haft med representanter för de scenkonstnärliga utbildningsanordnarnas ledning, lärare och studenter är de flesta medvetna om att begränsningar i undervisningens innehåll påverkar graden av utrymme och möjligheten till utveckling som hänvisas studenter av olika kön i deras undervisning, till exempel inom opera- och teaterutbildningarnas scenframställningsblock.

Teaterutbildningarna försöker i vissa fall kringgå den manliga kanon och hitta alternativ för att ge sina studenter en mer jämställd utbildning där båda könen har samma möjligheter till att utvecklas och där båda könen erfarenheter tas till vara. På samtliga skådespelarutbildningar har vid ett eller flera tillfällen beställts pjäser skrivna av kvinnliga dramatiker till slutproduktioner. Operahögskolan i Stockholm har specialbeställt en nyskriven opera för att kunna erbjuda sina kvinnliga studenter intressanta kvinnoroller. Malmö teaterhögskola, vid Lunds universitet, har låtit kvinnor spela mansroller, inte bara i ett undersökande av kön, utan även för att ge kvinnliga studenter en drivande, stark, mångfacetterande roll att undersöka. På Teaterhögskolan i Luleå har studenterna drivit igenom att få arbeta med texter med antingen enbart kvinnor eller män, då de upplevde att scenframställningen oftast innebar en ony-anserad kvinnoroll och en mansroll som ofta var den drivande och hade flest repliker. På Danshögskolan har kvinnliga studenter drivit igenom att få dansa ”killroller”. Detta arbete kommer att fördjupas inom ramen för ovan nämnda projekt.

Danshögskolan utmärker sig genom sin avsaknad av både kanonisering och historieskrivning. Ytterst sällan återskapas verken av de främst kvinnliga pionjärer och stora koreografer som förekommit och förekommer inom den moderna dansens snart hundraåriga historia. En av förklaringarna kan vara den moderna dansens fokus på nyskapande. Här återproduceras inte verk som inom den klassiska baletten. Intressant att notera är att den klassiska baletten som åtnjuter en högre status också har en omfattande manlig upphovsskapande kanon.<sup>49</sup>

Kommittén erfar från samtalen att det finns en del mer eller mindre outtalade idéer på musikutbildningarna om att kvinnor inte ”kan” spela vissa instrument och bilden av att kompositörer och dirigenter är män lever också kvar. I detta betänkande åskådliggör musikvetaren Tobias Pettersson hur kvinnor utestängts från

---

<sup>49</sup> se Hilton, Johan i detta betänkande

musikhistorien och hur kvalitetsbegrepp och kanonisering styrts historiskt bland annat utifrån idéer om manligt och kvinnligt.<sup>50</sup>

Även i juryarbetet vid musikutbildningarna uttrycks att det kan finnas en risk att den sökande bedöms enligt en manlig kanon, exempelvis inom jazzen, där det i princip saknas kvinnliga kanoniserade förebilder på instrument medan sångerskorna är desto fler (något som också återspeglas i sammansättningen av musikutbildningarnas studenter).

Vi menar att det är nödvändigt med insatser som höjer medvetenheten om innehållet i kanon. Det finns kvinnliga upphovsmakare inom musik, teater, dans och möjligen även inom opera som måste ges utrymme. Skådespelarutbildningarna planerar att i ovan nämnda projekt ta hjälp av litteraturvetare för att inventera och utvidga den dramatik som studenterna arbetar med. Kommittén menar att sådan samverkan med forskare inom till exempel litteratur-, teater-, dans- och musikvetenskap som bedriver forskning om kvinnors insatser i historien, är en god strategi för att problematisera den kanon som utbildningarna bygger på. Studenterna bör få möjlighet att möta en rättvis bild av att kvinnor har varit upphovsmakare och uttolkare i långt större omfattning och under längre tid än vad den nutida versionen av historien lär oss. Att varje generation kvinnliga scenkonstnärer ska tro att de tillhör den första eller möjligen den andra generationen som får ingå i den i övrigt manliga sfären är inte bara ett hinder för utveckling, det är också ovetenskapligt.

Kommittén drar slutsatsen att den manliga kanoniseringen och frånvaron av en kvinnlig sådan på de scenkonstnärliga utbildningarna påverkar maktstrukturerna och de värderingar som finns på högskolorna samt på vissa håll innebär konsekvenser för den praktiska undervisningen ur jämställdhetsperspektiv.

Kommittén har i sitt remissvar på regeringens förslag till nya examensbeskrivningar av de konstnärliga utbildningarna, föreslagit tillägg som innebär att studenterna bör visa ett kritiskt förhållningssätt till kulturarvet och till samtida och historiska kvalitetsbegrepp.

---

<sup>50</sup> se Pettersson, Tobias i detta betänkande

## 6.8.2 Samtalstema: Mästare-lärlingrelationen

Musikutbildningarna menar att deras pedagogik bygger på mästare-lärlingtradition medan de övriga utbildningarna gärna vill markera att de tagit sig ifrån denna traditionella undervisningsform. De framhåller att de erbjuder sina studenter olika typer av verktyg och tekniker som studenterna självständigt kan väga mot varandra. Kommittén argumenterar i avsnittet ovan om jämställdhetsintegrering i undervisningen för att mästare-lärlingtraditionen måste ges tydligare ramar för att jämställdhetssäkras.

Kommitténs intryck av samtalen med musikutbildningarnas ledningar i Stockholm och Malmö är att det finns en medvetenhet om att mästare-lärlingstrukturen kan innebära problem. Det finns en vilja att förändra denna typ av pedagogik, inte minst för att generera mer självständiga studenter. Majoriteten av studenterna på musikutbildningarna är mycket unga. De flesta kommer direkt från gymnasiet och beskrivs som ”villiga att rätta in sig i ledet”, något som de sedan fortsätter att bära med sig under hela sin utbildning.

Vissa utbildningsanordnare har försökt vidga studenternas kontaktyta genom att införa mentorskap, ta in ytterligare förebilder från branschen och öka antalet lärare per student. Dessutom planeras yrkesförberedande kurser för att studenterna ska kunna vara mer självständiga i sina karriärsval och förhoppningsvis vara mindre beroende av sin huvudlärarens inflytande och rekommendationer.

Självklart är det inte bara studentens situation som påverkas av att ha så pass få huvudlärare och en så hårt knuten relation till sin huvudlärare. Även för lärarna kan detta givetvis upplevas som en belastning. Varje lärare har ett tungt ansvar för att just deras studenter ska lyckas både i sin utveckling men också i det långa loppet som verksam på en professionell arena.

Kommittén har under utredningsarbetet fortsatt ha en dialog med Johannes Johansson, tidigare prefekt vid Musikhögskolan i Malmö.<sup>51</sup> Så här formulerar han problematiken i den gemensamma ansökan som musikutbildningarna i Malmö, Göteborg och Stockholm gjort för att finansiera forskningsprojektet *Vem äger läran-det?*<sup>52</sup>

Ett viktigt riskområde som observerats i detta sammanhang är det ofta lika omedvetna som starka maktförhållande som råder i denna undervisningssituation. Denna oartikulerade och otillräckligt problemati-

<sup>51</sup> Johannes Johansson är tillträdande rektor för Kungliga Musikhögskolan.

<sup>52</sup> Ansökan finns som bilaga 8 i detta betänkande.



serade över- och underordning behöver undersökas ur genus- och jämställdhetsperspektiv och andra maktperspektiv, som t.ex. påverkan på lärprocesserna och hur förmågan att möta förändringar påverkas. Vidare bör man undersöka hur maktordningen kan påverka studentens förmåga att möta ett diversifierat yrkesliv, där självständighet och förmåga att hitta nya och individuella lösningar kan vara angörande för arbetsmöjligheterna.

Forskningsprojektet innebär alltså en genomlysning av mästar-lärlingpedagogiken och dess konsekvenser vid landets musikhögskoleutbildningar. Kommittén menar att detta projekt skulle tillföra musikutbildningarna värdefull analys och redskap för förändring.

Även på de övriga scenkonstnärliga utbildningarna möter en student relativt sett begränsad krets av lärare. Studenterna kan vara rädda att ifrågasätta eller föra fram kritik, då lärarna ofta är parallellt aktiva inom sitt yrke och därför innebär direkta och viktiga kontakter med arbetslivet. Det finns också en extra känslighet inbyggd i den spegling man som student får då man arbetar med sig själv som verktyg i så stor utsträckning.

Kommittén uppmantrar en bred genomlysning av mästar-lärlingpedagogiken och ser gärna fler lösningar som mentorer och parallella karriärs- och yrkesförebilder. Projektet ”Vem äger läran” ser kommittén som en början på en ovärderlig utveckling av genomlysningen av pedagogiken inom scenkonstnärliga utbildningar, och som kan ligga till grund för nya pedagogiska praktiker utifrån jämställda villkor.

### **6.8.3 Samtalstema: Den självständiga studenten – en drömbild?**

Det finns en stark önskan vid de flesta scenkonstnärliga utbildningar om att öka studenternas självkänsla och möjlighet att formulera sig intellektuellt kring sitt arbete. I detta sammanhang är det viktigt att känna till bakgrunden: hur de scenkonstnärliga utbildningarna har gått ifrån att ha varit elevskolor, starkt knutna till en institutionsscen och byggda på mästare-lärlingrelationer, till att på 1960-talet skiljas tydligare från det professionella arbetslivet. Detta genom beslut av regeringen, som syftade till att ge eleverna möjlighet att utbildas självständigt fria från branschinflytande. Med undantag för de konstnärliga högskoleutbildningarna i Stockholm

inordnades högskoleutbildningen sedan i Sverige i större enheter i och med 1977 års högskolereform. De konstnärliga högskoleutbildningarna i övriga landet inordnades i universiteten på respektive ort. I Stockholm inrättades åtta konstnärliga högskolor. I dag finns det sju kvar. Att de scenkonstnärliga utbildningarna fick högskolestatus ställde krav på att ett mer vetenskapligt förhållningssätt skulle samspela med det konstnärliga.

Representanter från musikutbildningarna och musikbranschen har vid kommitténs seminarium såväl som vid våra besök uttryckt en vilja att bryta den kultur som råder både på utbildningarna och inom yrkeslivet där en musiker fostras till att inte ifrågasätta eller över huvud taget intellektualisera sitt yrke eller sin utbildningsprocess.

På Danshögskolan pågår diskussioner om hur studenterna ska få mer plats för reflektion och mer teoretisk undervisning. Även inom teater- och operautbildningar på högskolenivå finns en strävan efter att individualisera utbildningen mer och ge studenterna fler verktyg för att analysera och verbalisera.

Det borde finnas stora möjligheter att koppla ihop såväl jämställdhetsarbete som genusperspektiv med diskussionerna om självständigare studenter. Vissa lärosäten visar även prov på att så börjat ske.

## **6.9 Faktorer som främjar respektive hindrar pedagogisk och konstnärlig förnyelse i de grundläggande högskoleutbildningarna**

Mötena med högskolorna har gett många intressanta samtal och här samlar vi de tankar, idéer och argument som har ventilerats både för och emot en jämställdhetssäkring och ett användande av genusperspektiv i undervisningen. Vi har mött diskussioner om genusperspektiv som en generationsfråga, behovet av kunskapslyft bland lärare, gästlärare och ledning, och även sett en diskussion om relationen mellan yrkesliv och skola och möjligheter till hur högskolorna sinsemellan kan utbyta kunskap.

### 6.9.1 Samtalstema: Studenternas engagemang

”Genus” formulerades vid några tillfällen under samtalen som en generationsfråga. Detta reste i sin tur intressanta frågor, bland annat om hur studenternas kompetens bör och kan användas på bästa sätt då studenterna ofta besitter mer kunskap än sina lärare. Studenters engagemang har spelat och spelar en avgörande roll i utbildningarnas jämställdhetsarbete och i att integrera genusperspektiv i utbildningarna. Frågorna har på flera håll drivits av såväl kvinnliga och manliga studenter.

Vi vill gärna betona att organisering av studenter bör stödjas, enligt den princip om stöd till organisering som vi presenterar i betänkandets inledning. Studenters engagemang är en viktig påverkande kraft. Men vi vill betona att arbetet med jämställdhetsintegrering och med att integrera genusperspektiv i utbildningarna är ledningens ansvar och detta ansvar bör tas på ett mer självklart och omfattande sätt än vad som är fallet vid de allra flesta scenkonstnärliga utbildningar i dag.

### 6.9.2 Kunskapslyft nödvändigt

Kommitténs bedömning är att det finns en stor vilja att i ökad utsträckning arbeta med jämställdhet på de scenkonstnärliga utbildningarna, och att det även finns en nyfikenhet och vilja att integrera jämställdheten i undervisningen. Det är också kommitténs bedömning att det största hindret för jämställdhetsintegrering är att kunskap saknas, främst råder en brist på pedagogiska verktyg hos lärare och ledning.

Teoretisk kunskap finns att hämta, föreläsningar hålls, seminariedagar arrangeras och så vidare. Men det saknas än så länge grundläggande verktyg för att de scenkonstnärliga utbildningarna ska kunna omfatta en könsmedveten pedagogik,<sup>53</sup> något som i högsta grad även gäller Sveriges universitet och högskolor i stort.

En svårighet med ett generellt kunskapslyft är att en stor del av de undervisande lärarna på landets konstnärliga högskolor är gästlärare. Även omsättningen av timlärare är på många skolor hög.<sup>54</sup> En heltäckande fortbildning i jämställdhet för samtliga lärare, tim-

<sup>53</sup> Se Bondestam (2001) *I jämställdhetens tecken; semiologiska fragment*, Uppsala: Tryck & Medier.

<sup>54</sup> Musikhögskolan, vid Lunds universitet, räknar till exempel med att cirka 200 lärare per år i olika anställningsformer anlitas.

anställda och gästlärare anses av vidtalade utbildningar som en omöjlig uppgift att genomföra.

Det finns en insikt om de negativa effekterna på skolans jämställdhetsarbete som den höga gäst- och timplärarkvoten kan ha. Ännu tycks det dock vara ett långt steg kvar innan kunskap om jämställdhets- och genusperspektiv är meriterande vid anställning av gästlärare och timplärare.

De ovan nämnda projekten *Att gestalta kön* respektive *Vem äger lärandet?* är exempel på kompetenshöjande insatser som bygger på samarbete utbildningsanordnarna emellan. En av våra slutsatser efter att våra möten med utbildningsanordnarna, var att liknande eller skilda erfarenheter av förändringsarbete sällan utbyts. Det är positivt att detta sker nu.

Kommittén rekommenderar att kompetens i genus- och jämställdhetsperspektiv ska betraktas som meriterande när det gäller befordringar och anställning av fast och tillfälligt anställd undervisande personal.

Kommittén föreslår att de scenkonstnärliga utbildningar som bedrivs av självständiga högskolor, ska ges i uppdrag att utforma utbildning i jämställdhetskunskap för undervisande personal. Samarbeten med andra motsvarande konstnärliga utbildningar bör prioriteras. Samarbete och erfarenhetsutbyte förstärker kompetenser.

I förslagsdelen i detta betänkande ger kommittén förslag på att de samtliga undervisande lärare vid scenkonstnärliga högskoleutbildningar skall genomgå en pedagogisk utbildning där jämställdhet och genusperspektiv utgör en viktig del.

### 6.9.3 Samtalstema:Relationen mellan yrkesliv och utbildning

De scenkonstnärliga studenternas relation till sina framtida arbetsgivare har historiskt varit uppe för diskussion vid ett flertal tillfällen. Är isolering från yrkelivet att föredra för att låta studenterna förkovra sig utan för stor påverkan utifrån? Eller ska de scenkonstnärliga utbildningarna ses som plantskolor med nära koppling direkt till det professionella livet? När riksdag och regering i mitten av 1960-talet beslöt att inrätta självständiga teaterhögskolor och skilja Operahögskolan från Kungliga Operan var tanken att ge studenterna möjlighet att förkovra sig och utvecklas självständigt. Under 1980-talet ansågs istället att studenterna behövde mer kon-

takt med den professionella världen och bland annat praktikterminer inrättades. En balans eftersträvas i dag på utbildningarna.

Kommittén har i sina möten med de scenkonstnärliga utbildningsanordnarna vid ett flertal tillfällen mött frågan om hur pass radikala de som utbildningsanordnare kan vara i relation till hur yrkeslivet ser ut. I kommitténs möten med de scenkonstnärliga institutionerna har många representanter å sin sida satt sitt hopp till de scenkonstnärliga utbildningarna och menat att förändringen måste börja där. Var ska då förändringen börja? Att de scenkonstnärliga utbildningsanordnarna kan påverka långsiktigt framstår absolut som möjligt, samtidigt är det talande när ett par rektorer beskriver hur deras kvinnliga teaterstudenter kommer tillbaka från praktikterminer vid institutionsteatrarna och har tappat mycket av glöden. Det verkar finnas en stor känslighet hos studenterna inför de signaler arbetsmarknad och bransch skickar, därför är det inte troligt att det kommer att räcka med radikalare utbildningar för att åstadkomma förändring.

Kommittén har inte stött på samarbeten kring jämställdhet mellan scenkonstnärliga utbildningar och scenkonstens institutioner. Inom filmområdet har dock Dramatiska institutet och Svenska Filminstitutet inlett samtal om hur de tillsammans skulle kunna möta de krav på jämställdhet som det nya filmavtalet kräver. Detta menar kommittén är ett exempel som scenkonstnärliga utbildningar bör kunna inspireras av.

Villkoren på scenkonstens arbetsmarknad är såväl i dag som historiskt olika för kvinnor och män. I detta betänkande berör vi flera olika arbetsmarknadsproblem för scenkonstnärer ur jämställdhetsperspektiv, så som villkor i trygghetssystem, villkor för egenföretagande med mera. Kommittén menar att insikt i detta krävs för att rusta studenterna för ett framtida arbetsliv där de kan ställa krav på jämställda villkor.

Kommittén har i sitt remissvar på regeringens förslag till nya examensbeskrivningar av de konstnärliga utbildningarna, föreslagit tillägg som innebär att studenterna skall visa förståelse för *konstens och konstnärers roller och villkor i nutida och historiska samhällen*. Tillägget innebär att examensbeskrivningen bör ställa krav på en förståelse för konstnärers roller i olika sektorer av samhället (så som offentligt, kommersiellt och ideellt) och förståelse för de villkor som råder inom kultursektorns komplexa arbetsmarknad.

Kommittén vill uppmuntra till samarbete mellan de scenkonstnärliga utbildningsanordnarna på högskolenivå och de statliga institutionerna i såväl konstnärliga som fackliga frågor.

## 6.10 Konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete och konstnärligt utvecklingsarbete

I högskolelagen (1992:1434) anges att högskoleutbildningen skall vila på vetenskaplig eller konstnärlig grund samt på beprövad erfarenhet och att högskolorna skall bedriva forskning och konstnärligt utvecklingsarbete. Det konstnärliga utvecklingsarbetet har utvecklats som en motsvarighet till forskningen inom andra områden och har en viktig roll för att öka den samlade kunskapen på ett annorlunda och mer subjektivt sätt än gängse vetenskaplig verksamhet.<sup>55</sup>

Vetenskapsrådet, som fördelar medel till konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete, beskriver genom essäer i sin årsbok för 2004 vad konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete kan vara;

En praxisbaserad kunskapsutveckling inom det konstnärliga området kommer nödvändigtvis att anta brokiga former, på ett helt annat sätt än den strikt vetenskapliga forskningen. Brokigheten måste ses som ett värde snarare än som ett problem. Problemet borde snarare vara vetenskaplighetens entydighet än det konstnärliga utvecklingsarbetets mångtydighet.<sup>56</sup>

Det finns i dag i stort sett två olika benämningar för konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete, det ena är konstnärligt utvecklingsarbete (KU) som innebär de öronmärkta medel som ingår i utbildningsanordnarnas statliga anslag. Det andra är de medel som kan sökas från Vetenskapsrådet och som kallas konstnärligt forsknings- och utvecklingsarbete (konstnärligt FoU).<sup>57</sup>

Sedan högskolereformen 1977 har både begreppet och verksamheten konstnärligt utvecklingsarbete (KU) debatterats livligt. De

---

<sup>55</sup> prop. 2000/01:3.

<sup>56</sup> Vetenskapsrådets årsbok 2004 för Konstnärligt FoU, s. 73.

<sup>57</sup> Utöver Vetenskapsrådet finns finansieringsmöjligheter genom stiftelser, myndigheter och statliga verk som har intresse för Konstnärligt FoU. Vetenskapsrådet har också bildat en samrådsgrupp, där Riksbankens jubileumsfond, Stiftelsen Skapande Människa, Framtidens Kultur, Konstnärnämnden, KK-stiftelsen och Vinnova ingår. I denna samrådsgrupp finns en grupp som ska ta fram ett översiktsmaterial om hur Konstnärligt FoU är organiserat och kan finansieras.

rapporter och utvärderingar som kommittén har tagit del av, ger en bild av ett relativt nytt och odefinierat område som både av scenkonstens utövare och av forskare söker sin form och sitt innehåll. I propositionen Forskning och förnyelse (2000/01:3) lyftes konstnärligt FoU fram som ett av åtta prioriterade områden.<sup>58</sup> Ansatsen är att samspelet mellan konst och vetenskap kan utveckla nya metoder och kunskap inom samtliga vetenskapsområden. Den kritiska reflektion som kännetecknar det vetenskapliga arbetet, bör kunna ha en motsvarighet i en konstnärlig utvecklingsprocess. Området kan ses som en samlingsrubrik för aktiviteter på gränsen mellan konstnärligt skapande och forskning kring de konstnärliga processerna. Regeringen påpekar i propositionen också vikten av samverkan mellan högskolorna i detta arbete.

Satsningen på konstnärligt FoU har lett till intensiva diskussioner om villkor för det konstnärliga områdets kunskapsuppbyggnad. Diskussionen har bland annat handlat om förutsättningarna för samverkan mellan konstnärer och forskarsamhälle. Måste konstnärlig forskning legitimeras genom den traditionella akademien eller bör sådan forskning utformas på egna premisser?

Det finns i dag inga specifika kriterier för vad KU måste innehålla eller medföra eller hur det ska avrapporteras. Varje utbildningsanordnare beslutar således själv om vilken verksamhet som ska bedrivas inom ramen för deras KU-medel. Enligt bland annat en utvärdering som docent Henrik Karlsson gjort på uppdrag av Swedish Institute for Studies in Education and Research *Handslag, famntag, klapp eller kyss? – Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*, så är det egentligen sällan som dessa KU-medel omsätts i verksamhet med forskningsanknytning eftersom inga formella krav ställs på dokumentation eller redovisning.

Mellan åren 2001 och årsskiftet 2005/2006 har Vetenskapsrådet (inom ämnesrådet för humaniora och samhällsvetenskap) stöttat sju kollegier och fjorton projekt inom ramen för konstnärligt FoU.<sup>59</sup> Under april 2006 kommer VR att utlysa medel för ytter-

<sup>58</sup> Medel öronmärks inte normalt på Vetenskapsrådet, men ibland anvisas särskilda medel för att understödja ett ämne eller område till dess att det bedöms kunna stå sig i konkurrensen om forskningsmedel på samma villkor som andra ämnesområden.

<sup>59</sup> Ett kollegium ska bestå av minst en konstnärlig högskola och en högskola som tillhör det traditionella forskarsamhället. Projekten kan drivas av en enskild forskare/konstnär vid en högskola, eller i samarbete med ett kollegium, samt kan dessutom bestå av andra institutioner. Det finns olika typer av kollegier: de kan bygga på en ämnesmässig närhet (konstutbildningar samverkar med konstvetenskap, teaterutbildningar med teatervetenskap osv.), eller ett ämnesmässigt stort avstånd där strävan blir att stimulera båda områdenas forsknings- och utvecklingsmetoder genom de nya infallsvinklar som mötet kan ge (till

ligare ett år. Satsningen är även under utvärdering under år 2006 och utvärderingen kommer att ligga till grund för Vetenskapsrådets diskussion om stödets framtida omfattning och inriktning.

Det är kommitténs uppfattning att för att jämställdhets- och genusperspektiv skall bli en obestridd och påverkande kraft inom konstnärligt FoU behöver området konstnärligt FoU generellt prioriteras av VR ytterligare en period.

Till skillnad från högskolornas KU-medel, så är villkoren för att erhålla medel för konstnärligt FoU att prestera någon typ av dokumentation som kan utgöra en grund för utvärdering och för spridning av resultat så att de kan tillgodogöras av andra verksamheter inom konst och vetenskap.

Vi har i möten med utbildningar och bransch mött efterfrågan på genusperspektiv i KU och konstnärligt FoU som syftar till utveckling av konstnärlig gestaltning och konstnärliga arbets- och lärandeprocesser. Dock har inget av de kollegier eller projekt som Vetenskapsrådet hittills stöttat, efter vad kommittén erfar, haft ett uttalat genus- och jämställdhetsperspektiv. Kommittén hoppas att de behov vi hört artikuleras, kommer att resultera i ansökningar till Vetenskapsrådet i framtiden.

Vi ser en parallell till den akademiska genusforskningen och vad den betytt för vetenskapen. Akademisk genusforskning har allt sedan 1970-talet utvecklats men är fortfarande ett ungt och expanderande ämne. I korthet har genusforskningen granskat de akademiska traditionerna med hjälp av insikter om effekterna av genusrollerna. Både de akademiska ämnenas eventuella könsblindhet har undersökts, samt mer subtila frågor som hur manscentrerade frågeställningar har påverkat inriktningen på forskningen i sin helhet.<sup>60</sup>

Vetenskapsrådet har sedan 1991 i sin dåvarande form, Forskningsrådsnämnden, gett stöd till genusforskning. Stödet till genusforskningen har under de senaste åren konsekvent ökat och de närmast kommande åren, 2005 – 2008 kommer stödet till genusforskning totalt att uppgå till 22 miljoner kronor.<sup>61</sup>

Kommittén föreslår att stödet till genusforskning även ska kunna sökas av dem som bedriver konstnärligt FoU med genus-

---

exempel en konstnärlig verksamhet möter medicinsk, teknisk, naturvetenskaplig forskning). En tredje modell är att samlas tematiskt kring gemensamma frågeställningar (flera parter undersöker ett och samma tema ur olika vinklar). Naturligtvis utesluter inte dessa tre typer varandra, ett kollegium kan vara en kombination.

<sup>60</sup> Vetenskapsrådet (2005), *Genusforskning i korta drag*, Vetenskapsrådets kommitté för genusforskning

<sup>61</sup> Enligt telefonsamtal med Vera Novakova, Vetenskapsrådet, 2006-04-13.



perspektiv, med syfte att förstärka incitamentet att beforska konstnärliga gestaltningar, arbets- och lärandeprocesser.

Regeringen har delat ut nationella uppdrag i perioder. För tillfället är modellen under utvärdering, men uppdrag för barn- och ungdomsteater har trots detta delats ut.

Kommittén föreslår att ett nationellt uppdrag för jämställdhets- och genusperspektiv i det konstnärliga arbetet inrättas som en stimulerande åtgärd för konstnärlig utveckling i samverkan mellan bransch och utbildningar.

Det kan delas ut i tre-årsperioder till scenkonstinstitutioner runt om i Sverige och ha som syfte att utveckla det konstnärliga arbetet ur olika genusperspektiv. Ett medborgarperspektiv bör prägla arbetet hos den institution eller aktör som får uppdraget. Institutioner som i olika former samverkar med universitet och högskolor bör prioriteras. Dels utgör samverkan mellan de scenkonstnärliga utbildningarna och institutionerna en viktig faktor för kontinuiteten i utvecklingsarbetet. Dels kan de konstnärliga arbetssätt och uttryck som institutioner utvecklar genom ett nationellt uppdrag, utgöra en starkare påverkande kraft på scenkonstområdet i stort om det dokumenteras genom konstnärlig FoU och/eller genusforskning.

## 6.11 Övrig scenkonstnärlig utbildning

För att jämställdhet och genusperspektiv ska bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonstområdet menar kommittén att även andra utbildningar samt tidigare led i utbildningskedjan bör studeras. Det har inte ingått i kommitténs uppdrag att studera utbildning och undervisning vid kommunala kulturskolor, gymnasieskolor, folkhögskolor och studieförbund där många yrkesverksamma har sin bakgrund. Flertalet verksamma dansare, inte minst inom den klassiska baletten, har sin examen från någon av de yrkesförberedande utbildningar som finns på gymnasienivå. Ytterligare en grupp yrkesverksamma utbildas vid balettakademierna i Stockholm och Göteborg. Även inom musiken börjar många unga en professionell satsning redan långt innan studierna på högskolenivå. Det finns i tillägg till detta ett antal privata utbildningar inom scenkonstområdet.

Inom dansen är en översyn av utbildningssituationen särskilt angelägen, eftersom yrkesutbildning bedrivs av många olika

huvudmän. I *Handlingsprogrammet för dans* föreslår Kulturrådet en översyn av utbildningssituationen på dansområdet.<sup>62</sup> Kommittén ställer sig bakom det förslaget och vill understryka att i en sådan översyn bör ske ur bland annat jämställdhetsperspektiv.

## 6.12 Slutsatser, sammanfattande reflektioner

Högskolorna innehar rollen som både traditionsbärare och förnyare. De tjänar således som arena för en möjlig utveckling och förnyelse samtidigt som de innehar funktionen att överföra rådande kunskap, traditioner och strukturer genom mötet mellan lärare och student. De borde utgöra en plats där nya generationers idéer och visioner kan komma till uttryck genom de kunskaper en äldre generation lägger grund för.

För att jämställdhets- och genusperspektiv ska bli en obestridd kraft på universiteten och högskolorna krävs resurser för fortbildning och utveckling, en diskussion om kvalitetsbegrepp, en delvis ny kanon, en genomlysning av pedagogiken och tydliga kriterier för rekrytering av studenter, anställning och befordran av personal. Ingen av de undersökta utbildningarna är där, men tecken på en begynnande omvandling finns på flertalet högskolor. När vi mötte studenter, ledning och lärare kunde vi konstatera att utvecklingen främst drevs av enskilda individer, men på flera universitet och högskolor finns i dag samarbetsprojekt mellan studenter, lärare och ledning.

---

<sup>62</sup> *Handlingsprogram för den professionella dansen*, Kulturrådet (2006).

## Skriftliga källor

- Att gestalta kön*, teaterhögskolornas samarbetsprojekt, se bilaga 7 i detta betänkande.
- Bondestam, Fredrik (2001) *I jämställdhetens tecken; semiologiska fragment*.
- Direktiv 2004:39 *Jämställdhet inom scenkonstområdet*.
- Förordning med instruktion för Högskoleverket (2003:7) 10§.
- HSV Statistik och analys, (2005) *Snäv rekrytering till de konstnärliga högskolorna*.
- Högskoleförordningen (1993:100).
- Högskolelagen (1992:1434).
- Högskoleverkets rapportserie 2000:8 R, 2000:9 R.
- Högskoleverkets rapportserie, 2003:31 R.
- JämO (2006), *När JämO gav sig på kulturen – rapport från JämO:s granskning av ett antal bärande kulturinstitutioner*.
- Jämställdhetslagen (1991:433).
- Karlsson, Henrik (2002) *Handtag, famntag, klapp eller kyss? – Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*, SISTER skrifter 4.
- Konstfeminism: strategier och effekter i Sverige från 1970-talet till i dag*, fristående utställningskatalog för utställningen *Konstfeminism*, Stockholm: Atlas.
- Konstnärsnämndens årsredovisning (2005).
- Likabehandlingslagen (2001:1286).
- Pressmeddelande HSV 2002-01-30.
- Prop. 2000/01:3 *Forskning och förnyelse*.
- Prop. 2004/05:162 *Ny värld ny högskola*.
- Prop. 2005/06:1 *Budgetpropositionen*.
- Regleringsbrev 2004, Grundläggande högskoleutbildning Mål 3.
- Regleringsbrev 2004, Högskoleverksamhet Mål 1.
- Regleringsbrev 2004, Högskoleverksamhet Mål 3.
- SFS, *Tyck till om positiv särbehandling* (2005) samt *Alternativt urval* (2002/2003)
- Statens Kulturråd (2006), *Handlingsprogram för den professionella dansen*.
- SVT *Jobba jämt*, 2006-02-15.
- SVT *Kulturnyheter*, 2005-10-18.
- Uppsala:Tryck & Medier.
- Vem äger lärandet?*, musikutbildningarnas samarbetsprojekt, se bilaga 8 i detta betänkande.
- Vetenskapsrådet (2005) *Genusforskning i korta drag*.

Vetenskapsrådets årsbok 2004 för Konstnärligt FoU.

### **Möten och andra muntliga källor:**

Besök vid lärosäten som bedriver scenkonstnärlig utbildning. Högskolor som besökts är Danshögskolan, Operahögskolan, Teaterhögskolan i Stockholm, Kungliga Musikhögskolan samt Dramatiska institutet. De som lyder under ett annat lärosäte är Teaterhögskolan och Musikhögskolan i Malmö: Lunds universitet. Teaterhögskolan, Operahögskolan och Musikhögskolan i Göteborg: Göteborgs universitet. Teaterhögskolan i Luleå och Musikhögskolan i Piteå: Luleå tekniska universitet. Vid Teaterhögskolan vid Göteborgs universitet träffade kommittén enbart t f rektor och t f studierektor, och vid Operahögskolan vid Göteborgs universitet enbart t f utbildningsansvarig.

Kommitténs övriga möten, seminarier och konferens, se bilagorna 4 och 6 i detta betänkande.

Telefonsamtal med Vera Novakova, Vetenskapsrådet, 2006-04-13.

## 7 Verka på samma villkor

Ett utvecklat konstnärskap förutsätter ofta en daglig träning oavsett utövarens livsfas eller livssituation i övrigt. Traditionellt har detta varit ett hinder för kvinnliga konstnärliga utövare som därmed inte heller alltid haft förutsättningar att verka på samma villkor som manliga utövare.

Att kombinera konstnärskapet med livet i övrigt, handlar precis som regeringen skriver i kommitténs direktiv (2004:39) om att ha tillgång till daglig träning. Men än mer om att kunna försörja sig och sin eventuella familj på den osäkra och konkurrensutsatta arbetsmarknad som scenkonstområdet är.

I detta kapitel redogör vi för villkoren på scenkonstens arbetsmarknad, ur jämställdhetsperspektiv. Våra källor är möten och intervjuer med aktörer på denna arbetsmarknad samt tidigare studier och rapporter.

### 7.1 Uppdrag, anställningar och företagande

Scenkonstnärer är antingen tillsvidareanställda, frilansande arbetstagare eller egenföretagare inom en arbetsmarknad som är uppdelad i olika sfärer. Den offentligt organiserade kulturen bedrivs i statlig, regional och kommunal regi, i det samhällsunderstödda fria kulturlivet arbetsgivarna är föreningar och organisationer och i det kommersiella kulturlivet arbetsgivarna är företag. Dessutom anlitas scenkonstnärer för uppdrag inom olika branscher i näringslivet, till exempel att hålla kurser i presentationsteknik och kroppsspråk.

Sedan omstruktureringarna inom institutionsteatrarna på 1990-talet har de fasta anställningarna allt mer försvunnit inom teatern. Dansen är underfinansierad i relation till andra konstområden och saknar basstrukturer. Den har alltid varit i huvudsak ett frilansområde men även dansen drabbades av krisen då flera institutioner

lades ner under slutet av 1980-talet och i början av 1990-talet.<sup>1</sup> Bland Teaterförbundets medlemmar (där skådepelare, dansare och en del musiker är medlemmar) är 70 procent frilansande arbetstagare, 10 procent egenföretagare och 20 procent fast anställda.<sup>2</sup> För utövande musiker finns en arbetsmarknad med tillsvidareanställningar inom musikinstitutionerna men de flesta musiker är frilansande arbetstagare. En stor del av de frilansande arbetstagarna uppstår arbetslöshetsersättning mellan olika former av tidsbegränsade anställningar.<sup>3</sup>

Flera utredningar har pekat på problem och lagt förslag för att förbättra scenkonstnärers arbetsvillkor.<sup>4</sup> Dessa utredningar har i begränsad omfattning analyserat scenkonstens arbetsmarknad ur ett könsmaktsperspektiv.

Kultursektorn har under många år liknat den arbetsmarknad som i dag växer fram inom andra sektorer. Den jämställdhetspolitiska utredningen från 2005 diskuterar vad denna utveckling har betytt för jämställdheten:

Tidsbegränsade anställningar innebär otrygga anställningar. Det påverkar inte bara människors möjligheter att försörja sig, utan också unga människors möjligheter att skaffa bostad och bilda familj. Ökningen under 1990-talet av arbete på obekvämt och oregelbundet arbetstid har skett parallellt med att tillgången på barnomsorg på obekväma och oregelbundna tider har minskat, vilket väcker frågor om hur kvinnor och män löser barnomsorgen.<sup>5</sup>

Arbetsmarknadens parter inom kultursektorn har i viss mån förhandlat bort lagen om anställningsskydd, av konstnärliga skäl. I takt med att visstidsanställningar blir allt vanligare, i kombination med att konkurrensen om jobben är väldigt stor, har flera av de rättigheter arbetstagare har, till exempel rätten att sjukskriva sig

---

<sup>1</sup> Institutionsdansen i form av Östgötabaletten och Malmö stadsteaters balett läggs till exempel ned i början på 1990-talet och Riksteaterns Cramérbaletten läggs ned i slutet av 1980-talet. I Malmö ersätts Stadsteaterns balett av Skånes dansteater, dock med ett mycket reducerat antal dansare. Först på 1980-talet får Stockholm och Göteborg fria scener för dansen och Malmö fick sin samma år som Dansens Hus öppnas i Stockholm, 1991.

<sup>2</sup> *Rättvisa och utveckling för frilansare* (2006) En handlingsplan för att bygga upp en infrastruktur för frilansare på scen- och medieområdet. Remissupplaga, Teaterförbundet

<sup>3</sup> SOU 2003:21:28

<sup>4</sup> *Arbete åt konstnärer*, SOU 1997:183, *betänkande av Utredningen om översyn av arbetsmarknadspolitiken i förhållande till konstnärsyrket*, Stockholm, Fritzes, SOU 1997:190 *Generella konstnärstöd: betänkande. Bil., Konstnärernas verksamhetsinriktning och ekonomiska förhållanden*, Stockholm, Fritzes, SOU 2003:21 *Konstnärerna och trygghetssystemen*, Stockholm, Fritzes.

<sup>5</sup> *Makt att forma samhället och sitt eget liv – jämställdheten mot nya mål*, SOU 2005:66, Stockholm, Fritzes. s. 155

eller vara hemma för vård av sjukt barn, i praktiken blivit omöjliga att utnyttja. Detta har drabbat konstnärer och kulturarbetare av båda könen, men det tycks ha drabbat kvinnor hårdare. Teaterförbundet ser att kvinnor försvinner från yrket när de blir över 30 år och tolkar det som en signal om att arbetsvillkoren inom scenkonsten i dag är svåra att förena med ansvar för barn.<sup>6</sup> Som finansieringen inom scenkonsten ser ut i dag gör många arbetsgivare bedömningen att även fasta medarbetare måste stämpla under perioder.<sup>7</sup>

Tove Ellefsen Lysanders essä i detta betänkande, byggd på intervjuer med skådespelerskor och regissörer, ger inblick i arbetsvillkoren på teatern.<sup>8</sup> Liv Landells essä om dans och jämställdhet berör frågan om arbetsvillkor.<sup>9</sup> Musikernas arbetsvillkor tas upp i Kristina Hultmans essä om konstmusiken.<sup>10</sup> Den repertoarkartläggning kommittén har gjort (se bilaga 5) visar att manliga scenkonstnärer generellt har större möjligheter att arbeta och utvecklas i sina yrken.

## 7.2 Studier om scenkonstnärers arbetsvillkor

I vissa studier går det att se att arbetsvillkoren ser olika ut för män och kvinnor inom scenkonstområdet. Eva Torkelson visar, i studien *Artisternas arbetsituation* (1993) baserad på en enkätundersökning riktad till cirka 400 dansare, musiker, skådespelare, korister och sångsolister, att det finns könsskillnader mellan turnerande och icke turnerande teatrar.<sup>11</sup> De turnerande teatrarna har övervägande andel män medan vid de icke turnerande teatrarna är könsfördelningen jämnare. Överlag anser en större andel av männen att deras högsta konstnärliga ledare har förståelse för deras arbetssituation.

Töres Theorells studier av stress och radiosymfonikernas arbetsituation lyfter fram att ”lydnad” återfinns som en stark yrkesnorm bland musiker och att det traditionellt funnits en föreställning hos

<sup>6</sup> SOU 2003:21 samt Telefonintervju Jaan Kolk, förbundsordförande Teaterförbundet 30 mars 2006.

<sup>7</sup> Se till exempel Gislén, Ylva (2000) *Vem säger sig fri? En översyn av de fria teatergrupperna* Statens kulturråd och Boman, Magdalena ”Frigrupper stämplar för att hålla ihop anställningar” (2005) *Akt* nr 6

<sup>8</sup> Ellefsen Lysander, Tove i detta betänkande.

<sup>9</sup> Landell, Liv i detta betänkande.

<sup>10</sup> Hultman, Kristina i detta betänkande.

<sup>11</sup> Torkelson, Eva (1993) *Artisternas arbetsituation: en deskriptiv analys av en enkätundersökning*, Work Science Bulletin, 1993:12, Avdelningen för arbetspsykologi, Psykologiska institutionen, Lunds universitet.

orkestermusiker som innebär att det konstnärliga arbetet kräver underkastelse i förhållande till den konstnärliga ledningen.<sup>12</sup> Båda dessa aspekter, den starka hierarkiseringen och lydnadskravet bidrar till en struktur som försvårar jämställdhet inom konstmusiken.

Johan Sanne hänvisar, i en översikt om forskning om kulturarbetsmarknaden, till forskare som anser att dansaren, skådespelaren eller musikern villigt accepterar att vara arbetsledningens ”arbetsmaterial” under förutsättning att dirigenten, regissören eller koreografen åstadkommer en magisk förvandling av deras arbete till en fantastisk föreställning.<sup>13</sup> Det finns ett mytiskt och romantiskt drag över regissörens, koreografens och dirigentens arbete. Sanne efterlyser forskning som strävar efter att förstå myter, underförstådda kontrakt och hur och med vilka medel de upprätthålls inom ramen för repetitionsprocessen.

Utredningen *Konstnärerna och trygghetssystemen* konstaterar att det som utmärker konstnärer på kulturarbetsmarknaden är att ”de har hög utbildningsnivå, låg lön, stor arbetslöshet eller perioder av inkomstlöshet”.<sup>14</sup> Utredningen har ett kapitel som behandlar jämställdhet. Där konstateras att de problem kvinnor möter i konstnärslivet liknar de problem kvinnor möter på arbetsmarknaden i stort:

Problem som att uppnå lika lön för likvärdigt arbete och motverka patriarkala maktstrukturer, synliga och osynliga. Problem i samband med graviditet och arbete, återkomst till yrket efter föräldraledighet samt karriär och föräldraskap.<sup>15</sup>

Utredaren pekar på att kvinnors lägre löner leder till sämre pension och att frilansande kvinnor med ett konstnärligt yrke som inte kan arbeta under graviditet har problem att få havandeskapspenning under graviditeten liksom att få ersättning om de behöver rehabilitering efter graviditeten. Att kvinnor verkar ha svårt att återvända till yrket efter graviditet tror utredaren beror på att frilansande är beroende av ett starkt kontaktnät och av att synas, att den ekonomiska osäkerheten är stor samt att det är svårt, ibland omöjligt, att

---

<sup>12</sup> Theorell, Töres (1987) *Arbetsmiljö, levnadsvanor och risk för hjärt- kärlsjukdom*. Delrapport om Radiosymfonikernas arbetssituation, Stockholm, Statens institut för psykosocial miljömedicin.

<sup>13</sup> Sanne, Johan M (2001) *Arbete, arbetsorganisation och arbetsmarknad för kultur- och medieverksamma : översikt över forskning och utredning*, Stockholm, Arbetslivsinstitutet

<sup>14</sup> SOU 2003:21:25.

<sup>15</sup> SOU 2003:21:151.



hitta en arbetsgivare som går med på att konstnären arbetar deltid. Dessa problem torde även drabba män som är föräldralediga under lång tid eller vill arbeta deltid när barnen är små men utredaren tror att frilansande män inom konsten inte anser sig kunna ta ut längre föräldraledighet. Alliansmodellen ses som ett sätt att lösa flera av jämställdhetsproblemen för frilansande arbetstagare inom konsten men utredaren menar att problemen kvarstår för dem som står utanför allianserna.

Utredaren menar att det dessutom finns mer grundläggande och svårbearbetade könsskillnader som ligger utanför den utredningens uppdrag: ”att publik, media och produktions- och finansieringssidan av konst och kultur i stort fortfarande tycks premiera en manlig konst före en kvinnlig”.<sup>16</sup>

Karin Enberg gör, i rapporten *Fan ska vara skådespelerska 45+* utgiven av Teaterförbundet, en genomgång av hur arbetsmarknaden ser ut för skådespelare, dramatiker och regissörer. Det är en kartläggning av hela teaterarbetsmarknaden uppdelat på kön. Undersökningen bygger på uppgifter från Teaterårsboken 2001 samt direkt från Teateralliansen. Rapporten ger klara belägg för en snedvriden köns- och åldersfördelning på teaterområdet. Den visar också att kvinnor främst finns inom fria grupper, alltså den organisationsform som har väldigt knappa resurser.<sup>17</sup> Frågan om var resurserna finns, återkommer vi till nedan.

Undersökningen visar att på institutionsteatrarna var inte ens en tredjedel av dramatikererna kvinnor och bland regissörerna var knappt en tredjedel kvinnor. De pjäser som är skrivna och regisserade av kvinnor är oftare barnpjäser och mindre pjäser. 41 procent av skådespelarna var kvinnor. I åldersspannet 45–54 år är kvinnornas andel bland skådespelarna endast 30 procent. Bland fria grupper är könsfördelningen jämn men om vi även tittar på ålder ser vi att bland de yngre skådespelarna är kvinnorna i majoritet medan det finns nästan dubbelt så många män som kvinnor bland skådespelare över 45 år. Inom privatteatern är den manliga dominansen tydlig. Av 25 produktioner år 2001 var ingen skriven av en kvinnlig dramatiker och endast en var regisserad av en kvinna. På scenen var 35 procent av skådespelarna kvinnor. Den ”vanliga” radioteatern var påfallande mansdominerad, 28 procent av pjäserna var skrivna av

---

<sup>16</sup> ibid.

<sup>17</sup> Se till exempel Gislén, Ylva (2000) *Vem säger sig fri? En översyn av de fria teatergrupperna* Statens kulturråd.

kvinnor och 14 procent regisserade av kvinnor.<sup>18</sup> Sommarlovsteatern och Utbildningsradion, främsta målgrupper är barn och ungdomar, hade mer jämn könsfördelning. Karin Enberg konstaterar att det är stor skillnad på kvinnors och mäns arbetsmarknader. Manliga skådespelare efterfrågas i mycket högre grad än kvinnliga.

En kartläggning som Stockholms läns landsting (SLL) genomförde 2005 visade en liknande arbetsfördelning inom kulturorganisationer, som de som generellt råder på den svenska arbetsmarknaden - att män i större grad än kvinnor besitter beslutspositioner och således har mer inflytande medan kvinnor i större grad än män innehar de osäkra anställningsformerna som deltids- och timanställningar. Konstarterna ses även individuellt vara könsbundna - precis som yrkessegregeringen på arbetsmarknaden i stort (där endast 10 procent av kvinnor och män år 2004 arbetade i statistiskt jämställt representerade grupper) Män regisserar, tonsätter och ackompanjerar medan kvinnor solosjunger.

Resultaten visar på ett bidragssystem vars olika verksamhetsdelar befinner sig i mycket skiftande faser vad gäller kontroll, krav och integrering av jämställdhet. I SLLs jämställdhetsarbete med kulturbidragen framgår dock att politiska instiftade policys har effekt på representation och därmed resursfördelning. Genom ett tidigare krav på *strävan efter* ökad representation av kvinnor i en verksamhetsdel inom Kultur- och utbildningsnämnden visar utvärderingen i rapporten på en ökad kvinnlig representation i denna verksamhetsdel

Jämställdhetsombudsmannen, JämO granskade 2005 jämställdhetsplanerna från 38 kulturarbetsgivare och högskolor.<sup>19</sup> JämO konstaterar, i rapporten *När JämO gav sig på kulturen*, att få arbetsgivare inom scenkonstområdet presenterar åtgärder i sina jämställdhetsplaner som syftar till att rätta till skillnaderna mellan kvinnors och mäns arbetsmarknader för skådespelare, till exempel kvinnors sämre anställningsvillkor, sämre löner och kvinnors bortfall i samband med föräldraledighet. Kulturinstitutionerna tar sällan hänsyn till branschspecifika jämställdhetsproblem som det begränsade antal arbetstillfällen som finns att tillgå för skådespelerskor som är

---

<sup>18</sup> Radioteatern tog till sig kritiken. I Svensk teaterunions nyhetsbrev april 2006 finns följande notis: "Ny statistik från Radioteatern uppger att av den nyskrivna svenska dramaten som uppfördes av Radioteatern 2001–2005 var 66 st skrivna av män och 63 st skrivna av kvinnor!"

<sup>19</sup> *När JämO gav sig på kulturen – rapport från JämOs granskning av ett antal bärande kulturinstitutioner* (2006) JämO februari 2006.

äldre än 45 år. JämO menar att flera av scenkonstens institutioner i dag inte lever upp till gällande jämställdhetslagstiftning.

Rapporten visar att det är vanligt att arbetsgivarna vidtar åtgärder för att underlätta för föreställningsbunden personal att förena förvärvsarbete med föräldraskap, till exempel att tillhandahålla barnpassning. För icke-föreställningsbunden personal är flexibla arbetstider och förläggning av viktiga möten till tider som möjliggör lämning och hämtning på dagis vanliga åtgärder. De flesta arbetsgivare informerar föräldralediga arbetstagare om viktiga händelser på arbetsplatsen. En del har också en policy om att särskilt uppmuntra manliga arbetstagare att utnyttja rätten till att ta ut föräldraledighet och flera arbetsgivare angav att man följde upp löneutveckling för arbetstagare som varit föräldralediga för att säkerställa att de inte hamnar på efterkälken lönemässigt. JämO undersökte om jämställdhetsplanerna tog upp frågan om svårigheter för kvinnliga utövande scenkonstnärer som varit föräldralediga att ta sig tillbaka in i branschen. Ingen arbetsgivare hade planerat åtgärder för att komma tillrätta med detta problem.

Jämställdhet i arbetslivet är i första hand en fråga för arbetsgivarna och facken. Flera parter inom kultursektorn arbetar med att ge sina medlemmar branschspecifika stöd och rekommendationer i jämställdhetsarbetet. Men det är ett arbete som behöver intensifieras, menar JämO:s utredare. Kulturarbetsgivarnas jämställdhetsplaner saknade nästan helt mål och åtgärder för att öka andelen kvinnliga ledare. JämO påpekar att inom kultursektorn behöver man precis som i alla branscher inse att kön spelar roll. Man kan inte bortförklara det låga antalet kvinnliga chefer med begrepp som konstnärlig frihet och objektiva kvalitetskriterier. Om ingenting görs för att aktivt öka andelen kvinnliga chefer, kommer heller ingen förändring av könsfördelningen på chefsnivå att ske, menar JämO.

De senaste åren har dansares arbetssituation uppmärksammats. I en enkätundersökning om dansares arbetssituation, som Teaterförbundet gjorde 1999, framkommer flera problem.<sup>20</sup> Bland annat uppger 80 procent av dansarna att de har skador relaterade till dansen. Lika många har genomfört föreställning trots skada och de flesta tror att det har förvärrat skadan. Få skador har anmälts som arbetsskador och endast 30 procent av de anmälda arbetsskadorna har godkänts. Det riktas även kritik mot dansutbildningarna där

<sup>20</sup> *Dansares arbetssituation och deras fackförbund.* (1999) Rapport från Arbetsgruppen för Dansarnas År 1999, Teaterförbundet.

enkätsvar ger målande beskrivningar om att ”bli kväst som individ och blivande konstnär”.<sup>21</sup> Hälften av kvinnorna och en tredjedel av männen tycker att män och kvinnor inte behandlas likvärdigt inom dansen. De anser att det är lättare för män att komma fram i konkurrensen eftersom de är färre.

Under 2005 uppmärksammades arbetsmiljöproblem i dansensemblen vid Kungliga Operan i Stockholm. Kungliga Operans chef Anders Franzén sa till *Dagens Nyheter*:

Dansarna har tränats hårt och har varit i huset sedan barnsben. Därför har de en speciell relation till sin arbetsplats. För oss är det viktigt att få igång en dialog, så vi har tagit hit en internationell psykolog som jobbar med krishantering. [...] Det finns liknande personalproblem i flera andra europeiska städer. Situationen känns igen i flera balettkompanier i Skandinavien.<sup>22</sup>

Han pekar på att dessa problem inte är knutna endast till Kungliga Operan som enskild institution, utan att det finns generella arbetsmiljöproblem för klassiska dansare som handlar om att yrkets utövare är präglade av hård disciplin och en skolning från unga år. Dansares arbetsvillkor har även diskuterats vid kommitténs seminarium *Gräddfil för Kenneth och andra herrar i dansen?*<sup>23</sup> Svensk Scenkonst och Teaterförbundet har arbetat med frågan i projektet *Bättre Arbetsmiljö för Dansare – BAD-projektet*.<sup>24</sup>

### 7.3 Studier om andra frilansgrupper

I Danmark publicerades 2005 en omfattande rapport om film- och tv-arbetares levnadsvillkor och psykiska arbetsmiljö.<sup>25</sup> Teaterförbundet har gjort en sammanfattning av rapporten och drar slutsatsen att rapporten i stora drag även gäller för svenska filmarbetare och andra frilansare i Teaterförbundet.<sup>26</sup> Bland film- och tv-arbetarna i Danmark finns dubbelt så många män som kvinnor. Fler kvinnor

---

<sup>21</sup> *ibid.* s. 7.

<sup>22</sup> Boldemann, Marcus & Söderling, Fredrik (2005) ”Fantomen på Operan”, *Dagens Nyheter* 2005-12-09.

<sup>23</sup> *Gräddfil för Kenneth och andra herrar i dansen?* 29 oktober 2005.

<sup>24</sup> Ramel, Eva (2004) *Bättre Arbetsmiljö för Dansare – BAD-projektet. Slutrapport*, Medicinska fakulteten, Lunds universitet.

<sup>25</sup> Mathiesen, Karin & Hvenegaard, Hans (2005) *Film- og tv-arbejdere i rampliset – en undersøgelse af levevilkår og psykisk arbejdsmiljø for atypiske ansatte*, Centret for Alternativ Samfundsanalyse (CASA).

<sup>26</sup> Wibe, Gert (2006) *Film- og tv-arbetare i rampliset. Sammanfattning av en dansk studie om film- och tv-arbetare*, Teaterförbundet.

än män jobbar inom produktionsledning, scenografi och kostym. Fler män än kvinnor jobbar inom foto, ljus och ljud. 30 procent av männen och 7 procent av kvinnorna är selvbeskäftige (ungefär egenföretagare men kan även vara en viss sorts uppdragstagare med a-skatt). 52 procent av kvinnorna och 27 procent av männen är frilansare med längre tidsbegränsade kontrakt.

Korta uppdrag och lång arbetstid leder till sämre hälsa och välbefinnande. Över hälften av film- och tv-arbetarna svarar att de har gått sjuka till jobbet ofta eller alltid. Rapporten tar upp flera nackdelar med att vara selvbeskäftig. Osäkerheten i levnadsvillkor är stor och det finns tendenser till isolering då kollegor även är konkurrenter om nya jobb. Flera talar om att de måste ”hålla masken” när det går dåligt och att de tar på sig gratisuppgifter för att få nya kontakter.

I den svenska sammanfattningen gör Gert Wibe jämförelser med en mindre svensk undersökning *Filmbranschen och jämställdheten* – en rapport från Teaterförbundet våren 2005.<sup>27</sup> Likheter i resultat mellan den enkla svenska enkäten och den omfattande danska undersökningen är förbluffande stora, konstaterar Gert Wibe. I den svenska undersökningen framkom att två tredjedelar av filmarbetarna arbetade mycket övertid, bland kvinnorna var det 72 procent medan det bland männen var 47 procent. 58 procent av kvinnorna och 25 procent av männen svarade att ja på frågan om de har ett stressigt arbete.

I den danska undersökningen framkommer även positiva sidor med frilansarbetet. Att vara frilansare kan innebära en stor frihet att forma sitt eget liv, att säga ja till de sammanhang man finner intressanta och nej till andra. Det framkommer även i en studie om frilansande journalisters arbetsvillkor, *Fria lansar. En enkät- och intervjustudie om frilansande journalisters arbetsvillkor*.<sup>28</sup> De frilansande journalisterna uppskattar friheten men en dryg tredjedel är missnöjda med sina inkomster jämfört med det arbete de lägger ned. 41 procent kan inte ta ut lika mycket i lön varje månad. Kvinnors månadsinkomster varierar mer än mäns.

---

<sup>27</sup> Birgersson, Malin (2005), *Filmbranschen och jämställdheten – en rapport från Teaterförbundet våren 2005*.

<sup>28</sup> Allvin, Michael & Aronsson, Gunnar (2000) *Fria lansar. En enkät- och intervjustudie om frilansande journalisters arbetsvillkor*, Svenska Journalistförbundet.

## 7.4 Sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön

Scenkonstområdet är en sfär där människor arbetar nära varandra och ofta med frågor som rör känslor, kön/genus, kropp och sexualitet. Kroppen, men också utseendet, är för skådespelare och dansare, ett arbetsredskap. Även för musiker med pianofingrar och stråkinstrument under hakan. Scenkonstnären är helt enkelt ständigt ett objekt för publikens, den konstnärliga ledarens och kollegornas blickar. Att bli kommenterad på grund av sitt utseende kan ses som en del av jobbet, vilket en del kommentarer från intervjuade kvinnor på teaterområdet till exempel vittnar om i Tove Ellefsen Lysanders essä i denna utredning. Ju yngre en person är desto mer har man blickarna på sig, och desto mer sanktionerat är det att kommentera utseende. En kritiker ska bedöma den enskildes prestation och i tidningen dagen efter en konsert med en ung exceptionellt begåvad violinist kan det stå att "Det är svårt att tänka sig en mannekäng strosa över catwalken med snyggare hållning än den Hahn har när hon gör entré i konsertsalen."<sup>29</sup> Kritikern Lars Hedblads kommentar, som åtföljs av positiva omdömen om det musikaliska framförandet som sådant, är ett exempel på hur kvinnor inom konstmusiken regelmässigt sexualiseras, vilket underminerar deras subjektstatus. Det underförstådda antagandet här är att en äldre manlig kritiker har rätt att kommentera och objektifiera en yngre kvinna. Han ser, hon blir betraktad och bedömd. Om kommentaren i stället hade fällt om en yngre man, eller om kritikern som hade fällt kommentaren hade varit en ung kvinna, så hade det på ett helt annat sätt brutit mot normer för vad som får kommenteras och inte i det västerländska samhället.

Relationer av över- och underordning undersöks kreativt inom exempelvis både teater och dans. Regissörer, koreografer, musiker och skådespelare arbetar mycket nära varandra i ett ömsesidigt utbyte av idéer och uttryck. Kvinnor och män går i närkamp med uttalade och ibland mer förbjudna känslor. Så här är det, och så ska det vara.

Men just därför att scenkonstområdet är så genomsyrat av frågor som rör den djupa innebörden av vad det är att vara människa, blir sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön särskilt svårt att hantera. Trakasserier är ovälkomna var de än utövas, men på

---

<sup>29</sup> Hedblad, Lars (2006) "Hilary Hahns violin skapar fulländad lycka", *Svenska Dagbladet* 2006-02-26.

kulturområdet äter de sig in i en sfär i samhället som i bästa fall skulle kunna förskjuta hierarkiska och diskriminerande normer och värderingar kring kön/genus och sexualitet. Scenkonsten borde vara helt fri från denna problematik.

Men så är det inte.

Kommittén kan med relativt stor säkerhet konstatera att sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön på scenkonstområdet är ett betydande problem och ett strukturellt hinder mot ökad jämställdhet. Kommittén är sammansatt av representanter med lång erfarenhet inom scenkonstbranschen, med stora nätverk, och med god inblick i de förhållanden som råder både på och bakom scenerna inom dansens, konstmusikens och teaterns områden. För-siktiga förfrågningar under utredningsarbetets gång i detta ofta mycket känsliga ämne har bekräftat bilden av att sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön är ett betydande problem.

#### 7.4.1 Lagstiftning

Sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön faller under jämställdhetslagen. JämO har i sin granskning av kulturinstitutioners jämställdhetsplaner, konstaterat att få arbetsgivare inom kulturområdet planerar att vidta åtgärder utöver lagens minimikrav.<sup>30</sup> JämO kan driva diskrimineringsmål vid anmälningar. I övrigt är JämO en stödjande myndighet, som kan bistå i ett kartläggande och förebyggande arbete.

#### 7.4.2 Några generella definitioner

I jämställdhetslagens sextonde paragraf definieras trakasserier på grund av kön som ”ett uppträdande i arbetslivet som kränker en arbetssökandes eller arbetstagares värdighet och har samband med kön”. Med sexuella trakasserier avser lagstiftaren ”ett uppträdande i arbetslivet av sexuell natur som kränker en arbetssökandes eller arbetstagares värdighet”.

Med sexuella trakasserier avses tafsande eller annan ovälkommen kroppsberöring, ovälkomna sexuella anspelningar såsom blickar, gester, ”skämt” och porrbilder, ovälkomna upprepade kommentarer

---

<sup>30</sup> När JämO gav sig på kulturen – rapport från JämOs granskning av ett antal bärande kulturinstitutioner (2006) JämO februari 2006.

om klädsel, kropp och utseende, ovälkomna förslag eller krav på sexuella tjänster, ovälkomna telefonsamtal, mejl, sms, brev med sexuella anspelningar samt slutligen sexuella övergrepp, våldtäkt eller försök till våldtäkt.

Det var i slutet av 1980-talet som begreppet sexuella trakasserier började användas i Sverige och sedan 1998 och i överensstämmelse med resolutioner och rekommendationer på EU-nivå talar lagstiftaren även om ”trakasserier på grund av kön”. Arbetsgivaren (sedan ansvaret utvidgades den 1 juli 2005 också den person som verkar i dennes ställe, till exempel en arbetsledare) har en uttalad skyldighet att såväl motverka som förebygga trakasserier samt att utreda trakasserier som kommer till hans eller hennes kännedom. Det förebyggande arbetet ska ske på hela arbetsplatsen.

Trakasserier kan generellt sett förekomma på två nivåer: dels på en allmän nivå i så motto att tillmälen och nedsättande kommentarer accepteras, vilket bidrar till en dålig arbetsmiljö. Dels trakasserier (ofta dolda för omgivningen) riktade till enskilda individer. Dolt för omgivningen, bara den som utsätts ser och vet om, vilket skapar en överklighetskänsla för den som drabbas, och stor otrygghet.

### 7.4.3 Några definitioner specifika för scenkonsten

Anmälan om trakasserier leder ofta till allvarliga konflikter på en arbetsplats. Därför finns det i dag en stor diskrepans mellan utbredning och anmälningsbenägenhet. Chefer och medarbetare tvingas ta ställning, mot en kanske omtyckt kollega, ibland mot sin vilja. Den som påtalar missförhållandena riskerar att skuldbeläggas. Frågan får dessutom ofta stor uppmärksamhet och den kan (om inga adekvata åtgärder vidtas från arbetsgivarens sida) leda till ryktesspridning som ställer den aktuella institutionen – en scenkonstnärlig högskola, en teater med gamla anor – i dålig dager. Dessutom: Var går gränsen för det som är ovälkommet just på scenkonstområdet? Vad gör den person i beroendeställning, en skådespelare, dansare, attributör, producent, kostymör eller dylikt, som känner sig kränkt? Anmäler hon eller han det som inträffat, riskerar hon ryktesspridning och förtal. Den hon eller han känner sig trakasserad av är kanske dessutom en offentlig person, känd och beryktad både inom och utanför institutionens väggar. Hur hantear man sådant utan att det inträffade kommer till allmänhetens



kännedom via media? Scenkonstaktören opererar dessutom ofta på en frilansmarknad. Korta kontrakt och tillfälliga anställningar ökar beroendet av arbetsgivaren. Många får sina uppdrag på rekommendation. Goda vitsord är en förutsättning för nya jobb. Den som anklagas för att trakassera brukar ofta försöka hämnas eller komma med osanna motanklagelser. I sammanhang där den enskilda kanske bara vistas en kortare tid, är det också vanligt med en inställning som säger att det är bättre att stå ut med missförhållandena än att agera eftersom uppdraget ändå snart är slutfört och kontraktet är över. Priset man kan tvingas betala anses vara för högt. Resultatet blir tystnad.

Det speciella med scenkonstsektorn när det gäller trakasserier på grund av kön och sexuella trakasserier kan sammanfattas i tre punkter:

1. Kroppen och blicken är arbetsredskap.
2. Medietrycket och risken för uppmärksamhet påverkar benägenheten att anmäla.
3. Frilansmarknaden och korta anställningskontrakt medför stort beroende av arbetsgivaren i kombination med lågt incitament att långsiktigt förbättra arbetsförhållandena på en arbetsplats.

Samtliga dessa tre punkter bidrar till att försvåra arbetet mot sexuella trakasserier, och gör det extra nödvändigt att vidta kraftfulla åtgärder, särskilt på det förebyggande området. I övrigt skiljer sig inte mekanismerna bakom sexuella trakasserier på scenkonstområdet från övriga branscher när det gäller risker inom enkönade respektive könsblandade grupper (se nedan).

#### **7.4.4 Hur vanligt är sexuella trakasserier?**

Det finns inga undersökningar om omfattningen av trakasserier på just scenkonstområdet. De ”fall” (eller snarare sjuka arbetsmiljöer) inom scenkonsten som uppmärksammas på senare år har rört utbildningssektorn och kritiken om bristande arbetsmiljö har kommit från studenter. Scenkonstområdet kan beskrivas som en sfär där arbetsledarna precis har vaknat. Problemet med trakasserier som ett verktyg för maktutövning har alltid funnits där, men först på senare år har chefer och andra arbetsledare sett sig tvingade att ta problematiken på allvar. I en del fall är det först då offentliga skandaler lett till en institutions dåliga rykte som man börjat agera.

För att få en uppfattning om frekvensen får man därför gå till generella undersökningar och sådana som anknyter till liknande branscher. Generellt bedöms trakasserier i arbetslivet vara drygt tre gånger så vanligt bland kvinnor som bland män. Omfattningen varierar något i olika undersökningar.

Arbetsmiljöverkets arbetsmiljöundersökning från 2003 har delat upp förekomsten av trakasserier efter yrke.<sup>31</sup> De flesta scenkonstnärerna lär finnas i gruppen ”journalister, konstnärer, skådespelare, o dyl”.<sup>32</sup> I den gruppen svarar 2,6 procent att de varit utsatta för sexuella trakasserier från chefer eller arbetskamrater senaste året, 1,6 procent av männen och 3,7 procent av kvinnorna. 14 procent svarar att de har blivit utsatta för trakasserier grundat på kön från chefer eller arbetskamrater, 3,9 procent av männen och 25 procent av kvinnorna. 0,6 procent av männen och 2,3 procent av kvinnorna säger att de blivit utsatta för sexuella trakasserier från andra personer än chefer och arbetskamrater.

#### 7.4.5 Hinder mot anmälan

Följande faktorer påverkar, enligt JämO, den enskildes benägenhet att anmäla eller påtala trakasserier negativt:

1. Bristande tilltro till möjligheten att bli bemött som trovärdig och med respekt.
2. Rädsla för en försämrad arbetssituation, förvärrade trakasserier, eller motanklagelser från den utpekade.
3. Ett arbetsklimat där kränkningar tolkas som något normalt och inte som sexuella trakasserier och där kränkande normer kring kön och sexualitet i stället internaliseras.
4. Bristande förtroende för arbetsledare och chefer.
5. Vilja att ursäkta och skydda den som trakasserar från omgivningens eventuella kritik och fördömande.
6. Skamkänslor, känslor av skuld och förvirring.
7. Motstånd mot att se sig själv som offer för strukturella orättvisor.
8. Ovilja mot att skapa konflikter. Förväntningar på kollegialitet, att skapa trivsel och harmoni i gruppen.

---

<sup>31</sup> *Arbetsmiljön 2003* (2004) Sveriges officiella statistiska meddelanden, SCB och Arbetsmiljöverket.

<sup>32</sup> *ibid.* s. 160.

Enligt en undersökning genomförd av SCB 2002 är risken att utsättas för sexuella trakasserier tre gånger så stor för kvinnor som är chefer för mansdominerade arbetsgrupper än för andra kvinnor. Det finns alltså all anledning att särskilt uppmärksamma gruppen arbetsledande kvinnor inom scenkonstområdet, och särskilt de som arbetar i mansdominerade miljöer. Förståelsen för problemets omfattning kan dessutom vara låg hos manliga chefskollegor, eftersom de råkar ut för trakasserier jämförelsevis sällan.

#### 7.4.6 Starkt könssegregerade arbetsplatser

Den forskning som refereras i JämO:s kunskapsöversikt på området från januari 2006 talar också entydigt för att män trakasserar mer än kvinnor och att trakasserier på grund av kön är vanligast förekommande på starkt könssegregerade arbetsplatser där det ena könet utgör norm och har makt att definiera kulturen.<sup>33</sup> På scenkonstområdet är konstmusiken en sådan mansdominerad arena och, omvänt, inom dansen dominerar kvinnor starkt. Könsmaktordnande strukturer av mäns överordning även i kvinnodominerade miljöer som dansen gör dock att mönstret där inte kan ses som ”det omvända” jämfört med mansdominerade miljöer.<sup>34</sup> Risken för trakasserier på grund av kön, eller sexuella trakasserier av män i kvinnodominerade miljöer är liten men kan dock inte uteslutas.

#### 7.4.7 Scenkonstaktören och hans/hennes publik

Den som blir trakasserad kan bli utsatt av kollegor, chefer men också av ”klienter”, så är till exempel fallet med anställda inom vården och restaurangbranschen.<sup>35</sup> På scenkonstområdet skulle publiken kunna vara en grupp som trakasserar scenkonstnären. Detta bör dock utredas närmare innan något med säkerhet kan sägas eftersom det saknas undersökningar och empiriskt underlag som tar hänsyn till denna aspekt när det gäller arbetsmiljön på scenkonstområdet – förekomsten av en publik.

---

<sup>33</sup> *Sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön i arbetslivet – en kunskapsöversikt* (2006) JämO.

<sup>34</sup> För fördjupning av detta resonemang se Mark, Eva i detta betänkande.

<sup>35</sup> *Sexuella trakasserier. En undersökning om sexuella trakasserier riktade mot LO-kvinnor* (2004) LO.

### 7.4.8 Scenkonstaktören som student och pedagog

Universitet och högskolor som bedriver scenkonstnärliga utbildningar behöver också driva arbetet mot trakasserier. Studenter står i ett beroendeförhållande till lärare, professorer och gästlärare. Samma människor som i studiesituationen är pedagoger och förebilder kommer man möta senare i yrkeskarriären och detta påverkar benägenheten att anmäla. Att uppmärksamma andra på att en lärare utsätter en för sexuella trakasserier kan få förödande konsekvenser för framtida yrkesverksamhet. Situationen blir extra svår att hantera för den arbetstagare eller student som står i ett beroendeförhållande till den som trakasserar.

## 7.5 Arbetsmarknadens parter

### 7.5.1 Svensk Scenkonst

Svensk Scenkonst (tidigare Teatrarnas riksförbund) är den största arbetsgivar- och branschorganisationen inom musik, dans och teater. De representerar drygt 100 av Sveriges dansteatrar, musikteatrar, scener med klassisk talteater, scener med experimentell repertoar, länsmusik, statliga som privata estrader och symfoniorkestrar. De anslutna företagen och organisationerna har cirka 6 000 personer anställda. Svensk Scenkonsts styrelse består av sjutton ledamöter varav fyra är kvinnor. En av kvinnorna är adjungerad.

Teatrarnas riksförbunds stämma 2001 uttalade att ”ett aktivt jämställdhetsarbete är avgörande för en positiv utveckling inom scenkonstområdet”.<sup>36</sup> Sedan dess har jämställdhet varit en stående fråga på Svensk Scenkonsts stämmor, bland annat har Ronnie Hallgren föreläst om att integrera jämställdhet i det konstnärliga arbetet med exempel från Västsvenska Teater och Dans AB.

Organisationen började med de juridiska frågorna och tog fram en handledning för hur arbetsgivare inom scenkonsten upprättar en jämställdhetsplan. Under 2003 och 2004 valde en resursgrupp av medlemsrepresentanter ut ett arbetsvärderingssystem, BAS, och anpassade det till branschen.<sup>37</sup> Teaterförbundet deltog i arbetet och ställde sig bakom valet av arbetsvärderingssystem. Även Yrkesmusikförbundet bjöds in i arbetet med att anpassa arbetsvärderings-

<sup>36</sup> Verksamhetsberättelse 2001/2002, Teatrarnas riksförbund, s. 9.

<sup>37</sup> Verksamhetsberättelse 2003–2003, Svensk Scenkonst, arbetsgivare för musik, dans och teater.

systemet. De visade inget intresse då men har senare fått information och uttalat sig positivt om systemet. Carin Wiberg, förbundsjurist vid Svensk Scenkonst, berättar att i dag använder femton av deras medlemmar det analysinstrument som togs fram och Svensk Scenkonst anordnar två kurser per år om lönekartläggning.<sup>38</sup> Organisationen har anordnat informationsdagar där JämO och DO har bjudits in. Det finns en sammanslutning av personalchefer på ett femtontal större institutioner som alltid har jämställdhet på agendan och har varit mycket drivande i dessa frågor, liksom i frågor om mångfald.

Förutom juridiken har den stora jämställdhetsfrågan för Svensk Scenkonst varit ledarskapsfrågan. På ett ledarskapsprogram för befintliga chefer 2003 ägnades en dag åt jämställdhet. Under 2005 och 2006 genomförs, i samarbete med Teaterförbundet, en ledarskapsutbildning inom scenkonsten riktad till kvinnor. Erica Norman, informationschef, Svensk Scenkonst, menar att det var nödvändigt att ta till detta radikala grepp med en utbildning enbart riktad till kvinnor, för att kunna förändra strukturer på längre sikt. De ville lyfta fram kvinnor och göra styrelserna för scenkonstens organisationer medvetna om att det finns kvinnor som vill ha chefspositioner inom scenkonsten.

Svensk Scenkonst har arrangerat ett antal seminarier om jämställdhet, bland annat vid Teaterbiennalen 2003 samt vid Riksteaterns Teaterdagar i Hallunda 2004, med temat *Varför så få kvinnliga chefer?*. Organisationen har även visat stort intresse för denna kommittés arbete. Kommittén inbjöds att medverka vid Svensk Scenkonsts stämma våren 2005, vilket i efterhand kan konstateras vara det arrangemang som för kommitténs del gett störst genomslag. Svensk Scenkonst var vidare medarrangör av konferensen Framtidens Scenkonstorganisationer om kommittén tog initiativ till i samarbete med kommittén för samordning av Mångkulturåret, Aktionsgruppen för barnkultur och Orkesterutredningen.<sup>39</sup>

Framöver kommer Svensk Scenkonst att inrikta sig på styrelserna inom scenkonstens organisationer. Erica Norman menar att det är avgörande att förklara vad jämställdhet innebär för styrelserna så att de kan ställa krav på verksamheten och vara medvetna om jämställdhetsperspektivet när de anställer nya chefer. Eftersom de flesta styrelser är politiskt tillsatta kommer det tillsättas nya sty-

---

<sup>38</sup> Samtal med Carin Wiberg, förbundsjurist, och Erica Norman, informationschef, Svensk Scenkonst, 6 april 2006.

relser efter valet 2005 och Svensk Scenkonst kommer då att arrangera utbildningar.

Carin Wiberg och Erica Norman betonar betydelsen av visionära fackförbund som lyfter fram och beskriver problem. Eftersom Teaterförbundet har varit drivande i frågor om jämställdhet har det varit naturligt att samarbeta med dem. Möjligen har det lett till att arbetet haft en viss slagsida åt teater, bland annat har de seminarier Svensk Scenkonst anordnat främst riktats till teatersidan, men i övrigt är Svensk Scenkonsts insatser generella, till exempel finns musiker med i ledarskapsutbildningen för kvinnor.

Frilansarnas problem har inte varit en central fråga inom Svensk Scenkonsts jämställdhetsarbete. Carin Wiberg och Erica Norman menar att de inte har fått signaler från sina medlemmar om att den diskussionen skulle finnas på arbetsplatserna. De anser att det är facket och arbetsgivarna lokalt som har ansvar för att lyfta frågan.

### 7.5.2 Teaterförbundet

Teaterförbundet organiserar professionella skådespelare, sångare, dansare, artister, regissörer och scenografer samt teknisk och administrativ personal inom teater, film, bio, radio och TV. Förbundet organiserar både löntagare och egenföretagare. Förbundet har cirka 9 000 medlemmar och är anslutet till TCO och PTK.

Teaterförbundet är partipolitiskt obundet men agerar i politiska frågor utifrån medlemmarnas fackliga intressen. För jämställdhetsarbetet på scenkonstområdet är Teaterförbundet den ojämförligt starkaste och mest betydelsefulla fackliga aktören. Jämställdhetsarbete har bedrivits sedan början av 1990-talet.

Teaterförbundet har ett ambitiöst jämställdhetsprogram, antaget vid riksstämman 2002. Förbundet utvärderar inte sina jämställdhetsmål eller sitt jämställdhetsarbete. Däremot går programmet igenom inför riksstämmorna för att se om det behöver förändras. Nästa riksstämma för teaterförbundet äger rum i juni 2006.

Under 2005 arrangerade Teaterförbundet ett seminarium tillsammans med biträdande JämO Pia Engström Lindgren, där även Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet bjöds in. De frågor som lyftes från deltagarna handlade främst om könssegregerade arbetsplatser, könsmärkta yrken, viljan att uppgradera och omvärdera kvinnors yrken med låg status, stereotyp casting, det vill säga att kvinnor (och vissa män) känner sig låsta i sina könsroller

på scen. Många tog också upp kompetensbehoven, och på ledningsnivå framför allt. En kurs i genusfrågor för chefer efterfrågades.

Fackliga kurser i jämställdhets- och diskrimineringsfrågor arrangeras för förbundets lokalavdelningar. Under kursen 2005 behandlades jämställdhetslagen, och frågan om jämställdhet inom det konstnärliga området diskuterades särskilt. Ronnie Hallgren, ledamot i denna kommitté, föreläste om hur Västsvenska Teater och Dans arbetar med jämställdhetsfrågor. En ”checklista” delades ut som kan användas av exempelvis konstnärliga råd som vill arbeta medvetet med jämställdhet inom det konstnärliga området. Under kursen föreläste också en representant från Diskrimineringsombudsmannen, DO, om lagstiftning och konkret arbete mot etnisk diskriminering. Förbundet genomförde också en halvdagsutbildning under 2005 på en större institutionsteater i norra Sverige om arbete mot sexuella trakasserier.

Teaterförbundet tar även upp konstnärliga aspekter på jämställdhetsarbete. Bland annat vill förbundet initiera forskning om kvinno- och mansrollen. Teaterförbundet har också satt upp mål som syftar till att omfatta hela det fackliga arbetet. Teaterförbundet begär varje år in och kommenterar jämställdhetsplaner från ett antal teatrar. Under 2005 samarbetade Teaterförbundet med JämO i arbetet med att kräva in och följa upp teatrarnas jämställdhetsplaner.

Förbundsstyrelsen har tagit beslutet att könsfördelningen i arbetsgrupper utsedda av förbundsstyrelsen så långt möjligt ska befinna sig inom spannet 40/60, vilket påverkar nomineringsprocessen på avdelningsnivå. Beslut har också tagits om att dialogen mellan kansli och berörda avdelningar om förslag till förbundsstyrelsen med utgångspunkt i en balanserad könsfördelning ska öka. Könsfördelningen i arbetsgrupper utsedda av förbundsstyrelsen redovisas numera i Teaterförbundets årsredovisningar. Teaterförbundet menar att de successivt sedan slutet av 1990-talet, fört in jämställdhetsfrågorna i kurser och förhandlingar. Kommentarer kring genus och jämställdhet finns numera med i förbundets remissvar. I frågor som rör upphovsrätt är emellertid kvinnorna fortfarande väldigt svagt representerade.

Många inom de fria teater- och dansgrupperna arbetar långa tider med låg ersättning eller helt eller delvis utan ersättning, och uppfattar det som belastande att också behöva ägna sig åt jämställdhetsarbete. Frigrupperna är därför i stort behov av fackligt stöd. Ett

exempel på riktade insatser gentemot de fria grupperna är Teaterförbundets tre utbildningar i Göteborg, Malmö och Stockholm som genomfördes under 2003 och 2004. Bakgrunden till det var att kunskapsnivån och medvetenheten om jämställdhetsfrågor och arbetsgivaransvar generellt sett var mycket låg.

Teaterförbundet har sett på sina medlemssiffror att kvinnor lämnar yrket. Jaan Kolk, förbundsdirektör på Teaterförbundet, berättar att bland medlemmarna som är yngre än 30 år så är kvinnor i majoritet medan männen är i majoritet i högre åldrar.<sup>40</sup> Förbundet har inte frågat kvinnor varför de slutar i yrket men Kolk menar att de kan se att kvinnor, framför allt utövande konstnärer som dansare, skådespelare, sångare vilka arbetar som frilansare, ofta får svårigheter att komma tillbaka i yrket efter att de fött barn vilket är en orsak till att förbundet tappar kvinnliga medlemmar i åldrarna från 30 till 40 år. Därutöver finns generella svårigheter att kombinera ett arbetsliv som frilansande arbetstagare med återkommande arbetslöshetsperioder med ansvar för barn. Kvinnorna har ofta huvudansvar för barnen. En iakttagelse, när det gäller föräldransvaret, är att det är relativt vanligt att frilansande män är sammanboende med en kvinna som inte arbetar som frilansare, medan frilansande kvinnor oftare är sammanboende med en frilansande man eller är ensamstående. En annan möjlig orsak till att kvinnorna slutar är att tillgången på jobb minskar för kvinnor när de blir äldre. Kolk tror att det finns ett samspel mellan dessa orsaker.

Av förbundets medlemmar var 44 procent arbetslösa någon gång under året 2004, bland kvinnorna var det 45 procent, bland männen 43 procent. Att kvinnorna inte har högre siffror, trots att de har en sämre arbetsmarknad, tror Jaan Kolk beror på att kvinnorna väljer att lämna branschen. Kvinnorna lämnar alla sorters arbeten inom scenkonsten, inte bara de konstnärliga yrkena.

Teaterförbundet anser att frilanssituationen medför att det som borde vara ett arbetsgivarproblem blir ett individproblem, till exempel att ansvaret och konsekvenserna vid sjukdom eller föräldraskap förs över till individerna.<sup>41</sup> Av de 2 200 skådespelare som är medlemmar i Teaterförbundet har 300 tillsvidareanställningar. Normen inom scenkonst är inte tillsvidareanställning. På institutionsteatrar och inom filmprojekt har arbetsmarknadens parter slutit avtal där lagen om anställningsskydd branschanpassats i vissa

---

<sup>40</sup> Telefonintervju Jaan Kolk, förbundsdirektör Teaterförbundet 30 mars 2006.

<sup>41</sup> Se även *Rättvisa och utveckling för frilansare* (2006) En handlingsplan för att bygga upp en infrastruktur för frilansare på scen- och medieområdet. Remissupplaga, Teaterförbundet.



delar. På institutionerna innebär detta att arbetsgivarna kan ha långa visstidsanställningar, upp till fem år, för konstnärlig personal (med undantag för dansare) utan att personalen med automatik övergår i tillsvidareanställningar. På film- och TV-området, där kontrakten i regel är mycket korta, har Teaterförbundet i avtal tydliggjort att en tidsbegränsad anställning inte kan ge någon företrädesrätt till nya anställningar. I båda fallen motiveras detta av konstnärliga skäl, motiv som inte finns på motsvarande sätt för teknisk och administrativ personal.

Teaterförbundet har accepterat att den konstnärliga arbetsmarknaden inte kan fungera med enbart tillsvidareanställningar och korta visstidskontrakt, men Jaan Kolk menar att om arbetsgivarna vill ha mer flexibla anställningsformer måste de gå med på att minska skillnader mellan att vara tillsvidareanställd och visstidsanställd. Det behövs kollektiva strukturer som kan kompensera för att arbetstagarna inte har normala förhållanden, till exempel angående företagshälsovård, jämställdhet och arbetsmiljö. Det är inte möjligt för varje enskilt scenkonstprojekt att bygga upp sådana strukturer men arbetsgivarna kan gemensamt, med samhällsstöd, skapa strukturer som en artisthälsa, en danshälsa och liknande. Kolk anser att det skulle vara i arbetsgivarnas intresse men tror ändå att det behövs en lagstiftning i botten som reglerar att arbetsgivarna är skyldiga att verka till för branschen passande avtal.

I jämställdhetslagstiftningen är det arbetsgivarens skyldighet att upprätta jämställdhetsplaner om det finns tio anställda vid årsskiftet. Det är endast för de anställda vid en specifik tidpunkt som arbetsgivaren behöver göra lönekartläggningar. Det innebär att många scenkonstprojekt med enbart frilansare inte behöver upprätta jämställdhetsplaner och att löner för de frilansare som inte var anställda vid den specifika tidpunkten inte finns med i arbetsgivarnas lönekartläggningar. Teaterförbundet anser att jämställdhetslagen borde tolkas eller tillämpas så att arbetsgivaren har ett ansvar även för dem som har visstidsanställning.

Alliansmodellen är en bra lösning för dem som omfattas, menar Jaan Kolk. Men av de 2 200 skådespelare som är medlemmar i Teaterförbundet har endast drygt 100 anställning vid Teateralliansen. I den dansallians som planeras kanske 15 dansare av drygt 500 fackanslutna dansare anställs i första vändan. Allianserna är alltså inte en lösning för majoriteten scenkonstnärer men Kolk tror att allianserna kan bli ett användbart instrument för att bygga upp strukturer även för frilansarna som står utanför allianserna. Ett

exempel är kompetensutvecklingsprojektet Trappan i Västra Götaland där Teateralliansen är huvudman.

Det finns en press på Teaterförbundets medlemmar att de ska bli egna företagare och fakturera. Teaterförbundet stödjer dem som är egna företagare bland medlemmarna och Jaan Kolk anser att det är en positiv utveckling om scenkonstnärer kan ha en bred bas för sin försörjning. Ur skattesynpunkt är det en fördel att vara egen företagare, ur trygghetssynpunkt en fördel att vara anställd. Kolk menar att det beror på verksamhetens karaktär om det passar att vara egen företagare. En teaterföreställning är en kollektiv konstform. Scenkonstnärer är inte "äkta" företagare utan beroende uppdragstagare. Teaterförbundet ser en risk i att det blir ännu lättare för uppdragsgivare att fly undan ansvar om de enbart kontrakterar egenföretagare.

Teaterförbundet arbetar även med jämställdhet utanför scenen, bland övrig personal. Där finns mycket att göra, enligt Jaan Kolk. Arbetet är traditionellt könssegregerat med män som flyttar dekor och kvinnor som syr kostym. Den här könssegregeringen har bestått, möjligen har en del av administrationen feminiserats förmodligen på grund av låga löner. Även kommitténs egen kartläggning visar att till exempel ljus tekniker är mansdominerat och kostymör kvinnodominerat.<sup>42</sup> När kommittén deltog i Teaterförbundets ordförandekonferens våren 2005 var det framför allt frågan om den könsmärkta arbetsplatsen som togs upp. Flera av deltagarna beskrev sina erfarenheter av att kvinnor och män befinner sig på olika platser på teatern som arbetsplats: kvinnor arbetar med kostym och scenografi medan män arbetar med teknik, ljus och ljud. De menade att detta var något som borde förändras, så att arbetsplatserna blev mer könsblandade. Därtill menade de att de avdelningar där kvinnor dominerade har lägre status på teatrarna och att de borde uppvärderas. Teaterförbundets teknikeravdelning

---

<sup>42</sup> Se bilaga 5 i detta betänkande. Kommittén har undersökt dessa yrkesgrupper inom dansen. Ljusdesigner är ett mansdominerat arbetsområde. På repertoarscenerna var 86 procent män och 14 procent kvinnor för säsongen 2004/2005 (29 personer), och 90 procent män och 10 procent kvinnor (21 personer) för säsongen 2005/2006. Säsongen 2004/2005 arbetade 60 personer på gästspelscenerna som ljusdesigner, av dem var 75 procent män och 25 procent kvinnor, säsongen 2005/2006 arbetade 37 personer som ljusdesigner, 86 procent män och 14 procent kvinnor. Kostymör är ett kvinnligt dominerat arbetsområde. På repertoarscenerna har 40 personer arbetat som kostymörer säsongen 2004/2005, 43 procent var män och 57 procent var kvinnor. Säsongen 2005/2006 var av de 29 personer som uppgivits arbeta som kostymör 33 procent män och 67 procent kvinnor. På gästspelsscenerna har säsongen 2004/2005 72 personer arbetat som kostymörer, 28 procent män och 72 procent kvinnor, och under säsongen 2005/2006 har 32 personer arbetat som kostymörer, 19 procent män och 81 procent kvinnor.

har 1 000 medlemmar. Majoriteten av dem är frilansande. Inom den fria scenkonsten och den kommersiella finns enbart frilansare. Teaterförbundet menar att det inte finns samma konstnärliga skäl för visstidsanställningar när det gäller dessa personalgrupper och har inte förhandlat bort lagen om anställningsskydd för teknisk personal. Samtidigt går utvecklingen oundvikligen mot kortare projekt, till exempel bedriver privatteatrarna ingen kontinuerlig verksamhet utan föreställningarna görs av produktionsbolag som driver enskilda projekt. Teaterförbundets strategi är att värna om tillsvidareanställningar men samtidigt skapa lösningar som fungerar även för visstidsanställda.

I Teaterförbundets jämställdhetsprogram står att förbundet ska driva jämställdhetsarbete inom tre områden: det fackliga, det personalpolitiska och det konstnärliga.<sup>43</sup> I programmet står att förbundet ska särskilt uppmärksamma jämställdhetsaspekten vid rollbesättningar. Jaan Kolk säger att detta arbete inte ligger inom de traditionella fackliga förhandlingarna utan att förbundet arbetar för att få till konstnärliga råd där bland annat jämställdhet i den konstnärliga verksamheten kan diskuteras. Förbundet vill även att den konstnärliga verksamheten ska tas upp i jämställdhetsplanerna.

En klassisk fråga inom scenkonsten är hur konstnärlig verksamhet ska styras. I tanken om att hålla en armlängds avstånd från politiken finns även en misstro mot att redovisa resultat. Som facklig organisation är Teaterförbundet väldigt tydliga med att scen- och medieområdet är en arbetsmarknad bland andra. Arbetsgivarna kan inte av konstnärliga skäl säga att jämställdhetslagar och liknande inte har relevans. Däremot har Jaan Kolk respekt för armlängdsavståndstanken. Därför tror han att arbetsmetoden med kommittéer är bra. Det skapar bättre förutsättningar för att jämställdhet ska integreras på ett bra sätt i det egna tänkandet.

Jaan Kolk menar att för att verkligen kunna göra något åt missförhållanden på scenkonstnärernas arbetsmarknad behövs mer faktaunderlag. Han är förundrad över att Karin Enbergs kartläggning *Fan ska vara skådespelerska 45+* fortfarande spelar så stor roll. Arbetsgivarna måste ha ett åläggande att medverka till att mer faktaunderlag samlas in. Det borde även satsas på mer forskning om kulturpolitik och kulturarbetsmarknaden.

---

<sup>43</sup> Jämställdhetsprogram. Antaget vid Teaterförbundets riksstämma i juni 2002.

### 7.5.3 Dansens ställning i Teaterförbundets jämställdhetsarbete

I Finland är dansarna organiserade i ett eget fackförbund. Det är de inte i Sverige, på gott och ont. Dansen inryms i ett starkt fackförbund, men riskerar samtidigt att marginaliseras och trängas ut av den fackligt av tradition mycket dominerande teatern. Det fria danslivet fick till exempel kollektivavtal så sent som 2001/2002.

Teaterförbundet utsåg på stämman 1998 år 1999 till Dansarnas år. Den grupp inom Teaterförbundet som arbetade med Dansarnas år skickade som en förberedelse av året ut en enkät bland alla aktiva medlemmar inom kåren. Enkäten var inte inriktad på jämställdhet, utan fokuserade på arbetssituationen i stort, där till exempel svårigheten att kombinera arbetet med barn, samt de låga lönerna diskuterades.<sup>44</sup> Som tidigare noterats har Teaterförbundet tillsammans med Svensk Scenkonst drivit projektet Bättre Arbetsmiljö för Dansare – BAD-projektet.<sup>45</sup> Det projektet hade inte ett uttalat jämställdhetsperspektiv.

De senaste åren har jämställdhet uppmärksammats mer inom dansen. I remissvaren från Teaterförbundets dansavdelning på en skrift om frilansarnas situation finns en tydlig inriktning på jämställdhet. Teaterförbundet skriver bland annat att 1) mindre ensembler och grupper bör ha jämställdhetsplaner, 2) uppgifter om jämställdhetsarbete borde komplettera redovisningen av mottagna bidrag, 3) frilansares ansökan om havandeskapspenning bör göras till en mycket större facklig fråga och 4) svårigheten att träna när man är arbetslös och inte får utnyttja barnomsorgen bör uppmärksammas. Teaterförbundet bör också 5) sprida enkel information om ”hur man lätt analyserar sina vanor ur genusperspektiv”. På dansbiennalen i maj 2006 anordnar Teaterförbundets dansavdelning ett seminarium om jämställdhet som riktar sig till dansare och koreografer.

---

<sup>44</sup> *Dansares arbetssituation och deras fackförbund.* (1999).

<sup>45</sup> Ramel, Eva (2004) *Bättre Arbetsmiljö för Dansare – BAD-projektet. Slutrapport*, Medicinska fakulteten, Lunds universitet.

### 7.5.4 Sveriges Regissörer

Sveriges Regissörer är ett litet och relativt nystartat fackförbund som organiserar yrkesregissörer inom teater-, medie- och filmområdet.

Förbundet bildades år 2000 av ett antal regissörer som slog sig ur Teaterförbundet då de inte tyckte att regissörens specifika frågor drevs där. Styrelsen består av två delar, en för film och en för teaterregissörer. I teaterutskottet finns det nio ledamöter varav tre är kvinnor. Ordföranden är kvinna.

Jämställdhetsfrågan är en profilfråga för Sveriges Regissörers ledning, säger ordförande Marie Feldtmann.<sup>46</sup> Många kvinnliga regissörer i organisationen har praktisk yrkeserfarenhet av konsekvenserna av bristande jämställdhet i rollen som regissör. Förståelsen för frågans betydelse, och intresset, är emellertid inte lika stor bland de manliga medlemmarna och långt ifrån alla ser det som nödvändigt att vara en spjutspetsorganisation i denna ofta laddade och konfliktfyllda fråga.

Sveriges Regissörer har prioriterat jämställdhetsarbetet på filmområdet under 2005, bland annat har förbundet utarbetat en "Fempunktsplan för jämställdhetsarbete i praktiken". Tidigare drev förbundet teaterchefsfrågorna, väldigt starkt. Förbundet gjorde sammanställningar över andelen kvinnliga respektive manliga teaterchefer.

Ett viktigt påpekande som görs av Sveriges Regissörer är att teaterregissörerna av hävd har haft en annan tradition av facklig organisering än regissörerna på filmområdet. Filmregissören har som yrkesperson väldigt tydligt "chefens roll". Teaterregissören blir i stället ofta något av en mellanchefer. Den rollen förändras dock i ett samtida scenkonstklimat där de allra flesta teaterregissörer arbetar på frilansbasis. Traditionen att teaterregissören kan utöva inflytande på sin institution i egenskap av anställd mellanchefer på teatern, också fackligt, försvinner mer och mer. Detta bör få konsekvenser för hur regissörer och andra i ledande position organiserar sig för ett förändringsarbete framöver. En frilansande ledare har inte samma påverkansmöjlighet, och inte heller samma ansvar för jämställdhetsplaner med mera, som den fast anställde.

Sveriges Regissörers arbete går nu i riktning mot ökad internationalisering. 2005 arrangerades bland annat ett seminarium på

---

<sup>46</sup> Telefonintervju samt e-post, Marie Feldtmann ordförande Sveriges Regissörer, 11 april 2006.

Teaterbiennalen i Umeå, som riktade sig till kvinnor (enbart). Syftet med seminariet var att uppmuntra kvinnor att ta kultur-/teaterchefsposter i hela Norden, med inbjudna coacher från paraplyorganisationen Ledarna. En målsättning med ett ökat nordiskt samarbete mellan kvinnor på teaterchefsposter, var att bryta begränsningen vad gäller arbetsmarknad till ett land.

### 7.5.5 SYMF – Sveriges Yrkesmusikerförbund

SYMF bildades 1984 av en grupp orkestermusiker som inte ansåg att de fick tillräckligt med utrymme i Musikerförbundet. Förbundet driver frågor om arbets- och upphovsrätt på musikområdet och arbetar även för att etablera förbundet som en branschorganisation och en röst i musikpolitisk debatt. I dag består förbundet av yrkesverksamma musiker och sångare som i huvudsak arbetar i symfoniorkestrar, på operahus, länsteater- och länsmusikavdelningar samt musikteatrar och privatteatrar. SYMF är ett TCO-förbund, anslutet till PTK, och partipolitiskt obundet.

SYMF har 2 200 medlemmar, varav 527 arbetar på frilansbasis. 58 procent av medlemmarna är män och 42 procent kvinnor, medan 47 procent av de frilansande medlemmarna är män och 53 procent kvinnor. På frilanssidan är kvinnorna alltså något fler. Av nitton ordinarie ledamöter i SYMFs styrelse är ingen kvinna. Den enda kvinnan återfinns på suppleantplats.

SYMF har påbörjat ett arbete för att genom facklig utbildning förändra den könsmissiga representationen internt i förbundet säger förbundsordförande Bo Olsson<sup>47</sup>. I dag finns få kvinnor representerade på förtroendeposter, trots att medlemskåren är relativt jämställd, numerärt sett, och detta är en situation som man säger sig vilja förändra. Det förs dock i dagsläget inte något arbete för att driva på arbetsgivare för att jämställdhetslagen ska efterlevas.

---

<sup>47</sup> Möte med Bo Olsson förbundsordförande, SYMF, Sveriges Yrkesmusikerförbund 28 mars 2006.

### 7.5.6 Arbetsmarknadens parter och lagstiftningen

Jämställdhetslagen bygger på att det är den enskilde arbetsgivaren som utifrån egna förutsättningar och förhållanden arbetar för att främja jämställdheten. Det innebär också att det är den enskilde arbetsgivaren som genom rekrytering, externt såväl som internt, ska främja en jämnare könsfördelning. Arbetsgivaren har även skyldighet att se över arbetets organisation och anställningsförhållanden och anställningsvillkor ur ett jämställdhetsperspektiv, till exempel svårigheter för kvinnor att ta sig tillbaka till arbetet efter föräldraledighet och ojämställdheten när det gäller den ofrivilliga deltiden och de osäkra anställningsvillkoren.

I paragraf 2 i jämställdhetslagen står att arbetsgivare och arbetstagare ska samverka om aktiva åtgärder för att jämställdhet i arbetslivet ska uppnås. Denna samverkansparagraf kan förvirra eftersom arbetslivets parter i vanliga fall förhandlar mot varandra, inte samverkar. Vem har egentligen ansvar för jämställdhetsarbetet? JämO:s utredare Peter Tai Christensen skriver i ett mejl att detta nog ska tolkas ”mest som att det är en rättighet för arbetstagarerna/facken att få samverka i arbetet medan den juridiska skyldigheten att bedriva arbetet enligt lagen helt och hållet ligger hos arbetsgivaren”.<sup>48</sup>

Trakasserier på grund av kön och sexuella trakasserier inom scenkonsten är i dagsläget en fråga för parterna på scenkonstens arbetsmarknad. I jämställdhetslagen (1991:433) står:

En arbetsgivare får inte diskriminera en arbetssökande eller en arbetstagare genom trakasserier på grund av kön eller genom sexuella trakasserier. Med trakasserier på grund av kön avses ett uppträdande i arbetslivet som kränker en arbetssökandes eller arbetstagares värdighet och som har samband med kön. Med sexuella trakasserier avses ett uppträdande i arbetslivet av sexuell natur som kränker en arbetssökandes eller arbetstagares värdighet.

JämO kan driva diskrimineringsmål vid anmälningar. I övrigt är JämO en stödjande myndighet, som kan bistå i ett kartläggande och förebyggande arbete. Under 2006 har myndigheten sexuella trakasserier som fokusområde och har tagit fram en kunskapsöversikt och ett metodstöd.

---

<sup>48</sup> Mejl från Peter Tai Christensen, utredare, JämO, 6 april 2006.

### 7.5.7 Partssamarbete

Som tidigare nämnts har arbetsmarknadens parter samarbetat i arbetet för ökad jämställdhet. Framför allt Teaterförbundet och Svensk Scenkonst kommit långt i sitt samarbete. Två exempel på samarbetsprojekt är Ledarskapsutbildning inom scenkonsten 2005–2006 och Trappan i Västra Götaland.

Bransch- och arbetsgivarorganisationen Svensk Scenkonst och Teaterförbundet har, som nämnts i stycket om Svensk Scenkonst, genomfört ett ledarutvecklings- och mentorprogram för kvinnor som vill bli chefer inom scenkonsten. Projektet finansierades av Framtidens Kultur och Sparbanksstiftelsen. Styrgrupp för projektet utgjordes av Ingrid Kyrö, ordförande Svensk Scenkonst, Anna Carlsson, vice ordförande Teaterförbundet, Erica Norman informationschef Svensk Scenkonst samt Inger Rosell (projektledare). De tolv deltagande kvinnorna representerar teater, dans och musik. Efter att de genomgått utbildningen har kvinnorna bildat nätverket dom12<sup>49</sup>.

Trappan är ett EU-finansierat arbetsmarknadspolitiskt Växtkraft mål 3-projekt med jämställdhetsinriktning i Västra Götaland. Trappan beskrivs som ett unikt samarbete kring fort- och vidareutbildning för musikalartister, skådespelare, dansare, sångare och teatermusiker i Västra Götalandsregionen. Ledningsgruppen för Trappan består av representanter för arbetsgivare, Teateralliansen (som är huvudman för projektet), centrumbildningar, Teaterförbundet, arbetsförmedling, högskolor och enskilda yrkesutövande konstnärer. I samarbete med Högskolan för scen och musik i Göteborg samarbetar Trappan kring ett projekt om ”genusperspektivet i den framtida yrkesrollen”. 23–24 april och 14–15 maj 2005 arrangerade Trappan två seminarier om genus och mångfald med inriktning på upphovsmän och beslutsfattare. Målgruppen var regissörer, dramatiker, dramaturger, scenografer och kostymskåpare inom teater, film och TV.

## 7.6 Arbetsmarknadspolitiska åtgärder

Flera av de jämställdhetsproblem som finns inom scenkonstnärers arbetsmarknad hänger samman med att scenkonstnärers arbetsmarknad i stort är en frilansmarknad med stor konkurrens. Konst-

---

<sup>49</sup> Se *Branschens guide till jämställdhet inom scenkonstområdet*, bilaga 6 i detta betänkande.



närers arbetsvillkor har diskuterats i flera utredningar och lett till flera arbetsmarknadspolitiska åtgärder. I utredningen SOU 1997:183 *Arbete åt konstnärer* konstateras att det finns en motsättning mellan arbetsmarknadspolitikens mål och kulturpolitikens mål, men utredaren menar att motsättningen går att överbrygga.<sup>50</sup> Kulturpolitiken har konstens kvalitet som kärna, arbetsmarknadspolitikens kärna är att hitta nya jobb och motverka långtidsarbetslöshet. Utredaren menar att de två politikområdena borde definiera konstnärernas arbetsmarknad lika. Ett av resultaten av utredningen blev inrättandet av Teateralliansen.

### 7.6.1 Teateralliansen och Dansalliansen

Teateralliansen är en konkretisering av den tredje anställningsformen som utredningen SOU 1997:183 *Arbete åt konstnärer* föreslog. På hemsidan beskrivs Teateralliansen så här:

Teateralliansen är ett bolag, som ägs gemensamt av Teaterförbundet, Svensk Scenkonst och trygghetsrådet TRS. Teateralliansen ger kvalificerat yrkesverksamma frilansande skådespelare en grundanställning.

Bolaget har statligt bidrag för sin verksamhet och har som uppdrag att på det offentligt stödda teaterområdet utveckla en ny anställningsform, som minskar skillnaderna mellan fast anställning och frilansanställning.<sup>51</sup>

I utredningen SOU 2003:21 *Konstnärerna och trygghetssystemen* beskrivs Teateralliansen som ”en av de framgångsrika innovationerna, både arbetsmarknadspolitiskt och konstnärspolitiskt, under senare år.”<sup>52</sup> I utredningen finns även en förhoppning om att allianserna kan vara en väg att lösa en del av jämställdhetsproblemen för frilansande konstnärer.

Frilansande skådespelare anställs vid Teateralliansen och när de har anställningar vid teatrar så tar de tjänstledigt från alliansen. Anställningen vid Teateralliansen är tidsbegränsad. Den som anställs får ett tidskonto på hälften av den anställningstid skådespelaren har haft vid statligt stödda institutioner och fria teatergrupper med verksamhetsbidrag från Statens Kulturråd under den senaste 15-årsperioden. För anställning finns även ett grundkrav på

<sup>50</sup> *Arbete åt konstnärer*, SOU 1997:183, betänkande av Utredningen om översyn av arbetsmarknadspolitiken i förhållande till konstnärsyrket.

<sup>51</sup> [www.teateralliansen.se](http://www.teateralliansen.se)

<sup>52</sup> SOU 2003:21:148.

minst tolv månaders anställning inom yrket under de senaste tre åren. När skådespelaren är tjänstledig från alliansen för att arbeta inom yrket så stoppas avräkningen av tidskontot och kontot utökas med halva den tid som skådespelaren arbetar inom yrket. Lotta Zacharias vid Teateralliansen säger att alliansen inte tar hänsyn till några konstnärliga kriterier vid anställningar.<sup>53</sup> Konstnärligheten garanteras av de statligt understödda arbetsgivarna som anlitar skådespelarna. Den som varit anställd mest tid får anställning vid teateralliansen.

Vid starten 1999 anställdes 30 kvinnliga och 36 manliga skådespelare. I januari 2005 var antalet kvinnor 33 och antalet män 52.<sup>54</sup> De könsneutralt utformade reglerna tycktes alltså gynna män. Lotta Zacharias säger att Teateralliansen har diskuterat frågan och funnit att det är svårt att formulera regler som leder till jämn könsfördelning så länge männen efterfrågas mer på arbetsmarknaden. 1 april 2006 nyanställdes 27 skådespelare. Bland de nyanställda är 15 kvinnor och 12 män. Dessutom har fyra utbyttesskådespelare (som tagit tjänstledigt ett år från en fast anställning för att anställas vid alliansen och frilansa samt ge plats åt en frilansande skådespelare vid sin ordinarie arbetsplats) anställts, samtliga kvinnor. Könsfördelningen i alliansen i april 2006 är 45 procent kvinnor och 55 procent män.

Kvinnorna som fått anställning 2006 har fått det av egen kraft, säger Lotta Zacharias. En justering av reglerna är att alliansen har tagit hänsyn till frånvaro från yrket vid föräldraledighet. För de sökande som hade varit föräldralediga utökades de 15 år de fick använda som grund för sitt tidskonto med lika lång tid som de varit föräldralediga, upp till två år. Även grundkravet med tolv månaders anställning under de senaste tre åren kunde i vissa fall uppnås genom att tid för föräldraledighet räknades bort.

När någon som är anställd vid alliansen är föräldraledig stoppas avräkningen av tidskontot men det läggs inte till någon tid till kontot. Lotta Zacharias berättar att alliansen haft kontakt med Försäkringskassan när skådespelare varit föräldralediga och förklarat att föräldrapenningen inte ska baseras enbart på den lön som skådespelaren har från alliansen utan att de uppdrag de har för olika teatrar, som är mer välbetalda, även ska räknas in. Grundlönen från alliansen ska vara högre än a-kassan men lägre än den lön skåde-

---

<sup>53</sup> Telefonintervju Lotta Zacharias, Teateralliansen, 7 april 2006.

<sup>54</sup> Ellefsen Lysander, Tove i detta betänkande.

spelarna får på institutionsteatrarna. I april 2006 låg lönerna mellan 17 681 kronor och 19 181 kronor beroende på ålder.

I budgetpropositionen 2006 har regeringen avsatt medel för inrättandet av en dansallians. Formerna för verksamheten har i dagsläget inte fastslagits, men en av utgångspunkterna kan vara det som föreslås av Ann Larsson: att Dansalliansen konstrueras på samma sätt som Teateralliansen, med tidskonton.<sup>55</sup> Kontot ska grundas på anställningstid i yrket vid dansgrupp/teater med kontinuerligt statligt stöd under de senaste fem åren. De senaste 18 månaderna ska den sökande ha arbetat minst sex månader inom yrket.

Ann Larsson skriver att alliansen bör sträva efter en situation där antalet anställda är jämt fördelat mellan könen. Ingen andel bör vara under 30 procent. ”Om så blir fallet bör en kvotering göras för att uppnå önskad fördelning bland de anställda.”<sup>56</sup> Vid en telefonintervju betonar Ann Larsson att detta inte är ett färdigt förslag och att hon inte tycker att kvoteringen kan vara aktuellt förrän alliansen har uppåt 100 anställda.<sup>57</sup> Dansalliansen kommer förmodligen att anställa 15 personer under 2006 och sedan utöka. Eftersom dansen är ett kvinnodominerat område med 70 procent kvinnliga dansare kommer det förmodligen inte bli aktuellt att kvotera in kvinnor i Dansalliansen.

## 7.6.2 Arbetsförmedlingen Kultur

Arbetsförmedlingen Kultur är en specialförmedling för dem som har en högre konstnärlig utbildning eller under de senaste tre åren huvudsakligen har ägnat sin yrkesverksamma tid åt ett konstnärligt yrke genom återkommande professionella engagemang och andra aktiviteter som påvisar att den sökande är etablerad inom yrkesområdet. De som släpps in på Af Kultur är alltså den grupp som arbetsmarknadsåtgärder inom konstnärliga yrken ska begränsas till. Af Kultur kommer under våren att 2006 publicera en analys av hur deras arbetssökande grupp ser ut, vilka som får jobb, vilka som får åtgärder eller omskolas.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Larsson, Ann (2005) ”En framtida dansallians”, bilaga 2 i *Får jag lov – ett dansförslag. Förslag till handlingsprogram för den professionella dansen*, Kulturrådet.

<sup>56</sup> Larsson (2005), s. 23.

<sup>57</sup> Telefonintervju Ann Larsson, Kanslichef Konstnärnsnämnden, 3 april 2006.

<sup>58</sup> Telefonintervju Eva Larsson, Af kultur, 3 april 2006.

### 7.6.3 Starta eget

En strategi inom kulturområdet är att uppmana kulturarbetare att starta egna företag, att bli entreprenörer på den frilansmarknad som scenkonsten och det övriga kulturlivet är samt att hitta nya nischer där deras kunnande efterfrågas. Följande inledande citat ur dokumentationen från Svenska ESF-rådets och Af-Kulturs seminarium *Den utvidgade kulturen* som hölls den 26 januari i Stockholm, beskriver detta förhållningssätt:

Det handlar om pengar. Om att öka inkomsten. Att få mer pengar i den egna plånboken. Precis som Mozart fick när han gick från att vara anställd till att bli egen i 1700-talets Wien. Men för att lyckas måste du ju ha något att sälja. Något som andra är villiga att betala för att få. Du måste kunna marknadsföra dig, du måste kunna ta betalt men kanske viktigast av allt. Du måste veta vad det är du kan som andra är villiga att betala för.<sup>59</sup>

Det finns fortfarande en uppenbar motsättning mellan arbetsmarknadspolitiken som stimulerar till en verksamhet som någon vill köpa och det kulturpolitiska mångfaldsmålet som talar om att motverka kommersialismens negativa verkningar.

### 7.6.4 ESF-rådet: Stärka individen på arbetsmarknaden

Europeiska socialfonden (ESF) är EU:s viktigaste finansiella redskap för att främja sysselsättning och stimulera tillväxt i medlemsländerna. Svenska ESF-rådet är en statlig myndighet med uppgift att förvalta socialfondens program, Växtkraft Mål 3 och Equal, i Sverige. De båda programmen drivs i partnerskap med arbetslivets olika organisationer. Socialfondsmedlen i Mål 3 uppgår totalt till cirka 6 708 miljoner kronor för perioden 2000–2006 i Sverige. Till dessa ska läggas nationell offentlig så kallad medfinansiering med cirka 6 580 miljoner kronor. Totalt har hittills över 43 500 projekt bifallits. Av de knappt 9 600 miljoner kronor som delats ut från 2000 till 13 februari 2006 har närmare 500 miljoner gått till kulturområdet.<sup>60</sup> Projektet Trappan, se ovan, är ett exempel på ett kulturprojekt som har fått bidrag från ESF-rådet.

<sup>59</sup> "Att ta betalt är inte svårt. Det svåra är att veta vad man kan." Dokumentation från Svenska ESF-rådets, och Af Kulturs seminarium, *Den utvidgade kulturen*, på Färgfabriken den 26 januari 2006. Europeiska unionen, Europeiska socialfonden.

<sup>60</sup> Statistik från Svenska ESF-rådet, framtaget till kommittén 2006-02-13.

Inom programmet Växtkraft Mål 3 startas projekt som ska stärka den enskilda människans ställning i arbetslivet och bidra till tillväxt och ökad sysselsättning. Projekten ska dessutom motverka diskriminering och öka jämställdheten mellan kvinnor och män. Växtkraft Mål 3 omfattar såväl anställda och ensamföretagare som arbetslösa och långtidssjuka. Ledordet för insatserna är *kompetensutveckling*.

## 7.7 Kommitténs bedömningar

### 7.7.1 Scenkonstinstitutionerna

Av den repertoarkartläggning som kommittén gjort, blir det tydligt att scenkonstens institutioner erbjuder manliga konstnärer större möjligheter att arbeta och utvecklas i yrket. Som vi påpekat är det inte alla scenkonstens institutioner som uppfyller jämställdhetslagens krav (1991:433). Lagen åsidosätts ibland på grund av särskilda skäl hos institutionerna. Kommittén anser att det är fel väg att gå, det finns inga konstnärliga eller andra hänsyn som gör att man kan sätta lagen på undantag. De statliga scenkonstinstitutionerna bör till exempel vara förebilder som föräldravänliga arbetsplatser. De kan inte premiera att anställda ständigt är tillgängliga, utan måste följa lagstiftningen och underlätta föräldraskap.

Vikten av att följa lagstiftningen bör förtydligas i regeringens regleringsbrev till de nationella institutionerna. De statliga institutionerna bör ha samma uppdrag som universitet och högskolor, att rapportera de åtgärder som vidtagits för att få en jämnare könsfördelning vid rekrytering och befordran inom organisationen. Dessutom bör ett konsekvent förebyggande arbete mot sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön pågå parallellt med att åtgärder vidtas för att öka jämställdheten mellan kvinnor och män. Det är av stor vikt att personer i arbetsledande position tar ansvar för just det förebyggande arbetet mot trakasserier, varför detta ingår i våra förslag till uppdrag till de statliga institutionerna.

I alla kreativa yrken och utbildningar tillmäts subjektiva värdeomdömen (såväl positiva som negativa) från överordnade personer stor betydelse. Det ger stort utrymme för ryktesspridning och desinformation gentemot den student eller kollega som eventuellt skulle vilja anmäla ett övergrepp. I den mån någon diskussion förs i frågan i dag så är det kommitténs bedömning att detta mest sker i

mindre slutna rum eller i form av ”skröner” som lämnar stort utrymme för godtycke. Våldigt få åtgärder vidtas som bidrar till en konkret förbättring av situationen. Och när så sker är det oftare i efterhand, när skadan redan är skedd, än så som lagen stipulerar, i förebyggande syfte.

Scenkonstens institutioner är för sin verksamhet beroende av att det finns en stor frilansmarknad, med konstnärer och kulturarbetare som håller en hög professionell nivå och kan ta korta uppdrag. Kommittén menar att de statliga institutionerna bör ta ett ökat ansvar för frilansarna angående jämställdhet, företagshälsovård och arbetsmiljö.

### 7.7.2 Kulturrådet

Kommittén menar att resurserna till det fria kulturlivet bör fördelas så att verksamma konstnärer, kvinnor och män, ges goda och likvärdiga möjligheter till ekonomisk självständighet i ett livscykelperspektiv.

Kulturrådet har skärpt kraven när det gäller avtalsenliga löner etcetera för de fria grupperna, vilket kommittén ser som ett steg i rätt riktning.

I kapitel 2 föreslår kommittén att regeringen gör de förändringar som krävs i Kulturrådets regleringsbrev, så att myndigheten kan kräva att Teateralliansen och den nu 2005 föreslagna Dansalliansen ska jämställdhetsintegrera sin verksamhet och återrapportera detta.

### 7.7.3 Arbetsmarknadens parter

Kommittén kan med tillfredsställelse konstatera att jämställdhetsarbete drivs av två av de centrala parterna inom scenkonstområdet, Teaterförbundet och Svensk Scenkonst. Vi hoppas att parterna vill gå från ett läge där det varit möjligt att göra undantag från gällande jämställdhetslagstiftning, till ett läge då arbetsgivarna ska följa den, även om det är en process som tar tid och kraft. Parterna är på väg. Vi kan konstatera att Svensk Scenkonsts fokus på jämställdhetsfrågor har betytt mycket för att höja medvetenheten om jämställdhetsfrågor vid de institutioner som är medlemmar. Ledarskapsprogrammet för kvinnor har varit en i branschen uppskattad och konkret åtgärd för förändring. Trappan-projektet är ett annat projekt

där ett jämställdhetsperspektiv läggs på kärnverksamhet, i det här fallet arbetsmarknadsåtgärder. Kommittén skulle gärna se att fler parter tar del av jämställdhetsarbetet, exempelvis SYMF. Därtill är det kommitténs förhoppning att jämställdhetsarbetet i ännu större utsträckning kommer att prägla fackförbundens och arbetsgivarorganisationernas kärnverksamhet. Jämställdhetsplanerna kan användas ännu mer strategiskt.

2006 har JämO sexuella trakasserier som fokusområde och har tagit fram en kunskapsöversikt och ett metodstöd. Kommittén vill uppmana parterna på scenkonstens arbetsmarknad att ta del av detta arbete och fortsätta att driva på en förändring. Ett gott exempel är den halvdagsutbildning på en större institutionsteater i norra Sverige om arbete mot sexuella trakasserier som Teaterförbundet genomförde under 2005. Förbundet hade särskilt inbjudits av teaterledning och lokalt fack att hålla utbildningen.<sup>61</sup>

#### 7.7.4 Andra politikområden

Den rådande könsfördelning och de icke jämställda arbetsvillkor som regeringen beskriver i vårt direktiv, tangerar arbetsmarknadspolitik och socialpolitik. Kommittén menar att för att förändra strukturer inom scenkonstområdet, krävs en analys av scenkonstområdet som rör flera politikområden och det kan fordra insatser som går utöver de avgränsat kulturpolitiska. Det krävs generella insatser som gäller lagar och tillämpning av lagar i trygghetssystemen för frilansande och tillfälligt anställda konstnärer.

Kommittén har till berörda departement påpekat behovet av att den utredning om förbättrade regler för småföretagare i trygghetssystemen som tillsätts inom kort, ska ha ett jämställdhetsperspektiv och även utreda egenföretagande scenkonstnärers villkor.

Ur jämställdhetsperspektiv är föräldraförsäkringen central, därför ser kommittén behovet av att fokusera på den. Utredningen *Konstnärerna och trygghetssystemen*, SOU 2003:21, pekar till exempel på svårigheten för frilansande scenkonstnärer att få havandeskapspenning och svårigheter att komma tillbaka till yrket efter föräldraledighet eftersom frilansare är beroende av ett starkt kontaktnät där det gäller att synas och vara aktuell. Kommittén menar att en genomlysning av hur föräldraförsäkringen fungerar för egenföretagande och korttidsanställda kvinnor och män i konst-

<sup>61</sup> Teaterförbundets verksamhetsberättelse, 2005.

närliga yrken och vad som kan göras för att tillämpningen av lagar och regler för föräldraförsäkringen inte diskriminerar (eller motverkar) dessa grupperns rätt till stöd.

### 7.7.5 Visioner

Gränserna mellan samhällsunderstöd, ideell och kommersiell kultur överskrids allt mer. Näringslivet är genom sponsring och andra samverkansformer i dag ofta en part när det gäller att producera kultur. Kulturrådet stöder projekt för kultur i arbetslivet för att ge ökade möjligheter till konstnärliga upplevelser och förbättra arbetsplatsernas estetiska miljö. Fler och fler konstnärer blir företagare som utför uppdrag för offentliga institutioner. Forskaren Sven Nilsson målar upp följande framtidsvision, i artikeln ”Kulturpolitisk idéutveckling 1930–2001” inom ramen för forskningsprojektet Nordisk kulturpolitik under förändring:

Den integrerade kulturpolitikens tid är förbi. I framtiden får man tänka sig en ny arbetsfördelning mellan offentligt, privat och ideellt (den tredje sektorn). Samhällsorganens uppgift blir förmodligen i första hand att skapa utvecklingsbetingelser snarare än att producera. Kulturinstitutionerna kommer sannolikt att utveckla arbets- och organisationsformer som gör dem mer lika privata företag eller ideella organisationer. Vilka kulturpolitiska modeller som utvecklas ur dessa processer är fortfarande osäkert. Projekten och event- och festivalkulturen snarare än institutionerna kommer kanske att framstå som de dominerande verksamhetsformerna. Finansieringen blir mer blandad i en mix av offentligt stöd, privat riskkapital och egenfinansiering. Samspillet med publiken kommer att ge ett större utrymme för aktivister och eldsjälar att medverka ideellt.<sup>62</sup>

Kommittén menar att den beskrivning som Sven Nilsson gör av den framtida kultursektorn, är en attraktiv bild där mycket kreativitet kan frigöras. De källor vi tagit del av visar emellertid att scenkonstnärernas arbetsmarknad som den ser ut i dag innebär svårare villkor för kvinnor än för män. Kommittén menar att, för att jämställdheten ska bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonstområdet, så behövs kulturpolitiska och arbetsmarknadspolitiska modeller där jämställdhetsperspektiv är integrerade.

---

<sup>62</sup> Sven Nilsson ”Kulturpolitisk idéutveckling 1930–2001”, forskningsprojektet *Nordisk kulturpolitik under förändring*.



### 7.7.6 Nya mål för jämställdhet inom scenkonstområdet

I målkommentaren till det kulturpolitiska mångfaldsmålet (prop. 1996/97:3) står att:

Arbetsvillkoren för yrkesverksamma konstnärer påverkar vitaliteten och mångfalden inom hela kulturlivet. Den kulturpolitiska uppgiften är att skapa bästa möjliga förutsättningar för det yrkesmässiga konstnärliga arbetet.

Detta kulturpolitiska mål beaktar inte att förutsättningarna för det yrkesmässiga konstnärliga arbetet i dag ser olika ut för män och kvinnor.

I kapitel 4 beskriver vi de tre nya målen för jämställdhet inom scenkonstområdet som vi föreslår. Mål nummer 2 handlar om ekonomisk jämställdhet. Vi menar att en visionär utbildnings- och arbetsmarknadspolitik och på kulturområdet bör sträva efter lösningar som ger samma villkor för kvinnor och män att etablera och försörja sig inom kultursektorns arbetsmarknad. Ett yrkesliv inom scenkonsten ska dessutom gå att kombinera med ansvar för hem och familj inklusive eventuella barn.

Mål nummer 3 handlar om sexualitet och kroppslig integritet. Jämställdhetsperspektiv kan aldrig bli en obestridd kraft så länge som utövare av scenkonstnärliga uttryck trakasseras och trakasseras varandra på grund av kön och/eller på ett kränkande sätt reduceras till sexuella objekt.

## Skriftliga källor

- Allvin, Michael och Aronsson, Gunnar (2000) *Fria lansar. En enkät- och intervjustudie om frilansande journalisters arbetsvillkor*, Svenska Journalistförbundet.
- Arbetsmarknadsstyrelsen (2001) *Arbete för nöjes skull – Var finns jobben inom upplevelsenäringen* AMS Publikationer 2001:3.
- Arbetsmarknadsstyrelsen (2004), *Arbetsmiljön 2003* Sveriges officiella statistiska meddelanden, SCB och Arbetsmiljöverket.
- Att ta betalt är inte svårt. Det svåra är att veta vad man kan.* Dokumentation från Svenska ESF-rådets, och Af Kulturs seminarium, *Den utvidgade kulturen* på Färgfabriken 2006-01-26, Europeiska unionen, Europeiska socialfonden.
- Birgersson, Malin (2005) *Filmbranschen och jämställdheten – en rapport från teaterförbundet våren 2005* Teaterförbundet
- Boldemann, Marcus och Söderling, Fredrik (2005) ”Fantomen på Operan” *Dagens Nyheter* 2005-12-09
- Direktiv 2004:39 *Jämställdhet inom scenkonstområdet.*
- Enberg, Karin (2003) *Fan ska vara skådespelerska 45+. En kartläggning av arbetsmarknaden 2001 för Skådespelare, Dramatiker, Regissörer*, Teaterförbundet.
- Gislén, Ylva (2000) *Vem säger sig fri? En översyn av de fria teatergrupperna* Statens kulturråd.
- Hedblad, Lars (2006) ”Hilary Hahns violin skapar fulländad lycka” *Svenska Dagbladet* 2006-02-26.
- JämO (2006) *När JämO gav sig på kulturen – rapport från JämO:s granskning av ett antal bärande kulturinstitutioner.*
- JämO (2006) *Sexuella trakasserier och trakasserier på grund av kön i arbetslivet – en kunskapsöversikt.*
- Larsson, Ann (2005) ”En framtida dansallians” Bilaga 2 i *Får jag lov – ett dansförslag. Förslag till handlingsprogram för den professionella dansen*, Statens kulturråd.
- LO (2004) *Sexuella trakasserier. En undersökning om sexuella trakasserier riktade mot LO-kvinnor.*
- Mathiesen, Karin och Hvenegaard, Hans (2005) *Film- og tv-arbejdere i rampelyset – en undersøgelse af levevilkår og psykisk arbejdsmiljø for atypisk ansatte*, Centret for Alternativ Samfundsanalyse (CASA).
- Nilsson, Sven (2002) ”Kulturpolitisk idéutveckling 1930-2001” i forskningsprojektet *Nordisk kulturpolitik under förändring*, publicerad på [www.nordiskkulturinstitut.dk](http://www.nordiskkulturinstitut.dk)

- Ramel, Eva (2004) *Bättre Arbetsmiljö för Dansare – BAD-projektet*. Slutrapport, Medicinska fakulteten, Lunds universitet.
- Sanne, Johan M (2001) *Arbete, arbetsorganisation och arbetsmarknad för kultur- och medieverksamma : översikt över forskning och utredning*, Stockholm, Arbetslivsinstitutet.
- SOU 1997:183 *Arbete åt konstnärer betänkande av Utredningen om översyn av arbetsmarknadspolitiken i förhållande till konstnärsvrket*.
- SOU 1997:190 *Generella konstnärstöd: betänkande. Bil., Konstnärernas verksamhetsinriktning och ekonomiska förhållanden*.
- SOU 2003:21 *Konstnärerna och trygghetssystemen*.
- SOU 2005:66 *Makt att forma samhället och sitt eget liv – jämställdheten mot nya mål*.
- Svensk Scenkonst Verksamhetsberättelse 2003-2004.
- Teaterförbundet (1999) *Dansares arbetsituation och deras fackförbund. Rapport från Arbetsgruppen för dansarnas År 1999*.
- Teaterförbundet (2002) *Jämställdhetsprogram*, antaget vid riksstämman i juni 2002
- Teaterförbundet (2006) *Rättvisa och utveckling för frilansare En handlingsplan för att bygga upp en infrastruktur för frilansare på scen- och medieområdet*. Remissupplaga.
- Teaterförbundet, Verksamhetsberättelse 2005
- Teatrarnas riksförbund Verksamhetsberättelse 2001/2002, 2005.
- Theorell, Töres (1987) *Arbetsmiljö, levnadsvanor och risk för hjärt-kärlsjukdom. Delrapport om Radiosymfonikernas arbetsituation*, Stockholm, Statens institut för psykosocial miljömedicin
- Torkelson, Eva (1993) "Artisternas arbetsituation: en deskriptiv analys av en enkätundersökning", *Work Science Bulletin*, 1993:12, Avdelningen för arbetspsykologi, Psykologiska institutionen, Lunds universitet
- Wibe, Gert (2006) *Film- och tv-arbetare i rampljuset. Sammanfattning av en dansk studie om film- och tv-arbetare*, Teaterförbundet

## Muntliga källor och mejl

Samtal med Bo Olsson, förbundsordförande, SYMF, Sveriges Yrkesmusikerförbund 28 mars 2006.

Mejl från Peter Tai Christensen, utredare, JämO, 6 april 2006.

Samtal med Carin Wiberg, förbundsjurist, och Erica Norman, informationschef, Svensk Scenkonst, 6 april 2006.

Telefonintervju Ann Larsson, kanslichef Konstnärsnämnden, 3 april 2006.

Telefonintervju Jaan Kolk, förbundsdirektör Teaterförbundet, 30 mars 2006.

Telefonintervju Eva Larsson, Af Kultur, 3 april 2006.

Telefonintervju Lotta Zacharias, Teateralliansen, 7 april 2006.

Kommitténs övriga möten, seminarier och konferens, se bilagorna 4 och 6 i detta betänkande.

## Hemsidor

Nordisk Kultur Institut [www.nordiskkulturinstitut.dk](http://www.nordiskkulturinstitut.dk)

Projektet *Trappan* [www.trappan.net](http://www.trappan.net)

Svensk Scenkonst [www.svenskscenkonst.se](http://www.svenskscenkonst.se)

Svensk Teaterunion [www.teaterunionen.se](http://www.teaterunionen.se)

Sveriges Yrkesmusikerförbund [www.symf.se](http://www.symf.se)

Teater Alliansen [www.teateralliansen.se](http://www.teateralliansen.se)

Teaterförbundet [www.teaterforbundet.se](http://www.teaterforbundet.se)

## 8 Utgångspunkten är att både kvinnors och mäns erfarenheter, kunskaper och värderingar skall speglas och tas tillvara

I det här kapitlet finns några av de röster som kommit till tals i vårt utåtriktade arbete. De har på olika sätt medverkat i våra seminarier och vi har bett dem att i essäform ge uttryck för sina reflektioner och analyser av makt, genus och jämställdhet inom scenkonstområdet. Essäerna rör sig kring begrepp som kvalitet, kulturarv, maskulinitet, heteronormativitet, kulturtanten, den manliga blicken.

Essäerna kan ses som en problematisering av den utgångspunkt som regeringen ger kommittén i direktiven. Det är nämligen långt ifrån alltid som utgångspunkten är att ”både mäns och kvinnors erfarenheter, kunskaper och värderingar skall speglas och tas tillvara för att berika och påverka utvecklingen inom scenkonsterna teater, dans och musik”. Tvärtom har scenkonsterna en historia och samtid där kvinnor och andra som inte tillhör normen ofta exkluderas.

Detta avslutande kapitel av *Plats på scen* kan också betraktas som kommitténs bidrag till att stärka kunskapen om genus- och jämställdhetsfrågor inom scenkonstområdet.

## Teaterns skiftande kvaliteter

Av Ylva Gislén

”Ett slags historia om teater, kvalitet och jämställdhet” så beskrev teaterkritikern och forskaren Ylva Gislén den föreläsning hon framförde vid seminariet *Är kvalitet ett (köns) neutralt begrepp?* som kommittén arrangerade vid Teaterbiennalen i Umeå i maj 2005.

Figur 8.1 The Clashes "London Calling" från 1979



Källa: Fotograf: Penni Smith

För att jag ska kunna knyta ihop säcken kring ett, med nödvändighet något vindlande, resonemang tänker jag starta i en reklamkampanj som iscensattes av ett visst stort jeansföretag för snart femton år sen.

Man använde svartvita bilder på tämligen hålgda unga män med elgitarrer, slitna kläder och armékängor, närmare bestämt fotografen Penni Smiths bilder från The Clashes *London Calling*-turné. Om ni tillhör något sånär samma generation som jag så kan ni säkert se den mest kända framför er: den som finns på omslaget till

*London Calling*. Den där Paul Simonon drämmer sin elbas i scengolvet i motljus.

Stora svartvita bilder, och så jeansföretagets lilla slogan i ett hörn, med samma slags handskrift som används till låttexterna på skivomslaget till *London Calling*: "Quality never goes out of style."

Denna slogan var inte ny, den hade jeansföretaget använt i evigheter: det nya var sättet på vilket den kombinerades med de här bilderna. Tidigare hade "Quality never goes out of style", i ett tråkigt typsnitt, stått bredvid en bild på ett par blåa byxor och snarast verkat syfta på slitstarkt tyg, starka sömmar och klassiska modeller. Inte så stor skillnad gentemot hur man pratar om kvalitetsskor, kvalitetstyg, kvalitetsmöbler och oftast menar något som tillverkats av bra naturmaterial på ett mer eller mindre hantverksmässigt sätt.

"Quality never goes out of style" tillsammans med de här bilderna, associerat till den här musiken, kunde naturligtvis fortfarande betyda typ "blåbyxor som fortfarande inte har gått sönder efter en sån här turné är definitivt prisvärda". Men det fanns också något som var vagt oroande i kombinationen, som snarare handlade om kvalitet som rebellkapital, som ett sätt att vara, som något som också kunde handla om att de trasiga och skitiga och inte så önskvärda välter gatorna överända.

## Kvalitetens betydelse

"Quality never goes out of style", kvalitet är alltid rätt, och ändå visar det sig vara ett av de där mer svårfångade orden, när man väl börjar fundera över hur det egentligen används.

Någonstans för länge sen, närmare bestämt på latin, betydde ordet snarare "egenskap", egenskaper och egenheter hos människor, saker eller tillstånd, och i den betydelsen använder vi det fortfarande väldigt ofta. Men det är inte i den bemärkelsen ordet blir besvärligt, utan när det används för att beteckna det som är bra. Till och med kvalitetsskor är nuförtiden svåra att peka ut om man synar dem i sömmarna – mina surt förvärvade handsydd australiensiska jodphurs, som jag kallar kvalitetsskor eftersom jag inbillar mig att de ska hålla tills jag blir pensionär, skulle förmodligen få en vegan att rysa i djupet av sin själ. Läderskor – när kvalitet av en vegan definieras som "happy cow", skor av material som är så långt från döda djur det bara går?

Så om det inte ens är självklart vad som är kvalitetskor nuförtiden, vad betyder då kvalitetsfilm, kvalitetslitteratur, teater av hög konstnärlig kvalitet?

I en mycket omdiskuterad formulering av de nationella kulturpolitiska målen, som för första gången dök upp i 1974 års kulturproposition, står det att kulturpolitikens uppgift är ”att främja kulturell mångfald, konstnärlig förnyelse och kvalitet och därigenom motverka kommersialismens negativa verkningar”.<sup>1</sup> Vad betyder nu det?

Det finns nämligen få områden, och här ligger kulturen i lä, där man talar så mycket om kvalitet som i den sfär vi, i och för sig kanske ofta lite slarvigt, betecknar som näringslivet. Kvalitet är här när en vara eller produkt håller vad den lovar, när kunderna är nöjda, när tillverkningsprocesserna är öppna för insyn. Faktum är att det inte är ovanligt att kvalitetsbegreppet används för att motivera jämställdhetsarbete, för att man menar att det skulle betyda bättre produkter: högre kvalitet. Det betyder ju inte att allt är mera frid och fröjd här, men det kan vara värt att notera att begreppet kvalitet på detta område sällan sätts i motsats till jämställdhet – snarare är det uppfattningar om kompetens som hotas av krav på bättre könsfördelning i styrelserum och på direktörsstolar.

Samtidigt pågår här, åtminstone om man följer de svenska dagstidningarnas näringslivssidor bakåt i tiden, en diskussion om huruvida kvalitet ska förstås som ett starkt varumärke, att kunden upplever att en vara är bra – eller att den verkligen är bra i betydelsen håller vad den lovar. Jag säger bara mobiltelefoner – men sen fastnar mitt cyniska tonfall i halsen, för strängt taget borde vi kanske föra samma typ av diskussion även på teaterområdet. För hur ofta handlar våra diskussioner om konstnärlig kvalitet inte i grunden om att vissa teatrar, regissörer och constellationer har så starka varumärken och kvalitetsstämplar att vi tycker oss ha fått det vi förväntar oss när vi går på en föreställning – när de insikter och bilder vi får med oss egentligen inte varar ens till frukosten nästa dag? Är konstnärlig kvalitet en egenskap hos konstverket eller upplevelse av kvalitet och kan vi någonsin skilja dem åt?

Jag skulle dock vilja dröja kvar lite vid näringslivssidorna, eftersom ordet kvalitetssäkring, som används ganska ofta där, är tämligen fascinerande. Jag är fullt medveten om att ordet har ersatt vad som tidigare, mycket tråkigare, kallades standardisering. Kvalitets-

---

<sup>1</sup> prop.1974:28. Formuleringen återkommer ordagrant i 1996 års kulturproposition, prop.1996/97:3.



säkring betyder, föga upphetsande, att processer och rutiner är dokumenterade så att man lätt kan hitta fel och göra förbättringar.

Men jag måste säga att jag gillar det, att dokumentera är visserligen tråkigt, men frågan om kvalitet blir så handfast på något sätt. Ungefär som när en av de teaterarrangörer som är anslutna till Riksteatern förklarar sin programläggningsidé så här: ”Ha kvalitet i teaterprocessen. Detta innebär att varje produktion bör ha en regissör, en scenograf och en producent.”

Punkt slut, tänk om frågan om teaterns kvalitet vore så enkel!

### Kulturpolitikens kvaliteter

Men nu tillbaka till de kulturpolitiska målen, för formuleringen där konstnärlig förnyelse och kvalitet sätts i motsättning till kommersialismens negativa verkningar inbjuder ju till diskussion. Om den betydelse vi lägger i ett begrepp är svår att fånga så kan man nämligen alltid titta på vad som ställs bredvid det, och på vad det sätts i motsats till.

Om man ska gå på den övergripande målsättningen verkar alltså den svenska kulturpolitiken ha samma intuitiva förståelse för begreppet som min dåvarande femåring. När jag för många år sen fick ett utbrott över kassa T-tröjor, pennställ, skrivbordsunderlägg, ritböcker och allsköns annat som strömmar ut i skyltfönstrena efter varje ny Disneyfilm, och som varje femåring genast vill ha, väntade hon bistert på att jag skulle sluta med min harang och sa sedan, med ett tydligt överseende fnysande: ”Jag frågar farmor istället, för hon bryr sig inte om det här med kvalitet och sånt.”

Hon – och kulturpolitiken – verkar förstå kvalitet i motsats till massproduktion, i motsats till tanken på en publik som i grunden bara ses som konsument, som några man kan få att spendera pengar, men också i motsats till allt det som egentligen är roligt, till det som inte är fotriktigt och håller i evigheter.

Jag vet inte om det är det här senare som gör att ordet kvalitet sällan omnämns direkt i teatersammanhang, faktiskt används det nästan påfallande lite. Man får mer eller mindre leta efter det med lupp i teaternas beskrivningar av sig själva på hemsidor, i styrdokument och pressmaterial. I en delrapport från Regionteatern Kronobergs nationella uppdrag kring barnteatern hittar jag dock en ordväxling mellan en sociolog, som pekar på den intressanta utmaningen i att försöka precisera vad vi menar med god kvalitet – och

regissören Finn Poulsen som omedelbart invänder: ”Min uppgift är inte att definiera vad som är god konst. Min uppgift är att göra det jag dör om jag inte får göra.”<sup>2</sup>

I en slutrapport från samma nationella uppdrag finns en annan formulering som, lite oavsiktligt tror jag, tycks andas ett liknande dilemma: ”Hur ska hög konstnärlig kvalitet förenas med en genuin strävan att nå och bygga upp en varaktig relation till en ung publik?”<sup>3</sup> Betyder det att den som definierar vad som är bra teater, med hög konstnärlig kvalitet, är någon annan än åtminstone den unga publiken: Vad betyder egentligen ”hög konstnärlig kvalitet” om den inte känns igen som en kvalitet av de människor teatern görs för?

Eller handlar teater inte alls om att möta en publik, och publikens skiftande kriterier för vad som är bra och dåligt, utan om att konstnären gör något som han eller hon skulle dö av att inte göra? Fast då blir det svårt att förstå vad publiken behöver ha med saken att göra överhuvudtaget ...

Uppfattas varje försök att prata om vad som är bra och dålig teater som ett underförstått krav på att motivera varför man sysslar med något? Och varför uppfattas detta motiverande som ett hot, som ett ifrågasättande? Och är det verkligen sant att teatermännskor skulle dö om de inte fick syssla med teater? Då vilar sannerligen ett tungt ansvar på Kulturrådet som använder ordet kvalitet flitigt i samband med hur man motiverar bidragsfördelningen: hur man motiverar vilka projekt och verksamheter som ska få medel och hjälp att finnas till.

Enligt Kulturrådets riktlinjer för anslagsfördelning ska de fria grupperna hålla hög konstnärlig kvalitet och stå för förnyelse av konstnärliga uttryck och/eller produktionsformer. Bidragen till de regionala institutionerna ska å andra sidan ”möjliggöra en mångsidig verksamhet av hög kvalitet”.<sup>4</sup> Regionteatrarna ska alltså stå för en hög kvalitet rätt och slätt, medan de fria grupperna ska stå för en hög *konstnärlig* kvalitet. Vad betyder egentligen det? Men det stannar inte här:

I regleringsbrevet för nationalscenen Dramaten står det att ”teatern ska vara den i Sverige ledande institutionen inom teaterns

---

<sup>2</sup> Stribe, Birgitta (2002) *Gnistrande möten mellan vetenskap och konst*. Rapport från symposium 22–23 maj 2002. Regionteatern Blekinge Kronoberg, s. 7.

<sup>3</sup> Kyrö, Ingrid (2004) *Konst och vetenskap. Samverkan mellan barnkultur och forskning*. Slutrapport för Regionteatern Blekinge-Kronobergs nationella uppdrag 2001–2003, s. 6.

<sup>4</sup> Sammandrag av Kulturrådets riktlinjer för anslagsfördelning till fria grupper samt till regionala teaterinstitutioner finns på [www.kulturradet.se](http://www.kulturradet.se).

område och att den som nationalscen ska vara ett föredöme för andra institutioner vad gäller utveckling, förnyelse och konstnärlig kvalitet”.<sup>5</sup> Medan Riksteaterns ansvar däremot är att ”presentera ett allsidigt utbud av hög kvalitet”.<sup>6</sup> Visst är skillnaden mellan ”hög kvalitet” och ”konstnärlig kvalitet” förbryllande – den tycks göra de fria grupperna närmare släkt med Dramaten än med regionteatrarna, särskilt på det sätt som hög konstnärlig kvalitet ställs bredvid förnyelse. Skillnaden i tonfall blir ungefär som ”hederlig och väl tillagad husmanskost” på Riksteatern och regionteatrarna, och spännande gourmetmat, nya smakkombinationer på Dramaten och de fria grupperna.

Andra ord som i kulturpolitiska texter används tillsammans med ordet kvalitet är bredd, mångfald och varierat utbud. Det säger också något, för det antyder att begreppet används som om det har med dessa saker att göra – men samtidigt är något annat. Är mångfald kvalitet eller är undertexten att mångfald inte självklart hör ihop med, men helst ska kombineras med, kvalitet?

### Kvalitativa argument

Men det är som sagt svårt att få korn på hur teatrarna själva resonerar kring kvalitetsbegreppet, vilket gör att det inte är helt lätt att veta om, och i sådana fall hur, man resonerat kring val av dramatiker, rollfördelning och regissörer.

Riksteatern är den teater som använder det mest, Dramaten som ska vara föredöme använder det knappast alls. I den artikelserie om de fria grupperna som under våren 2005 publicerades i *Svenska Dagbladet* används också begreppet kvalitet ofta av teatergrupperna själva, men man talar inte om vad det betyder i just det sammanhanget, utan använder det för att understryka behovet av en ökad finansiering. Den retoriska undermeningen är att ”vi svarar mot de kulturpolitiska målen, men får inte betalt efter förtjänst”.

Jag söker istället igenom det senaste årets teaterrecensioner av de fast anställda kritikerna på de två största dagstidningarna för att se om jag kommer närmare ett svar på frågan om det egentligen finns

---

<sup>5</sup> Utbildnings- och kulturdepartementet (2005) *Mål, återrapporteringskrav och uppdrag för budgetåret 2006 avseende Kungliga Dramatiska Teatern AB*. Regeringsbeslut 1:84, 2005-12-15, U2005/9545/Kr.

<sup>6</sup> Utbildnings- och kulturdepartementet (2005) *Mål, återrapporteringskrav och uppdrag för budgetåret 2006 avseende Riksteatern*. Regeringsbeslut 1:85, 2005-12-15, U2005/9546/Kr.

något slags mer öppen diskussion kring vad som är kvalitet på teaterområdet. Men en av de få gångerna ordet används explicit är i samband med en uppsättning av Robert Wilson, som beskrivs som "demonregissören" och där föreställningen, eftersom den är en totalteater som blandar citat, ironi och djupa känslor, som konsekvens har stor kvalitet.<sup>7</sup>

Jag har stor respekt för recensenten ifråga, och hoppas att jag kommer undan med mitt raljerande, men slutledningen blir alltså att ironi plus citat plus djupa känslor plus demonregissör är lika med stor kvalitet. Eller?

Eftersom ordet kvalitet förekommer så sparsamt söker jag på i stort sett alla adjektiv jag kan komma på, och jo, någon sanning verkar det ligga i det här med ironi, för ironisk är ett av de mer vanligt förekommande positiva orden tillsammans med skicklig, fysisk och personlig. Ordet personligt står ut eftersom det verkar vara påfallande starkt positivt laddat, men framför allt används om manliga skådespelare och regissörer (något som återkommer ifråga om författare om man gör en liknande sökning på litteraturrecensioner över samma tidsperiod). Fråga ett blir om personlig verkligen är ett sånt självklart kriterium på bra teater och en bra rolltolkning. Fråga två är varför kvinnor i sådana fall verkar ha svårare att ses som just personliga.

Sen vänder jag på steken och söker på negativa ord, ett sätt att ringa in vad vi menar med kvalitet är ju att titta på motsatsen. Och här blir jag faktiskt överraskad över vad sökorden visar på. Kritiker, inklusive jag själv, använder inte alls ord som tråkigt, dåligt, trist, oengagerat – allt det som vi ju allihopa vet att teater ibland, kanske till och med alldeles för ofta, också kan vara.

Är detta nyckeln till oviljan att närmare definiera vad som egentligen är hög kvalitet eller till och med hög konstnärlig kvalitet – att det innebär att man samtidigt också pekar ut vad som är av dålig kvalitet, vad som inte alls är särskilt bra? Och tänk om det betyder att någon dör för att de inte längre får pengar att regissera eller skådespela?

Fast stopp och belägg.

Det låter ju som att jag far efter en slags allmän definition på vad som är hög kvalitet. Jag har ju själv suttit i Kulturrådets referensgrupp för de fria teatergrupperna i många år, varit med och bestämt hur de få miljoner som ska skänka oss hög konstnärlig kvalitet och

---

<sup>7</sup> Ring, Lars (2005) "Ett vackert sorgespel om kapsejsad manlighet", recension av Peer Gynt, Det Norske teatret, Oslo. *Svenska Dagbladet* 2005-02-22.

förnyelse ska fördelas. Och slitit mitt hår tillsammans med alla andra inför det faktum att den höga konstnärliga kvaliteten och förnyelsen inte får kosta vad den smakar, men det är ju inte ämnet för just det här resonemanget. Och en sak är jag helt säker på efter den erfarenheten. Kvalitet är ett knepigt, alltför ofta till intet förpliktigande ord. Och det är svårt, nästan omöjligt, att beskriva vad kvalitet är på förhand, ut i det blå. Men det mirakulösa är att det faktiskt går att tala om och diskutera i förhållande till en konkret uppsättning, en konkret verksamhet, kring till exempel en viss konststellers val av text. Inte att komma överens om alldeles lätt nödvändigtvis, men definitivt att argumentera kring, och då har jag varit glad för ordet, för att det tvingat oss att ta ställning, och att förklara och motivera våra ställningstaganden.

### Kvalitet vs jämställdhet?

Och då kommer jag att jämföra med hur kvalitetsbegreppet används inom högskolor och universitet. Om man ser på hur ofta ordet används inom utbildningspolitiken samt på de svenska universitetens och högskolornas hemsidor ser man en klar parallell till teatervärlden. Utbildningspolitiskt motiverar man hela tiden anslag och universitetsstatus med hjälp av begreppet ”hög kvalitet”. Men ju äldre universitet och ju självklarare status, i desto mindre utsträckning använder lärosätena själva begreppet. Och ju färskare högskola desto intensivare användning av ordet. Kvalitet verkar här vara något som förutsätts, något som ligger implicit de ekonomiska resurserna, i statusen, som i sin tur alla ser som en förutsättning för att kunna bedriva forskning och utbildning med kvalitet, samtidigt som man måste visa på kvalitet innan man får förutsättningar att vara bra...

Samma positiva moment 22 som på Dramaten och för de framgångsrika manliga konstnärerna, samma negativa moment 22 för de fria grupperna och för alltför många av de kvinnliga konstnärerna.

I diskussionen kring forskningspolitik finns det också intressanta paralleller att hämta om vi vill peka på hur kvalitet osynligen laddas med kön. Kraven på att den akademiska världen måste göra något åt prioriterandet av manliga forskare i universitetsvärldens hierarkier ställer nämligen till med oreda. Professorer och forskare berömmar sig av att vara bildade, av att ha blivit bra människor i forskarvärldens stålbad av kritiskt tänkande, inte helt olikt hur

konstnärer gärna ser sig som potentiellt moraliskt bättre för att man sysslar med just det man gör. Så hur ska anklagelsen om att det ena könet, att döma av statistiken, får en fördelaktigare behandling i systemet hanteras?

Den enkla förklaringen, att kön hittills fått gå före kompetens och kvalitet, svider nämligen illa i skinnet, den underminerar ju inte bara enstaka personers, utan faktiskt hela högskolesystemets, legitimitet ...

Jo, rent retoriskt börjar man med att ställa politisk korrekthet och ideologisk följsamhet i motsats till ett fritt sökande efter sanning och vetenskaplig briljans. Så långt låter det bra, det för tankarna till ett motstånd mot till exempel rasforskning, som ingen öppet skulle önska tillbaka, och samtidigt kan man underförstått låta påskina att det finns något sånt som en forskning som står helt med ryggen fri åt det samhälle den utförs i och finansieras av. Och sen nämns både genusforskning och jämställdhetsplaner i samma andetag som just politisk korrekthet och ideologisk följsamhet, ord som redan laddats med negativ klang. På detta sätt framstår genusforskning som dålig forskning och jämställdhetsplaner som en motsats till det fria sökandet efter sanning och den vetenskapliga briljansen. Detta utan att man behöver ta bladets från munnen – eller föra fram några rationella argument för att det verkligen förhåller sig så.

Också på teatern skulle jag vilja påstå att man, även om det uppenbarligen inte talas lika öppet om det, rör sig med ett kvalitetsbegrepp som tenderar att flyta bredvid, retoriskt ställas i motsats till eller vid sidan av begrepp som mångfald och jämställdhet. Antingen premierar vi kvalitet och spelar Shakespeare, kallar in demonregissörerna till stora scenen, eller, djup suck, premierar vi mångfald och jämställdhet: spelar texter av författare som ingen hört talas om än. Och så måste vi prioritera bort fem av de superkonstnärliga killarna till förmån för fem kvinnor bara för att någon tycker att det ska vara rättvist, och så kommer det att handla om att vara homosexuell eller andragerationsinvandrare eller tonårstjej istället för att vara människa, med stort M.

I Tomas Forsers text om demokrati och teater i en av Demokratiutredningens forskarvolymerna används till exempel genomgående retoriska figurer där det Forser kallar teater för gemene man ställs mot en teater med integritet och hög kvalitet. Politiska krav på tillgänglighet och nya publikgrupper ställs mot konstens nödvändiga

exklusivitet.<sup>8</sup> Man skulle kunna säga mycket om den motsättning mellan Massan och Sanningen som Forser rekonstruerar – den har sina rötter i Platons dialoger och en politisk filosof som Hannah Arendt har redan visat hur felaktig och problematisk den är<sup>9</sup> – det intressanta för vår del är att den här blir liktydig med en motsättning mellan Demokrati och Konst, och i samma resonemang blir konstnärlig teater lika med hög kvalitet lika med något som bara, egentligen, kan kännas igen och upprätthållas av en elit.<sup>10</sup> Det allra mest problematiska – för vår del – är kanske att de flitigt använda orden konst, kvalitet och elit aldrig definieras i en text som Forsers, precis som de sällan definieras i de mer halvkvädna visor där kvalitet istället är något som hotas av krav på jämställdhet och genusperspektiv. Vad menas med konstnärlighet? Vem kan känna igen den? Vad är teater med hög kvalitet? Vilka tillhör eliten och vem bestämmer det? Är det inte svaren på de frågorna – och argumenten för dem – vi egentligen behöver? Och används ordet kva-

<sup>8</sup> Forser, Tomas (1999) "Demokratien på teatern. Om det mätbara och kulturpolitikens dilemma", i Amnå, Erik & Johannesson, Lena (red) *Demokratins estetik, Demokratitredningens forskarvolym IV* (SOU 1999:129), s. 199–225. Följande citat, på s. 217, får utgöra exempel:

"Konsten står i konstant och produktiv konflikt till populism och vanetänkande och upprättar meritokratiska värdehierarkier som utmanar principerna om en man en röst i frågor om kvalitet och val av konstnärliga vägar. Konsten förutsätter tvärtom att eliter värderas högt och ges fredade villkor. I konstens kungadöme råder en berättigad skepsis mot demokratiskt fattade beslut om smak och kvalitetsdeklarationer."

<sup>9</sup> Se Arendts essä "What is Authority?" i *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought* (1968) New York: The Viking Press. Även essän "The Crisis in Culture: it's Social and Political Significance" i samma bok är intressant för denna diskussion eftersom hon där utvecklar en syn på smak och omdöme i frågor om estetik som är radikalt annorlunda än den Forser presenterar. Med bakgrund i Kant menar hon att det estetiska omdömet är den mest politiska av alla förmågor. Och absolut inte för att det bara skulle kunna omfattas av en elit utan för att det tvärtom är diskursivt – det inbegriper förmågan att lyssna till och förstå – men inte nödvändigtvis hålla med om – samtliga inblandades perspektiv. Seyla Benhabib har i boken *Situating the Self. Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics* (1992) Cambridge: Polity Press utvecklat Arendts resonemang och pekat på att detta lyssnande och denna förståelse också kräver reella möjligheter för så många som möjligt att komma till tals i den fråga det handlar om.

<sup>10</sup> Forser hänvisar till Vilfredo Pareto's elitbegrepp som: "innebär att den ideala eliten ges sin rätt och sitt inflytande genom sina utvalda medlemmars kvaliteter och överlägsna egenskaper. För den eliten är sanningen inte en fråga om demokratiska val utan om insikter" (ibid s. 218). Lite längre fram i texten menar han att det borde kunna finnas en potentiellt produktiv motsättning mellan denna exklusiva elit och demokratins arenor: "Respekten för konstnärlig elitism och kvalitet kräver alltså med detta synsätt demokratins garantier för att minoritetssynpunkter ska få tillgång till offentligheten och att samhälliga, ideologiska och individuella motbilder hålls fram." (s. 221). Vilka dessa motbilder är och vem som ska stå för dem kan man fundera över eftersom Forser några sidor tidigare menar att de svenska teaterinstitutionerna bör bli mindre och i storlek mer diversifierade: "Det är nödvändigt om teatern ska kunna förhålla sig först och främst till konstnärliga frågor och inte till kulturpolitiska målsättningar och si eller så stort utbud med den eller den etniska, könsmässiga eller klassmässiga inriktningen. Teatern kan inte vara angelägen för alla och samtidigt konstnärligt kreativ" (s. 217).

litet i de här sammanhangen bara för att man ska slippa förklara vad man menar?

För hur går det oftast till när vissa saker blir allmänmänniska, blir stor kvalitet?

Fredrik Schoug, en etnolog från Lunds universitet, har tittat på vilka människor som konkurreras ut respektive premieras som doktorander och forskare inom universitetsvärlden, med hjälp av bland annat just ord som kvalitet, konkurrens, begåvning.

Och hans bistra slutsats är att kvalitet och begåvning inte är något som vissa människor har, utan egenskaper som systemet tilldelar vissa människor för att motivera en orättvis fördelning av resurser.<sup>11</sup>

Därför finns det en viktig poäng och insikt i Konstnärsnämndens årsrapport från 2003, där man skriver att ”bedömningen av kvalitet måste förstås i ett genusperspektiv, såtillvida att kvinnor och män i olika grad har tillgång till de arenor som bekräftar en konstnärs status i kvalitetshänseende”.<sup>12</sup>

Det går ju helt enkelt inte att prata om kvalitet förrän någon har gjort en uppsättning, spelat en roll. Det går inte att heller att prata om stor kvalitet förrän någon fått axla rollen som demonregissör, fått använda de största scenernas resurser, fått göra flera uppsättningar och roller som setts av så många att de ingår i inte bara några få, utan många personers, referenssystem av potentiellt bra eller dålig teater. Tänk om begåvning och konstnärlighet och kvalitet inte är något som vaskas fram, utan är något som skapas av strukturer, tilldelas människor som svarar mot redan färdiga bilder av vem som kan vara den stora konstnären, vem som kan förnya, vem som kan göra teater av hög kvalitet?

Ett sätt att rucka på de här tysta föreställningarna är att insistera på diskussioner kring vad som menas med kvalitet, i förhållande till konkreta val av regissörer, texter, skådespelare, i relation till konkreta uppsättningar. Och att insistera på att så många röster som möjligt får komma till tals i de diskussionerna, annars blir vi inte tvungna att formulera våra argument, utan kan komma undan med att säga ”bra” eller ”klassiker” utan att förklara varför, och så lätt ska det faktiskt inte vara. Och så kan vi allihopa börja leka med hur vi tillsammans tilldelar egenskaper till människor. Istället för kvinnlig – sätt demon framför ordet regissör varje gång ni pratar

---

<sup>11</sup> Schoug, Fredrik (2004) *På trappans första steg. Doktoranders och nydisputerade forskares erfarenheter av akademien*, Lund: Studentlitteratur.

<sup>12</sup> Konstnärsnämnden (2003) Årsredovisning 2003, s. 6.



om Ariane Mnouchkine, Suzanne Osten, Kathrine Wiedemann. Eller gör uppror mot dem, som om de stod för tungrodda traditioner och konventioner och som om vi inte behövde förhålla oss till några andra – så skapas faktiskt också kanon. Eller säg storartad, magnifik, djupt personlig, när vi pratar om gestaltningar av Åsa Persson eller Frida Hallgren. (Prova att låtsas att ni aldrig har hört talas om han den där, vad heter han nu igen, den där svenske dramatikern som visst börjar på S?)

Kvalitetsbegreppet kan, och ska nog, inte naglas fast en gång för alla, men inom teatern kan det definitivt, och oupphörligen, artikuleras bättre, så att manligt kön inte av bara farten blir samma sak som att ha bättre förutsättningar för att hålla hög konstnärlig kvalitet.

Det fanns en liten, både roande och oroande, twist i reklamkampanjen jag berättade om inledningsvis.

Själv vill jag gärna tänka och fantisera om att detta var ett av de krav Penni Smith ställde för att det stora jeansföretaget skulle få använda hennes bilder. På en och annan av affischerna fanns en liten, liten modifikation, ett litet inledande "e". (Och det var tryckt, inte resultatet av några obskyra vänstergruppers nattliga räder, jag var ända fram och pillrade med fingret).

Det stod: "equality never goes out of style." Jämlikhet är alltid rätt.

Och plötsligt stod det klart: kvalitet är ju egentligen bara en liten del av ett längre och mycket viktigare ord. "Equality never goes out of style." Så enkelt kan det faktiskt vara.

*Ylva Gislén*, lektor vid Konst, Kultur och Kommunikation, Malmö Högskola. Har i 17 år frilansat som teaterkritiker, först för *Sydsvenska Dagbladet* och sedan för *Svenska Dagbladet*. Satt i Kulturrådets referensgrupp för de fria teatergrupperna mellan 1995 och 2000 samt 2002 och skrev en översyn om de fria teatergruppernas villkor på uppdrag av Kulturrådet 2001. Arbetar även för Nordscen i Köpenhamn och Teaterhögskolan i Malmö.

## Referenser

- 1974 samt 1996 års kulturpropositioner, prop.1974:28 samt prop.1996/97:3.
- Arendt, Hannah (1968) "What is Authority?", *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York: The Viking Press.
- Arendt, Hannah (1968) "The Crisis in Culture: it's Social and Political Significance", *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York: The Viking Press.
- Benhabib, Seyla (1992) *Situating the Self. Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics* Cambridge: Polity Press.
- Forsner, Tomas (1999) "Demokratien på teatern. Om det mätbara och kulturpolitikens dilemma", i Amnå, Erik & Johannesson, Lena (red) *Demokratiens estetik, Demokratiutredningens forskningsvolym IV* (SOU 1999:129), s. 199–225.
- Konstnärsnämnden (2003) Årsredovisning 2003.
- Kyrö, Ingrid (2004) *Konst och vetenskap. Samverkan mellan barnkultur och forskning*. Slutrapport för Regionteatern Blekinge-Kronobergs nationella uppdrag 2001–2003.
- Ring, Lars (2005) "Ett vackert sorgespel om kapsejsad manlighet", recension av Peer Gynt, Det Norske Teatret, Oslo. *Svenska Dagbladet* 2005-02-22.
- Schoug, Fredrik (2004) *På trappans första steg. Doktoranders och nydisputerade forskares erfarenheter av akademien*, Lund: Studentlitteratur.
- Stribe, Birgitta (2002) *Gnistrande möten mellan vetenskap och konst*. Rapport från symposium 22–23 maj 2002. Regionteatern Blekinge-Kronoberg.
- Utbildnings- och kulturdepartementet (2005) *Mål, återskrivningskrav och uppdrag för budgetåret 2006 avseende Kungliga Dramatiska Teatern AB*. Regeringsbeslut 1:84, 2005-12-15, U2005/9545/Kr.
- Utbildnings- och kulturdepartementet (2005) *Mål, återskrivningskrav och uppdrag för budgetåret 2006 avseende Riksteatern*. Regeringsbeslut 1:85, 2005-12-15, U2005/9546/Kr.

## Är kvalitet ett (köns)neutralt begrepp? Rapport från ett seminarium

Av Vanja Hermele

Teaterbiennalen i Umeå och Skellefteå i maj 2005 hölls för, av och med 1 200 teaterverksamma och teaterintressenter. Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet medverkade genom att bland annat arrangera seminariet *Är kvalitet ett (köns)neutralt begrepp?* Journalisten och genusvetaren Vanja Hermele som var seminariets moderator rapporterar.

Valet att fokusera på begreppet kvalitet motiverades i biennialprogrammet av kommittén genom konstaterandet att "kvalitet spelar roll överallt: i recensioner, när föreställningar sågas eller rekommenderas, hos Kulturrådet när pengarna fördelas och på teatrarna när repertoaren sätts". Trots, eller på grund av, att kvalitet är ett ofta använt begrepp är det ovanligt att det definieras. Därför var frågorna "Vad är kvalitet och vem definierar det?" en utgångspunkt för kommittén i arbetet med seminariet. Som seminarierubriken antyder genom att sätta ordet kön i parentes, finns det fler ingångar till en kritisk diskussion om kvalitet än bara den som härrör kön. Kommitténs mål med seminariet var att närma sig frågor som berör hur andra maktvariabler som bland annat etnicitet, sexualitet och klass ytterligare påverkar innebörden av begreppet kvalitet.

Särskilt inbjudna av kommittén var Yael Feiler (fil.dr i teaterkunskap och postkolonial teoretiker), Olof Hansson (frilansregissör), Emma Karinsdotter (aktiv i nätverket Plural), Daniela Kullman (regissör och dramatiker, chef för den fria gruppen Teater Scenario) och Gertrud Larsson (frilansande dramatiker). Dessutom medverkade Ylva Gislén, fil.dr i interaktionsdesign, genom en begreppsresa – inspelad på CD-skiva för uppspelning under seminariet. Att bjuda in paneldeltagare som fokuserar olika maktordningar speglar kommitténs uppfattning att kön aldrig existerar som en ensamt definierande kategori utan alltid samspelar med fler maktfaktorer som exempelvis etnicitet, klass, ålder och sexualitet. Var och en av deltagarna hade i förväg fått i uppgift att framföra ett personligt hållet anförande utifrån nämnda frågeställning: "Vad är kvalitet och vem definierar det?" Inför seminariet samlade jag, tillsammans med ordförande Birgitta Englin, ledamoten Ronnie

Hallgren och kommitténs utredningssekreterare Gunilla Edemo och Helena Salomonson, paneldeltagarna för en öppen och förut-sättningslös diskussion om begreppet kvalitet. Den här essän är ett försök att sammanfatta de viktigaste dragen i de diskussioner som kommitténs gäster förde med varandra samt de inlägg som de framförde inför publik på seminariet. Jag kommer också att inledningsvis redovisa några kopplingar till feministisk teori som kan utgöra ett slags verktygslåda inför presentationen av paneldeltagar-nas anföranden.

### Några teoretiska reflektioner

Kommitténs ställda fråga i seminarierubriken: "Är kvalitet ett (köns)neutralt begrepp?" är egentligen, om inte en kuggfråga, så en retorisk fråga. En generellt hållen feministisk utgångspunkt är att det inte finns några (köns)neutrala begrepp: allt laddas med betydelse utifrån bland annat kön, sexualitet, etnicitet, klass och ålder. Detta var en tanke som de inbjudna seminariedeltagarna delade. För mig, som är akademiker med fokus på kultursfärer, ser jag en koppling mellan vetenskapen och kulturen. En självklar parallell kan ses i representationen. Det har varit förhållandevis enkelt för feministiska vetenskapskritiker att visa att vetenskapen de senaste 250 åren främst befolkats av vita västerländska män. Och samma sak kan konstateras inom scenkonsten. Frågan är hur detta påverkar avgörande begrepp inom dessa två sfärer. *Kvalitet* är ett avgörande begrepp inom scenkonsten, *kunskap* är ett avgörande begrepp inom vetenskapen. Så vad händer med ett begrepp som är vanligt förekommande, traditionellt ansetts varandes neutralt och sällan definierat? Feministiska vetenskapskritiker har genom att ställa frågor av typen: "Vad räknas som kunskap?", "Vem bestämmer vad som är kunskap?" och "Vem har tillgång till de sociala rum där kunskap produceras?" framkallat en kritisk diskussion om detta viktiga begrepp för vetenskapen: kunskap. Samma kritiska frågor riktade till scenkonstområdet blir då: "Vad räknas som kvalitet?", "Vem bestämmer vad som är kvalitet?" och "Vem har tillgång till de sociala rum där kvalitet produceras?" Dessa frågor har det gemensamt att de i slutändan handlar om hur makten är fördelad. Likheterna mellan vetenskapens maktmekanismer och scenkonstens framkommer i kunskapsteoretikern Elizabeth Kammarck Minnich bok *Transforming Knowledge*. Hon skriver: "Det grund-

läggande problemet dyker upp i olika skepnader inom olika områden genom hela den dominerande traditionen.” Detta grundläggande problem är, enligt Kammarck Minnich, att ett dominerande *fåtal* ser sig som representanter för *flertalet* – med den mycket problematiska konsekvensen att detta fåtal blir mer än representanter för det allmänmänskliga – de blir också det ideal och den norm som allt mäts mot.<sup>13</sup> Med Kammarck Minnichs ord innebär det att allt arbete, i detta sammanhang konstnärligt och vetenskapligt, mäts med den manliga normen som alltings mätsticka: Är det lika bra som idealet? Är det lika bra som normen? Eftersom det är män som traditionellt haft möjlighet att uttrycka sig i de konstnärliga rum där kvalitetsstämpeln finns att tillgå – stora scenen på Dramaten, exempelvis<sup>14</sup> – blir frågan ”Är det hög kvalitet?” det samma som ”Är det lika bra som männens arbete?”. Kammarck Minnich redogör för de problematiska konsekvenser som uppstår när ett fåtal gör sig till representanter och ideal för flertalet:

- 1 *Felaktiga generaliseringar*: resulterar i att ett fåtal vita mäns erfarenheter ses som representativa för hela mänskligheten, de ses som allmänmänskliga, generella, till och med universella.
- 2 *Cirkelresonemang*: Kvalitet har definierats genom en relativt snäv cirkel där ett fåtals arbete blir det som räknas till kvalitet och kvalitet är detta fåtals arbete. Översatt till scenkonstområdet blir det, lite tillspetsat: det som visas på stora scenen på Dramaten är kvalitet – eftersom det visas på stora scenen på Dramaten. Kvalitet blir därmed ett begrepp som fylls med betydelse genom det förflutna, det vi redan vet, det vi redan sett. Konsekvensen blir att kvalitetsbegreppet förlorar sin visionära potential och blir manligt kodat eftersom det definierats genom mäns arbete.

Kammarck Minnich presenterar i sin bok ytterligare ett användbart redskap för analys: mystifierade begrepp. Ett odefinierat begrepp, som kvalitet, är ett mystifierat begrepp. Mystifierade begrepp lider

<sup>13</sup> Kammarck Minnich, Elizabeth (1990) *Transforming Knowledge*, Philadelphia: Temple University Press, s. 38. Min översättning.

<sup>14</sup> Mellan år 2002 och våren 2006 spelades det på stora scenen på Dramaten pjäser som till 95 procent skrivits av män och som till 84 procent regisserats av män. Se Vanja Hermeles magisteruppsats *Teaterchef och "gate-keeper" – Konsten att kanonisera genom begreppet kvalitet. En studie av två teatrars praktik och policy för jämställdhet, mångfald och kvalitet*, s. 44.

av outtalade normer och ideal. Nyckelorden här är *outtalade* normer och ideal. Mystifierade begrepp är begrepp som ger sken av att vara neutrala trots att de har ideologisk märkning. Kvalitetsbegreppet har, i teater – och kulturhistorien setts som ett universellt begrepp, ett begrepp utan någon särskild ideologisk laddning. Men är det verkligen så? Kammarck Minnich, och många med henne, menar att när avgörande begrepp förblir odefinierade så innebär inte det att de fungerar neutralt – i stället är risken än större att de följer den dominerande traditionens ideologi. Yael Feiler, fil.dr i teatervetenskap och postkolonial teoretiker, gör också kopplingen till vetenskapens traditionellt odefinierade begrepp ”kunskap”. Hon skrev i sina anteckningar inför seminariet:

Utifrån postkolonialt perspektiv kan man problematisera kunskap och andra ”universella värden” utifrån etnisk perspektiv. Hela det västerländska humanistiska arvet är genomsyrat av rasistiska värderingar som spiller över på allt vi säger och gör och skapar.

Det till synes neutrala är inte nödvändigtvis neutralt. Yael Feiler använder orden ”rasistiska värderingar” och därifrån är inte steget långt till tanken att även sexistiska värderingar ”spiller över” på och begränsar innebörden av begreppet kvalitet. Feiler ser, i likhet med Kammarck Minnich, problem med den dominerande diskursen och kopplar det till begreppet kvalitet:

Kvalitet är ett av de värden, en av de diskurser som vi alla fortsätter att förmedla och som tyvärr inte alltid är rättvisediskurser. Tvärtom är de dominerande ofta förtryckande.

Förtryckande diskurser kan inte vara neutrala diskurser. Yael Feilers resonemang leder till insikten att det inte endast är feministisk scenkonst som har ideologiska förtecken – även den outtalade normen förmedlar en ideologi: all scenkonst förmedlar värderingar om kön, etnicitet, sexualitet och klass oavsett om dessa värderingar är medvetna ställningstaganden eller inte. Det kan alltså finnas en förtryckande ideologi i, och bakom, begreppet kvalitet.

## Antingen kvalitet – eller något annat

Ylva Gislén fokuserade i sitt förinspelade framförande på föreställningen att det finns ett motsatsförhållande mellan kvalitet och jämställdhet/mångfald. Hon menar att diskussionerna om kvalitet ofta präglas av tankefigurer av typen:

Antingen premierar vi kvalitet och spelar Shakespeare, kallar in demonregissörerna till stora scenen eller, djup suck, premierar vi mångfald och jämställdhet: spelar texter av författare som ingen hört talas om än.<sup>15</sup>

Att begrepp ordnas i binära oppositioner är inget nytt fenomen: vi känner alla till uppdelningarna svart/vit, kvinna/man, homo/hetero och så vidare. Det intressanta med dessa motsatsbegrepp är maktrelationen dem emellan. Därför finns det anledning att vara vaksam när jämställdhet och mångfald ses som någonting annat än kvalitet. Med särskiljande kommer oftast hierarkiskt ordnande, något förenklat betyder det i vår kultur att vithet rangordnas högre än svarthet, män återfinns i högre positioner än kvinnor, heterosexuallitet ses som det normala medan homosexualitet ses som avvikande. Trots att det är normen som allting jämförs med lyckas den ändå förbli relativt osynlig: det är inte normen som har kön, kropp, sexualitet, etnisk tillhörighet – det är egenskaper tilldelade ”de Andra”. Lyxen att ”bara” vara människa är en maktposition som bara en särskild grupp av människor kan inneha – resten av oss är kvinnor, lesbiska, invandrare etcetera.<sup>16</sup> Det är ovanligt att heterosexuallitet poängteras, det är underförstått det ”normala”, lika ovanligt är det att tala om svenskhet som en etnicitet – trots att det så självklart är en. Inte särskilt förvånande är det också genusperspektivet som anses ha en politisk ideologi medan den patriarkala ordningen ses som värdefri och apolitisk.

Daniela Kullman konkretiserade Ylva Gisléns tanke om det konstruerade motsatsförhållandet mellan kvalitet och jämställdhet. Kullman lägger i sitt anförande tyngden på att det som är feministiskt – eller den som är feminist – inte har tillgång till begreppet kvalitet. Som sagt, antingen är det kvalitet, eller så är det något annat:

---

<sup>15</sup> se Gislén, Ylva i detta betänkande.

<sup>16</sup> Inom skönlitteraturen kan samma fenomen konstateras. Den feministiska litteraturvetaren Toril Moi (2002) skriver ”This view of texts as transmitting authentic ’human’ experience is, as we have seen, a traditional emphasis of Western patriarchal humanism”. *Sexual/Textual Politics*, London och New York: Routledge, s. 75.

Tidningar och radio tycker det är kul med feminister. Man kan få vara med. Som feminist. I pressen står det typ "feministen Daniela Kullman" eller "den feministiska pjäsen av Daniela Kullman" eller "feministisk performance" eller "på den feministiska teatern Teater Scenario". Men är jag med för att mitt arbete är kvalitet? Är jag kvalitet? Well ... det beror på vem du frågar.

Förra året fick jag Henning Mankells stipendium av hans kompisar på Sveriges Dramatikerförbund. Toppen! Jag är kvalitet. Några dagar efter utnämningen ringde en journalist om stipendiet. Hon sa: "Du är feminist. Hur påverkar det det du skriver?" Jo, sa jag: "Jag tycker typ att det är dåligt med ojämlikhet, med rasism, med krig, med manshat, att man säljer och köper barn, att man säljer och köper kvinnor. Det är tråkigt att George W Bush blev omvald. Det är dåligt med förnedring. Jag tror på jämlikhet, politik, kärlek och att vara snäll."

Den artikeln blev aldrig tryckt ... Och så klart.

Hon tyckte inte att jag var kvalitet. Hon tyckte att jag var feminist. Då får man vara med när det ska skrivas om en feminist eller kanske när det ska skrivas om en tjej.

Den åttonde pjäsen jag skrev handlade om krig. Då stod det inte i recensionerna att jag var feminist. Krig! Det är kvalitet! Det är mycket viktigare än mäns våld mot kvinnor. Jag tänkte att jag kanske skulle börja ha på mig skinnbrallor och bara göra pjäser om andra världskriget? Som killarna gör.

### Att bära ett perspektiv – eller att inte göra det

Kvinnor och andra som avviker från den vita manliga normen har i verkliga livet och i symbolvärlden fått stå för någonting särskilt, något annorlunda. Kvinnliga regissörer förblir just *kvinnliga regissörer* (trots att "vara kvinnlig" är en egenskap som både män och kvinnor kan ha). På samma sätt blir invandrare vanligtvis inte av med epitetet *invandrare*. Som Daniela Kullman påpekade ovan: "[Man får] vara med när det ska skrivas om en feminist eller kanske när det ska skrivas om en tjej." Olof Hansson synliggör i sitt framträdande detta särskiljande där manligt är lika med mänskligt:

På Riksteatern satte vi våren 2005 upp två föreställningar samtidigt som på olika sätt tog upp utbrändhet. Min föreställning hette *En säljares död* av Arthur Miller och den andra föreställningen hette *Kranes konditori* av Cora Sandel regisserad av Margita Ahlin. Alltså kvinnlig regissör och kvinnlig författare. I tidningarna skrevs det om att *Kranes konditori* behandlade en kvinnlig problematik, medan jag hade lyckats att göra något som handlade om hur det var att vara människa.



Här visar alltså Hansson att han, som man, inte anses bära nåt särskilt perspektiv – tvärtom, lyckas han göra någonting som rör alla människor, någonting allmänmänskligt.

Yael Feiler betonade att de som inte omfattas av normen faktiskt riskerar någonting när de träder fram för att bära ”sitt perspektiv” – de särskiljs genom positionen som normavvikare och denna position är utsatt eftersom samhället inte är fritt från rasism, sexism eller homofobi. Det personliga är politiskt, slog 1970-talets kvinnorörelse fast, men än är det inte helt oproblematiskt att tala i egen sak. Gertrud Larsson sätter i sitt satiriska anförande fingret på just denna problematik genom den inledande frasen: ”Jag är en suspekt person.” Och därefter tar anförandet flera intressanta vändningar:

*Jag är en suspekt person.*

*Jag talar i egen sak.*

*Jag företräder ett särintresse.*

*Jag är Li. Lesbiskt initiativ.*

Vita heterosexuella medelålders medelklasskvinnor är normen.

Vita heterosexuella kvinnor är normen.

En kvinna är en heterosexuell kvinna.

En heterosexuell kvinna kan alla kvinnor identifiera sig med.

Heterosexuella kvinnor är privilegierade.

Heterosexuella kvinnor är normen.

Nej! Det är vi inte alls.

Jo, det är ni visst det! Erkänn.

Skulle vi vara någon slags norm? Det erkänner vi aldrig. Det är vita heterosexuella medelålders män som är normen. Inte vi!

Tyst med er! Nu är det jag som talar i egen sak. Inte ni.

Men hallå! Jag är feminist. Jag är inte norm.

Heterosexuella feminister är självgoda.

Du! Hallå där! Hur kan du säga så?

På vår teater är vi genusmedvetna. Alla kvinnor har exakt lika många repliker som männen har. Vi har exakt lika många manliga som kvinnliga dramatiker och regissörer.

Jaha. Det räcker inte. Tyvärr.

Nu får du sluta gnälla! Vad menar du? Ska vi ha lesbiska på scen?

Räcker det inte med att vi har kvinnor på scen?

Nej. Det räcker inte.

Lesbiska på scen. Hur ska det gå till? Det blir för dyrt. Allt kostar pengar.

Men du. Allvarligt talat. Lesbiska på scen – det låter som en patriarkal sexfantasi.

Stopp och belägg. Jag är feminist med genusperspektiv och jämställdhetsperspektiv och dessutom har jag inga fördomar och dessutom bryr jag mig inte om vad folk gör i sängkammaren – men jag tänker inte vara med i någon patriarkal runkfantasi!

Jag tänker inte vara ett lesbiskt objekt och inget lesbiskt subjekt heller för den delen.

Jag är feminist, men jag älskar män.

Flata är ett skällsord, som åtminstone jag inte vill bli kallad.

Du, vet du vad du är? Du är postbitter. Du är bitter för att de lesbiska inte var välkomna i kvinnorörelsen på 70-talet, det där får du ju komma över.

Alltså vad är det du vill att vi ska skildra?

Det finns inga lesbiska. Inga som jag känner till i alla fall. Hur ska vi kunna skildra någonting som knappt finns?

Ja, okej, jag känner till en.

Det som är intressant är hur vi framställer män och kvinnor på scen.

Vi diskuterar hur det är att vara människa. Vi låter både män och kvinnor vara människor.

Och det har inte med sexualitet att göra.

Dramaten spelade *Boston Marriage* för tre år sedan. Räcker inte det?

Anna Pettersson pussade faktiskt Marie Göranzon på kinden. Blir ni aldrig nöjda?

*Heterosexuella kvinnor tillhör normen utan att veta om det.*

*Heterosexuella kvinnor har en kollektiv skuld.*

*Vakna upp heterosexuella systrar. Ta ert ansvar.*

Att heterosexuella kvinnor till viss del uppfyller normen kan vara svårt att acceptera. Många heterosexuella kvinnor fokuserar på, ofta med lyckat resultat, att kritisera den manliga normen – men här måste en nödvändig utvidgning av jämställdhetsbegreppet ske. Alla kvinnor har inte samma möjligheter, det är viktigt att undersöka vad begreppet jämställdhet verkligen innebär i det svenska jämställdhetsprojektet: *Vilka* kvinnor är det som ska få lika mycket utrymme och resurser som (vilka) män? Det är denna, mycket viktiga, fråga som Gertrud Larsson avslutar sitt anförande med ovan.

Det är knappast någon överraskning att svensk scenkonst bygger på och till störst del förmedlar dramatik som skildrar heterosexuella karaktärer. I samtalen med deltagarna diskuterades om inte traditionen att ta in lika många män som kvinnor till skådespelarutbildningen vilar på en obelyst heterosexuell tanke. Ansökningarna till teaterutbildningarna har en bred kvinnlig slagsida – mellan 60 och 70 procent av de sökande är kvinnor. Ändå tas det alltid in hälften kvinnor och hälften män med motiveringen att det ska finnas lika många Julia som Romeo i var klass. Olof Hansson drev i sitt framförande med denna osynliga inkvotering av män:

Det intressanta är att det går väldigt bra för de manliga skådespelarna under utbildningen och än mer intressant är detta: när de kommer ut

från scenskolorna så går det också väldigt bra – ofta bättre än för kvinnorna – trots att de varit inkvoterade.

## Allas ansvar och maktens ansvar

Yael Feiler betonar att vi alla är delaktiga i att diskurser fortsätter<sup>17</sup>. Yael Feilers poäng är att vi alla – även publiken – är en stor och viktig del av teaterhändelsen. Feiler säger:

Vem är det som det talas till på teatern? Vem är det vi tror är publiken? Om jag till exempel sitter på teatern och känner att den här uppsättningen antingen talar om mig på något sätt som jag ogillar eller så talas det till ett Vi som jag inte känner att jag är en del av – vilka möjligheter har jag då? En möjlighet är att *kliva in* i det här Vi:et för att vara med. Men om detta att kliva in i också innebär att jag blir delaktig till att förmedla något som jag ogillar – då gör jag det inte.

Feiler menar alltså att det finns ett val – både från upphovssidan och från publiken – att spela med i diskriminerande diskurser eller att välja att inte göra det. För att förändra diskurser krävs det, enligt Feiler, att man *aktivt* gör någonting annorlunda eftersom upprätthållandet av den diskriminerande diskursen också är en *aktivitet*, något vi gör:

Jag skulle vilja definiera kvalitet som ett verb snarare än som ett substantiv. Något som vi gör snarare än något som är. Allt som ifrågasätter diskriminerande strukturer, allt som görs för att rucka på dem är kvalitet och det måste göras kontinuerligt.

Birgitta Englin kritiserar det oreflekterade ”passiva valet” genom ett exempel:

När teaterchefen presenterade sin höstrepertoar på teatern var vi sex regissörer på scenen: fem män och en kvinna. En journalist ställde genast frågan ”Varför har du valt så få kvinnor?”. Jag menar att det är en fullkomligt fel ställd fråga. Den rätta frågan är ”Varför har du valt så många män?”. För det är ett aktivt upprätthållande, att välja män är ett aktivt val och det är viktigt att se det för att kunna bryta med det.

Publik, skådespelare, regissörer eller teaterchefer – alla har någon typ av ansvar för att förändra eller upprätthålla en förtryckande

---

<sup>17</sup> Diskurs kan generellt definieras genom Jørgensen Winther, Marianne och Philips, Louise (1999) ord i *Diskursanalys som teori och metod*, Lund: Studentlitteratur, s. 7 som: ”en samling ideologier och budskap som resulterar i ett bestämt sätt att tala om och förstå världen (eller ett utsnitt av världen).

diskurs. Men ligger inte ett särskilt ansvar på de som har mest makt, och därmed störst möjlighet, att förändra diskursen? Emma Karinsdotter menar att det är ett stort problem att definitionsrätten av begreppet kvalitet lämnats till en homogen grupp högst upp i det som hon beskriver som den "kulturelitistiska pyramiden". Hon menar att de i pyramidens topp premierar och reproducerar sig själva genom att rekrytera ersättare som ser likadana ut, det vill säga fler svenska medelålders män. Begreppet kvalitet har där en särskild funktion:

Kvalitet är en vindslucka i pyramidens topp mellan kultureliten och övriga kultursverige, ett ord och en dörr som reglerar vem som får bli kulturelit/makthavare inom den svenska kulturfären. Anses man ha god kvalitet så öppnas den där vindsluckan, men begreppet är lika smalt och homogent som den där lilla gruppen i toppen av pyramiden. Ordet kvalitet används nästan uteslutande för att benämna en liten grupps verk, det vill säga normens, den dominerande kulturelitens verk. Kultureliten och uttrycket "god kvalitet" reproducerar en patriarkal struktur, och jag undrar hur länge vi ska fortsätta att reproducera patriarkatet?

Emma Karinsdotter menar att kvalitetsbegreppet som det definieras av kulturelitens vita män är ett diskriminerande begrepp:

Kultureliten bestämmer vilka som går till historieböckerna, och diskriminerar konsekvent alla som inte tillhör den kulturelitistiska normen, som kvinnor, handikappade, människor utanför Stockholm, både från Sveriges glesbygd men främst från utlandet, människor med annan hudfärg än den "vita", med annan dialekt än rikssvenska, med andra dryckesvanor än rödvin, med annan sexualitet än den heterosexuella, med andra klädesvanor än svart polotröja och manchesterkavaj.

## Makten och visionerna

Vid seminariet presenterade utredningssekreteraren Gunilla Edemo de direktiv som kommittén fått från regeringen. I uppdraget ingår att "analysera den rådande könsmaktordningen inom scenkonstområdet". Frågan är alltså inte *om* det finns en könsmaktordning i svensk scenkonst, utan *hur* och *på vilka sätt* den tar sig uttryck. Dessutom ska kommittén lämna förslag till hur "jämsstäldhets- och genusperspektiv kan bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonstområdet". Det är en relativt skarp och visionär skrivelse. Regissören Farnaz Arbabi som satt i publiken räckte upp handen

vid seminariets slut och sa: ”Jag tycker det är anmärkningsvärt att det mest radikala på hela teaterbiennalen är kommitténs seminarium.” Farnaz Arbabis uttalande sätter fingret på något som går i konflikt med många teaterverksammas självbild – nämligen uppfattningen att det är konsten som är mest progressiv och radikal, att det är konsten som ligger i samhällets framkant och driver förändringarna. Men i och med ett direktiv som det kommittén fått, så uppstår plötsligt en situation där det är den politiska makten som driver frågorna framåt medan scenkonsten snällt får ta tag i utvecklingens svans. Kanske är det egentligen helt rimligt att en statlig kommitté utsedd av regeringen är de som kan och får vara mest radikala? Ansvaret för Karinsdotters pyramid, för teatercheferna och för kvalitetsbegreppets exkluderande praktiker hamnar till sist ändå hos de som fördelar skattepengarna och som använder begreppet kvalitet i sina styrdokument: regeringen.

Begreppet borde helt enkelt förklaras när det används, en tankeprocess som kommitténs arbete kan skynda på. Tänk om kulturministern började fråga de som gör scenkonst för skattepengar vad de lägger i begreppet kvalitet – och dessutom började fråga sig själv vad begreppet syftar till när det står i regeringens målformuleringar. Att definiera begreppet kvalitet kan vara ett steg mot att avmystifiera det, för att återknyta till Kammarck Minnich. Den som utmanas att ge en definition av kvalitet tvingas samtidigt bekänna färg, normer och ideal – som inte längre får förbli outtalade. Uttalade normer och ideal är inte nödvändigtvis goda men poängen är att det går att ta ställning till dem, analysera och kritisera dem. Uttalade normer förlorar möjligheten att ge sken av neutralitet. Därmed blir diskussionen intressantare och angelägnare – fler kvalitetsbegrepp kan existera parallellt och ordet kvalitet kan återta sin visionära potential. Något som Karinsdotter gav ett exempel på när hon avslutade sitt anförande med att presentera sin subjektiva definition av kvalitet:

Vad jag anser att kvalitet borde vara, är känsla. Inte en känsla för stil, för klass, utan en pirrande känsla i magen och inspiration. Kvalitet för mig är pepp och dessutom mångfald, att få en känsla av att allt är möjligt, av att få se eller höra något nytt, att kultur är till för alla och inte bara en lite klick. Vad är viktigast, ”god kvalitet” eller ett pirr i magen, rättvisa, mångfald ...? Det är egentligen en kuggfråga. För det är ingen motsättning dem emellan. Pirr i magen, rättvisa och mångfald är ”god kvalitet”, varför måste man välja?

*Vanja Hermele* är genusvetare och journalist. Hon har arbetat med jämställdhet inom filmområdet och har skrivit och varit redaktör för två publikationer i ämnet: *Män, män, män och en och annan kvinna* och *Hur svårt kan det vara? Filmbranschen, jämställdheten och demokratin*. Hon har också skrivit en magisteruppsats i genusvetenskap om kvalitetsbegreppets förhållande till jämställdhet och mångfald på Stockholm stadsteater och Kungliga Dramatiska Teatern.

## Litteratur

- Hermele, Vanja (2006) *Teaterchef och "gate-keeper". Konsten att kanonisera genom begreppet kvalitet. – en studie av två teatrars praktik och policy för jämställdhet, mångfald och kvalitet*, magisteruppsats i genusvetenskap, Stockholms Universitet. Kan läsas på [www.jamombud.se](http://www.jamombud.se).
- Kammarck Minnich, Elizabeth (1990) *Transforming Knowledge*, Philadelphia: Temple University Press.
- Moi, Toril (2002) *Sexual/Textual Politics*, London och New York: Routledge.
- Winther Jørgensen, Marianne och Philips, Louise (1999) *Diskursanalys som teori och metod*, Lund:

## Att lägga framtiden tillrätta: Om de bildade männen och kanoniseringen av Beethoven

Av Tobias Pettersson

Fram till slutet av 1800-talet uppfattades Beethovens musik som klassisk med ett undantag, den nionde symfonin som inte nådde upp till tidens ideal. Tobias Pettersson, forskare i musikvetenskap, inledde seminariet *Bevara och bruka – vems kulturarv?*<sup>18</sup> med att visa hur Beethovens nionde symfoni gör en resa från undantag till musikideal och vilken roll de bildade männens mansideal spelar i kanoniseringen.

Att få syn på det man håller för självklart är alltid svårt. Själv började jag som Beethoven-fan i 15-årsåldern (detta var i mitten av 1980-talet), spela sönder en LP-skiva med Beethovens femma, och var under de sena tonåren helt övertygad om att jag skulle bli den store tonkonstnären. Och lika självklar som min egen storslagna framtid var, lika självklar var för mig Beethovens storhet.

Så följde studier i musikvetenskap vid Göteborgs universitet, tänkt som det första steget in i konstmusikens storartade värld. Men ett möte med feministisk teori fick livet att ändra riktning. Den ilska och sorg mötet väckte i mig, fick sitt utlopp i arbetet med avhandlingen *De bildade männens Beethoven*.<sup>19</sup> I det arbetet möter läsaren några av 1800-talets och det tidiga 1900-talets svenska musikhistoriker, bland andra Wilhelm Bauck (1808–1877), Gunnar Jeanson (1898–1939) och Julius Rabe (1890–1969). Även dessa män idoliserade Beethoven, men om jag använt vetenskapen för att undersöka värderingen av Beethoven, så använde de vetenskapen för att göra Beethoven och Beethovens musik till en odiskutabel del av vårt kulturarv.

I arbetet med att lägga fast kulturarvet var handböcker i ”allmän” musikhistoria ett centralt redskap. Där finner man en genomarbetad argumentation för vilken musik som ska spelas, och varför denna musik och inte annan. Handböckerna var viktiga pusselbitar i skapandet av ett musikaliskt kulturarv för i dessa böcker gavs argument för kulturarvets legitimitet. Med historiens hjälp lägger

<sup>18</sup> *Bevara och bruka – vems kulturarv?* Seminarium arrangerat av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet i samarbete med Orkesterutredningen och Folkoperan 2005-11-21.

<sup>19</sup> Det är också innehållet i denna avhandling som ligger till grund för diskussionen i denna essä, om inget annat anges. Pettersson, Tobias (2004) *De bildade männens Beethoven: Musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850 och 1940*, Göteborg: Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 78.

författarna (musik)livet tillrätta, inte bara i sin tid, utan också i vår. Kulturarvet handlar ju inte bara om det som ärvs, eller om vad som bör spelas *nu*. Skapandet av ett kulturarv handlar i allra högsta grad också om att lägga framtiden tillrätta. Som musikhistoriker och konsertarrangörer lämnade Jeanson, Rabe och de andra efter sig en värld full av manliga, musikaliska hjältar, där Beethoven var den manligaste av dem alla.

Detta arv har inte fått stå oemotsagt. Inte minst har den manliga slagsidan kritiserats från feministiskt håll. Under de senaste 30 åren har en enastående mängd musikhistorisk kvinnoforskning bedrivits. Resultatet omfattar allt från specialstudier och källtextsamlingar, till uppslagsverk och musikhistoriska handböcker.<sup>20</sup> I Sverige har den kvinnohistoriska vägen i musikkforskningen trampats upp av framför allt Eva Öhrström, vars omfattande produktion bland annat omfattar flera böcker om borgerliga kvinnors musicerande under 1800- och början av 1900-talet, och Margaret Myers, som bland mycket annat studerat villkoren för yrkesarbetande kvinnliga musiker i Sverige mellan 1870-talet och 1950-talet. Hos Öhrström och Myers finns en tyngdpunkt på kvinnohistorisk forskning, hos Myers kombinerad med en uttalat feministisk hållning.<sup>21</sup>

Ett viktigt resultat av detta arbete är, att det avstånd som finns mellan handböckerna i "allmän" musikhistoria och kvinnors faktiska musikaliska aktiviteter blivit synligt. I Sverige fanns det kring sekelskiftet 1900 en rad kvinnliga kompositörer, med namn som Elfrida Andrée (1841–1929), Valborg Aulin (1860–1928), Helena Munktell (1852–1919) och Laura Netzel (1839–1927). Dessa var kända och relativt framgångsrika när de levde. Till skillnad från sina manliga kollegor, hade de fram till 1980-talet ingen som skrev deras

---

<sup>20</sup> Se exempelvis Pendle, Karen (ed.) (1991) *Women and Music: A History*, Bloomington: Indiana University Press, Bowers, Jane och Tick, Judith (eds.) (1987) *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, Urbana: University of Illinois Press, Neuls-Bates, Carol (ed) (1996; 1982) *Women In Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Boston: Northeastern University Press. Se även Rieger, Eva (Hrsg) (1999) *Frau und Musik: Bibliographie 1970–1996*, Hildesheim: Olms och *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994) (ed. by Julie Ann Sadie & Rhian Samuel) London: Macmillan.

<sup>21</sup> Myers, Margaret (1993) *Blowing her own trumpet: European ladies' orchestras & other women musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg: Avdelningen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, Öhrström, Eva (1987) *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, Göteborg: Göteborgs universitet och Öhrström, Eva (1999) *Elfrida Andrée: Ett levnadsöde*, Stockholm: Prisma. För ytterligare information om deras produktion, se [www.libris.kb.se](http://www.libris.kb.se).



historia åt dem, och de har blivit kända igen mycket tack vare den kvinnohistoriska forskningen.

Om kvinnoforskningen i musikvetenskapen har fokuserat på ”de som gömts och glömts bort”, så finns i *De bildade männens Beethoven* ett fokus på konstruktionen av centrum i så kallad allmän musikhistoria. Författarna till sådana böcker har ofta varit akademiskt utbildade män, skickliga på att framställa sina värderingar som faktautsagor och sina värden som eviga. Samtidigt är förstås en värdering alltid gjord av någon, hemmahörande i en viss tid och i ett visst socialt sammanhang.

Det gäller naturligtvis också den skiftande värdering av Beethovens nionde symfoni som behandlas på följande sidor. Vid sekelskiftet 1900 blev symfonin en del av det svenska kulturarvet. Symfonin blev, som vi säger i dag, kanoniserad. Det betydde dels att symfonin kom att tillhöra den repertoar som spelades regelbundet, dels att musiken ansågs vara ett rättesnöre, en förebild för hur god musik skulle komponeras. Denna sistnämnda betydelse av ordet kanon var förstås ett argument för att musiken skulle uppföras gång på gång.

Fram till 1880-talet hade musiken värderats annorlunda. Stora delar av Beethovens musik uppfattades då som *klassisk*, som perfekt och fulländad. Den nionde symfonin hade emellertid, bredvid Beethovens övriga produktion efter 1815, uppfattats som ett undantag. Den fulländade balans som kritiker hört i Beethoven tidigare musik, fanns inte längre där. Till dessa klassicister hörde Wilhelm Bauck, musikkritiker och lärare i musikens historia och estetik vid Kungliga Musikaliska akademiens musikläroverk i Stockholm.

Wilhelm Baucks musikhistoria, *Handbok i musikens historia från fornverlden intill nutiden*, publicerades 1862.<sup>22</sup> Bauck var sedan augusti 1858 lärare i musikhistoria vid Kungliga Musikaliska akademiens musikläroverk i Stockholm; ämnet hade blivit en del av musikutbildningen tidigare samma sommar. Musikhistorisk kunskap skulle då, sade man, vara ett verktyg för att höja musikernas sociala status. Och för att musikerna skulle kunna räknas till samhällets övre kretsar, måste de bli bildade.

Bildning var under 1800-talet ett politiskt vapen för borgerlighetens män. Det riktades mot adeln och kyrkan, med argumentet att samhälleligt inflytande skulle innehas på grundval av bildning,

---

<sup>22</sup> Bauck, Wilhelm (1862) *Handbok i musikens historia från fornverlden intill nutiden*, Stockholm: Abr. Hirschs förlag.

inte börd eller bibel. Bildningstanken utgjorde också ett politiskt vapen mot samhällets lägre skikt, mot kroppsarbetare, som uppfattades som råbarkade och odisciplinerade. Bildningstanken var även ett politiskt vapen mot kvinnor, alla kvinnor. Kvinnor ansågs bestämda av sina kroppar. Därför skulle inte heller arbetare och kvinnor ha samhälleligt inflytande.

En bärande tanke i borgerlighetens bildningsbegrepp var idén om personlig utveckling. Enkelt uttryckt tänktes varje människa utvecklas i enlighet med sina inre förutsättningar, som ett frö blir till en blomma. Vägen dit gick genom självdisciplin. En bildad människa höll händerna på täcket och huvudet kallt. En bildad människa hade kontroll över sin kropp och sina känslor. Till bildningstanken hörde också idén att personligheten var en *andlig* fråga, som motsats till kroppslig. Kroppsdisciplin, som till exempel Linggymnastiken, var inte ett mål i sig, utan ett medel för en disciplinerad ande. 1800-talets version av bildningstanken kan sammanfattas i devisen: En sund själ i en sund kropp. Baucks musikhistoria är en variant på detta borgerliga tema, även om det också finns olikheter.

Hos Bauck är musikhistorien strukturerad i tre epoker: forntiden (förkristen tid), medeltiden (300-talet till 1400-talet) och nyare historien (1500-talet och framåt). Dessa epoker kännetecknas av en sprängvis utveckling mot fulländning. Forntiden är melodins och känslans epok. *Medeltiden* är dess motsats, dess antites. Det är harmonikens och tankens tidevarv. *I nyare historien* sedan, möts dessa båda "motsatser" i ett fulländat möte mellan melodik och harmonik. Denna (syntesens) epok kallade Bauck också för klassicitetens tidevarv.

Denna historiska utveckling styrs av en parallell, mer övergripande "lag". Musikhistorisk fulländning, skriver Bauck, inträffar när ett *andligt* element är i jämvikt med ett *sinnligt*. Det är en höjdpunkt som alltid följs av en nedgångsperiod. Denna nedgångsperiod kännetecknas av att det sinnliga tar överhanden. Det andliga elementet representeras hos Bauck av melodik, det sinnliga av harmonik.

En konkret kroppslig betydelse av ordet sinnlig i sammanhanget är det faktum att man uppfattar musik med hörselsinnet. Men Bauck kopplade också sinnlighet till harmonik och andlighet till melodik. Dessa var i sin tur kopplade till tanke respektive känsla. Därigenom gjorde han en koppling mellan kropp och tanke som

inte var gängse i 1800-talets bildningstanke.<sup>23</sup> Utgångspunkten var att komposition av musik sågs som en andlig fråga, och att det primära i komponerandet var uppfinnandet av melodi. För att musik skulle kunna höras som fulländad, krävdes dock att melodik och harmonik ingått i en "högre enhet".

Vilken musik – vems musik – hörde då Bauck som fulländad? Georg Friedrich Händel och Johann Sebastian Bach var kyrkomusikens fulländare, Wolfgang Amadeus Mozart operans fulländare och Ludwig van Beethoven instrumentalmusikens, särskilt symfonins, fulländare. Denna fulländning omfattar dock inte nionde symfonin. Varför nian faller utanför återkommer jag till. Jag vill först lyfta fram några drag i denna historia, särskilt den koppling Bauck gjort mellan musik och de mänskliga karaktärsdragen känsla och tanke.

Bauck skriver en historia där ett människoideal utgjort en modell för musiken, och detta i två avseenden. Baucks musikhistoria utgår dels ifrån en idé om mänsklighetens utveckling, dels utifrån en idé om den enskilda människans utveckling. I barndomen härskar känslan, i ungdomstiden väckes tankeförmågan och i en tid av mognad är dessa i jämvikt. Detta är en *antropocentrisk* historiskrivning, en historia där människan står i centrum för den historiska framställningen. Det är också en *androcentrisk* – manscentrerad – framställning. Den perfekta musiken sägs ha komponerats av Georg Friedrich, Johann Sebastian, Wolfgang Amadeus och Ludwig. Samtidigt är det lika uppenbart att det är ett strängt urval av män(niskor) som anses perfekta. Bara för att alla klassiker är män, så är ju inte alla män klassiska. Hur kan detta förstås?

Logiken i sammanhanget är att ett fulländat möte mellan motsatser i bästa fall kan äga rum hos män, men aldrig hos kvinnor. Hos män är det en potential, hos kvinnor en omöjlighet. Händel, Bach, Mozart och Beethoven är klassiker därför att de och deras musik befinner sig i jämvikt.

Därmed kan ytterligare en dimension i Baucks musikbegrepp lyftas fram. Han uppfattade musik som *det personliga uttryckets konst*. Detta är ytterligare en sida av det samtidigt antropocentriska och androcentriska i hans musikhistoriska handbok. I kopplingen mellan musik och mänskliga egenskaper utgör den skapande

---

<sup>23</sup> Denna variant på bildningstemat kunde förekomma just i konstnärskretsar; se vidare Pettersson, Tobias (2004), s. 237 och Ekenstam, Claes (1998) "En historia om manlig gråt", *Rädd att falla: Studier i manlighet* (red. Claes Ekenstam), Stockholm: Gidlunds förlag, s. 109ff.

människan själva länken. Detta allmänna fokus är sedan preciserat, och med hjälp av ett musikideal och ett mansideal skiljde bildningsborgerlighetens män agnarna från vetet. Den perfekta, klassiska musiken skiljdes ut från den icke-klassiska och de perfekta, klassiska manliga tonkonstnärerna från de icke-klassiska.

Denna perfekta musik var, som nämnts, gjord av Bach, Händel, Mozart och Beethoven, förstådda som män i jämvikt. Men, och det här är viktigt, hos Beethoven – i hans, som man sa, tredje period – kantrar perfektionen över mot en dominans för det sinnliga, för tanken. Särskilt ställde man sig frågande till Beethovens melodi-bildning. Om Beethovens nionde ska kunna värderas högt, skriver Bauck, så måste man ”utvidga konstvetenskapens gränser”.

### Intermezzo – det moderna Musiksverige etableras

Omvärderingen av Beethovens nionde symfoni kom i slutet av 1800-talet. Då började ”nian” betraktas som en konstnärlig, andlig och musikhistorisk höjdpunkt – ja, till och med, som Wilhelm Peterson-Berger skriver i *Musiktidningens* provnummer 1898, som en värdemätare.<sup>24</sup> Beethovens nionde symfoni började alltmera utgöra ett rättesnöre, och ett tecken på Beethovens storhet, istället för ett undantag.

Den direkta förebilden för denna nya värdering var Richard Wagner (1813–1883), som från 1840-talet på olika sätt hade propagerat för sin förståelse av Beethovens nionde symfoni. Till skillnad från ”klassikerna” uppfattade Wagner ”nian” som en konstnärlig, andlig och historisk höjdpunkt. Med ordet *konstnärlig* ville Wagner göra gällande att Beethovens nionde symfoni realiserade ett musikideal. När han till musiken kopplade ordet *andlig*, så skapade han också en koppling till borgerlighetens manlighetsideal; Beethoven och Beethovens musik blev därigenom manlig i borgerlig mening. När Wagner påstod att Beethovens nionde symfoni utgjorde en musikhistorisk höjdpunkt, försökte han göra gällande att musikens värde var evigt – och att musiken därför skulle uppföras för all framtid.

Låter det sistnämnda underligt, så är det för att vi står inför en paradox. Hur skulle historien, något föränderligt, kunna bevisa att vissa ideal är eviga, oföränderliga? Anspråket är lika felaktigt som förledande enkelt: En gång en historisk höjdpunkt, alltid en histo-

---

<sup>24</sup> Se vidare Pettersson, Tobias (2004), s. 168.

risk höjdpunkt. Ideal är alltid hemmahörande i en viss tid, på en viss plats, och artikulera av människor med vissa intressen – och historiskt föränderliga. Om man accepterar idén om eviga värden, så kommer förändringstakten att sjunka, och kanske för en tid helt avstanna. Men att ideal ändras, är värderingen av Beethovens nionde symfoni i sig ett bevis för.

Omvärderingen ägde rum i ett Musiksverige i omvandling. Under slutet av 1800-talet och 1900-talets första decennier etablerades dels en kommersiell musikalisk offentlighet, dels en idealistisk. Det kommersiella musiklivet utgjordes av café- och restaurangmusik, revy-scen, nöjesparker och dansbanor.<sup>25</sup> Som en motvikt till denna etablerades en konstmusiksfär, med (andlig) folkbildning som drivkraft och där användandet av musik som bildningsmedel, ställdes över användandet av musik som underhållningsmedel.

Ett av folkbildningens centrala syften var ”mildrandet av motsättningarna mellan klasserna”, en ofta återkommande formulering runt år 1900. Musiken hade en grundläggande funktion i folkbildningen, då man tänkte sig att musik, eller i varje fall en viss repertoar, skulle förädla människors känsloliv. En majoritet av folkkonserterna var vad som i dag skulle kallas kammarmusikkonserter, med tonvikt vid pianostycken, solosånger till piano och körstycken. Där kunde man få höra operaarior av Mozart, Jacob Axel Josephsons *Vårt land* och, om Tor Aulin-kvartetten var på turné, stråkkvartetter av Haydn och Beethoven.<sup>26</sup>

Folkbildningen var också en viktig drivkraft i etablerandet av ett orkesterliv i Sverige. Under 1800-talet hade Stockholm hovkapellet och Göteborg hade, vid högkonjunktur, en privatfinansierad ensemble, men i det stora hela hör orkesterföreningarnas och konserthusens historia i Sverige 1900-talet till. Stockholms konsertförening startade sin verksamhet år 1902, Göteborgs 1905.

Starka krafter verkade för att sprida ”god orkestermusik” till fler delar av landet än Göteborg och Stockholm. I mars 1909, i storstrejkens år, inkom till Kungliga Musikaliska akademien en skrivelse från friherren och akademiledamoten Erik Marks von Würtemberg (1861–1937). Han uppmanade akademien att, i den

---

<sup>25</sup> Se Pettersson, Tobias (2004), kap. 4. Se även Björnberg, Alf (1997) ”Populär musik och populärmusik”, *Musik i Norden* (red.). Greger Andersson, Stockholm: Musikaliska akademien, s. 211–240.

<sup>26</sup> Se vidare Öhrström, Eva (red.) (1997) *Musiken, folket och bildningen: Glimtar ur folkbildningens historia*, Linköping: Mimer och Tegen, Martin & Jonsson, Leif (1992) ”Musiken, kulturen och samhället”, *Musiken i Sverige III: Den nationella identiteten 1810–1920*, Stockholm: Fisher & Co, s. 44.

sociala fredens namn, försöka förmå Sveriges riksdag att delfinansiera orkestrar i svenska medelstora städer. Målet var att människor utanför de svenska storstäderna skulle få höra vad han menade var god – bildande – orkestermusik. Akademiens styrelse ställde sig positiv till förslaget, och i oktober 1909 skickade akademien en skrivelse till regeringen. Efter att ärendet grundligt utretts tilldelade riksdagen medel. Från år 1912 hade Sverige en statsunderstödd orkester i Gävle och en i Helsingborg. Året därpå gavs även statsbidrag för orkesterverksamhet i Norrköping. Politikerna ställde upp ett krav, i folkbildningens namn. För att få medel skulle orkestrarna erbjuda folkkonserter, där biljetter till ett billigt pris skulle distribueras bland den kroppsarbetande befolkningen.

På orkesterbildningarna följde konserthusbyggena. Göteborgs första konserthus stod klart 1905. Det brann emellertid ner 1928 och ett nytt hus, det nuvarande konserthuset, invigdes först i oktober 1935.<sup>27</sup> Stockholms konserthus invigdes i april 1926.

I folkbildningens och det framväxande orkesterlivets Sverige nådde Gunnar Jeansons (1898–1939) och Julius Rabes (1890–1969) musikhistoriska handbok offentlighetens ljus. *Musiken genom tiderna: En populär framställning av den västerländska tonkonstens historia* publicerades i två band 1927 och 1931. Julius Rabe hade genomgått en grundutbildning i musikvetenskap på kontinenten under kriget, och var vid tiden för publicerandet av *Musiken genom tiderna* riksprogramchef vid radion. Gunnar Jeanson var sedan mars 1926 disputerad musikforskare, och var under andra hälften av 1920-talet sekreterare vid Stockholms konsertförening. Båda var kända och erkända som musikkännare, något som inte minst framgår av mottagandet av *Musiken genom tiderna*.

I Jeanson och Rabes handbok möter läsaren för första gången i en svenskspråkig allmän musikhistoria de epokbegrepp vi lever med i dag: antik, medeltid, renässans, barock, wienerklassicism, romantik, impressionism och modernism. En andra utgåva, lätt redigerad av Rabe, publicerades 1945. I slutet av 1960-talet redigerades *Musiken genom tiderna* en tredje gång, återigen med varsam hand av Rabe, och gavs ut som en trebands pocketutgåva. Denna blev en storsäljare och trycktes ända in på 1980-talet. Framställningen har igenkännandets och vardaglighetens förledande prägel, åtminstone för den student, likt mig, som hade utdrag ur pocketutgåvan som

---

<sup>27</sup> Dyrssen, Catharina (1995) *Musikens rum: Metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*, Göteborg: Bo Ejeby Förlag, s. 76.

kurslitteratur på grundkursen i musikvetenskap i början av 1990-talet.

I inledningen till första bandet har författarna skrivit att musikens historia är historien om hur stilmedel skapats och spridits. Musikens historia är också, enligt Jeanson och Rabe, historien om tonkonstnärernas uttrycksbehov. Stil och uttryck hängde i deras värld samman, och de har använt begreppen stilmedel och uttrycksmedel som utbytbara. Jeanson och Rabe uppfattade därmed i likhet med Bauck musik som det personliga uttryckets konst. I likhet med Bauck menade Jeanson och Rabe också att olika musik har olika stort värde. Till skillnad från Bauck hade Jeanson och Rabe med begreppet stil ett redskap för att skilja ”god” musik från ”dålig”.

All musik har nämligen inte stil. Den första musik som har stil – och som därmed kan räknas till den västerländska *tonkonstens* historia – är 1100-talets flerstämmiga musik. Denna musik lanseras i *Musiken genom tiderna* som en *kraft* och tidsperioden som en *ungdomsperiod* i den västerländska tonkonstens historia. Första bandet avslutas med en biografi över Johann Sebastian Bach. I hans händer mognar och dör denna första del av musikhistorien. Med sin ”etiska höghet och kraft” fulländar Bach den del av musikhistorien som sträcker sig fram till 1750.<sup>28</sup>

Idén om fulländning delade Jeanson och Rabe med Bauck. Till skillnad från den klassicistiska musikhistorieskrivning som Bauck representerade, så återföds emellertid musikhistorien i *Musiken genom tiderna*, och tas till nya höjdpunkter av senare tonkonstnärer. Beethoven är en av dessa. Han ges en central plats i andra bandet, men inte som hos Bauck på grundval av något perfekt möte mellan melodik och harmonik. Beethovens position legitimeras här istället genom den, som författarna skriver, motiviska koncentration och formella enhetlighet som kännetecknar hans musik. Ett exempel på ett enhetligt verk är Beethovens femte symfoni. Den första satsens första fyra toner, det inledande motivet, utgör fröet till hela symfonin, eller som Jeanson och Rabe skriver: ”Det behärskar så gott som hela verket.” Författarna betecknar därför Beethovens femte symfoni som ”musiklitteraturens kanske största verk”.<sup>29</sup>

Denna enhetlighet var för dem samtidigt ett tecken på stor andlighet. Det höjde Beethoven över hans föregångare, och han fullän-

---

<sup>28</sup> Jeanson och Rabe (1927), s. 215.

<sup>29</sup> Jeanson och Rabe (1931), s. 119.

dade därigenom musikhistorien. Symfonierna ges en särställning i Beethovens produktion, särskilt den femte och den nionde. Om den femte symfonin för Jeanson och Rabe var musiklitteraturens kanske största verk, så betecknar de den nionde symfonin som inseglet på Beethovens symfoniska skapande.<sup>30</sup>

Men varför just nian? I *Musiken genom tiderna* ges två skäl. Det första utgörs just av formens enhetlighet. Genom detta ideal ges ett musikstyckes avslutning ett symbolvärde. Detta symbolvärde omfattar såväl avslutningen av ensatsiga verk, som den avslutande satsen i ett flersatsigt verk. I den nionde symfonins fjärde och avslutande sats citerar Beethoven sig själv från de tidigare satserna, avbryter den processen och musiken utmynnar istället i hymnen *Ode till glädjen*. Melodin till hymnen utgör sedan fröet till återstoden av symfonin.

Det andra skälet är den "universalitet" Beethoven uttryckt i "nian". Som genre är symfonin, skriver Jeanson och Rabe, den form, genom vilken Beethoven medvetet talar till mänskligheten. Den nionde symfonin, fortsätter de, är en signatur för hans symfoniska produktion, då Beethovens toner där formar bilder av människors gemenskap i kamp och lycka. Men, poängterar författarna, man ska inte uppfatta det så att säga masskulturella i den nionde symfonin som något banalt.<sup>31</sup> Det är konst, inte underhållning, det är frågan om. Den nionde symfonin är en andlig fråga, inte en materiell.

Precis som hos Bauck genomsyrar hos Jeanson och Rabe dualismen andlig/materiell (sinnlig) framställningen. Till skillnad från Bauck nås inte fulländningen genom någon syntes. I *Musiken genom tiderna* är andlighet genomgående istället ställt ovanför materialitet. På så vis skapas ett flertal hierarkier i texten: användandet av musik som bildningsmedel ställs över användandet av musik som underhållningsmedel. Denna skillnad i användning är i *Musiken genom tiderna* omvandlad till en skillnad mellan musik med stil och musik utan stil, mellan konst och icke-konst. Dualismen andligt/materiellt skapar och legitimerar också en skillnad mellan komponerande och musicerande, där musicerande framstår som något materiellt och komponerande som andligt.

Vidare är, precis som hos Bauck, långt ifrån alla tonkonstnärer att anse som lika stora andar. Beethoven sägs i "nian" tala till hela mänskligheten. Beethoven är i *Musiken genom tiderna* en universell

---

<sup>30</sup> Jeanson och Rabe (1931), s. 131.

<sup>31</sup> Jeanson och Rabe (1931), s. 129.



ande, ett universellt geni. Detta skiljer honom från Brahms, vars symfoniers andliga halt utmålas som mer partikulär, bunden till en viss plats. Brahms publik utanför germanskt och anglosachsiskt område har, poängterar författarna, förblivit mycket liten.<sup>32</sup> På detta sätt ges andlighet, det centrala begreppet i borgerlighetens manlighetsideal, en universell möjlighet, där vissa människor med särskilt ”stor ande” påstås stå utanför (ovanför?) tid och rum.

I likhet med Bauck är denna universella andlighet en möjlighet för män, men en omöjlighet för kvinnan. Kvinnan, tycks det, är en i grunden materiell varelse. Intressant nog ges kvinnor i Jeanson och Rabes handbok olika grader av materialitet. Frederic Chopins livskamrat George Sand anklagas för att ha dragit ner den store tonkonstnären från det romantiskt verklighetsfrämmande till det vardagligt triviala.<sup>33</sup> I Cosima Liszt sägs Richard Wagner ha funnit den konstnärligt förstående och värdiga medhjälparen.<sup>34</sup> I Jeansons och Rabes musikhistoria finns det ovärdiga kvinnor och det finns musor, men det finns inte några ”tonsättarinnor”.<sup>35</sup>

Trots olikheterna kring värderingen av Beethovens *Symfoni no. 9*, så finns det likheter mellan Bauck, Jeanson och Rabe som musikhistoriker. En grundläggande likhet är användandet av historien för att legitimera musikaliska och sociala värden. I bilden av Beethoven som tonkonstnär återfinns såväl musikideal, som mansideal. Olikheterna mellan 1800-talets mitt och 1920-talet framstår som variationer på detta tema, komponerat av de bildade, borgerliga männen.

I *Musiken genom tiderna* legitimeras Beethoven, liksom de ideal som knutits till honom, genom två ömsesidigt förstärkande cirkeldefinitioner. Dessa görs sedan skenbart oproblematiska genom att ingå i en musikhistorisk framställning; därigenom görs värdena ”eviga”. Den första cirkeldefinitionen gäller relationen mellan repertoar och kvalitetskriterier. Först har man valt ut en repertoar som man anser bäst. Sedan har man utifrån denna repertoar genererat en serie kriterier för varför just denna musik är bäst, och därefter använt dessa kriterier för att ”bevisa” att denna musik är bäst. Den andra cirkeldefinitionen gäller relationen mellan begreppet manlighet och begreppet andlighet. Manlighet är i realiteten en

---

<sup>32</sup> Jeanson och Rabe (1931), s. 292.

<sup>33</sup> Jeanson och Rabe (1931), s. 190.

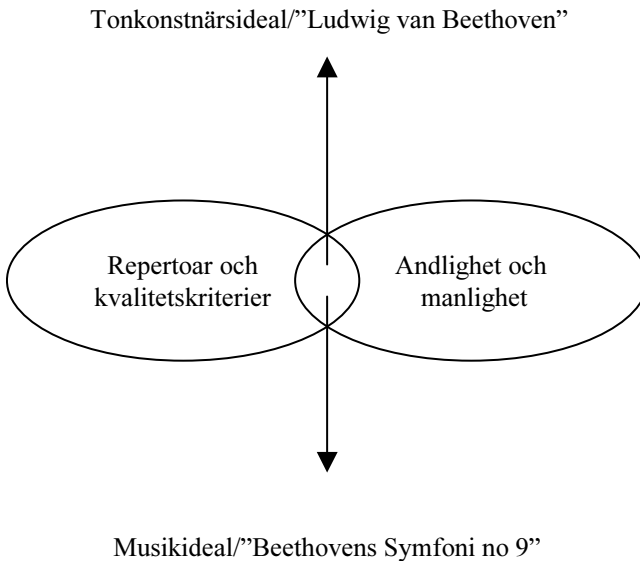
<sup>34</sup> Jeanson och Rabe (1931), s. 256.

<sup>35</sup> Se vidare Pettersson, Tobias (2004), s. 236ff. och s. 309f.

öppen fråga, alltid i rörelse, alltid fyllt med nytt innehåll. Hos borgerligheten definierades andlig som manlig och manlig som andlig.

Dessa båda cirkeldefinitioner har sedan förts samman, och därigenom skapas både en föreställning om Beethoven som den ideale tonkonstnären, och en föreställning om den nionde symfonin som den ideala musiken:

**Figur 8.2 Cirkeldefinitioner**



*Källa:*Tobias Pettersson

Som framgår i ovanstående illustration, är de båda cirklarna ömsesidigt förstärkande. Beethovens nionde symfoni, och det musikideal den representerar, legitimeras genom att samtidigt betecknas som andlig/manlig och musik med stil. Ludwig van Beethoven, och det tonkonstnärsideal han representerar, legitimeras genom att både betecknas som andlig/manlig och som musikalisk.

Därefter har historien använts för att få cirkeldefinitionerna att se oproblematiske ut. Beethoven och den nionde symfonin framställs hos Jeanson och Rabe som universella fenomen. De musikaliska och sociala värden som de laddat Beethoven och Beethovens

nionde symfoni med, framstår därmed som eviga. De värden kanoniseringen av Beethoven vilar på kan därmed inte ifrågasättas.

Tillvägagångssättet får konsekvenser. Om man lyckas få cirkeldefinitioner accepterade, om man lyckas få värdeutsagor att framstå som faktautsagor, om man lyckas få människor att tro att värden är eviga, då skapas också illusionen av evigt värde. I fallet Beethovens nionde symfoni är det en illusion som blir ”verkligare” för varje år som går. Beethovens nionde symfoni har under en lång rad år uppförts upprepade gånger. Till slut blir detta i sig ett ”bevis” på att dess värde är evigt. Eller som jag ofta får höra: Musiken har stått sig över tid, alltså har den en särskild kvalitet.

Samtidigt döljs det faktum, att varje gång vi väljer att ge repertoarer och tonsättare en särställning, så sker det på bekostnad av något annat, och så länge vi tror att viss musik har eviga värden, så kommer en förändring inte att vara möjlig.

Om vi istället väljer att se varje generalprogram, varje konsertprogram, som val grundade i kriterier för musikalisk kvalitet, så skapar vi helt andra möjligheter. Till exempel skulle det vara fullt möjligt att behålla de musikaliska kvalitetskriterier som genererats utifrån Beethovens symfonier, lägga det ärvda borgerliga manlighetsidealet åt sidan och istället spela musik komponerad av kvinnliga orkesterkompositörer.<sup>36</sup> Det skulle förstås också vara fullt möjligt att välja musik från kvinnliga kompositörer som en annan grundläggande utgångspunkt, eller för all del, från andra manliga kompositörer.

Som synes öppnar sig alltså möjligheter, när man väljer att se ett musikaliskt kulturarv som grundat i musikaliska och sociala värden, det vill säga som något i grunden konstruerat. Det som är konstruerat, blir alltid möjligt att konstruera om. Vilka värden som ett kulturarv vilar på måste naturligtvis diskuteras och väljas, och inte bara en gång, utan om och om igen. Vi måste hela tiden fråga oss vilka värden vi förvaltar, vems värden vi bär och varför vi gör det.

*Tobias Pettersson*, fil.dr i musikvetenskap med avhandlingen *De bildade männens Beethoven: Musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850 och 1940* (GU, 2004), sedan februari 2005 vik. lektor vid Växjö universitet. Ingick 1996–1998 i redaktionen för tidskriften *Evterpe: Kvinnor i musik* (numera *KIM*).

---

<sup>36</sup> Information om sådana kan man få om man kontaktar International Alliance for Women in Music (IAWM). Se vidare [www.iawm.org](http://www.iawm.org).

## Källor och litteratur

- Bauck, Wilhelm (1862) *Handbok i musikens historia från fornverlden intill nutiden*, Stockholm: Abr. Hirschs förlag.
- Björnberg, Alf (1997) "Populär musik och populärmusik", *Musik i Norden* (red. Greger Andersson), Stockholm: Musikaliska akademien, s. 211–240.
- Bowers, Jane och Tick, Judith (eds) (1987) *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, Urbana: University of Illinois Press.
- Dyrssen, Catharina (1995) *Musikens rum: Metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*, Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Ekenstam, Claes (1998) "En historia om manlig gråt", *Rädd att falla: Studier i manlighet* (red. Claes Ekenstam), Stockholm: Gidlunds förlag, s. 50–123.
- Jeanson, Gunnar och Rabe Julius (1927–1931) *Musiken genom tiderna: En populär framställning av den västerländska tonkonstens historia*, bd I–II, Stockholm: Gebers förlag.
- Myers, Margaret (1993) *Blowing her own trumpet: European ladies' orchestras & other women musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg: Avdelningen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Neuls-Bates, Carol (ed) (1996 (1982)) *Women In Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Boston: Northeastern University Press.
- Pendle, Karen (ed) (1991) *Women and Music: A History*, Bloomington: Indiana University Press.
- Pettersson, Tobias (2004) *De bildade männens Beethoven: Musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850 och 1940*, Göteborg: Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 78.
- Rieger, Eva (Hrsg) (1999) *Frau und Musik: Bibliographie 1970–1996*, Hildesheim: Olms.
- Tegen, Martin & Jonsson, Leif (1992) "Musiken, kulturen och samhället", *Musiken i Sverige III: Den nationella identiteten 1810–1920*, Stockholm: Fisher & Co, s. 19–52.
- Sadie, Julie Ann & Samuel, Rhian (ed.) (1994) *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London: Macmillan.
- Öhrström, Eva (1987) *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, Göteborg: Göteborgs universitet.

- Öhrström, Eva (red.) (1997) *Musiken, folket och bildningen: Glimtar ur folkbildningens historia*, Linköping: Mimer.
- Öhrström, Eva (1999) *Elfrida Andrée: Ett levnadsöde*, Stockholm: Prisma.

### Hemsidor

[www.iawm.org](http://www.iawm.org) (International Alliance for Women in Music (IAWM))

## Teatern är en man som blir kramig på fyllan

Av Johan Hilton

Den Arge Unge Mannen var bara en bluff, skriver kritikern om journalisten Johan Hilton. Senare års maskulinitetsforskning visar att en man på scenen ofta gestaltar ett drama just män befinner sig i, eller bekräftar vårt samhälles stereotyper för manlighet. Jimmy Porter är inte allmängiltig utan talade i egen sak.

But somewhere at the back of that mind is the vague knowledge that he and his pals have been plundering and fooling everybody for generations.

Jimmy Porter i *Look Back in Anger*

### I

Den åttonde maj 1956 föds en teaterkliché: Den Arge Unge Mannen.

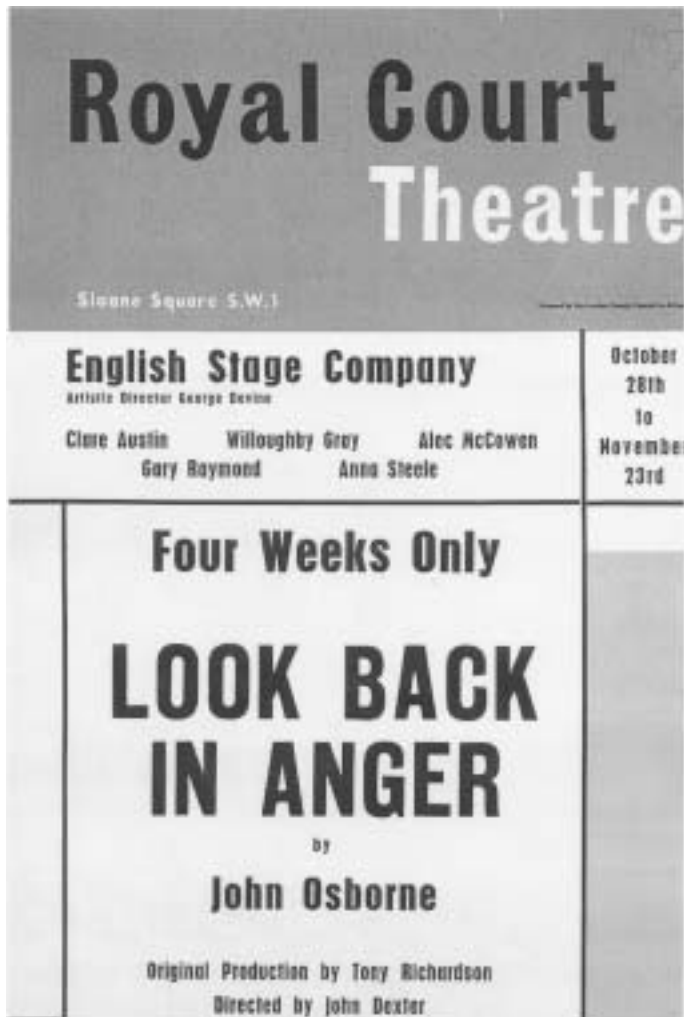
Då har John Osbornes genombrottspjäs *Look Back in Anger* premiär på Royal Court i London. Succén är omedelbar och skandalartad. Som sig bör i teaterklassiska sammanhang. Delar av publiken blir så provocerade av uppsättningen att de lämnar salongen och tidningarnas teaterkritiker både rasar och rosar. Företrädesvis det förstnämnda.

Att många yngre människor känner släktskap med pjäsens huvudperson Jimmy Porters våldsamma utfall mot den äldre generationen, det engelska hyckleriet och sexuella bigotteriet råder det dock inget tvivel om. Porter blir en kultfigur i fjunintellektuella kretsar och hävdas äntligen ha gett ”en hel förlorad generation” en röst. Han blir en maskulin arketyper med ett förkrossande inflytande.

Om *Look Back in Anger* hade skrivits i dag är oddsen för att huvudkaraktären skulle utgöras av en kvinna i stället för en man, om inte stora, så i alla fall större än 1956. Men om hon skulle utropas till språkrör för en hel generation är högst tveksamt.

Kvinnoroller tycks sällan få ett sådant massivt inflytande över publiken. De är – och förblir – just kvinnor, anomalier. Det är mansrollerna och hur de skildrar maskulinitet som dikterar villkoren för hur ett drama ska uppfattas.

Figur 8.3 Affisch från den första uppsättningen av John Osbornes pjäs *Look back in anger*



Källa: [http://www.peopleplayuk.org.uk/guided\\_tours/drama\\_tour/post\\_1945/explosion\\_royal.php](http://www.peopleplayuk.org.uk/guided_tours/drama_tour/post_1945/explosion_royal.php)

”Nästa gång ett manligt konstnärskap ska hyllas skulle jag vilja slippa saker i stil med: ”Det var en fantastisk kvinnoroll”, skriver exempelvis krönikören Linna Johansson i en Expressenkommentar till att dramatikern Harold Pinter – generationskamrat med Osborne – tilldelats Nobelpriset i litteratur den 16 oktober 2005. Pinter har, av en svensk skådespelerska, fått komplimanger för att han tecknar sina kvinnliga rollfigurer med lika varsam hand som han tecknar sina manliga.

Man hör sällan talas om fantastiska mansporträtt dock. För att de är ovanligare? Eller för att det liksom är givet, att hela sammansatta män alltid går att finna i alla kanoniserade berättelser? Medan en trovärdig kvinnoroll är som en fjäder i hatten?<sup>37</sup>

Linna Johansson sammanfattar problemet rätt bra. Före detta statssekreterare Gunilla Thorgren fördjupar problematiken i en artikel i *Göteborgs-Posten* den 22 januari 2006:

I hela mitt vuxna liv har jag varit en aktiv kulturkonsument. Jag har lyssnat på musik – skriven av män. Jag har sett teaterföreställningar – gestaltande mäns livsvillkor och dilemman, med kvinnor i marginalen. Sällan har kvinnors berättelser varit synliga. Jag har besökt ett oändligt antal museer och konstupställningar som marginaliserar kvinnors historia och kvinnors skapande.

Under min tid i kulturdepartementet som statssekreterare mötte jag en strid ström av kvinnliga kompositörer, kvinnliga musiker, kvinnliga skådespelare, kvinnliga regissörer, kvinnliga filmare, kvinnliga bildkonstnärer, kvinnor från olika delar av kulturvärlden, som på sina respektive institutioner eller i bidragsansökningar blev marginaliserade, eller fick mindre resurser än sina manliga kolleger för just sina berättelser.

Varför ska jag som medborgare av kvinnligt kön finna mig i detta? Det är också mina skattepengar. De berättelser om livet och samhället som kulturen gestaltar har varit enkönade i århundraden. Att osynliggöra och marginalisera är en subtil form av förtryck. Dessutom; alla undersökningar visar att det är kvinnorna som är det kulturbärande skiktet.<sup>38</sup>

Ändå är teatern en man. Liksom dansen. Liksom all scenkonst.

”För att vara en konstform som bjuder på så oändligt många möjligheter är det märkligt att dansen, inte minst baletten, fortfarande i så stor utsträckning kretsar kring man och kvinna”, säger en dansare med stor erfarenhet av den internationella balettscenen. ”Jag har

<sup>37</sup> Johansson, Linna ”Linna och Linda om veckans hetaste samtalsämnen”, *Expressen* 2005-10-16.

<sup>38</sup> Thorgren, Gunilla ”Om vi vill har vi råd med det”, *Göteborgs-Posten* 2006-01-22.



aldrig så tråkigt som när jag gör de unga hjälterollerna, till exempel. Tänk då på hur tråkigt kvinnorna måste ha det.”

## II

Den moderna teatern föds cirka 400 f. Kr. ur det antika dramat som i sin tur tros ha fötts ur rituella kulter till vinguden Dionysos ära.

Men trots att även kvinnor fick delta i de dionysiska festerna – Euripides tragedi *Backanterna* handlar om en ödesdiger sådan – är teaterkonsten redan från början en högst maskulin företeelse.

Åtminstone spelas samtliga roller i såväl de grekiska komedierna som tragedierna av karlar. Karaktärer som Klytimestra, Elektra och Medea görs av män i kvinnokläder och så ser det, i stort sett, ut ända in på 1600-talet.

Men trots denna samordning av män, män, idel män, har teaterkonsten ett tjejjigt rykte.

I sin bok *Staging masculinities – history, gender, performance* skriver dramaprofessorn Michael Mangan om paradoxen i att scenkonst i allmänhet – men teaterkonsten i synnerhet – brukar uppfattas som feminin, samtidigt som män, lik förbannat, dominerar den. Än brudigare blir den i jämförelse med samtida företeelser som Hollywoodfilmen.

Mangan exemplifierar med en scen ur Schwarzeneggerrullen *The last action hero*, där en kvinnlig engelsklärare förgäves försöker lura sin elev Danny att se en Shakespearefilmatisering med Laurence Olivier med repliken: ”Mord, incest, svek och alla dör på slutet. Ja, Shakespeares Hamlet är sannerligen Den Förste Actionhjälten.”<sup>39</sup>

Enligt Mangan får scenen en komisk effekt eftersom den så medvetet leker med könsföreställningarna kring teaterkonsten respektive actionfilmen. Han skriver:

Det är utmärkande att lärarinnan som försöker pådyvla Danny Shakespeare och finkultur inte bara är kulturellt ”förfinad” utan även är kvinna. [...] Genom att förse henne med de antydda värden som ligger hos Shakespeare och Olivierfilmatiseringen kodar man samtidigt dessa värden som i grunden kvinnliga.<sup>40</sup>

Mangan gör, utifrån scenen ur *The last action hero*, en modell över hur teaterns genus skapas utifrån dess relation till Hollywoodfilmen. Om

<sup>39</sup> Mangan, Michael (2003) *Staging masculinities*, New York: Palgrave, s. 212, min översättning.

<sup>40</sup> Mangan (2003), s. 214.

filmen – personifierad av Schwarzeneggers rollfigur Jack Slater – representerar populärkultur och action samt står för saker som samtidsbundenhet, relevans, ungdom och maskulinitet, utgör teaterkonsten dess negation. Teatern är elitistisk och inåtvänd, skildrar det förgångna och irrelevanta. Därför är den feminin, brudig, tilltalar mest klassens förfinade tjejer.

Vilket förmodligen knappast kommer som en news flash för någon. Man behöver inte gå så långt som till Shakespeare eller Hollywood för att märka att scenkonstområdena traditionellt sett brukar förknippas med tjejer.

Inte minst teaterpubliken. För att vara en konstform som ovanligt ofta behandlar, dissekerar och bekräftar problematik med manliga förtecken utgörs dess beskådare av en förkrossande majoritet damer. Och på teaterhögskolorna i Stockholm, Göteborg, Malmö och Luleå, är de kvinnliga sökandena till de jämnt fördelade platserna nästan dubbelt så många som de manliga. Å ena sidan.

Samtidigt har teaterkonsten alldeles avgjort ett manligt kön. De patriarkala karaktärsdragen reproduceras inte minst genom de antika litterära traditioner som fortfarande dominerar den västerländska poetiken.

Den amerikanska teaterforskaren Sue Ellen Case är en av dem som hävdar att det så kallade mimesisbegreppet – litteraturens strävan att efterlikna och återspegla verkligheten – betingats av manliga föreställningar och därmed stängt ute kvinnor från såväl teaterkonsten som estetik i allmänhet.

Därmed inte sagt att kvinnor är helt bannlysta. Kom ihåg att de manliga skådespelarna ända fram till Shakespeares dagar även spelade brudroller. Men kvinnorna används snarast som rekvisita, verktyg till att bekräfta de manliga karaktärernas potens samt fungera som dramaturgiska katalysatorer.

Teatervetaren Tiina Rosenberg gör i *Besvärliga människor*, hennes bok om regissören Suzanne Osten, följande komprimering av mimesisproblemet:

Samtidigt som mimesis utesluter kvinnor förutsätts det kvinnliga, inte konkreta kvinnokroppar på scenen, men dock en representation av det kvinnliga. Arvet från Aristoteles har inneburit att kvinnors dramaturgiska funktion är att skapa det manliga subjektets gräns. Detta hjälper till att forma hans kontur, och till att klargöra på vilket sätt kvinnor är olika männen. Könsskillnaderna framställs oftast på så sätt att mannens kvaliteter framhävs. Kvinnan konstrueras i den

klassiska grekiska teatern som ett dubbelt tecken: kroppsligen frånvarande, men närvarande som konstruktion.<sup>41</sup>

Enkelt uttryckt: kvinnor är bara subjekt om de bidrar till att definiera mannen. Det är därför det finns så få bra kvinnoroller. Deras uppgift har traditionellt alltid bestått i att utgöra ett slags speglar, i vilka mannen kan spegla sig.

Manligheten, maskuliniteten, definieras alltid i relation till det den inte är, i relation till det som inte uppfyller kriterierna.

Queerteoretikern Judith Butler går till och med så långt som att hävda att hela genustillblivelsen härstammar ur ett skådespel, den så kallade performativiteten. Det vill säga repeterade akter, ”citat” av föreställda och föregående praktiker, symboler och identiteter. Alltså är begreppet maskulinitet en form av skådespeleri i sig.

”Genus konstrueras inte som en stabil identitet eller ett agentskap från vilka olika handlingar följer, genus är snarare en identitet som konstitueras i tid, införlivas i en exteriör rymd genom en stiliserad repetition av handlingar”, skriver hon i *Gender trouble*.<sup>42</sup>

Precis som teater, skulle man kunna tillfoga.

### III

Maskulinitetsforskaren RW Connell har – bland annat i sin bok *Maskuliniteter* som gavs ut på svenska 1996 – utforskat de olika maskulinitetsideal som oupphörligen reproduceras av män.

Den viktigaste av dessa sociala praktiker kallar han ”hegemonisk maskulinitet”. Ordet ”hegemoni” har Connell hämtat från filosofen Antonio Gramscis analys av klassrelationerna och hänvisar till den kulturella dynamik som ger en viss grupp en viss samhällelig status och en ledande position. Precis som vilka andra maktstrukturer som helst anpassar den hegemoniska maskuliniteten sig efter de villkor som dikteras av tidsandan och förändras alltid utifrån nya samhällsvillkor, vilket gör den svår att uppfatta, nästintill osynlig, eftersom den i så stor utsträckning är en del av vår vardag.

Hegemonisk maskulinitet kan definieras som den konfiguration av genuspraktik som innehåller det för tillfället accepterade svaret på frågan

---

<sup>41</sup> Rosenberg, Tiina (2004) *Besvärliga människor*, Stockholm: Atlas, s. 96–97.

<sup>42</sup> Butler, Judith (1990) *Gender trouble*, New York: Routledge.

om patriarkatets legitimitet. På så sätt garanteras (eller förmodas göra det) mäns dominant position och kvinnornas underordnande. Det innebär inte att de mest iögonenfallande bärarna av hegemonisk maskulinitet alltid är de mäktigaste. De kan lika gärna vara ideal såsom filmskådespelare eller till och med fantasifigurer, t.ex. filmroller.<sup>43</sup>

Fiktion är alltså ett minst lika viktigt, om inte viktigare, sätt att upprätthålla sociala strukturer som samspel människor emellan. Genom film, litteratur, dans och musik cementeras maktskillnaderna mellan könen som naturliga. Inte minst teatern har spelat en betydande roll i dessa konstruktioner av hegemonisk maskulinitet.

En äldre skådespelerska som jag talar med och som arbetar på en stor institutionsteater hävdar att det även återspeglar sig i teaterns övriga strukturer:

Det är män vart man än kommer, säger hon. Män i ledningen, män som spelar de stora rollerna, män som regisserar en. Och själv får man vara tacksam om man får en hyfsad roll om året.

”Jag vill understryka att hegemonisk maskulinitet innehåller en ”allmänt accepterad” strategi”, skriver Connell, och fortsätter:

När villkoren för patriarkatets försvar förändras så undergrävs basen för att en viss typ av maskulinitet ska kunna hävda sin dominans. Nya grupper kan utmana gamla lösningar och konstruera en ny hegemoni. Vilken som helst av dessa grupper av män kan utmanas av kvinnor. Hegemoni är därför en historiskt föränderlig relation.<sup>44</sup>

Den under patriarkatet kuvade teatern har redan utmanats av den feministiska teatern under såväl 70-talet som i dag.

Men den hegemoniska maskuliniteten byter, som Connell påpekar i citatet ovan, hela tiden skepnad och återskapar sig själv, fast i andra former. Så också den hegemoniskt maskulina teatern. Inte minst i klassiker ligger hela tiden patriarkala värderingar implicit i texten, trots att en uppsättning kan utmana texten och till synes leka med den.

Tiina Rosenberg skriver, i boken *Byxbegär*, hur mannen gång på gång framhävs som det första könet inom mainstreamteater:

Den patriarkalt definierade och kontrollerade teaterinstitutionen placerar kvinnor i en speciell situation. Inom teatern finns det en lång tradition av kvinnor som uppträder på scenen. De dansar, sjunger, klär

---

<sup>43</sup> Connell, RW (1996) *Maskuliniteter*, Göteborg: Daidalos.

<sup>44</sup> Connell (1996).

av och på sig, alltihop inför den stadiga, ofta beundrande åskådarblicken.<sup>45</sup>

Medan det, med teatervetaren Hélène Cixous ord, i varje mansroll ”finns en detroniserad Kung Lear, som kräver av sin dotter att hon idealiserar honom: ’Säg att jag är störst, mest kungalik – annars dödar jag dig!’”.<sup>46</sup>

#### IV

Hur ser de då ut, dessa Kung Lear som, av sina Cordelior, kräver att bli avgudade?

Naturligtvis finns det inget enhetligt svar på den frågan. Kung Lear – för att bara nämna ett exempel – har tolkats olika i alla tider.

Men i *Staging masculinities* går Michael Mangan igenom ett axplock av de intressantaste av de hegemoniska maskulinitetsföreställningar som löpt genom teaterhistorien.

Under medeltiden fantiserar dramat, enligt Mangan, bland annat ofta kring förbrytaren som gör uppror mot konventionerna – protestmaskuliniteten, som Connell kallar den – samtidigt som man hyllar kysk- och återhållsamhet i de kyrkliga moraliteterna. Under Shakespeareperioden skildras mannen inte sällan som slav under sina erotiska begär, men också som herre, både över sitt tjänstefolk och över kvinnan: extremt manifesterat i *Taming of the shrew*. Under 1700-talet gör den romantiske, men laglöse, förbrytaren som maskulint ideal comeback i och med *The Beggar's Opera* och under 1800-talet äntrar borgare scenen på allvar i och med det naturalistiska dramat. Det är också då, i samband med de första krusningarna som kvinnofrigörelsen börjar åstadkomma på samhällsytan i frågor om exempelvis arvsrätt, som patriarkatet på allvar antar skepnaden av uttalad politisk ideologi.

1800-talets naturalistiska teater berättar, på så sätt, om detta återupplivade patriarkat och utspelar sig i stor utsträckning i medelklassmiljöer: ett kungarike som patriarkatet – problematiskt nog – själv betecknat som ”feminint”.<sup>47</sup>

Tematiken börjar under 1800-talet allt mer kretsa kring maktförhållandet mellan könen, inte minst i dramer av Henrik

<sup>45</sup> Rosenberg, Tiina (2000) *Byxbegär*, Göteborg: Anamma, s. 118.

<sup>46</sup> Rosenberg, Tiina (2004) *Besvärliga människor*, Stockholm: Atlas,

<sup>47</sup> Mangan (2003), s. 169.

Ibsen och August Strindberg. I flera pjäser av framför allt den sistnämnde består de verkliga tragedierna i maktförlust, hur mannen snöps och näckas på den makt över hem och hushåll som rätteligen tillhör honom. Tematikens allvar understryks av att dramat ikläds en realistisk dräkt.

Och eftersom det psykologiskt realistiska dramat fortfarande kan sägas utgöra ett förkrossande inflytande är det en lysande temperaturmätare på det maskulina ethos som än i dag åtnjuter en hög status på den internationella teaterscenen.

I sin bok *Act like a man* har Robert Vorlicky fördjupat sig i ett antal så kallade "all-male plays", det vill säga pjäser där rollistan uteslutande utgörs av män. De flesta all-male plays skrivs i en realistisk tradition.

"Realismen är det dramatiska uttryck som gör starkast anspråk på att sammanfoga en pjäs teatrala system med dess kulturella kontext", skriver Vorlicky. "Karaktärerna i ett realistiskt drama syftar till att ge våra tankar röst; deras ord antas vara våra ord."<sup>48</sup>

I analysen upptäcker Robert Vorlicky att de flesta pjäser som, på ett eller annat sätt, behandlar maskulinitet utspelas i slutna rum eller offentliga platser. Sällan i hemmet.

Den dåliga förekomsten av alternativa miljöer är påfallande och oroväckande för det antyder en förkrympt uppfattning om att män inte kan prata personligt med varandra förrän de ser sig hotade av tvingande och begränsande institutioner.<sup>49</sup>

I majoriteten av all-male-pjäserna förutsätts dialogen i stället av dessa offentliga, emellanåt slutna, platser, såsom på kontoret, i fängelse, på en parkbänk. Männens *tvingas* då in i dialoger med de övriga karaktärerna. Däremot blir man aldrig riktigt öppenhetig, alternativt blottar sig själv, förrän ytterligare faktorer förs in i intrigen.

Det finns åtskilliga andra metoder som dramatiker använder sig av för att männen ska öppna upp sig för varandra: alkohol, droger och våld. Även om nyttjande av alkohol och droger ofta är en förutsättning för att männen ska öppna sig, kan det också leda dem in i våldsamt missbruk. [...] Kort sagt: manliga karaktärer fåktas ofta med ord eller med nävar innan de börjar prata förtroligt med varandra.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Vorlicky, Robert (1995) *Act like a man*, Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 1.

<sup>49</sup> Vorlicky (1995), s. 134.

<sup>50</sup> Vorlicky (1995), s. 7.

Den kanske viktigaste faktorn, tillika den faktor som skapar mannen är: närvaron av l'autre – Den Andre. I flera av pjäserna som Vorlicky analyserar är kvinnorna måhända inte fysiskt närvarande, men förekommer ändå frekvent i dialogen mellan emellan. Och det är genom att tala om kvinnan samt sättet som man talar om och förhåller sig till henne som gör männen till män. I vissa undantag representeras denna Den Andre av andra män: homosexuella eller svarta.

Den kulturella kodningen av detta ethos – som grundar sig på det rigida system som Beauvoir beskrivit som dikotomin Själv/Den Andre – privilegierar den vite heterosexuelle mannen framför alla andra, medan bögar och färgade heterosexuella män marginaliseras. Detta ethos materialiserar sig som det konstanta sociala tryck som tvingar en man att bekräfta sin maskulinitet genom att hävda dess skillnad från femininitet och förnekar på så sätt manlig mångfald.<sup>51</sup>

Karaktärsdrag som mjukhet, öppenhet, pratsamhet representeras nästan alltid i det manliga dramat av Den Andre. Samtidigt kretsar flera pjäser i Vorlickys referensmaterial kring viljan att falla. Karaktärerna längtar efter att få öppna upp och blotta sig själva, men är oförmögna att göra det på grund av sitt kön.

Utifrån Vorlickys *Act like a man* – som trots allt behandlar pjäser som på ett eller annat sätt förhåller sig kritiskt till patriarkala värden – kan man tolka den för närvarande rådande hegemoniska maskuliniteten så här: endast yttre och extrema faktorer kan få en mans fasad att spricka. En man talar helst inte och blottar inte sitt känsloliv. Hellre tar han till nävarna. En man tar avstånd från svaghet och blöt sentimentalitet.

Det realistiska all-male-dramat ingår i grund och botten i en misogyn, homofobisk kanon. Den manliga karaktärens konflikt mellan kallprat, våldsamma handlingar och icke-våld, mellan den sociala rollen och individualism, har sina rötter i hans attityd gentemot Den Andre, i hans attityd gentemot kvinnor. Poängen är att det traditionella all-male-dramat enbart existerar för att framhäva en särskild definition av manlighet: i dessa pjäser definieras Mannen som Icke-kvinna.<sup>52</sup>

Samtidigt är inte genren så specifik som man, av Vorlickys ord, lätt luras att tro. Såväl Mangan som litteraturforskarna Carla J McDonough och John M Clum gör liknande rön i sina studier av maskulinitet respektive homosexualitet i moderna dramer.

---

<sup>51</sup> Vorlicky (1995), s. 10.

<sup>52</sup> Vorlicky (1995), s. 59.

McDonough går till och med så långt som att, i sin *Staging masculinity*, hävda att den manlige arketypens arketypp, Stanley Kowalski i *A streetcar named Desire*, i själva verket är ett subversivt och kritiskt porträtt av den hegemoniska maskuliniteten, eftersom det författades av den homosexuelle Tennessee Williams:

Stanley Kowalskis aggressiva sexualitet behöver dock nödvändigtvis inte innebära att han känner en större säkerhet på sin identitet eller sociala ställning än andra manliga karaktärer. Om manlig homosexualitet måste skyddas eller försvaras genom att antingen döljas i skam eller förvisas utanför scenen [...] måste manlig heterosexualitet uppenbarligen vara aggressivt närvarande i scenrummet och oupphörligen försvara (ofta våldsamt) sin överordnade position för att behålla denna position. [...] I detta hänseende är Stanleys maskulinitet enbart ännu en ”maskerad”, nära besläktad med den roll som Vän Sydstatsblomma som spelas av Blanche.<sup>53</sup>

Hur man än vänder sig har man alltid svansen bak, således. Maskulinitet är, för att tala med Butler, lik förbannat en performativ handling som enbart består i dess förhållningssätt till Den Andre.

## V

I sina böcker är såväl Vorlicky som McDonough och Mangan eniga: pjäser med män i centrum – från *Hamlet till Look Back in Anger* via *Vildanden*, *Mäster Olof* och *The homecoming* – ses ofta som universella och allmängiltiga, trots att de påfallande ofta handlar om manliga relationer där kvinnor bara spelar en biroll.

”Alltför ofta har den manlige protagonisten av kritikerna behandlats som saknade han genus”, skriver Carla J McDonough i boken *Staging Masculinity* som är en vidräkning med maskuliniteter i det moderna amerikanska dramat.

Vi är fortfarande vana vid att se det kvinnliga könets alla egenheter, medan vi ser förbi det manliga könets särskilda egenheter. Även om det knappast är förvånande att manliga författares erfarenheter skapas och färgas av deras genus, har kritikens förståelsen ofta förbisett de manliga genusfrågor som genomsyrar många, av män författade, till

---

<sup>53</sup> McDonough, Carla J (1997) *Staging masculinity*, London: McFarland, s. 25.



förmån för en mer universell tolkning, man har blandat ihop ”hans” berättelse med ”vår”.<sup>54</sup>

På så sätt kan ett drama som *Death of a salesman* – som av kritikern Eugene August benämns som ”en djupt manlig tragedi i vilken protagonisten förgörs av det försvagande maskulinitetsbegreppet” – tolkas som en pjäs inte bara om relationen mellan far och son – och där föreställningar om att mannen har större kontakt med naturen än kvinnan samt snöps av det tillrättalagda och kultiverade medelklasslivet – utan en pjäs om den amerikanska drömmens baksida i största allmänhet. Willy Loman och hans son Biff beköns liksom aldrig. De bara förutsätts vara de karaktärer publiken förväntas identifiera sig med.

Även om identitetsfrågor emellanåt intresserat somliga kritiker har tendensen oftast ändå varit att tolka pjäsens frågor som amerikanskt universella, snarare än som specifika för amerikansk manlig identitet.<sup>55</sup>

Ett sådant mottagande kan inte pjäser som handlar om kvinnor eller bögar få. Ett teaterepos som Tony Kushners AIDS-drama *Angels in America* – som till större delen befolkas av homosexuella män – ansågs exempelvis av kritikerna som rätt smal då den hade premiär i början på 90-talet.

Dessa män [karaktärerna i *Angels*, min anmärkning] tillhör trots allt inte normen för den heterosexuella maskuliniteten, och kritikernas ovilja att tolka dessa icke-heterosexuella mäns liv som den ”sanna” berättelsen om Amerika bara understryker det faktum att den heterosexuella maskuliniteten i allmänhet ses som universell. Jämför exempelvis med mottagandet av David Mamets heterosexuella affärsmän i *Glengarry Glen Ross* som inte mötte några sådana reservationer om att pjäsen bara behandlade amerikanskt affärsliv eller kultur, trots att konflikterna gällande arbete och manlig identitet var snarlika dem i Kushners pjäs.<sup>56</sup>

Eller, på svenska: så länge en pjäs befolkas av heterosexuella män i de viktigaste rollerna är det skit samma om den handlar om kontorssysslor. Den kommer förmodligen ändå att tolkas som ett allmängiltigt stycke. Men om pjäsen handlar om bögar eller kvinnor eller människor med icke-västerländskt ursprung kommer den uppfattas som ett uttryck för olika särintressen.

---

<sup>54</sup> McDonough (1997), s. 19.

<sup>55</sup> McDonough (1997), s. 19

<sup>56</sup> McDonough (1997), s. 167.

”Resultatet är inte så mycket en politisk betraktelse som ett psykologiskt porträtt av en klass”, skriver exempelvis Ingegärd Waaranperä i *Dagens Nyheter* om Peter Birros pjäs *Arbetarklassens sista hjältar* som i Stig Larssons regi hade premiär våren 2005.<sup>57</sup>

”Vad samhällets uppdelning i över och under, jämte utslagning och marginalisering av industriarbetarklassen har fått för effekt på självbilden, modet och till och med lusten av överträffa sig själv”, fortsätter hon.

Att jämföras med mottagandet av Folkteatern i Göteborgs uppsättning av likaledes nyskrivna *Mater Nexus*, en pjäs där samtliga roller spelades av kvinnor. Tomas Forser skriver i GT februari 2004:

Tablåerna om kvinnoliv och medelålderskris, bröstcancer och krossade illusioner har måhända en förfärande vardaglighet, men nog kräver de större raseri, högre temperatur och mera dissonanser än vad den här föreställningen är mäktig.<sup>58</sup>

#### Figur 8.4 Vaslav Nijinsky *En fauns eftermiddag*, 1913



Källa: Dansmuseets utställningskatalog "Nijinsky"

<sup>57</sup> Waaranperä, Ingegärd "När proletärerna drar en nitlott blir det stor konst", *Dagens Nyheter* 2004-02-29.

<sup>58</sup> Forser, Tomas "Jösses tanet", *Expressen* 2004-02-23.

## VI

Andra scenkonstområden då?

Well, när Vaslav Nijinsky 1913 har premiär på sin egenkoreograferade balett *En fauns eftermiddag* sker något som åtminstone delvis påminner om skandalsuccén med *Look Back in Anger*.

Kritikerna får något vilt i blicken och enligt dansmytologin tvingas vaktmästarna lugna ned publiken genom att blinka med salongsbelysningen.

För dansscenen må, sedan 1800-talet, ha betraktats som urkvinnlig. Men den manliga genikulten har funnits där hela tiden. Egensinniga genier kanoniserade enligt det sedvanliga, patriarkala mönstret.

Namn som Nijinsky. Diaghilev. Nurejev. Baryshnikov.

När andra ikoner, som Isadora Duncan, Anna Pavlova och Martha Graham, berömdes för sin sinnlighet, framhävdes de manliga danshjältarna som orädda, okonventionella, rebelliska.

Ett sätt för patriarkala dansteoretiker att, genom epitet, skaffa kontroll över orden och därmed konstformen?

För att danskonsten försetts med kvinnligt genus lär det knappast råda något större tvivel om.

Baletten, det sceniska dansuttrycket, utvecklas i de italienska renässansfurstarnas hov på 1400-talet.

Under de närmaste tvåhundra åren lägger i princip varenda europeiskt kungahus med självaktning vantarna på den nya konstformen och upprättar egna hovbaletter. Här i Sverige intresserar sig särskilt drottning Kristina för den nya företeelsen.

Men trots att både kvinnor och män tillåts medverka i uppsättningarna är baletten länge besynnerligt patriarkal. Det är männen som dyrkas, de manliga dansarna som dominerar och utvecklar sin virtuositet. En bidragande anledning är att dansöserna tvingas dansa i stora otympliga kjolar och höga klackar.

Först i slutet på 1700-talet, efter den franska revolutionen, befrias dansöserna från sin klumpiga danskostym och får full tillgång till att utveckla konstarten. Den berömda tåspetstekniken uppstår som en följd av denna frigörelse.

Under 1800-talet tar kvinnorna i princip över baletten. Deras ökade utrymme skrämmer bort männen, vilket i sin tur skapar obalans. Tidigare manliga roller görs därför av storvuxna dansöser. Baletten får ett kvinnligt genus.

I folklagren uppstår en aversion mot dansande män. De anses inte vara riktiga karlar, snarare halvmän. Kvinnor. Bögar.

Därmed sjunker konstformen i aktning.

I Nationalencyklopedin beskrivs epoken med följande ord: ”Vid sekelskiftet stagnerade balettformen, och tiden var inne att bryta gamla mönster. Förnyelsen genomfördes av Sergej Diaghilev.”<sup>59</sup>

Det behövs, av allt att döma, en rebellisk man för att bryta formalismen.

Det är männen som räknas som de verkliga förnyarna.

## VII

1916 skriver dansaren och koreografen Ted Shawn sin artikel: ”A Defence of the Male Dancer” i tidskriften *New York Dramatic Mirror*.

Under ett par decennier har dansare av manligt kön nedvärderats, ansetts vara fikusar.

Nu vill Shawn återupprätta deras rykte. Göra dem till män även i omvärldens ögon. En konstform där kvinnor dominerar är inte riktig konst, resonerar Shawn som formulerar tesen: ”Dancing is for men, American men” och avfärdar den öppet bisexuelle Nijinsky som ”decadent, freakish and feverish”.

I ”Dance is for american men: Ted Shawn and the intersection of gender, sexuality and nationalism in the 1930s.” i essäsamlingen *Dancing desires* tecknar Julia L Foulkes en bild av hur Ted Shawn, med den kompakt manliga gruppen Shawn and his Dancers, försöker återerövra konstformen under 1900-talets första decennier.<sup>60</sup>

Enligt Foulkes vände sig Shawns projekt aldrig sig så mycket mot andra auktoriteters inom den moderna dansen konstuppfattning – i likhet med Isadora Duncan och Ruth St Denis såg Ted Shawn dans som en andlig förening av kropp och sinne – utan söker snarare finna ett manligt kroppsspråk.

Han anser att mixen av män och kvinnor på balettscenerna förfulat och korruperat de manliga dansarnas rörelsemönster. Därför bygger hela hans teori på en chauvinistisk separatism.

---

<sup>59</sup>Nationalencyklopedin [www.ne.se](http://www.ne.se), uppslagsord: balett.

<sup>60</sup> Foulkes, Julia L (2001) ”Dance is for american men: Ted Shawn and the intersection of gender, sexuality and nationalism in the 1930s.”, *Dancing desires*, Desmond J. C (red.), Madison: University of Wisconsin Press.

”Shawns vision av broderskapet byggde på en förhärdad maskulinitet”, skriver Foulkes:

I sitt försök att sudda ut kopplingen dans och femininitet och för att kontra den kvinnliga dominansen på den amerikanska dansscenen, hävdade han att det fanns distinkta och essentiella skillnader mellan män och kvinnor samt hyllade de ”maskulina” egenskaperna.<sup>61</sup>

I den tidigare nämnda artikeln ”A Defence of the Male Dancer” hävdar han att ”för normala människor är maskulina rörelser hos en kvinnlig dansare lika vämjeligt som kvinnliga rörelser hos en manlig”.

Följaktligen delar Shawn upp dansrörelser i maskulint och feminint. En manlig kroppshållning beskriver Shawn exempelvis som ”bred, med fötterna och benen brett isär, höfterna och bröstkorgen framskjutna”.

Den kvinnliga motsvarigheten beskrivs som en ”konkav receptivitet”. Vad nu det betyder.

Tillsammans med sin danstrupp flyttar han ut på vischan, till orten Jacob’s Pillow, där han skapar en skola för manliga dansare. Ett modernt projekt så till vida att Shawn försöker erövra något nytt, ett alldeles eget scenspråk. Men könskonservativt så det förslår.

Shawn motstod feminineringen av dansen med hjälp av muskler och ersatte de flytande könsrollerna som den modern dansen hade skapat med klara mans- och kvinnoroller, som i sin tur härstammade ur de olika fysiska förutsättningarna. Det faktum att det inte fanns några kvinnliga dansare i hans tropp garanterade maskulinitetens seger över femininiteten.<sup>62</sup>

Och faktum kvarstår. Ted Shawn blir såväl uppmärksammas som uppskattad. I mitten av 30-talet ekar hans forskning genom hela dansvärlden.

Under andra världskriget uppträder han för jublande amerikanska soldater. Shawns ambition har lyckats. Till och med i denna genuint heterosexuella och manliga miljö hade dansens bögstämpel tvättats bort.

Och i Jacob’s Pillow hålls än i dag en stor dansfestival till Shawns ära.

---

<sup>61</sup> Foulkes (2001)s. 122.

<sup>62</sup> Foulkes (2001)s. 130.

## VIII

Shawn kan avfärdas som såväl chauvinist som sexist.

Men hans inställning till dansen går som en röd tråd genom 1900-talet.

De stora namnen inom danskonsten är män. De stora styckena är filtrerade genom ett manligt perspektiv. Precis som inom teatern. Tänk på faunens eftermiddag.

Erfarenheten av att vara man återskapas således – på bekostnad av kvinnan – om och om igen på teater-, opera- och dansscenerna. Vilket ropar på uttydare.

Men för att numera vara en rätt etablerad del av genusvetenskapen har maskulinitetsforskningen en hel del kvar att utträta på scenområdet. Åtminstone det svenska.

I USA och England skrevs de viktigaste verken i området redan under 90-talet.

I Sverige har tystnaden varit snudd på generande.

Är det bristen på forskning som gör att inte en enda – inte en enda – teaterkritiker poängterar att en pjäs som *Arbetarklassens sista hjältar* av Peter Birro, som hade premiär 2004, faktiskt bara skildrar en mycket liten del av arbetarklassen: nämligen två mansgenerationer. Medan kvinnorna helt lyser med sin frånvaro.

Har vi i publiken och vi kritiker blivit så vana att dramatikers och operans protagonister – och som vi antas identifiera oss med – så ofta är män att vi inte reagerar längre?

Är vi så hjärntvättade att vi inte ser ideologierna?

## IX

I John Osbornes pjäs *Déjàvu*, som hade premiär 1991, har Den Arge Unge Mannen Jimmy Porter blivit en sur, gammal gubbe. Uppföljaren utspelas 35 år senare och de tirader som 1956 kändes utmanande och provocativa har förbytt till gubbgnälliga grymtningar över världsläget. Jimmy Porter röstar numera konservativt och bekymras av kyrkans liberala inställning till homosexualitet.

Naturligtvis är John Osborne djupt självvironisk.

Det går inte att förbli en arg ung man hur länge som helst. Förr eller senare har samhället hunnit förändras så mycket att man plötsligt längtar efter det som man en gång hatade intensivt.

Därmed gör han också en revidering av det begrepp som myntades av kritikerna den där kvällen den 8 maj, 1956. En revidering som i allra högsta grad kan tolkas feministiskt.

Den Arge Unge Mannen var bara en bluff, ett uttryck för sin tid. Han hade aldrig så mycket med samhället att göra, utan talade enbart i egen sak. Det var samtiden som perverterade honom och gjorde honom till en talesman. Det var samtiden som felaktigt tillmätte hans drama en allmängiltighet som aldrig fanns där.

En samtid som förmodligen var totalt blind för att en man aldrig kan representera en hel generation.

Och en generation som hade mått mycket bra om Jimmys fru, Allison Porter, någon gång hade öppnat munnen och bemött sin makes monologer med ett enda argument.

Om bara dramatikern och regissörerna hade låtit henne.

*Johan Hilton* är frilansjournalist och författare. Sedan sommaren 2005 skriver han teaterkritik för *Expressens* kultursidor och debuterade samma vår med uppmärksammade reportageboken *No tears for queers*. Han arbetar för närvarande med sin nästa bok.

## Litteratur

- Bingham, Dennis (1994) *Acting male*, New Brunswick, N.J.: Rutgers university press.
- Butler, Judith (1990) *Gender trouble*, New York: Routledge.
- Clum, John M (1992) *Acting gay*, New York: Columbia University Press.
- Clum, John M (2002) *He's all man*, New York: Palgrave.
- Connell, RW (1996) *Maskuliniteter*, Göteborg: Daidalos.
- Foulkes, Julia L (2001) "Dance is for american men: Ted Shawn and the intersection of gender, sexuality and nationalism in the 1930s.", *Dancing desires*, Desmond, J. C (red.), Madison: University of Wisconsin Press.
- Mangan, Michael (2003) *Staging masculinities*, New York: Palgrave.
- McDonough, Carla J (1997) *Staging masculinity*, London: McFarland.
- Osborne, John (1957) *Look Back in Anger*, London: Faber and Faber.
- Rosenberg, Tiina (2000) *Byxbegär*, Göteborg: Anamma.
- Rosenberg, Tiina (2004) *Besvärliga människor*, Stockholm: Atlas.

Smith, Paul (red.) (1996) *Boys*, Boulder, Colo: Westview Press.  
Vorlicky, Robert (1995) *Act like a man*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

### Artiklar

Forsler, Tomas "Jösses tanet", *Expressen* 2004-02-23.  
Johansson, Linna "Linna och Linda om veckans hetaste samtalsämnen", *Expressen* 2005-10-16.  
Thorgren, Gunilla "Om vi vill har vi råd med det", *Göteborgs-Posten* 2006-01-22.



## Kvinnan i teatern – Ett modernt genombrott som har låtit vänta på sig

Av Tove Ellefsen Lysander

Hur har kvinnor det inom svensk teater? I teaterkritikern Tove Ellefsen Lysanders intervjuer med tjugo skådespelerskor och fyra kvinnliga regissörer framträder både frustration över teaterns kvinnosyn i dag och engagemang för att teatern ska bli en plats där kvinnor och män som jämbördiga får det vidunderliga att ske.

Kvinnans roll i teatern är paradoxal ända från början. Kampen mellan könen är teaterns själva grundackord. Relationen mellan man och kvinna är så central att det utan vidare bör gå att hävda att den är teater. Antikens filosofer kunde glatt bortse från kvinnan i sina resonemang, men tragödemna ställde henne mitt i händelsernas centrum. Medea, Antigone, Klytaimnestra, Ifigenia och deras fäder, bröder, män – i teatern går det inte ens att tala om politik utan att samtidigt tala om relationer.

Men själv fick hon inte vara med.

Under de stora teaterepokerna – det klassiska grekiska dramat likväl som Shakespeares elisabetanska – är teater identiskt med *män som klär ut sig*.<sup>63</sup>

Mitt på 1500-talet gör hon äntligen entré inom ramen för de kringresande Commedia dell'arte-trupparna. Tills dess är hon representerad av en mask buren av män, senare av Shakespeares fjuniga "she-players".

Genusforskaren Donna Haraway beskriver med ett exempel från 1600-talet mannens kultur som "the culture of no culture".<sup>64</sup> Det vill säga att den framstår som neutral och objektiv jämfört med kvinnans. *Kroppen* är skillnaden och blir en förklaring till varför kvinnan försvinner från den scen där hon samtidigt figurerar som en värdig motpart. Mannens "culture of no culture" fungerar i kraft av sin anspråkslöshet som objektivitetens genomskinliga språk-

<sup>63</sup> Ellefsen, Tove (1985) "Teaterhistorien: Fra maske til menneske", *Kvinnenes kulturhistorie* band 1, Oslo: Universitetsforlaget, s. 188 (författarens egen översättning).

<sup>64</sup> Haraway, Donna (1997)

*Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse: feminism and technoscience*, New York: Routledge.

rör”.<sup>65</sup> När mannen på den klassiska grekiska scenen framstår som neutral bör en orsak rimligtvis vara att han också *själv* underordnade sig masken. Därmed kvalificerade han sig till representant för *bela mänskligheten* – fast han i själva verket var den som fördrev den ”kroppsliga” kvinnan från scenen.

När kvinnan äntligen gör entré är en grindöppnare paradoxalt nog det så belastade könet.

De unga pojkarna i kvinnokläder framstår som manliga prostituerade [...] Ska teatern nå större värdighet är kvinnan ett vapen. Att hon får inpass på scen kan kanske ses som en första samhällig disciplinering av könet och sexualiteten.<sup>66</sup>

Kvinnans entré på scen har samtidigt en radikal betydelse för skådespelarkonsten.

På Commedians scen blir hennes nakna ansikte antitesen till Arlecchinos svarta mask. Hon [...] överskrider institutionen genom att peka bort från maskspelet och mot naturalismen.<sup>67</sup>

Tacken hon får är att snabbt spärras in i roller som grupperar sig längs livslinjen och inom familjen. Vägen går från ung och åtrådd flicka till hustru, mamma, piga, gumma – och hora, icke att förglömma. Oavsett vilket, är hennes främsta uppgift att stödja det centrala perspektivet som bärs upp av mannen, mannen och åter mannen.

Samtidigt var teatern kvinnans första möjlighet att försörja sig utanför familjen – utan att ta vägen om prostitutionen. Själv är jag övertygad om att det är i teatern Nora hamnar när hon lämnar barnen, dockhemmet och Helmer. Var skulle ”det vidunderliga” kunna äga rum om inte på scenen?

### Löftet som inte infrias

För kvinnor har teatern alltid rymt en lockelse och ett löfte – men ett löfte som ännu väntar på att bli infriat. Fortfarande söker mer än dubbelt så många tjejer som killar till teaterutbildningarna. Inför terminsstarten 2005 sökte 563 tjejer och 263 killar till Teaterhögskolan i Stockholm, men lika många killar som tjejer togs in.

---

<sup>65</sup> Abrahamsson, Lena (2000) *Att återställa ordningen. Könsmönster och förändring i arbetsorganisationer*, Umeå: Borea, s. 295.

<sup>66</sup> Ellefsen (1985), s. 191.

<sup>67</sup> Ellefsen (1985), s. 192.

Tjejer har alltså dubbelt så hård konkurrens om varje plats som killarna.

Redan från start hjälps killarna på traven genom kvotering! Sedan kommer man ut i en verklighet där tjejerna tar ut många fler arbetslöshetsdagar än killarna. Och det finns ju de som frågar om man verkligen ska behöva utbilda tjejer eftersom de ändå inte får lika mycket jobb!

Motiven för att söka sig till teatern är starka:

Ursprunget var ett behov som aldrig täcktes: att bli älskad. Jag växte upp i ett hem där jag blev väldigt litet sedd, och fantasin var mitt sätt att undkomma min tillvaro. Ingen tyckte det var konstigt att jag blev skådespelerska, men jag har det inte alls i familjen.

En annan förklarar sitt yrkesval med en personlig förlust:

Min mamma dog när jag var 10. När en sådan sak händer blir det som om man inte finns. Mamma gav mig så mycket uppmärksamhet och kärlek och jag tror yrkesvalet har att göra med att vilja föreviga sig själv. Att göra något där man blir sedd och ändå slipper vara sig själv. Att få ge uttryck för en massa saker och att alltid få finnas kvar. Det var där det började.

En skådespelerska valde teatern framför måleriet därför att hon sågs av "det unga manliga geniet":

För mig är det viktigt att (den unge manlige regissören) såg mig så starkt när jag var så ung, bara sexton år. "Du ska bli skådespelerska!" Han sa det kanske inte så direkt, men det kändes så. Genom att se mig så starkt bidrog han på något sätt till mitt yrkesval.

## Drömjobb för kvinnor

Begreppet "könsneutralitet" hänger samma med "den vanliga åsikten att kvinnor och män har samma förutsättningar i samhället och i arbetsorganisationerna"<sup>68</sup>. Men i själva verket bygger könsneutralitet ofta på manlig livserfarenhet och manligt perspektiv.<sup>69</sup>

"Skolan skickar ut dem i en permanent undersysselsättning där de ständigt får lära att de även som unga flickor är utbytbara!" säger en kvinnlig regissör.

---

<sup>68</sup> Abrahamsson (2000), s. 99.

<sup>69</sup> Abrahamsson (2000), s. 97.

En skådespelerska berättar från sin elevtid på 1990-talet om klassens arbete med Strindbergs *Till Damaskus*:

Det är en äldre mans monolog och dessutom en svår text. Det betydde att killarna behövde extra mycket hjälp. Vi tjejer skulle spela Damen. Vi skulle lyssna. Det är sida upp och sida ner med monolog, så kommer Damen in med en liten fråga eller kommentar och så fortsätter monologen. Det var elva veckor när vi fick öva oss på att ha en inre monolog och en tyst dialog.

Pedagog var Keve Hjelm, högt respekterad för sin insats för att höja skådespelarnas prestige vis-à-vis allsmäktiga regissörer. Exemplet tyder på att det var den *manliga* skådespelarens prestige som skulle höjas.

En skådespelerska som utbildades på 1980-talet minns inte att det under utbildningen blev sagt något om skillnaden på manliga och kvinnliga skådespelares villkor. ”Inget utom det vanliga – att det inte finns några roller för kvinnor.”

En annan minns från sin tid på scenskolan:

Vi fick väl godkänt på våra rollprestationer när vi på ett verkligen uttaget sätt spelade upp de kvinnliga schablonerna och bilderna. Då fick vi ett gensvar. Så vi fostrades ju in i det utan att man egentligen talade om det.

En annan, som utbildades under 1990-talet, minns att det på skolan talades mycket om vad som är manligt och kvinnligt:

Den kvinnliga gästläraren sade: ”Nummer ett är att varje kvinnlig elev har en höfthållare [...] att dansa runt och vara sensuell i.” Jag fick lära mig att det jag gör spontant när jag ska gestalta en människa, det räcker inte. Jag måste också *spela kvinna*. Jag måste *tillföra en kvinnlighet*. Efteråt, när jag fick en roll, kom jag på mig själv med att tänka: Det här är en tjej. Hur spelar man en tjej? Jag spelade både ”tjej” och rollen.

## Klassikernas förbannelse

Intervjuer med tjugo skådespelerskor och fyra kvinnliga regissörer gjorda hösten 2004 och våren 2005 är underlag för den här artikeln. De var vid intervjutillfället, mellan 29 och 62 år gamla. En tredjedel grupperar sig runt 50-strecket. Det har beslutats att de alla ska vara anonyma.

Hälften av gruppen har någon form av anställning vid en institution. Den andra hälften frilansar, har sadlat om till annat jobb eller är igång med utbildning till annat yrke inom eller utom institutionen. En har helt slutat arbeta med teater.

De har arbetat inom institution och fria grupper. Deras samlade erfarenhet spänner över ett knappt halvsekel av modern svensk teater som här ses ur ett renodlat kvinnoperspektiv.

Det är en tid med stora förändringar. Sjuttioalet är en expansiv guldålder med nya fria grupper och regionteatrar som etableras i kölvattnet av 1974 års kulturpolitik. 1980-talet återvänder till ordningen med klassisk dramatik, geniförklarade manliga regissörer och institutionsteatern åter till agendan. 1990-talets kris med nedskärningar, uppsägningar och omstruktureringar drabbade i hög grad teatern. Kortsiktiga projekt ersatte resterna av frigrupsfloran.

TeaterAlliansen grundades 1999 med syftet att skaffa arbetslösa skådespelare en materiell trygghet mellan frilansjobben. Främst handlade det om att ta hand om "ålderspuckeln" vid de stora teatern, framför allt medelålders och konstant undersysselsatta *skådespelerskor* som hade anställts under guldåldern på sjuttioalet. Ändå fick TeaterAlliansen inga regler om kvotering av kvinnor.

Vid starten hade Alliansen 30 kvinnliga och 36 manliga medlemmar. Förutsättningen för medlemskap är regelbundna frilansjobb. Det finns fler jobb för män som därmed har lättare för att hålla sig kvar som medlemmar. I januari/februari 2005 var antalet kvinnor 33 mot 52 män.<sup>70</sup> "Det finns inga roller för kvinnor i världsdramatiken" är ett mantra teatern ständigt upprepar. Det bör rimligtvis betyda att det är mycket svårare för kvinnor att försörja sig som frilans. Att det stämmer i praktiken bekräftas av Karin Enbergs kartläggning för Svenska Teaterförbundet 2003: *Fan ska vara skådespelerska 45+ En kartläggning av arbetsmarknaden 2001 för skådespelare dramatiker regissörer*. Den visar att antalet manliga skådespelare och roller konsekvent ligger högre än antalet kvinnliga genom hela åldersspektrat, det vill säga från 18 till 65+.

Av 1 181 skådespelare i arbete år 2001 var 483 kvinnor och av sammanlagt 1 736 roller var 690 kvinnoroller. Och medan 161 manliga skådespelare mellan 45 och 54 år gjorde 270 roller detta år delade 67 skådespelerskor i samma ålder på 116 roller.

När kvinnorollerna är så gravt underrepresenterade i den dramatik som spelas handlar det förvisso också om teatrarnas åtagande. Där

---

<sup>70</sup> Källa: TeaterAlliansen.

ingår att förvalta kanoniserade klassiker där kvinnor spelar just de ovan angivna rollerna som ung flicka, mamma, piga och gumma.

Men ansvaret för det klassiska arvet är inte den enda förklaringen till den misär som råder i teatern. Fler finns. En är den förhärskande naturalistiska spelstilen. En kvinnosyn som härrör från 1800-talet är en annan.

### Osynliga rollfack

I rysk teater utbildas fortfarande till bestämda ”rollfack”, till exempel piga, som skådespelaren sedan stannar i genom hela sin karriär. Svensk teater godkänner officiellt inga överindividuella kategorier. Här är det individuella uttrycket ”kung” och en skådespelerska ska i princip kunna spela *allt*.

Ute i yrket inser tjejerna snabbt att det i själva verket är en ritualiserad kvinnlighet som är rätt redskap i det manliga dramat på scenen. Mot bakgrund av intervjuvaren ter sig den för skådespelarens utveckling och karriär så avgörande rollbesättningen som mer beroende av regissörens kvinnosyn än av konstnärliga kriterier.

Jag brukade få roller där jag dog. Den unga flickan som är vacker, som mannen älskar, men som dör. När en regissör erbjöd mig en tv-roll sa jag på skämt: Va roligt! I vilket avsnitt dör jag? I första, svarade han. Därefter fick jag mammaroller rätt länge. Jag var kanske 35 och den manlige huvudrollen 29. Unga manliga regissörer har en speciell syn på sin egen mamma. Hon är det vackraste som finns och evigt ung. Sedan har jag fått spela medelålders bittra klimakteriekärringar. Så nu hoppas jag få vara mormor så småningom.

En skådespelerska citerar en manlig teaterproducent som säger: ”Det är flickkvinnor vi vill ha på den här teatern.”:

Det ger en bild av en kvinna som är skör, men stark. Det fascinerande är just spännet mellan skörhet och styrka. Det finns många andra kvinnotyper, men de får vi inte se. Den traditionella mansrollen kanske kräver en skör kvinna som sin motpol.

En av dagens stora karaktärsskådespelerskor utbildades på sjuttio-talet och menar att ramarna för hur en skådespelerska får se ut har blivit snävare:

En svensk skådespelerska är standard 38 i konfektion. Jag är lite för stor. Jag kom in lite mot alla odds. Sjuttio-talet var en ”foträt” tid med lite andra ideal. Tur för mig!

De intervjuade kan direkt tala om vilken typ av roller de brukar få. Deras beskrivning korresponderar förbluffande väl med de gamla rollfacken.

Mina roller är brunetterna. Lady Macbeth, Martha i *Vem är rädd för Virginia Wolf*, Ann i Lars Noréns *Höst och vinter*. Hon är aggressiv och drivande, en riktig brunettroll. (*skådespelerska mörk*)

Offret, det unga oskuldsfulla. Den unga flickan som gråter, blir med barn, blir lämnad. Henne har jag spelat många gånger. (*skådespelerska blond*)

Piga! Jag får automatiskt spela piga. Jag kommer från arbetarklassen och min mormor var piga så jag ser väl ut som en piga! (*skådespelerska mörk*)

Ung skådespelerska (blond) säger:

Jag har gjort rätt sargade typer. En kvinna som har blivit våldtagen fem gånger, innan dess en pjäs som handlade om ett våldtäktsförsök. Sedan en tjej som varit utsatt för en typ av övergrepp, men som slåss för att bli av med sitt trauma.

Hennes äldre kollega, blond även hon, har gjort likartade roller inom den klassiska repertoaren.

Alla de här som tog livet av sig ändå från Ofelia. Julie med kniven, Eleonora med sin blomma, den stackars Nina. Inga friska som kommer in och är glada, utan dystert, tungt, neurotiskt. Mycket självmord, död, sjukdom, knark. Det måste vara något som gör att man har hamnat där från början.

En sak tycks säker: En skådespelerska som är mörk och kraftigt byggd har sämre odds vad gäller karriär än den spröda, smala blondinen.

Man undrar hur Margareta Krook klarade sig. Hon fick spela amman i *Romeo och Julia* och *Kärring nummer fem*. Sedan sopade hon marken, men det var inte förrän hon blev 40–45. Och de där åren mellan 25 och 40 ska man ju också leva och arbeta.

## Den manliga kritiken

Inom dramatiken har ett modernt genombrott visserligen ägt rum. Ibsen, Strindberg och Tjechov hör till de handgripliga bevisen. Vad gäller kvinnans roll i teatern har emellertid det moderna genombrottet ständigt skjutits upp. Traditionen kräver sitt och männen har ständigt berett plats för nya män på chefsstolarna.

Något vidare stöd från kritikerhåll kan hon knappast heller räkna med.

Det finns inga recensenter med i intervjumaterialet. Jag ska därför ta mig själv som exempel. Min första recension i *Expressen* 1982 hade rubriken ”Kan mannen överleva kvinnökönets död?” och handlade om en uppsättning av Euripides *Medea*.

Jobbet som recensent har i någon mån handlat om att vidmakthålla det system som direktiven till den här utredningen ifrågasätter, i mitt fall på manligt dominerade redaktioner och inom en manligt dominerad teaterkritik.

*Hur* manlig den kritiska traditionen är visar de nummer av den ansedda teatertidningen *Dialog* som finns i min bokhylla. Uppsättningen är visserligen inte komplett. Men det är ändå anmärkningsvärt att i femton nummer utgivna under perioden 1965–70 har enbart fem bidrag skrivits av kvinnor. Fyra av dessa handlar om barnteater. Tre finns i nummer 3/68. Författare är Suzanne Osten, Gunilla Ambjörnsson och Gunnel Törnander.

Antalet manliga bidrag är 113. Då räknas även sju enkätsvar om teaterdemokrati, en fråga som tydligen inte ansågs relevant för kvinnor.

Redaktörer var Lars Kleberg, Jonas Cornell och Leif Zern, fortfarande verksam som kritiker.

Men knappast någon recensent kan svära sig fri från den kritik som anförs i en amerikansk undersökning från 2002.<sup>71</sup> Där hävdas att det på tidningarnas kulturredaktioner genomgående finns en negativ inställning gentemot kvinnors projekt och/eller en identifikation med mäns projekt – även från kvinnliga kritikers sida. Attityden bidrar inte bara till att osynliggöra kvinnor i teatern generellt, utan hindrar dem även från att gå vidare med sina projekt. De syns helt enkelt inte i tidningen.

Svenska och norska undersökningar av kulturmaterial i skandinaviska dagstidningar visar samma tendens till att favorisera mäns verk, manliga kritiker, författare och konstnärer på bekostnad av kvinnor.<sup>72</sup>

En liknande attityd kan registreras när svenska teaterkritiker väljer föreställningar till Teaterbiennalen 2005.

---

<sup>71</sup> Jonas, Susan och Bennett, Suzanne (2002) *Report on the Status of Women: A Limited Engagement?* New York State Council on the Arts Theatre Program.

<sup>72</sup> se Clementi, Eva (2005) *Bokens kapital i dagspressen*, magisteruppsats JMK, Stockholm samt Wright-Lund, Cecilie (2005) *Kritikk og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk dagspresse*, Oslo: Universitetsforlaget.



Jag gjorde en statistisk koll av biennalen i Umeå 2005. Av samtliga inbjudna föreställningar var fyra skrivna av kvinnor och två regisserade av kvinnor. Alla fyra som var skrivna av kvinnor var barnteaterföreställningar. Av dem som regisserades av kvinnor var en barnteater och en dans.

**Figur 8.5 Ett flygblad undertecknat "Den Alternativa Biennialjuryn" som delades ut under Teaterbiennalen i Umeå 2005**

**ETT ALTERNATIVT BIENNALENPROGRAM**  
hade kunnat se ut så här:

- "Bergsprängardöttern som exploderade" av och med Le Kaappi / JAM Riksteatern.
- "Frigiven" av Lisa Langseth, Agneta Pleijel och Lukas Svansson, i regi av Carolina Frånke / Göteborgs Stadsteater
- "Flykten till Halland" av Gertraud Larsson, i regi av Eva Westh Rubles / Teater Halland
- "Den perfekta mannen" av Inger Ekerfeldt, i regi av Kia Berglund / Teater Gäddet
- "Bländisar" av och i regi av Sisela Lindblom / Backstage, Stockholms Stadsteater
- "Afghanistan" av Daniela Kallman i regi av Farnaz Arbabi / Teater Scenario
- "Bettyjuanna" av Åsa Lindholm i regi av Sara Stenertén / momentteater
- "Kvinnorna vid svansjå" av Kristina Loga i regi av Åsa Kallrén / Stockholms Stadsteater
- "Pyklas 4:48" av Sarah Kane i regi av Melanie Mederlin / Riksteatern
- "Vivagina" av Eva Ensler, i regi av Judith Hollander / Mossbacke Etablissering
- "Ingenting är bra nej då!" av Malin Axelson, i regi av Karin Erberg / Regioriksteatern Helsing-Kronoberg
- "Sandor slash Ida" av Sara Kadefors, dramatiserad av Sofia Fredén i regi av Maria Löfgren / Ålvåbergs/Bohusläns teater.
- "Girlpower" av Eva Massiri i regi av Malin Stenberg / Backa teater
- "Kattor" av Ulrika-Carin Nyqvist och Miriam Sjöe, i regi av Miriam Sjöe /Gottunda Teater

\*

Den Alternativa Biennialjuryn har uppmärksammat den stora bristen på kvinnor som skrivit och regisserat årets urval till Teaterbiennalen i Umeå. Vi samtlade på oss alternativa listor utifrån lovord från teaterchefer, årligen, respons i media och publikundersökning. Urvalet har varit stort men ovan är de 14 utvalda bidragen.

Dessa föreställningar har ställt för ett nyskapande av den Svenska Scenkonsten i sin föreläggning och öppnar upp viktiga ämnen på scenen och till en stor publik.

De har relaterat till sin samtid med en absolut skarpa och har med en stort mod valt att utforska nya teatermark.

Föreställningarna är djupa och kompromisslösa berättelser med stor fantasirikedom och innovativa framgång och har, med hjälp av dessa, skapat plats för konstnärlig egenart och nya teman.

De har givit en plats till historier vi saknar, men längtar efter att få se.

## En ny tid

Under andra hälften av 1900-talet blir utbildning och yrkeserfarenhet en självklarhet för kvinnor. Sverige är ett föregångsland i Europa när det gäller att rusta ner formella könsroller och gå i tåten för en ökad jämställdhet. Men teatern följer inte med. Vare sig internt i organisationen eller på scenen går det att registrera annat än rent sporadiska förändringar.

Av de tjugo intervjuade skådespelerskorna har en tredjedel sällan arbetat med kvinnliga regissörer, ännu en indikation på att teatern fortfarande definieras av en manlig kultur.

När kvinnor gör intrång på traditionellt mansdominerade områden måste man fråga sig om jämställdhet uppnåtts eller om det handlar om undantag som bekräftar regeln. Det vill säga att kvinnor fortfarande agerar i marginalerna trots enstaka exempel på motsatsen. En annan fråga är vilka krav de kvinnor som får chansen måste leva upp till. Som situationen är nu, riskerar en kvinna som misslyckas på Stora scenen att förstöra möjligheten för kvinnliga kollegor i år framåt.

Kvotering? Kör i vind! Då först kommer jag att känna att jag har samma möjlighet att misslyckas som män har. Misslyckas jag blir det till att "unga kvinnliga regissörer är det vanskligt att ta till Stora scenen". Lyckas jag så kanske vi kan våga en till? Det känns motigt att vara det här undantaget.

En skådespelerska som bekymrar sig aktivt över stillaståndet på scenen i förhållande till den omgivande verkligheten citerar professor Tiina Rosenberg:

Man frågar ett barn: "Hur ser din farmor ut?" Och visar en bild på en gumma med käpp. "Men", svarar barnet, "min farmor ser inte alls ut så där. Hon går på Friskis och Svettis." Jag har en känsla av vi gestaltar en kvinnotyp som inte längre finns. Och att det inte bara gäller farmödrar!

## Arbetargrabbar och borgarkärringar

Ribban till det halvsekel där intervjuerna gör nerslag läggs nyårsafton 1956 i Göteborg med urpremiären på John Osbornes debutpjäs *Se dig om i vrede*. Jimmy Porter, själva prototypen på efterkrigstidens arge unge man blev Keve Hjelms genombrott – en

sårig, rasande intellektuell arbetargrabb vars kvinnoförakt kunde mäta sig med Strindbergs.

Föreställningen kan ses som startpunkt för en "sentimental realism" med starkt manliga förtecken. Honnørsorden var "äkthet" och "sanning" och genomslaget blev starkt såväl inom teatern som filmen. Bo Widerbergs *Kvarteret Korpen* (1963) med Keve Hjelm och Thommy Berggren som far och son blev något av ett flaggskepp.

Riktningen skulle bli långlivad och fick till följd att teatern – åtminstone delar av den – fastnade i en syn på kvinnan som känns igen från den svenska arbetarlitteraturen.

Kerstin Tidelius och Gun Arvidsson spelade överklassflickorna i Osbornes pjäs. De skulle komma att få framleva sina långa skådespelarliv i skuggan av de arga unga männen.

När de arga kvinnorna äntligen äntrade scenen var året 1974 och platsen Stockholms stadsteaters stora scen på Wallingatan. Margareta Garpe och Suzanne Ostens *Jösses flickor! Befrielsen är nära* fick spelas på scenens främre del, framför järnridån vars uppgift var att hindra eventuell eldsvåda från att sprida sig inåt på scenen.

Bakom ridån blockerades scenen av scenografin till Ibsens *Peer Gynt*, täckt av presenningar väntade den på att de sjutton planerade föreställningarna av *Jösses flickor!* skulle avklaras så att en traditionell klassiker med manliga förtecken fick återta sin plats på repertoaren.

Där bak var det dukat för mannens brottning med de stora livsfrågorna, i regi av Fred Hjelm, med Krister Henriksson och Keve Hjelm i delad titelroll omgivna av teaterns kvinnliga arketyper: Modern, horan och Madonnan, den till döden trogna Solveig.

Framför järnridån stod Ulla Britt Norrman och Yvonne Lombard i spetsen för ett systerskap som krävde sextimmarsdag och dagisplats för barnen. Här var det kvinnliga dramatiker och kvinnlig regissör, Suzanne Osten. Och här representerade ingen "den hela människan". Fyra manliga skådespelare "skapar ett samhälleligt rum som omsluter kvinnornas föreningsarbete och privatlivserfarenheter". Spelstilen hade inslag av burlesk och "gav skådespelarna uttrycksmöjligheter som gick utanför de patriarkala normerna för kvinnlighet"<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Johansson, Birgitta (2004) "Visionen om en fri kvinna: Kvinnoidentitet i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 'Jösses flickor! Befrielsen är nära'", *Vision och verklighet*:

Där fram var kollektivet förutsättning för förändring. Till Gunnar Edanders musik blev refränger som ”En ensam kvinna är bara en slav/men tusen systrar kan ställa krav” rena slagdängor. Och *Jösses flickor!* (av teaterns manshumor omdöpt till *Jösses fittor!*) blev Stadsteaterns dittills största publika framgång.

Föreställningen blev en kraftfull demonstration av den bortträngda kvinnligheten, men kom inte att nämnvärt påverka mansdominansen på Stora scenen.

Som belöning för den exempellösa framgången fick Suzanne Osten starta en ickekommersiell barn- och ungdomsteater. Unga Klara blev en plats i teater-Sverige där modernismen under alla år har samlevat med jämställdhetsfrågor.

”Kvinnoteater” gjordes efter hand också av frigruppernas tjejer, som en senkommen men dock protest mot mansdominansen. Sjuttioalet var visserligen en tid av explosivt experimenterande, men den politiska teatern var i hög grad männens domän. Med sitt insisterande på känslor sågs kvinnan som ett hinder för de manliga revolutionärerna att fullfölja sitt historiska uppdrag.

En skådespelerska minns hur det gick till när gruppen skulle spela revy:

Vi var flera kvinnor som kom med idéer. Det blev annars så mycket att vi skulle stå där i boa och göra väldigt konventionella kvinnoroller. Men idéerna refuserades. De var helt enkelt inte intressanta. Vi tyckte det skulle handla mera om *kvinnor*, inte bara kvinnor som dekoration. Men man fick ju prioritera det som var viktigt. Och på den tiden var det klasskampen som gällde. Det vi ville göra var mera känslomässigt. Det passade ju inte där. Det gick alltid att sortera bort som lite ”flummigt”.

En annan berättar från tiden:

Det fanns en strikt ideologi på teatern, men ingen speciell kvinnofråga. Det ansågs vara borgerligt. ”När revolutionen kommer är även kvinnorna frigjorda!” När vi hävdade att vi ville ha mer plats ansågs det borgerligt. ”Ni är jämställda!” Det tyckte inte vi kvinnor att vi var.

---

populärvetenskapliga föreläsningar hållna under humanistdagarna den 9–10 oktober 2004, Göteborg, Humanistiska fakultetsnämnden, Göteborgs universitet.

Figur 8. 6 Marianne Lindberg De Geer skrev i *DN* om solidaritet och rättvisa inom teatern på 2000-talet och under den progressiva eran på 1970-talet



Källa: Dagens Nyheter 2003-01-03, 2003-01-15

Även det dramaturgiska arbetet blev inlägg i debatten:

Alltid – ofta! – är det kvinnornas scener man stryker ner. En man sätter upp, en man är dramaturg och män är inte speciellt intresserade av oss. Så kvinnornas scener stryker med av ”naturliga skäl”. De är inte riktigt lika viktiga, de för inte huvudhandlingen vidare.

De fria grupperna har setts som en progressiv kraft i svensk teater. Men vad gäller synen på kvinnor tycks de fria grupperna ha varit ett snäpp värre än även den utskällda institutionsteatern.

Männens dominerande roll blev synlig när medlemmarna sökte sig över till institutionen. Då var det ingen större merit för kvinnor att komma från en fri grupp.

Nej. Enbart för män! Galeasen, Jordcirkus, Skånska teatern, Fria Pro – där blev ju alla chefer. Så har det varit. Medan kvinnorna inte har gjort samma karriär. För mig är det en fantastisk glädje att jag har fått finnas kvar. Men det beror ju enbart på att jag gav upp ambitionen att registrera.

### **Som män behagar**

Om män spelar huvudrollerna på scenen får de rimligtvis även större inflytande inåt i organisationen än kvinnliga kollegor, som i hög grad skolas in i yrket via ungflicksroller.

Männen väljer först. Om en etablerad manlig skådespelare ska göra ett jobb och teaterchefen föreslår en motspelerska säger de: ”Nej den tjejen vill jag inte spela med.” Om det är någon som är jättetuff, som de känner inte behagar. Ja, så blir det inte den. Så blir det någon annan. Om man hårddrar är det så det är.

Underordnandet av kvinnor äger rum in i själva arbetsprocessen.

Det skrämmer mig fruktansvärt hur lite plats kvinnliga skådespelare får ta under ett repetitionsarbete! Med manliga regissörer är det på samma sätt som i de här undersökningarna på dagis, de som visar att dagiskillar får ta mycket mera plats än tjejer för att leva ut sina neuroser och problem. På teatern är det nästan värre. Manliga regissörer favoriserar eller låter män ta väldigt mycket plats, och kvinnliga regissörer gör precis likadant: låter män ta mycket plats med sina problem, hur vi ska lösa det här. Av de kvinnliga skådespelarna krävs bara att de ska lösa problemet hemma och så ska de upp på golvet och göra det. Det är otroligt frustrerande. Man tror kanske mer om kvinnliga regissörer, att de kanske skulle ta sig mera tid med kvinnorna. Men varför skulle en kvinna vara mindre sexist än en man?

En kränkning alla de intervjuade någon gång har utsatts för är att förminsкас eller osynliggöras i arbetsprocessen.

Regissören (-) tvingade mig in i något som jag inte klarade av. Bara sättet han pratade med mig! Han kallade mig "lilla" hela vägen! Det var vidrigt! Jag blev så mosad. Allt var ett färdigt koncept som jag skulle stoppas in i, fast jag sa: Jag tror inte på det där! Jag fick ont i magen redan på morgonen för att jag skulle spela på kvällen. Till slut blev jag sjuk. Jag fick migrän. Jag blev faktiskt blind! Jag fick ställa in en föreställning. Där kunde jag ha klivit ut från teatern för att aldrig återvända. För sjuk ska man inte bli!

Inga siffror talar om hur många skådespelare som har lagt av efter att ha mobbats på jobbet. En skådespelerska sa upp sig. En orsak var konsekvent otillfredsställande arbetsuppgifter.

Jag användes för att göra korta, snabba porträtt, att gå ut och in i många olika roller i samma uppsättning. Om man är skicklig märker publiken inte ens att det är samma skådespelare. Det är slitsamt och man får inte riktigt något tillbaks. Man längtar efter att få ta plats i *en* roll. Jag användes på det där sättet många gånger och det slet på mig.

En annan ser kön som orsak till att hon inte fick den anställning hon formellt hade rätt till.

Jag är stridbar i en provokation och som kvinna är jag inte lika betydelsefull för repertoaren. Det finns inte så mycket jobb för kvinnor, så oss går det att göra sig av med. Så på det sättet har jag trakasserats.

## Teaterns Moment 22

På 1960-talet när Scenskolan fortfarande låg under Dramaten fick eleverna åka hiss till träningslokalen på fjärde våningen:

Där kom alla gubbarna som skulle upp i sina loger. Vi stod där i våra små trikåer och var vettskrämda. En gång var en gubbe där. Han bara tryckte in mig. Vi skrattade förskräckt och rusade ut. Vår rektor (-) samlade oss flickor. "Ni ska skaffa morgonrockar", sa han "och sätta på er när ni åker upp i hissen. Ni kan inte åka i bara era dräkter."

Med morgonrockar var det betydligt enklare att åka upp.

Attityden liknar den där ett våldtäktsoffer görs till medskyldig därför att hon har klätt sig utmanande. "Men i dag är allt annorlunda", menar en skådespelerska.

Jag satt i kulisserna tillsammans med en ung skådespelerska. Hon spelar strippa och bär otroligt grova, erotiska kläder och ska precis in och

göra en jättesvår scen. Då kommer en högt uppsatt person på teatern in och tar på henne och säger: "Fy fan va läcker du är!" Hon vänder sig till mig och säger: "Är du mitt vittne?" Jag säger: "Självklart! Om det stör dig."

Själv hade jag aldrig reagerat som hon. Jag hade lett och nigit lite.

En ung regissör ser inte lika optimistiskt på dagsläget.

Jag vet inte om det är exceptionellt för vår bransch, men definitivt accepterar man saker. Vore jag chef på Dramaten skulle jag avskeda de som konsekvent kallar sina medspelande skådespelerskor för "horor" eller "fittor" under repetitionsprocessen.

Inom teatern ses gärna manligt konstnärskap och sexism som faktorer som ömsesidigt förutsätter varandra. En manlig regissör eller skådespelare får bete sig på sätt som hos en kvinna skulle klassas som skandalöst.

Jag talar om det intrikata att en del män har behov av att härska på scenen och kan ta till vilka medel som helst. En kyss visar man ju bara så långt som man behöver, så får publiken föreställa sig resten. Det finns de som utnyttjar sådant. Det är inte så kul för en flicka som ber: "Gör inte så en gång till!" Som kanske är ny och rädd och ung och som inte vågar säga något. "Om jag börjar bråka här så kanske jag inte får något mera jobb."

Sexuella trakasserier tycks vara något slags Moment 22 inom teatern. Det rör sig om skambelagda händelser där den drabbade själv är involverad. Att inte agera eller anmäla uppfattas lätt som ett erkännande av att ingen kränkning har ägt rum och hon har därför inte heller i efterhand rätt att tala om det som hände.

Ja. (Han) var obehaglig och det handlade om sexuella trakasserier. Men jag tog inte tag i det. Och jag vill inte kommentera detta. Är det något man vill säga får man göra det direkt, eller polisanmäla.

På 1990-talet anklagades ledningen för Teaterhögskolan i Stockholm offentligt för att sexuellt ha trakasserat kvinnliga elever. I *Dagens Nyheter* 16/1-99 gick en rad kvinnliga elever och skådespelerskor ut till försvar – för skolan, *inte* för sina kränkta kamrater.

Vi sa: Visst, har (han) gjort de här sakerna ska han stå till svars. Men anmäl honom i så fall för i media kan han inte försvara sig.



Manövern lyckades såtillvida att den som hade anklagats för sexuella trakasserier istället framstod som det oskyldiga offret – för kvällstidningarna.

Hela historien var en tydlig signal till kvinnor som upplever sig kränkta: Räkna inte med stöd från branschen!

Den gällande attityden summeras så här:

*Lite stryk får de tåla!* var rubriken på Liza Marklunds tv-dokumentär om våld mot kvinnor (2004). Ungefär så är det i teatern också. Ger man sig in i det här får man tåla lite skit. Så skulle det inte vara men så är det.

Gemensamt för exemplen på trakasserier av sexuell art är att omgivningen tiger. *Offret* förväntas reagera genom att till exempel anmäla. Att det normalt är den som har makt som trakasserar och att en anmälan riskerar äventyra såväl det aktuella som framtida jobb bekymrar inte.

Har vi en sådan scen är det klart att en manlig skådespelare får ta mig på bröstet och könet. *Om vi spelar det*. Men då ska vi ha den överenskommelsen.

Om överenskommelsen inte respekteras bör det rimligtvis vara teaterns problem och inget den enskilda skådespelaren ensam ska behöva konfrontera.

Den amerikanska undersökningen berättar om bildandet av ett Old Girls' Network där etablerade skådespelare tar upp frågor om yrkesetik och rena trakasserier. Ett råd av liknande typ vore kanske en användbar appellinstans även i svensk teater. Det faktum att lagen öppnar för anmälan får inte bli ett argument för att skjuta frågor av yrkesetisk karaktär över till juridiken. Det är ytterst ett sätt att lägga det moraliska och konstnärliga ansvaret för det som sker inom teatern över på staten.

## Genuspolitiskt bokslut

Jag önskar att det fanns ett genusperspektiv på nästan allt på scen-skolorna. Inte för kvinnornas, utan för vår gemensamma saks skull, för att män och kvinnor ska få tillgång till varandra till hundra procent.

De kvinnor som har ställt upp och berättat om högst personliga erfarenheter av teater har gjort det för att få till stånd en förändring. Ytterst för att rycka själva teatern ur händerna på "gubbarna".

Men inte för att behålla den för sig själva. Utan som den unga skådespelerskan här ovan säger: för att män och kvinnor ska få tillgång till varandra till hundra procent.

Kampen mellan könen är fortfarande teaterns grundackord och kraftkälla. Och jämställdheten är i dag teaterns största utmaning även konstnärligt. Teatern infriar sitt löfte till kvinnorna genom att bli det Nora drömde: en plats där kvinnor och män som jämbördiga får det vidunderliga att ske.

*Tove Ellefsen Lysander*, är frilansskribent, författare och kritiker. Hon har bland annat varit anställd forskare vid Institutionen för teatervetenskap, Universitetet i Oslo och varit knuten till *Dagens Nyheter* som teaterkritiker 1985–93. Hon skriver nu för *Aftonbladet*.

### Skriftliga källor

- Abrahamsson, Lena (2000) *Att återställa ordningen. Könsmönster och förändring i arbetsorganisationer* Borea: Umeå.
- Clementi, Eva (2005) *Bokens kapital i dagspressen*, magisteruppsats JMK, Stockholm
- Ellefsen, Tove (1985) ”Teaterhistorien: Fra maske til menneske” *Kvinnenes kulturhistorie band 1*, Oslo.
- Haraway, Donna (1997) *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan©\_Meets\_OncoMouse: feminism and technoscience*, New York: Routledge
- Johansson, Birgitta (2004) ”Visionen om en fri kvinna: Kvinnoidentitet i Margareta Garpes och Suzanne Ostens Jösses flickor! Befrielsen är nära” från *Vision och verklighet: populärvetenskapliga föreläsningar hållna under humanistdagarna den 9-10 oktober 2004* Göteborg, Humanistiska fakultetsnämnden, Göteborgs universitet
- Jonas, Susan & Bennett, Suzanne (2002) *Report on the Status of Women: A Limited Engagement?* New York State Council on the Arts Theatre Program
- Wright-Lund, Cecilie (2005) *Kritikk og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk dagspresse*. Oslo: Universitetsforlaget

### Muntliga källor och e-post

Intervjuer med tjugo skådespelerskor och fyra kvinnliga regissörer gjorda hösten 2004 och våren 2005. TeaterAlliansen, Lotta Zacharias/e-post

## Om teaterns heteronormativitet

Av Stefan Nordberg

**Queera läckage och Pride-festivaler. Blir vi (ni) aldrig nöjda?**  
Journalisten Stefan Nordberg höll en inledning till seminariet *Straight Acting på Stora scenen* som kommittén arrangerade under festivalen *Stockholm Pride* sommaren 2005.

Jag vill börja med ett personligt och till att börja med roligt minne. För ungefär ett år sedan såg jag Shakespeares *Hamlet* på Stockholms stadsteater med Helena Bergström i huvudrollen som just Hamlet. Jag minns spänningen av att se en kvinna i denna så klassiskt manliga roll. Och det roliga med att genusbarriären på en så stor scen och i en så klassisk pjäs luckrades upp så uppenbart.

Några veckor senare läste jag en intervju med regissören Philip Zandén kring just *Hamlet* i *Norrköpings Tidningar*. Han säger: ”Det är inte för att rida på queer- och transvågen. Jag ville ha en Hamletskådespelare som inte är omgärdad av en air av finkultur, en vanlig människa som folk kan identifiera sig med. Vi behövde en folklig, kommunikativ skådespelare.” Zandén tycks här mena att Bergström är den folkligaste skådespelaren som han kunde hitta. Det har jag egentligen inga åsikter om. Vad som är intressant är att han tycks mena att det finns en queer<sup>74</sup>- och transvåg, något som

---

<sup>74</sup> Rosenberg, Tiina (2002) *Queerfeministisk agenda*, Avesta: Atlas, s. 11–12. ”Termen queer och dess betydelse(r) är svåra att sammanfatta i ett ord eller ens i en mening. Egentligen bör queer inte preciseras. Det var ursprungligen en viktig del av det queerteoretiska förhållningssättet att inte slå fast en exakt betydelse för begreppet queer. /.../Men i likhet med andra termer har även queer under 1900-talet tillskrivits olika betydelser, de vanligaste är:

- 1) queer som synonym för lesbisk, gay, bisexuell eller transidentiteter;
- 2) queer som paraplybegrepp för:
  - a) lesbisk, och/eller gay, och/eller bisexuell, och/eller transpersoner med liten uppmärksamhet på skillnader mellan dessa grupper (användningen kan jämföras med det sätt på vilket ordet gay tidigare använts som en sammanfattande beteckning på lesbiska, homosexuella män även stundtals inkluderande bisexuella och transpersoner);
  - b) olika icke-heterosexuella positioner vilka då ställs parallellt med varandra;
  - c) överlappande områden mellan och bland lesbiska och/eller gay, och/eller bisexuella och/eller andra icke-heterosexuella positioner;
- 3) queer som beskrivning av så kallade queera läsningar där verket och dess uttolkare inte nödvändigtvis delar samma sexuella utgångspunkt;
- 4) queer som beteckning på olika icke-normativa köns-/genuspositioner inkluderande de heterosexuella;
- 5) queer som beteckning på icke-heterosexuella företeelser vilka inte tydligt kan markeras som lesbiska, gay, bisexuella eller transpositioner, utan vilka tycks innefatta en eller flera aspekter av dessa kategorier och referera till en eller flera av dem samtidigt, då ofta på ett ”förvirrande” eller dissonant sätt;

tydligt inte har med folklighet att göra. Och att det just nu rullar in en massa bögar och flator och transor på teaterscenerna för att det är hippt att vara just det.

Nåväl, jag tror att det inte är alltför kontroversiellt att säga att ett verk lever sitt eget liv i förhållande till upphovsmannen eller/kvinnan. Det är hos åskådaren som verket tolkas och får liv. *Hamlet* är alltså queer om jag uppfattar det så. I boken *Byxbegär* skriver teatervetaren Tiina Rosenberg att ”Den majoritetskultur som anser sig vara heterosexuell genomsyras i själva verket av ögonblick som är queera”.<sup>75</sup> Det gäller bara att upptäcka dem genom att ta på sig sina queera glasögon. Men tyvärr är det inte så enkelt att alla bara kan gå runt och göra fria och individuella tolkningar av en heterokultur som genomsyras av queera läckage.

Tiina Rosenberg skriver att i en heterosexuell värld förpassas allt annat till ”den negativa kulturhistorien, till glömskan, bortseendet och borthörandet”.<sup>76</sup> Och här ligger svårigheten för den queera person som söker representationer av sin identitet eller erfarenhet i scenkonsten. Det är ansträngande att hela tiden leta efter det gömda och förträngda, hur duktig man än blivit på att hitta sprickor i konstens heterosexuella norm. Och om man matas med budskap om vad som är normalt är det lätt även för den som själv lever queer att glömma att det finns alternativ till de dominerande berättelserna.

Ingenting är neutralt och vi människor nås hela tiden av en massa budskap och meddelanden som uttrycks med ett mäktigt vapen, nämligen språket. Vi är en del i ett samhälle med normer och värderingar som vi måste förhålla oss till. Och teatern är del i detta samhälle. Jag måste förhålla mig till teatern, och till Philip Zandéns uttalanden. Och om han säger att verket inte är tänkt att vara queert så innebär det att jag, som queer, återigen får göra en motståndsläsning. Det vill säga: jag ser något som inte är sanktionerat

---

6) queer som beteckning på åskådarpositioner, tolkningar, konstverk, kulturella företeelser och textuella kodsystém som hänvisar till eller faller utanför heterosexuella, lesbiska, gay, bisexuella eller transidentiteternas förståelse och kategoriseringar av kön/genus och sexualitet. Då blir queer en beteckning av det som går utöver de etablerade kategorierna för kön/genus och sexualitet.”

Tiina Rosenberg skriver i en fotnot till detta stycke, s. 179, ”Detta är en lätt modifierad version av Alexander Dotys definitioner av queerbegreppet. Jag har framförallt inkluderat transidentiteter inom kategorin queer, något som Doty valt att inte göra. Se Alexander Doty, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, New York & London: Routledge, 200, s.6.”

<sup>75</sup> Rosenberg, Tiina (2000) *Byxbegär*, Stockholm: Anamma, s. 18–19.

<sup>76</sup> *ibid.* s. 19.

av skaparen. Och det är ansträngande, för att inte säga exkluderande.

Jag tror att många av oss på det här seminariet är ganska duktiga på att göra just sådana läsningar. Det går bra men det finns också, tycker jag, ett sorgligt element i detta. Mina läsningar är så gott som aldrig läsningar som bekräftas. Jag som queer får nästan aldrig stöd eller uppmuntran för min världsbild. Istället blir jag allt som oftast osynliggjord.

Men kan man verkligen dra sådana generella slutsatser kring någonting som handlar om ett tolkande? Teatern är i nuet. Det förändras från kväll till kväll. Och det dokumenteras vanligtvis endast i åskådarens minne. Teatern är en ytterst subjektiv konstform. Det spelas och sen finns det inte mer. Och ändå har jag försökt undersöka teatern för att se mönster. Vart är teatern på väg? Och jag gör detta genom att läsa en väldans massa teaterprogram.

Jag har i uppdrag av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet att bidra till deras utredning genom att göra repertoarstatistik på teatersidan. Mitt material är program och flyers, där jag räknar antal män och kvinnor på och bakom scenerna. Hittills har jag läst 198 program och flyers från hösten 2004 och våren 2005, vänligen skickade till mig från tretton läns-, stads- och riksteatrar, inklusive Riksteatern, Dramaten och Stockholms stadsteater.

Samtidigt som jag gör denna statistik, har jag passat på att studera materialet noggrannare för att ta reda på något om hur det står till med heteronormen på våra offentligt finansierade teatrar. Självfallet är program och flyers inte synonyma med föreställningen de beskriver. Och ibland har informationen varit bristfällig med bara flyers som dokumentation där det i stort sett bara är en bild som visas och jag skulle ha kunnat titta närmare på till exempel årsredovisningar för mer detaljerad information. Men det finns en intressant aspekt med just program. Och det är att de är teaterns och pjäsens ansikte utåt, mot publiken och allmänheten. Detta är vad vi vill säga med denna pjäs. Detta anser vi vara viktigt att diskutera eller belysa eller detta tror vi är underhållande för er, kära publik. I programmen förklaras teaterns/konstens ambitioner. Och dess bild av verkligheten.

Och vad är då viktigt att belysa enligt dessa nästan 200 program? Ja, det är ganska viktigt med klassiker som Strindberg och Ibsen och Shakespeare som finns representerade på i stort sett varje teater. Och det är viktigt med politik. Samhällsfrågor som till exempel

globalisering och det nedmonterade folkhemmet återkommer. Men framför allt är det viktigt med kärlek. I 60 av dessa program kan man uttalat och poängterat läsa om pjäskaraktärernas eller dramatikers kärleksliv. Fast nästan uteslutande handlar det om kärleken mellan man och kvinna. För av dessa 60 program med kärlek handlar 56 om heterokärlek. Endast fyra stycken tar upp någonting annat. Och då endast i förbigående. Inte i ett endaste program står samkönad kärlek i fokus.

Och hur är det med könsrollerna då? Teatern sägs ju vara förklädnadens högborg. Ja, av dessa nästan 200 program så förekommer det crossdressing i endast fjorton program och vad gäller programmens eventuella genusdiskussion, och här har jag varit generös i min läsning, så förekommer detta i 36 program. Av sammanlagt nästan 200 alltså.

Och samtidigt finns till exempel en festival som Stockholm Pride. Vid en hastig titt i Stockholm Pridefestivalens lilla programblad kan man till exempel läsa om följande teater/performance-uppträdanden: dragshowen *Divine Decadenz*, teatergruppen Kung framför queermanifestet, den lesbiska vampyren Rosie Lugosi och dragkingworkshops. Till exempel. Och vill man ta del av annan kultur än teater och performance finns det såklart ännu fler: tantsnuskitteratur för flator, fotoutställningar om könsöverskridare, lesbisk litterär salong i Gallerian och bögcruisinginstallationer i Humlegården. Det är queer konst som just nu äger rum runt om i stadens, åtminstone delvis, offentliga rum. Anmärkningsvärt men kanske inte helt förvånande är att inga av dessa konstyttringar är ett gästspel från någon av Sveriges institutionsteatrar eller från någon annan etablerad konst- eller teaterscen. Detta är avantgarde. Detta är kultur i opposition.

Med detta i åtanke så tycker jag att min egen utredning, låt vara att den till sin omfattning är begränsad, och dess resultat såhär långt handlar om synlighet. Och dess motsats. Vad skrivs ut och/eller vad visas i olika teatrars programblad? Vad impliceras och vad är det som inte visas eller skrivs om? Vad är osynliggjort?

Jag skulle vilja citera ett annat anförande som dramatikern Gertrud Larsson, som för övrigt sitter här i publiken, höll på årets teaterbiennal i Umeå. I dramatiserad form låter hon en argt heterosexuell kvinna utbrista under en diskussion kring scenkonstens osynliggörande av lesbiska: "Dramaten spelade *Boston Marriage* för tre år sedan. Räcker inte det? Anna Pettersson pussade faktiskt Marie Göranson på kinden. Blir ni aldrig nöjda?"

”Ni” i detta citat är alltså vi här på Stockholm Pride och andra hbt-personer<sup>77</sup> som är av den åsikten att dagens institutionsteater är världens hetero. Vidare bör vi alltså, enligt den här arga heterokvinnan, vara nöjda. Vi har ju faktiskt fått vår beskärda del av den skattefinansierade scenytan. För ett eller tre år sedan. Och vi är ju i minoritet här i samhället så hur mycket kan vi begära, egentligen?

Ja hur mycket kan vi begära? När ska vi vara nöjda?

Kan man till exempel vara nöjd med att Dramaten, Riksteatern och Stockholms stadsteater, förra året endast hade två program som berörde ickeheterosexuell kärlek? Av sammanlagt 101 uppsättningar?

Jag pratade i början om konsten att göra subversiva läsningar av till exempel teateruppsättningar. Men utifrån repetitionens makt att göra någonting kulturellt konstruerat till någonting självklart vill jag nu ifrågasätta detta genom att påstå att vi alla är fast i ett värderingsträsk. Vi är inte fria varelser.

Till exempel satt jag i början av denna undersökning och bläddrade i Dalateaterns programkatalog för hösten 2004 och våren 2005. I denna dök det upp en tecknad siluettbild på en man och en kvinna, tittandes på varandra. Emellan dem syns ett hjärta som ramas in av en röd bakgrund. Bilden illustrerar pjäsen *Kärlek extra allt!*, ett gästspel från Riksteatern som handlar om just kärlek. Detta är alltså en illustration av Kärleken. Inte hetero- eller homo-kärlek utan kärlek i största allmänhet. ”I alla dess former” som man skriver. En man och en kvinna. Dessutom unga och hängivna varandra. Detta är för mig ett exempel på exkludering. Den symbol som får illustrera den månghövdade kärlek som visas enligt programmet är inte gamla människors eller bögars eller flators kärlek. Det är den unga heterosexuella kärleken.<sup>78</sup>

Samtidigt går det inte att komma ifrån min tolkning. Jag är alltid ett filter av fördomar. Mannen kan ju vara en butchflata eller så kan kvinnan vara en dragqueen som har en öm stund med sin bögpojkvän eller så kan ju en eller två av dem vara transpersoner och visst kan det vara så att dessa personer egentligen ingår i ett polyamoröst förhållande med alla genuskonstellationer man kan tänka sig. Och ändå tror jag inte detta. Varför?

---

<sup>77</sup> homo- och bisexuella samt transpersoner.

<sup>78</sup> Detta var den bild som valts ut i Dansteaterns programkatalog. Det grafiska material som producerades av Riksteatern i samband med föreställningen gav dock flera alternativ till den bild som jag refererar till. Till exempel på två tjejer som tittar på varandra och på två killar som tittar på varandra.

Stuart Hall, som i decennier skärskådat populärkulturens makt-hierarkier i olika medier säger såhär: ”Vilken av de många läsningarna och tolkningarna i den här bilden vill magasinet premiera? Vad är den föredragna läsningen?”<sup>79</sup> Med detta menar han att det i fotografier finns ett otal olika tolkningar och nyanser men att det alltid finns en föredragen tolkning, en gynnad tolkning. Detta, menar jag, gäller också inom teatervärlden.

Jag läser reklambilden för pjäsen *Kärlek extra allt!* som heterosexuell för att det är detta som är en föredragen tolkning. För det är denna typ av kärlek som genom repetitionens hjälp fastställs som den naturliga kärleken.

Men. Visst. Vi är alla, tack och lov, duktigt drillade i att trots allt tillvarata populärkulturens queera läckage. Vi vet att ta tillvara på de ögonblick där vi, oberoende av vad omgivningen säger, kan välja en läsart där vi blir speglade och bekräftade. Semiotikern Roland Barthes skriver att inga av dessa föredragna tolkningar som förvandlats från någonting konstruerat till någonting naturligt, är eviga.<sup>80</sup> Det vill säga, genom att fler och fler ifrågasätter heterosexualitetens patent som den naturliga kärleken så kommer den förmodligen att försvagas. Vilket leder till att alla vi andra, ickeheterosexuella teaterbesökare, kanske kan se fram emot ett mer nyansrikt kärleksliv på teaterscenen inom en nära framtid.

Men ändock, någonstans i botten finns det en intention att inte behöva göra queera läsningar. Och att inte behöva ropa ut sitt missnöje för att någon eventuellt ska lyssna. Det handlar helt enkelt om bekräftelse. Att få betraktas som fullvärdiga medlemmar av det samhälle som vi hjälpt till att bygga upp.

För att återigen citera Gertrud Larssons arga rollfigur: ”Dramaten spelade *Boston Marriage* för tre år sedan. Räcker inte det?”

Nä, det räcker inte.

**Stefan Nordberg**, frilansskribent. Har arbetat som textredaktör för *Bryt!*, ett metodmaterial om normer kring kön, sexualitet och etnicitet som Forum för levande historia givit ut under 2006. Satt i styrelsen för Stockholm Pride 2005.

<sup>79</sup> Hall, Stuart (1997) ”The spectacle of the other”, ur antologin *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, s. 228.

<sup>80</sup> Storey, John (1993) *An introductory guide to cultural theory and popular culture*, Leicester: Simon & Schuster International Group, s. 78.



**Källor:**

Hall, Stuart (1997) ”The spectacle of the other”, ur antologin *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications.

Rosenberg, Tiina (2000) *Byxbegär*, Stockholm: Anamma.

Rosenberg, Tiina (2002) *Queerfeministik agenda*, Avesta: Atlas.

Storey, John (1993), *An introductory guide to cultural theory and popular culture*, Leicester: Simon & Schuster International Group.

## Straight Acting på Stora scenen

Av Stefan Nordberg

Det är långt kvar till en scenkonst där alla aktörer tar ansvar för att vara involverade för den icke-straighta publiken och utövarerna. Detta blev uppenbart för Stefan Nordberg på kommitténs seminarium om den heteronormativa teatervärlden. Här är hans rapport.

**Figur 8.7** Teatergruppen Kunq som spelade sin föreställning "Queermanifestet" på Stockholm Pride 2006



Källa: Kunq, [www.kunq.se](http://www.kunq.se)

Om du är något annat än vit, heterosexuell medelklass och köper en biljett till en dans- eller teaterföreställning, är chansen ganska liten att du får se dig själv eller din historia representerad när ridån går upp. Trots vårt lands stolta kulturpolitiska mål – att alla ska vara delaktiga i kulturen – är den vita medelklassheteronormen kompakt på Sveriges scener. Eller är den?<sup>81</sup>

På Stockholm Pride den fjärde augusti 2005 hölls seminariet *Straight acting på stora scenen* med Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet som arrangör. Efter att undertecknad hållit en inledning<sup>82</sup>, leddes en diskussion av kommitténs sekreterare Gunilla Edemo. I panelen satt kommittéledamoten och teater-

<sup>81</sup> Skrivet av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet i bland annat Stockholm Pride:s programblad.

<sup>82</sup> Se föregående artikel av Nordberg, Stefan i detta betänkande.

chefen Ronnie Hallgren i sällskap med Tiina Rosenberg, lektor i teatervetenskap och professor i genusvetenskap, Tasso Stafilidis, ordförande i Danscentrum, ledamot i Teaterhögskolans styrelse samt riksdagsledamot för vänsterpartiet och medlem i riksdagens hbt-grupp, Carolina Frände, prorektor vid Stockholms Teaterhögskola i Stockholm samt Benny Fredriksson, chef för Stockholms stadsteater. Tillsammans med en engagerad och scenkonstintresserad publik, diskuterades scenkonstens heteronormativitet med fokus på teatervärlden men också dansens villkor avhandlades.

Vad är det som håller folk från att vara öppna på sina arbetsplatser? Jo, det som kallas för Rikard Wolff-syndromet: som hetero kan man spela allt, men har man kommit ut som Rikard, ja, då kan man naturligtvis bara spela bög.

Tiina Rosenbergs kommentar illustrerar heteronormens gränser mycket konkret. En sådan gräns består naturligtvis i att de historier som gestaltas på de stora scenerna i stort sett utesluter allt som inte innefattar kärleken mellan en man och en kvinna. När det undantagsvis handlar om något annat så pekats detta ut som något annorlunda. Men en annan gräns är alltså mer direkt kopplad till arbetsvillkoren för scenkonstens utövare. Det är gränsen som innebär att om du kommer ut som bög eller flata på en av Sveriges riks-, läns- eller stadsteatrar så är risken stor att du endast får spela just detta i fortsättningen.

Stockholms stadsteaters chef Benny Fredriksson bekräftade detta. Som chef, menade han, måste han noga tänka efter vilka roller han sätter öppet homosexuella skådespelare i eftersom publikens kunskap om den sexuella läggningen påverkar slutresultatet. Att sätta Rikard Wolff i en klassisk förste älskare-roll vore till exempel osannolikt:

Om jag gör det så måste jag ha en idé med det. Jag kan göra det men jag måste veta att jag har en berättelse som publiken kan gå med på.

Det handlar alltså om att fiktionen störs av verkligheten. Men också om att verkligheten i en cirkelgång därmed påverkar skådespelarens konstnärliga utövande: ickeheterosexuella skådespelare får spela sin sexuella läggning.

Med sin jordnära konkretion blev detta resonemang ett exempel på heteronormativitetens rangordnande och uteslutande krafter. I en konstform som handlar om fantasi, förklädnad och gestaltning

har en del (heterosexuella skådespelare) större friheter än andra (ickeheterosexuella skådespelare). Och det leder i slutändan till benämningen för seminariet, det vill säga *straight acting*. Icke straighta skådespelare agerar straighta offentligt för att kunna agera annat än queer på scenen.

Benny Fredriksson menade dock att man kan vända på resonemanget. Det vill säga, inte heller den homo-, bi- och transpublik som kommer till Stadsteatern tror på vad som helst. För att en pjäs med ett queert innehåll ska köpas av en queer publik krävs alltså skådespelare som har förtroende hos dessa åskådare. Han exemplifierade med skådespelaren Björn Kjellman, som på Stockholms stadsteater gjort succé med föreställningen *Jag är min egen fru* som handlar om transvestiten Charlotte von Mahlsdorf. Utan Kjellmans förtroendekapital hos hbt-publiken hade Fredriksson aldrig valt att sätta upp pjäsen. Dessutom är det svårt att spela sexualitet och erotik på ett övertygande sätt. Görs det inte rätt kan det upplevas som ett hån mot publiken och det är inte alla skådespelare som klarar av att göra det trovärdigt, menade Fredriksson. Detta påstående väckte uppståndelse bland åhörarna, några invände: ”Är det så att bara homosexuella skådespelare kan spela homosexuella övertygande? Är det lättare att spela mördare och psykopat än homosexuell?”

Benny Fredriksson menade att man såklart kan ha viljan att alla ska kunna spela allt på ett övertygande sätt men att det är svårt i praktiken, speciellt med den tidsbrist som korta repetitionstider ger. Det finns alltså gränser för alla skådespelare och en återkommande sådan är sexualiteten. Många, framför allt män, har svårt att spela någonting annat än heterosexuell eftersom det i så hög grad ifrågasätter deras ”stabila” genus. Det är helt enkelt för mycket som står på spel.

Men om inte alla kan eller vågar göra scenkonst som överskrider heteronormen, vem kan då göra det och var ska det göras? Queer<sup>83</sup> teatergruppen Kunq representerades i publiken av regissören Pelle Hanaeus som sade att en bra skådespelare kan spela massor av identiteter och erfarenheter men att det faktiskt finns komplikationer: ”Jag menar att alla de olika saker som min identitet är uppbyggd av faktiskt spelar roll när jag ska gestalta. Man måste vara medveten om det, för det är en del av berättelsen” menade Hanaeus och förtydligade att ett resonemang som går ut på att ”jag är ju bara

---

<sup>83</sup> För definition se föregående text i detta betänkande.

människa, vi är ju alla desamma” inte fungerar när det handlar om gestaltning av olika erfarenheter.

En konsekvens av detta resonemang är att det är svårt att skapa queer teater inom de heteronormativa institutionerna. Pelle Hanaeus menade att arbetet inom en institutionsteater automatiskt innebär att man verkar inom en heteronorm. En norm som med sina outtalade regler och omedvetna antaganden begränsar den konstnärliga friheten. Teaterchefen Ronnie Hallgren från Västsvenska Teater och Dans AB var inne på samma spår när han sade att den separatistiska teatern var bättre på att föra fram konstnärliga alternativ. Det är med andra ord i de fria grupperna som den största friheten att skapa icke heteronormativ teater finns. Bland annat för att institutionerna är så stora och tungrodda med sega och överväldigande traditioner av klassiska könskonstellationer. Tiina Rosenberg menade dock att teater ”på stampat jordgolv i en källare” inte nödvändigtvis betyder större frihet och avantgarde. Tvärtom är det möjligt att verka aktivistiskt också inom institutionerna. Det gäller bara att vara stark och aktiv.

Betyder det ändå att ansvaret för teaterns förnyelse huvudsakligen ligger i periferin? Och hur ska denna förnyelse i så fall integreras på institutionsteatern? Är det önskvärt? Koreografen Malin Hellkvist-Sellén kom med en invändning: ”Man ska inte utgå ifrån att det är lätt att verka som fri konstnär.” Själv har hon från sin utbildning på Danshögskolan och genom det fria konstnärskapet fått tampas med inkompetenta lärare, bidragsgivare, arrangörer och producenter. En frustrerande lång kedja där diskussionerna ofta handlat om att kämpa emot så basala ifrågasättanden som att det inte är lämpligt att ta upp homosexualitet i föreställningar för barn. Det är helt enkelt inget som det ges pengar till. En annan invändning från publiken handlade om institutionernas ansvar: teatrarna ska skildra verkligheten. Då kan man inte fly från sitt ansvar och ta in bögar och flator när det passar i rätt sammanhang till exempel i olika temaföreställningar för att sedan, återigen, låta dem osynliggöras. Skådespelerskan Ellen Nyman, som satt i publiken efterlyste ett skarpare regelverk likt det i Storbritannien och fick medhåll av Tasso Stafilidis:

Man talar om för sina institutioner som har offentligt stöd att de ska uppfylla en kvot av ett visst antal av hbt-personer, ett visst antal med annat etniskt ursprung och så vidare. Uppfyller ni inte det så får ni inga pengar. Det innebär att institutionerna måste följa de reglerna för att få pengar.

Carolina Frände var, som representant för Teaterhögskolan i Stockholm, självkritisk och menade att en del av problemet handlar om att kunskapsnivån hos dem som undervisar på skådespelarutbildningarna i dag är för låg i frågor om kön och sexualitet. Det leder till en likriktning i gestaltningen, där alla män och kvinnor ser ut och beter sig på likartade sätt. Panelen och publiken diskuterade vilka människor som tas in på utbildningarna och vad de lär sig, en diskussion som blev väldigt fysiskt förankrad. Vad det är för sorts kroppar som lärs ut? Vilka erfarenheter har de som undervisar på skolan eller ansvarar på utbildningen? Vilka erfarenheter har studentgruppen och hur används de? Frände menade att man i dag inte alls använder de erfarenheter som finns i studentgruppen i den utsträckning som man skulle kunna göra. Från publiken påpekade Indra Windh, psykolog samt dramapedagog som arbetar med crossdressing, att denna likriktning märks också på teatrarna:

”Hur kommer det sig att mångfalden är så påver och när ska ni vid makten anställa en transexuell man eller kvinna?” Benny Fredrikson svarade att han försöker att engagera så olika skådespelare som det bara är möjligt men tillade att det i dag är svårt eftersom alla skådespelare tränar sig till likartade kroppar som allihop väger ungefär 67 kg på den manliga sidan.

Denna diskussion mynnade ut i att det tycks finnas ett slags recept på hur en skådespelare ska se ut, det vill säga ett recept för män och ett för kvinnor. Och om man saknar förutsättningar att anpassa sig till receptet, är det svårt att bli antagen till skådespelarutbildningen.

Återigen landade diskussionen i vem som har ansvaret. Var ska förändringarna börja? Pelle Hanaeus påpekade att uppdelningen mellan flicka och pojke börjar redan med de rosa och ljusblå barn-täckena på BB. Samhället består av ett komplicerat nät av könsförtryck som teatervärlden knappast kan förändra på egen hand. Detta godtogs som en vettig invändning, men det går samtidigt inte att gömma sig bakom att scenkonsten inte kan förändra hela världen. Benny Fredriksson i sin tur bollade tillbaka ansvaret till utbildningarna:

Det här är någonting som man måste börja med redan på scenskolorna och de vanliga skolorna. Hur ser vi på homosexualitet?

Seminariet belyste en strukturell handlingsförklaring där ansvaret skyfflas mellan institutioner och det fria kulturlivet samt mellan utbildningarna och branschen, för att landa hos ingen alls. Det är

långt kvar till en scenkonst där alla aktörer tar ansvar för att vara inkluderande för den icke-straighta publiken och utövaren. Det livliga samtalet på seminariet visade att osynliggörandet av hbt-personer inom scenkonstvärlden lett till ett uppdämt behov av att diskutera konsten och heteronormen. Flera vittnade om att detta var första gången som frågorna lyftes. Många upplevde också en klyfta mellan ord och handling hos dem som har makten över scenkonsten. För när det fokuseras på kön vill många med makt inom teatervärlden väl och talar om mångfald och ambitioner om bättring, men när det kommer till kritan får de gamla heteronormativa strukturerna stå ohotade. För att uppnå förändring återstår då hbt-personers egen kamp, som Tiina Rosenberg något krasst uttryckte så här:

Det gäller liksom bara att trycka upp saker i fejsen på folk. På det sättet kanske det börjar hända nåt. Slå först och diskutera sen. Det tycker jag.

Den strategin kan förmodligen vara både politiskt och konstnärligt framgångsrik för hbt-personer som är verksamma inom scenkonsten men den fråntar inte regeringen det ansvar som bland andra Ellen Nyman och Tasso Stafilidis talade om, det vill säga ansvaret att utöva ett politiskt tryck på dem med makt inom scenkonsten. För att sammanfatta denna ståndpunkt, som delades av fler i publiken: institutionerna borde helt enkelt bli skyldiga att integrera ett hbt-perspektiv i sina mångfaldsplaner och sedan omsätta perspektivet i handling. Om de inte gör detta borde det få konsekvenser i form av minskade bidrag.

*Stefan Nordberg*, frilansskribent. Har arbetat som textredaktör för *Bryt!*, ett metodmaterial om normer kring kön, sexualitet och etnicitet som ges ut av Forum för levande historia under 2006. Satt i styrelsen för Stockholm Pride 2005.

PS. Men är inte sexualitet en privatsak? Varför ska den diskuteras och vädras offentligt? Frågorna aktualiseras ett halvår efter seminariet när jag läser i *Teatertidningen* där Stefan Johansson, chefsdramaturg på Kungliga Operan, skriver under rubriken ”3 historier om politiskt korrekt intolerans”.

Johansson tycks mena att scenkonsten vare sig kan eller ska ta hänsyn till alla de grupper som känner sig missförstådda eller dåligt representerade av scenkonsten. Det vore att göra konsten till

språkrör för olika ideologier vilket är motsatsen till demokratins yttrandefrihet:

Demokrati bygger på samverkan av fria individer, som lärt sig att religion, sexualitet och mycket annat för den enskilde väsentligt är privat-saker och som gör oss blinda för etnicitet, kön och ålder. Det är klass, alltså ekonomiska förhållanden, som främst skapar de maktordningar, som underordnar grupper eller individer under andra grupper eller individer. Allt annat borde i en demokrati bara vara färgskimrande olikhet inom en jämlikhet.<sup>84</sup>

Det finns alltså ett privatliv och så finns det offentliga livet. Det offentliga livet kan diskuteras med andra medan det privata stannar hemma. I sängkammaren till exempel för sexualitet har ingen att göra med. Så läser jag Stefan Johansson. Men är det så enkelt? Tänk om sexualitet handlar om flirtar på stan? Eller att hångla i vårsolen? Och är det offentligt att gå hand i hand på stan eller att berätta för sina arbetskamrater om den nya pojk- eller flickvännen?

Kanske inte eller snarare, det borde inte vara offentligt men det är det. Det klassiska queermanifestet som delades ut på en Prideparad i New York 1990 avslutas med följande rader: "Go tell them go away until they have spent a month walking hand in hand in public with someone of the same sex. After they survive that, then you'll hear what they have to say about queer anger. Otherwise, tell them to shut up and listen."<sup>85</sup> De som ska gå iväg är de heterosexuella personer som inte kan förstå varför ickeheterosexuella personer är så arga. Men ilskan är befogad och grundar sig till stor del i skillnaden mellan privat och offentligt. En privat handling blir offentlig och politisk eftersom den bryter mot normen. Två män som går på stan hand i hand blir definierade utifrån sin sexualitet som inte längre är deras ensak även om de själva skulle vilja det. Dessutom kan det få konsekvenser i form glåpord eller misshandel eller både och.

Vi lever alltså fortfarande i ett samhälle där sexualitet fortfarande spelar roll, också inom teatern. Benny Fredriksson berättar på det ovan refererade seminariet att han inte gärna sätter Rikard Wolff eller andra öppet homosexuella skådespelare i heterosexuella roller. Koreografen Malin Hellkvist-Sellén berättar att hennes genus-

---

<sup>84</sup> Johansson, Stefan (2005) "3 historier om politiskt korrekt intolerans" *Teatertidningen* #4, s. 17.

<sup>85</sup> *Queermanifestet*, taget ur programmet för *Det allra viktigaste* med premiär på Stockholms stadsteater i december 2004.



forskande danser för barn stöter på patrull av finansiärer och arrangörer eftersom det inte lämpar sig.

Vad innebär detta? Stefan Johanson skriver att i en demokrati där bland annat sexualiteten är privat så blir vi blinda för etnicitet, kön och ålder. Vidare skriver han att ingen har rätt att avkräva någon några uppgifter om bakgrund, etnicitet, religion eller sexualitet. Jag tänker inte spekulera i Johanssons sexuella läggning eller etniska bakgrund. Men på ett generellt plan tror jag ändå följande: För en person som inte har egen erfarenhet av normers inflytande på tillvaron kan det vara svårt att förstå hur normer verkar. Därför är det extra viktigt att personer som inte själva bryter mot normen lyssnar till dem med egna erfarenheter. Genom att lyssna och försöka förstå kan även de som ingår i normen få en bättre förståelse av hur utanförskap och diskriminering skapas. Som till exempel att fördomar blir normaliserade genom att vara dominerande på de skattefinansierade teater-, opera- och dansscenerna. Det handlar om att män blir kära i kvinnor tills motsatsen bevisas. Eller att äldre kvinnor inte har en sexualitet överhuvudtaget. Till exempel. Det måste diskuteras och det leder till följande: Varken sexualitet, etnicitet eller ålder är privata angelägenheter så länge man bemöts olika utifrån vad man är/definierar sig som inom dessa kategorier.

### Källor:

Johansson, Stefan (2005) ”3 historier om politiskt korrekt intolerans” *Teatertidningen* nr 4.

Ljudupptagning från seminariet *Straight acting på stora scenen* på Stockholm Pride den fjärde augusti 2005.

*Queermanifestet*, taget ur programmet för *Det allra viktigaste* med premiär på Stockholms stadsteater i december 2004.

Stockholm Pride 2005, programblad.

## Vill ni se mansteater? Publikarbete ur ett jämställdhetsperspektiv

Av Rasmus Malm

Vad är egentligen jämställdhet i publikarbetet? Frilansjournalisten Rasmus Malm har frågat marknadschefer på de stora scenerna och de flesta vill locka män till scenkonsten eftersom publiken domineras av kvinnor. Men är en scenkonst med fler män i publiken automatiskt mer jämställd?

”Kvotera in män i teaterpubliken!”

Det radikala förslaget presenterades under ett seminarium på Stockholms stadsteater med rubriken *Vi älskar våra könsroller*<sup>86</sup>. Idén om att könskvotera platserna i salongen lanserades av en kvinna i publiken efter att teaterkritikern Tove Ellefsen Lysander deklamerat ur sitt Teaterdogm 2005, ett stridsrop mot ojämlikheten på teaterscenen som bland annat innehåller kravet på lika många kvinnor som män på scenen. Det första ”kyskhetslöftet” lyder enligt följande: ”Om pjäsen bara innehåller mansroller ska lika många kvinnor stå stumt närvarande på scenen för att markera deras frånvaro.”

Vad är egentligen jämställdhet i publikarbetet? Jag vill i det följande förstå teatersalongen som en yta där samhälliga föreställningar kring kategorier som kön, klass, etnicitet och sexualitet projiceras. Men salongen är aldrig tom, inte ens under de mörka timmarna av tystnad då bänkraderna väntar på att publiken ska fylla rummet. Salongen är tvärtom laddad med en mängd koder, förväntningar och värderingar som släpper in någon och stänger en annan ute, och som får en tredje att vända salongen ryggen med en avmätt suck. Det här innebär att vi ska betrakta scenkonstpubliken ur ett maktperspektiv.

Den senaste publikundersökningen från Dansens Hus visar att 66 procent av besökarna är kvinnor och 34 procent män. Marknadschefen Cecilia Nordström kommenterar:

Jag trodde ju ändå att det var något bättre här. Jag tycker att det är ett stort problem. Vi har ju slagit oss för bröstet och sagt att vi har en bra publik, vi har inte de här traditionella teaterbesökarna, kvinnor mellan 30 och 50 år.

---

<sup>86</sup> Seminariet arrangerades av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet i samarbete med Stockholms stadsteater 2005-10-02.

## Bort från kulturtanten

Hon kallas kulturtanten. Den välutbildade medelålders kvinnan som bär upp det svenska kulturlivet. Hon är särskilt närvarande på teatern, där kring 70 procent av besökarna är kvinnor. I danspubliken är könsfördelningen alltså likartad, medan konstmusikpubliken särskiljer sig i detta avseende, här finns ingen överrepresentation av kvinnor. I landets konserthallar är könsfördelningen alltså jämnare, andelen kvinnor i publiken är 40–60 procent.

Det existerar i dagsläget ingen samlad statistik som systematiskt beskriver hur könsfördelningen ser ut i scenkonstpubliken. Resonemangen i det följande grundar sig därför på institutionernas egna publikundersökningar.<sup>87</sup> I det följande ska vi undersöka hur de stora institutionerna för scenkonst betraktar sitt publikarbete ur ett jämställdhetsperspektiv. Idén om att kvotera in fler män i teaterpubliken kan tyckas extrem, men vi ska snart märka att den inte ligger alltför långt ifrån verklighetens kulturpolitiska diskussion. Frågan som jag i en rad längre intervjuer har ställt till marknadscheferna på de stora scenerna är: ”Hur ser du på publikarbetet ur ett jämställdhetsperspektiv?” Frågan har – med ett intressant undantag – bemötts med ett resonemang om hur viktigt det är att locka fler män till teatern eller till dansen. Ett publikarbete riktat mot män kan till exempel handla om marknadsföring riktad mot mansdominerade yrkesgrupper eller att, som på Dansens Hus, låta varje kvinna i publiken bjuda med en man gratis på alla hjärtans dag. Bland andra strategier som diskuterats på Stockholms stadsteater, men hittills inte prövats, kan nämnas att byta publikregister med AIK:s supporterklubb eller att göra föreställningen till en kontaktförmedling för män och kvinnor som kan få en presumtiv partner bredvid sig i salongen.

Uppgiften att locka fler män till teatern begränsas inte till själva publikarbetet. Marknadscheferna resonerar kring föreställningar eller teman som borde locka, eller har lockat fler män till teatern. Ingela Roos på Stockholms stadsteater lyfter fram *Andras pengar*, en pjäs om finansvärlden som marknadsfördes i affärstidningar. Ulrika Sonn på Göteborg stadsteater konstaterar att *Allt eller inget*,

---

<sup>87</sup> Stockholm stadsteater: 75 procent kvinnor, 25 procent män. Dramaten: 69 procent kvinnor, 31 procent män. Riksteatern: 70 procent kvinnor, 30 procent män. Göteborg stadsteater: 67 procent kvinnor, 33 procent män. Stockholm konserthus: 58 procent kvinnor, 42 procent män (Konserthusets uppskattning). Berwaldhallen 52 procent kvinnor, 48 procent män. Kungliga Operan: 70 procent kvinnor, 30 procent män. Dansens Hus: 66 procent kvinnor, 34 procent män.

komedin om de arbetslösa männen som börjar stripa, lockade en stor manlig publik. Riksteaterns Helena Åsberg hoppas att *Pleasure*, en pjäs om trafficking ska kunna intressera till exempel män i byggbranschen, en grupp som hon menar konfronteras med problemet när de genom resor i jobbet vistas i miljöer där sexhandel förekommer.

Målet – att locka fler män till scenkonstens foajéer – är uttryckligen formulerat i regeringens kulturpolitik, mer om detta nedan. Men låt oss börja med frågan: Varför önskar marknadsförarna själva se fler män i publiken? Skälen är inte ekonomiska. Också Stockholms stadsteater som har full beläggning, och följaktligen inte har några tomma stolar att fylla, betonar grundligt vikten av att nå fler män. Det understryks att alla måste känna sig välkomna i salongen. Ingen – man – ska känna sig hindrad av att han tillhör fel kön i sammanhanget. Felen söks istället hos teatern som inte lyckats göra sig tillräckligt attraktiv för att tilltala männen. Teater är bra för människor och det skulle således, för männens eget bästa, vara önskvärt att de kom till den arena där livsfrågorna diskuteras. Ann Snell, försäljningschef på Stockholms stadsteater exemplifierar med hur en pjäs som *Betongsocker och förortsmys*, som berör temat skilsmässa skulle kunna fungera som diskussionsunderlag för en hel familj.

### Kommunism i kulturpolitiken?

En teater skiljer sig från de övriga i frågan om männen och publikarbetet. Dramatens marknadschef Oskar Rosén har inte betraktat det som någon prioriterad fråga att försöka höja andelen män i salongen. Resonemanget ligger i linje med hans generella syn på publikarbetet:

Vi på Dramaten kan inte styra vilken publik vi ska ha. Många tror att Dramaten har makt över publiken. Det skulle vara en kommunistisk planekonomi. Publiken väljer. Vi presenterar vårt program, sedan väljer folk utifrån vår repertoar att gå och titta på olika saker.

Varje år utfärdar Utbildnings- och kulturdepartementet en rad dokument om inriktningen för de olika kulturinstitutionernas verksamhet. En generell grund för uppdragen är den statliga kulturpolitikens mål, däribland jämlikhetsmålet, idén om att verka för ”att alla får möjlighet till delaktighet i kulturlivet och till kultur-

upplevelser samt till eget skapande". I det senaste uppdraget stadgas bland annat att ett av målen för publikarbetet på Dramaten ska vara "att Dramatens publik i högre grad ska återspegla befolkningens sammansättning vad gäller bland annat kön, klass och kulturell bakgrund". Oskar Rosén tycker att vissa av kraven i uppdraget tyder på fördomar om Dramatens publik, han ifrågasätter vad "återspegla i högre grad" egentligen betyder. Han konstaterar att Dramatens publik redan motsvarar befolkningens sammansättning när det gäller andelen besökare med utländsk bakgrund. En av fem Dramaten-besökare är född utomlands eller har någon förälder som är född utomlands: "Vad menar man med att bredda publiken? Vad är målet? När är det tillräckligt bra?"

Oskar Rosén vill definitivt inte se att Utbildnings- och Kulturdepartementet mer tydligt kvantifierar målen för publikarbetet, när det gäller till exempel krav på breddad publik i fråga om utländsk bakgrund, klass eller för den delen – kön. Rosén poängterar dock att sådana mål används i Dramatens eget publikarbete.

År 2005 gick "Kulturelitpriset" till Dramatens chef Staffan Valdemar Holm "för hans konsekvent genomförda bortväljande av alla främmande element, såsom kvinnor, utomeuropéer och underklass i sitt konstnärskap". I år gick priset till hans chefskollega Anders Franzén vid Kungliga Operan, med en liknande motivering.

Figur 8.8 Plurals Kulturelitpris 2005

*Pressmeddelande angående...*

## PLURALS KULTURELITPRIS 2005

Plurals Kulturelitpris 2005 tilldelas dramatechefen och regissören Staffan Valdemar Holm.

*"För hans förtjänade genömförda förtjänade av alla förtjänande element, såsom kreativitet, utvecklingskraft och andakt i sitt konstnärskap."*

I snart 15 år har Staffan Valdemar Holm setts som en av Sveriges viktigaste regissörer. Vid sidan av Staffans uppmärksamhet föreställningar på Dramaten har han gjort bejublade gästspel på såväl Kungliga Operan som på danska teatrar.

Staffan Valdemar Holm förklarade nyligen att han tröttnat på allt prat om jämställdhet inom kulturen. Han försäkrade att det enda som betydde något när han valde vilken pjäs han skulle sätta upp var pjäsens konstnärliga kvalitet.

- ★ Staffan har genom åren hunnit sätta upp nästan 40 pjäser, varde endast efter sin kvalitet.
- ★ Ingen av dessa 40 pjäser har varit skrivet av en kvinna.
- ★ Ingen av dessa 40 pjäser var författad av en person född utanför Europa.

Faktum är att Staffan under hela sin regissörskarriär inte satt upp en enda pjäs som inte varit författad av en vit europeisk man ungefär i Staffans egen ålder.

Men för att få Plurals Kulturelitpris räcker det inte med att medvetet diskriminera kvinnor och utomeuropéer. Sådan diskriminering är nämligen närmast en regel inom fikulturen: nästan 90% av det offentliga kulturstödet går till att visa verk skapade av medelålders norduropeiska män.

Ännu viktigare än diskrimineringen i sig är därför att diskrimineringens genombrott på ett sätt så resursträvande sätt att den därigenom ligger beslag på offentliga medel som annars kunde användas till kultur skapad av andra än vita män.

Och på detta område har Staffan visat sig oslagbar. Redan under åren på Malmö stadsteater gjorde sig Staffan ett namn som en regissör med synnerligen kostsam smak, en smak som senast manifesterades genom fjollets nästan obesökta mångmiljonsuppsättning av "Tre knivar från Wei". Plural är de första att gratulera Staffan till det faktum att hans högkvalitativa uppsättningar t.o.m. idag kostat skattebetalarna mer än 150 miljoner kronor i olika former av statligt kulturstöd.

För detta, och för ett intensivt arbete med att hålla dramaten stora scen fri från personer med utomeuropeisk bakgrund, tilldelar Plural Staffan Valdemar Holm priset som Årets Kulturelit 2005.

### OM PRISET

Plurals Kulturelitpris är ett pris som delas ut årligen till den maktbävare i kultursverige som under året gjort mest för att främja förståelsen att det finns olika fin kultur, och att den allra finaste är den som är skapad av medelålders vita män.

Prisutdelningen äger rum för Dramaten fredagen den 18 Mars. Program:

- ★ 13.00 Underhållning av Skuggteatern från Umeå
- ★ 13.30 Spela Kulturelit 2005 i storformat!
- ★ 14.15 Priset överlämnas till Staffan Valdemar Holm på Dramatens trappa.

### OM PLURAL

Vi som delar ut priset heter Plural och är ett nätverk för scenkonstarrangörer. Ett av våra viktigaste mål är att arbeta för en ökad mångfald inom scenkonsten, och mot kultureller av olika slag. I ett land där 29 av 32 teaterchefer är män är detta arbete inte så lätt.

- ★ Därför beslut vi oss för att vi skulle ge Kultureliten sin alldeles egna dag. Så kanske kultureliten kunde låta alla andra vara med och dela på de 364 som blir över.
- Vill ni veta mer om Plural eller priset kan ni kontakta våra pressansvariga:
- ★ Taisne Mattsson 0731 531650
- ★ Emma Karlsson 0730 913907

Ni kan också titta in på Plurals hemsida: [www.plural.se](http://www.plural.se)

Källa: [www.plural.se](http://www.plural.se)

**Figur 8.9 Dramatenchefens svar**

2005-03-18, Pressmeddelande

Staffan Valdemar Holm tackar nej till kulturelitpris

Idag tilldelades Staffan Valdemar Holm nätverket Plurals Kulturelitpris 2005. Prisets motivering var "För hans konsekvent genomförda bortväljande av alla främmande element, såsom kvinnor, utom-européer och underklass i sitt konstnärskap." Staffan Valdemar Holm tackade dock nej till priset, samtidigt som han med hänvisning till sitt förlängda förordnande på Dramaten bjöd in Plural att återkomma med priset om han under de kommande tre åren ej lyckas genomföra ytterligare förändringar på Dramaten inom områdena mångfald, jämställdhet och utomeuropeisk dramatik. Staffan Valdemar Holms motivering lyder:

"För dem som känner mig och min inställning i mångfalds- och jämställdhetsfrågor framstår det som ett stort skämt att just jag tilldelas detta pris.

Om man frågade människor som känner till fakta, vare sig dessa är kollegor, medarbetare på teatern, invandrarföreningar i Malmö eller överhuvudtaget människor som likt jag utför ett målmedvetet arbete för att utjämna skevheterna och orättvisorna, skulle en helt annan bild träda fram.

Jag har efter åratal i kommittéer och paneldebatter kommit fram till slutsatsen att det är nödvändigt med mindre snack och mer verkstad.

Som chef för Dramaten har jag också drivit jämställdhets och mångfaldsfrågor och vi börjar se tydliga resultat. Jag ska inte rabbla insatser, men kan exempelvis nämna att 10 av de 15 produktioner som haft premiär under spelåret har regisserats av kvinnor.

Ett annat exempel på mångfaldens område är att vi den 5 april sätter i gång ett stort projekt som både går ut på att stärka insikterna för alla medarbetare samt att göra Dramaten tillgängligt för nya publikgrupper. Projektet ska genomsyra hela teatern och kommer att utmynna i en föreställning av en utomeuropeisk dramatik i höst. Det här är bara två exempel som gör att både tidpunkten för prisutdelningen och prismottagaren är illa valda.

Jag skulle kunna ta emot priset som ett till intet förpliktigande skämt. När jag avböjer är det för att jag personligen menar att både mångfalden och jämställdheten är allt för allvarliga frågor att bara skämta om. Priset skulle i mina händer kännas lika malplacerat som ett bragdguld, som ett Nobelpris i kemi, eller som en utnämning till "årets norrlänning."

Staffan Valdemar Holm, teaterchef Dramaten

*Källa:* Kungliga Dramatiska Teatern [www.dramaten.se](http://www.dramaten.se)

Figur 8.10 Plurals Kulturelitpris 2006

Pressmeddelande angående...

## PLURALS KULTURELITPRIS 2006

Plurals Kulturelitpris 2006 tilldelas operachefen Anders Franzén:

*"För hans klugskåpiga arbete med att åter förnyadla Sveriges dyraste kulturinstitution till en intar vars uppsättningar till 100% skapar av våra nästanlösliga män"*

Sedan den första april 2004 då Anders Franzén tillträdde som chef på operan har drygt 46 verk satts upp på stora scenen. Av dessa 46 verk har inget varit komponerat eller författat av en person med atom-europeisk bakgrund. Ett av 46 verk har varit skrivet av en kvinna. Inget av verken har dock dirigerats av en kvinna eller en person med atom-europeisk bakgrund. Bland regissörerna hittar vi 8 kvinnor och ingen med atom-europeisk bakgrund.

Enligt Franzén är detta inget han kan lastas för då han enbart bedömer konst efter dess kvalitet, och låter alla sångare sjunga upp bakom en skärm. Därför har han också vägrat att införa någon form av rekryteringsplan för att bredda mångfalden bland operans personal. Således kan vi vara helt säkra på att när Franzén ger Dramatschefen Staffan Valdemar Holm i uppdrag att sätta upp Wagners Valkyrian, på stora scenen så är det enbart därför att kompositören Staffan också riktar vara världens mest löpande person för detta uppdrag.

Så Staffan Valdemar Holm bakom en skärm när han har om att bli generaldirektör för Sveriges dyraste uppsättning genom tiderna?

Men för att få Plurals Kulturelitpris räcker det inte med att medvetet diskriminera kvinnor och atom-europeer. Sådan diskriminering är nämligen nästan en regel inom firkulturen. 90% av statens kulturstöd går till att sätta upp verk skrivna av vita män.

Ännu viktigare än diskrimineringen i sig är därför att diskrimineringen genomförs på ett så resurskrävande sätt att den därigenom lägger beslag på offentliga medel som armars kunde ansökt till kultur skapad av andra än vita män.

På detta område har Franzén under året excellerat genom att upprepade gånger tagit sig vara för behovet av ytterligare ett nytt operahus i Stockholm till en av honom uppskattad kostnad av mellan 3 och 4 miljarder kronor. Enbart kostnaderna för att uppföra själva byggnaden skulle således skaka räkans dubbel så mycket pengar som det sammanlagda stödet till barn och ungdomskultur under de senaste 100 åren. Som exempel på vad som kan sättas upp i detta nya Operahus nämner Franzén...Wagner.

### OM PRISET

Plurals Kulturelitpris är ett pris som delas ut årligen till den innehavare i kultursverige som under året gjort mest för att främja mångfalden i det finska ofika fis kultur, och att den allra främsta är den som är skapad av medelklassens vita män.

Årets pris består av en mobiltelefon förprogrammerad med numren till scenkonstsveriges 30 högsta chefer. Av dessa 30 chefer finns 4 kvinnor och ingen med atom-europeisk bakgrund. Tänk dig att du vill sätta upp en föreläsning. Bredtra igenom namnen på telefonlistan. Har det någon betydelse att du är en 20-årig tjej från Algeriet?

Prisutdelningen äger framför Kungliga Operan i Stockholm fredagen den 18 Mars. Program:

- 14.30 Ring en innehavare! Testa vår kultureltelefon i verkligheten.
- 15.00 Priset överlämnas till Anders Franzén

### OM PLURAL

Vi som delar ut priset heter Plural. Vi är ett nätverk med mer än 300 unga scenkonstarrangörer från Kalix i norr till Ystad i söder. Ett av Plurals viktigaste mål är att arbeta för en ökad mångfald inom scenkonsten, och mot kultur-eliter av olika slag. Allt arbete med kulturelitpriset och sammanställandet av fakta har vi gjort utan besättning på vår fritid. Operans har konsekvent nekat att lämna ut material eller hjälpa oss i våra undersökningar.

Källa: www.plural.se



**Figur 8.11 Operachefens svar**

Operans VD och teaterchef Anders Franzén gjorde följande kommentar i pressen: ”Jag har fyra år kvar av mitt förtroende och vill att de kommer tillbaka och ser vad som har hänt då. Samtidigt vill jag inte avfärda den grundläggande kritiken. Vi har dålig balans mellan manligt och kvinnligt.”

*Källa:* Svenska Dagbladet 2006-03-18

Priset delas ut av Plural, ett nätverk för unga scenkonstarrangörer i Sverige. Plural har efter lanseringen av priset uppväntat kulturminister Leif Pagrotsky med ett förslag att dels precisera uppdragen till de stora kulturinstitutionerna, dels skapa ett system för återrapportering med preciserade målformuleringar som ska skapa tydligare incitament till förändring. I dag är uppdragen mycket löst hållna och konsekvenserna för en institution som inte lever upp till målen är i princip obefintliga. Emma Karinsdotter från Plural vill att regleringsbrevens ska kompletteras med någon form av handbok, ”man borde erbjuda de här institutionerna hjälp”:

Vad är kvalitet? Kvalitet kanske är mångfald? Det behövs klara definitioner av vad som menas med kvalitet annars gör folk sin egen tolkning och då blir det samma tråkiga vita teater.

Den mest laddade punkten i Plurals förslag handlar om konsekvenserna. Vad händer om en institution misslyckas med att leva upp till målen om exempelvis en breddad publik:

Minskade anslag. Ge pengarna till någon som klarar av att leva upp till målen. Många pratar om den konstnärliga friheten, men det handlar ändå om skattepengar.

**Inför Mångkulturåret**

De som tar del av det statligt stödda kulturutbudet är långt ifrån någon återspeglning av befolkningen. Drygt trettio år efter formuleringen av jämlikhetsmålet i 1974 års kulturproposition har inga dramatiska förändringar skett i fråga om publikens sammansättning<sup>88</sup>, även om demokratiska gläntor öppnat för en breddning av publiken till exempel under frigruppsrörelsens teaterrevolt på 1970-

<sup>88</sup> Kramers, Michael *Kulturbidragen och publiken*, förstudie av Riksdagens revisorer, beställd av Kulturutskottet, 2001/2002:10.

talet<sup>89</sup>. På många av landets institutionsteatrar finns i dag en stor medvetenhet om nödvändigheten i att göra den gemensamt finansierade konsten tillgänglig för fler människor utanför en smal demografisk tårtbit av högutbildade vita. Retoriken om att bredda publiken är inte minst närvarande inför Mångkulturåret 2006. ”Jag har aldrig sett så många institutionschefer på tårna – de kan citera kulturministern ordagrant”, konstaterar Patrik Liljegren, chef för Södra teatern som valt att betrakta frågan om ”den nya publiken” som en fråga om vem som arrangerar. När Södra teatern presenterar musik ur till exempel latin-, afro-, eller flamencogenrerna ser man till att samarbeta med arrangörer som har de rätta kontakterna och den rätta trovärdigheten i de aktuella målgrupperna.

”Göra *med* folk istället för att göra *för* folk”, sammanfattar Patrik Liljegren, en teaterchef som gått från ord till handling.

”Nå en ny publik”, är kodorden som ekar från allt fler ställen i Kultursverige 2006. Men jag vill mena att retoriken kring att bredda publiken, måste grundas i någonting djupare än procentsiffror eller politiskt korrekta mantran om den ska bli trovärdig istället för pliktskyldig.

### Räkna huvuden eller maktperspektiv?

Varför ska scenkonsten locka fler män? Det automatiska svaret, ”för att bredda publiken”, tycks överföras direkt från den aktuella diskussionen om Mångkulturåret. Men är det verkligen precis samma fråga?

Till att börja med är det återigen viktigt att konstatera att målet – fler män i publiken – kommer uppifrån. I regeringens handlingsplan för jämställdhetspolitiken under denna mandatperiod, står det att läsa under avsnittet om kulturpolitik: ”Syftet är att utjämna skillnaderna i kulturaktivitet mellan olika grupper i samhället, exempelvis skillnaderna mellan kvinnor och män. Fortfarande består traditionella sociala mönster i kulturaktiviteterna i vilka kvinnor är mer aktiva än män ...”<sup>90</sup>.

Utbildnings- och kulturminister Leif Pagrotsky förtydligar denna målsättning i en intervju i *Göteborgsposten*:

<sup>89</sup> Forser, Tomas ”Demokratin på teatern. Om det mätbara och kulturpolitikens dilemma”, *Demokratis estetik, Demokratiutredningens forskarvolym IV*, SOU 1999:129, s. 24.

<sup>90</sup> *Jämt och ständigt – Regeringens jämställdhetspolitik med handlingsplan för mandatperioden*. Skr. 2002/03:140.

/.../ maktskiktet inom kulturinstitutionerna är nästan lika manligt dominerat som börslistans medan publiken är extremt kvinnodominerad. Det råder alltså en dubbel obalans i genushänseende, som båda behöver angripas. Det är inte mycket vunnet om vi ersätter manliga chefer med kvinnliga och kör en repertoar som i ännu högre grad får en manlig publik att välja bort teatern<sup>91</sup>.

Vilken maktanalys ligger egentligen bakom detta kulturpolitiska mål? Vari grundas idén om att en scenkonst med fler män i publiken automatiskt skulle vara mer jämställd? Inte på någon djupare förståelse av de maktmekanismer som skapar strukturell över- och underordning i samhället, vill jag hävda. Här finns en inkonsekvens i regeringens hållning. I den jämställdhetspolitiska propositionen *Delad makt delat ansvar*, som fortfarande ligger till grund för regeringens jämställdhetspolitik, beskrivs strategin för politiken så här:

Mot bakgrund av bl.a. den moderna forskningen på området bör jämställdhetspolitiken framöver i ökad utsträckning inriktas på att förändra de strukturer i samhället som bidrar till eller förstärker det ojämna maktförhållandet mellan könen.<sup>92</sup>

Det finns alltså i regeringens politik på området ambitionen att använda ett jämställdhetsbegrepp som rymmer en maktdimension. I inledningen till regeringens handlingsplan för jämställdhet, liksom i *Delad makt delat ansvar*, refereras till historieprofessorn Yvonne Hirdman, som beskrivit denna maktdimension som en del i det hon kallar "genussystemet". Enligt denna teori råder i vårt samhälle en maktordning där män som grupp är strukturellt överordnade kvinnor som grupp. Genus fungerar utifrån de båda principerna *dikotomi*, *isärhållande*, och *hierarki*, där mannen och manligheten värderas högst.

Det hierarkiska genussystem som genomsyrar vårt samhälle manifesterar sig på olika sätt också i teatersalongen. Om vi betraktar publiken och publikarbetet utifrån ett genusperspektiv kan vi se hur såväl dikotomin mellan två genus som hierarkin reproduceras. I en av mina intervjuer talades till exempel om att män antas välja bort känslomässiga djupsinnigheter, och föredra sceniska skildringar av manligt kodade miljöer som till exempel finansbranschen. Dikotomin mellan kvinnligt och manligt genus reproduceras. Teatersalongen är kvinnligt kodad, där står det sociala mötet och

<sup>91</sup> Grahn-Hinnfors, Gunilla "Inga pekpinna för Paggan", *Göteborgsposten* 2006-01-26.

<sup>92</sup> Proposition 1993/94:147 *Delad makt delat ansvar* s. 22.

reflektion kring känslolivet i centrum. Bakom förhoppningen om att scenkonsten ska vara ”något mer än *bara* för kvinnor” rymms också en dold hierarki. Om scenkonstsalongen är bärare av kvinnliga koder, innebär detta i vårt samhälle ett ok. Det kvinnliga är det med lägre status. Det maktlösa. Kulturtanten står inte särskilt högt i kurs.

I regeringens handlingsplan om jämställdhetspolitik konstateras också att:

Jämn representation mellan kvinnor och män är fortfarande viktigt, men vi måste även rikta in oss på maktfrågor. Utmaningen i jämställdhetsarbetet framöver måste således vara att förändra kvinnors och mäns kvalitativa rättigheter och möjligheter.

Strävan efter jämställdhet inbegriper alltså en strävan efter mäns och kvinnors lika möjligheter till deltagande i samhällsliga aktiviteter. Det som avgör en människas *möjligheter* är en fråga om *makt*.

Den viktiga frågan blir: Ingår det i mannens möjlighetsrymd att välja – och att välja bort teatern?

### Bortom jämställdheten

Frågan är alltså om teatern har exkluderat männen eller om männen har valt bort teatern. Vi måste här komma ihåg att gruppen män, liksom gruppen kvinnor är en heterogen skara, ifråga om till exempel klass, etnicitet och sexualitet. Om kulturpolitikens syn på publiken skulle präglas av åtminstone den grundläggande förståelsen av hur kulturell över- och underordning fungerar skulle målen för publikarbetet se annorlunda ut. Till att börja med: jämställdhet handlar om mer än att räkna huvuden. Det kulturpolitiska jämlikhetsmålet, handlar om allas möjlighet till delaktighet i kulturlivet. Utifrån detta mål, kan man lyfta jämställdhetsanalysen till en högre nivå: genussystemet är inte den enda maktordning som skär genom samhällen och individer. Att dela in teaterpubliken i de monolitiska kategorierna män och kvinnor, är helt enkelt inte nog om vi verkligen vill förstå hur maktens mekanismer, inkluderar och exkluderar. Det är dags att inkludera också andra perspektiv som utmanar och fördjupar den hegemoniska jämställdhetsdiskursen. Queerperspektivet som tillför en maktanalys med utgångspunkt i kategorin sexualitet, skulle kunna vara ett sådant. Framför allt behövs ett intersektionellt perspektiv, det vill säga ett sammanfogande av både

kön, klass, etnicitet och sexualitet i förståelsen av hur vi positioneras på det kulturella fältet.

När Ulrika Sonn på Göteborgs stadsteater talar om vikten av att bredda publiken framhåller hon framför allt två föreställningar, komedin *Allt eller inget* och *Dom*, en pjäs med bland andra Fares Fares som tog avstamp i Backabranden på Hisingen. Hon talar i båda fallen om hur en grupp som inte kan koderna antligen har hittat till teatern. De teaterovana männen visste inte skillnaden mellan parkett och övre parkett när de ringde in för att beställa biljetter till *Allt eller inget*. Förortskidsen fyllde salongen utan att hänga in i garderoben. "Det myllrades och vältrades" under Stora teaterns kristallkronor när man satte upp *Dom* våren 2001. Göteborgs stadsteater konstaterar att de lyckade satsningarna var ovanligt attraktiva för gruppen män, eller för gruppen ungdomar från förorten. Men det verkar också som att de aktuella pjäserna i högre utsträckning än den traditionella repertoaren, förmått locka besökare från arbetarklassen. Det otidsenliga klassperspektivet är outtalat när marknadscheferna talar om sin publik. Det står heller inte i centrum av den kulturpolitiska debatten. Kulturutbudet i stort utnyttjas mer av kvinnor än av män, men skillnaderna är trots allt inte så stora – inte om vi jämför med klasskillnaderna.<sup>93</sup> SCB:s kulturvaneundersökningar visar också att det finns vissa skillnader mellan de som officiellt kategoriseras som invandrare – utlandsfödda eller minst en förälder utlandsfödd – och övriga svenskar, men att dessa skillnader inte heller är särskilt stora – inte om vi jämför med klasskillnaderna.<sup>94</sup> Frågan om ojämlikhet i kulturlivet baserad på klass bör alltså inte glömmas bort när diskussionen handlar om kön och etnicitet. Det är framför allt arbetarmännen som inte går på teater. Om vi preciserar frågan ytterligare: Är det verkligen ett självklart kulturpolitiskt mål att locka fler medel- och överklassmän till scenkonsten?

Leif Pagrotsky beskriver en teaterrepertoar som får den manliga publiken att välja bort teatern. När männen vänder teatern ryggen kan det knappast bero på ett de inte känner sig representerade, åtminstone inte i egenskap av just män. Det går svårligen att klämma in fler likartat castade dramatiker, regissörer och huvudrollsinnehavare på de svenska teaterscenerna. Frågan om att bredda publiken måste alltså belysas i ett maktperspektiv för att bli rele-

---

<sup>93</sup> Kramers, Michael *Kulturbidragen och publiken*, förstudie av Riksdagens revisorer, beställd av Kulturutskottet, 2001/2002:10.

<sup>94</sup> *Om kulturell mångfald*. Kulturrådets omvärldsanalys 2005.

vant. De som formulerade kulturpolitikens jämlikhetsmål talade klokt nog om ”möjlighet till delaktighet”. Att erbjuda fler *möjlighet* till delaktighet är ett långt mer rimligt mål, än den dåligt underbyggda idén om att rent generellt sträva mot en publik med fler män.

### Maktens arenor

Där männen finns där finns makten. På 1800-talets operaföreställningar fick kvinnor inte ens uppenbara sig utan manlig eskort<sup>95</sup>. Före andra världskriget var också talteatern i högre grad än i dag, en umgängesform för överklassens män och kvinnor, en mötesplats dit Byrådirektör H.K. Bergdahl och hans hustru gick tillsammans för att träffa likar. Att teaterpubliken består av en majoritet kvinnor är alltså ett relativt modernt fenomen. Före andra världskriget var männen i majoritet menar teaterprofessorn Willmar Sauter vid Stockholms universitet, en av världens ledande forskare inom receptionsforskningen. Helena Åsberg på Riksteatern frågar sig om kvinnodominansen på teatern är en statusfråga: ”Fanns det mer makt i kulturen förr? Fanns det större anledning att engagera sig i teatern och veta vad som sades på scenen?”

Det finns dock ett scenkonstområde där halva salongen fylls av män – konstmusiken.<sup>96</sup> En hypotes är att en tradition som försvagats inom dansen och teatern fortfarande lever kvar i delar av Musiksverige – kulturens funktion som en umgängesform för överklassen. En aktuell studie<sup>97</sup> från SOM-institutet av publik på Operan, Konserthuset och Stadsteatern i Göteborg visar exempelvis en större överrepresentation av högt utbildade och höginkomsttagare på Operan och i Konserthuset än på Stadsteatern. I studien redovisas den procentuella skillnaden i andel besökare bland de hushåll som har högst (mer än 700 000 kronor) respektive lägst årsinkomst (101 000–300 000 kronor). Störst utslag ser vi i operapubliken, mellan de som tjänar mest och de som tjänar minst skiljer det där 30 procentenheter. Inkomsten gör minst skillnad på

<sup>95</sup> Intervju, Göran Gademan, fil.dr i teatervetenskap vid Stockholms universitet, 2005-12-14.

<sup>96</sup> En intressant iakttagelse i fråga om klass, visar att ett visst skikt av Dramaten-publiken uppvisar samma jämna könsfördelning. I den högsta inkomstgruppen, bland de som har en årsinkomst som överstiger 400 000 kronor utgör männen 57 procent av publiken. (I den inkomstgruppen är männen också överrepresenterade i samhället i stort, varför vi inte bör dra alltför långtgående slutsatser av just denna begränsade enkätundersökning.)

<sup>97</sup> Antoni, Rudolf *Göteborgsoperan, Konserthuset och Stadsteatern 2004, Resultat från Väst-SOM-undersökningen*.

Stadsteatern, här är den procentuella skillnaden mellan de båda inkomstgruppernas storlek istället 18 procent. De högutbildades andel av publiken uppgår på Göteborgs stadsteater till 43 procent, på Konserthuset till 47 procent och på Operan till 67 procent.

### Genusmedvetet publikarbete

På andra områden inom konstmusiken är männen i förkrossande majoritet både på scenen och i publiken. Den elektroakustiska musiken är ett sådant område. Inom Musik i Syd, med basen i Växjö ryms centret Coma, Contemporary Music and Artists. Ett av de självpåtagna uppdragen har varit att ge plats åt unga tjejer på teknikens arena. Tillsammans med organisationen Grrltech har man arrangerat workshops i studioteknik, digital musikproduktion och komposition. Deltagare från kurserna som startade 1988, är i dag också återkommande besökare på Coma-arrangerade konserter.

Det finns naturligtvis fler exempel på genusmedvetet publikarbete som bottenar i en analys av maktrelationerna på scenkonstområdet. Suzanne Ostens publikarbete på Unga Klara och Stockholms stadsteater brukar ofta framhållas som ett föregångsexempel. Regissören förklarar att hon arbetar med "den tänkta publikens representanter" i ett rullande arbete under repetitionerna. I de samtal som förs med publiken tilltalas ofta en ung målgrupp, där unga killar traditionellt sett tar över rummet på tjejernas bekostnad. Här betraktar Osten det som sin uppgift att med hjälp av pedagogiska verktyg ge plats och underlätta för flickorna att uttrycka sina upplevelser av pjäsen. En genusmedveten syn på publikarbetet kan också yttra sig i marknadsföringen. Dansens Hus valde under 2004 att särskilt lyfta fram en satsning på unga kvinnliga koreografer i sin programtidning. Men den kollektiva kategoriseringen av konstnärerna som kvinnor är inte alltid oproblematiserad. Koreograferna själva protesterade mot att behandlas som ett kollektiv. Problematiken diskuterades i en intervju i programtidningen, där koreografen Anna Vnuk säger: "Vi är intressanta koreografer. Ingen skulle ha mage att skriva att det var en satsning på manliga koreografer om vi hade varit män." Riksteatern har låtit analysera delar av sitt marknadsföringsmaterial ur ett genusperspektiv i en intern studie. Rapporten fäste uppmärksamheten på stereotypa bilder av manligt och kvinnligt och på hur kvinnor

oftare avbildas i helfigur, medan män porträtteras i närbild på affischerna.

### Den manliga blicken

Kvinnor som kroppar och män som subjekt. Den röst som talar från scenen eller ur musiken, är i hög utsträckning den vite mannens röst. *Han* är koreografen, dramatikern, dirigenten, kompositören, musikern, regissören och den geniförklarade skådespelaren. *Hon* är fortfarande den andre inom scenkonsten. Och ändå – i teaterpubliken – 70 procent kvinnor. Den manliga blicken är central i vår västerländska patriarkala kultur. Begreppet ”the male gaze” etablerades av den psykoanalytiskt influerade filmteoretikern Laura Mulvey i artikeln ”Visual pleasure and narrative cinema” (1975) och analysapparaten har sedan dess utvecklats av en rad teoretiker för att omfatta fler kulturområden. John Berger ringar in fenomenet i *Ways of seeing*:

Män agerar medan kvinnor bara finns där. Män tittar på kvinnor. Kvinnor ser hur de själva betraktas av någon annan. Detta definierar inte bara relationen mellan män och kvinnor, utan också kvinnors relationer till sig själva. Kvinnan har ett inre öga med vilket hon betraktar sig själv, detta är den manliga blicken. Hon blir kvinnan som mannen tittar på. Hon förvandlar således sig själv till ett objekt för blicken, till någonting man betraktar.<sup>98</sup>

Den manliga blicken sveper också över scenen. Teatern är den scenkonst som hittills studerats mest noggrant ur ett genusperspektiv. Vad innebär den internaliserade manliga blicken för kvinnors upplevelse av konsten? En kvinna i vår kultur tvingas lära sig att identifiera sig med normen, den manlige huvudpersonen. Suzanne Osten beskriver processen som att hon som kvinna blivit tvåspråkig. Avsaknaden av representation och bekräftelse blir först ett problem den dag man blir medveten om dessa orättvisor:

Många kvinnor lever i en accepterad underordning, de ser teatern som neutral. De är upptagna av andra frågor som pjäsens konflikt eller huruvida skådespeleriet var gott. Jag ser andra koder.

---

<sup>98</sup> Citerad i van Zoonen, Lisbet (1994) *Feminist media studies*, London: Sage publications.



## Vad tycker publiken?

Teatervetarna famlar när det gäller frågan om representationen och konstupplevelsen. Det existerar inte någon svensk studie som med genusvetenskapens verktyg, gått ut och frågat teaterpubliken om upplevelsen av konsten eller av gestaltningen av män och kvinnor i till exempel teaterns klassiker. Konstnärerna eller publikarbetarna själva då? Nej, man frågar inte publiken, det är inte *comme-il-faut*. En 1800-talsmässig konstnärsmyt med rötter i romantikens individualism och genikult är än i dag mycket stark inom teatern<sup>99</sup>, närmare ett halvsekel efter att Andy Warhol gjorde upp verksbegreppet inom bildkonsten. Tjugo år efter att postmodernisterna utropat "författarens död", är han i allra högsta grad levande – på teater-scenen. Frågan från situationisternas Paris 1968, den om att lösa upp gränserna mellan konstnären och publiken, har fortfarande inte nått fram till scenkonstens välbefästa diskurs kring det mytomspunna geniet. Enligt denna syn på konstnärskapet, som levt vidare i modernismens aristokratiska stråk, är publiken någonting perifert. Ideologin får också påtagliga konsekvenser i det vardagliga arbetet. Institutionerna vet mycket lite om sin publik, och de konstnärliga ledarna tycks sällan vilja veta särskilt mycket mer, vilket försvårar publikarbetarnas uppgift. De stora teatrarna gör i dag kvantitativa undersökningar där man frågar om kön, ålder och hur man fick information om kvällens föreställning. Dessa undersökningar kommer till på initiativ av marknadsavdelningarna, och intresserar sällan den konstnärliga personalen. I England har man myntat begreppet *box-office-clever* för att beskriva kulturmarknadsföring i ett mångkulturellt samhälle. Det handlar helt enkelt om att veta mycket om det fragmentariserade myller som utgör publiken eller den potentiella publiken. I Sverige kan Dansens Hus nämnas som en institution där kulturmarknadsförare tagit initiativ, för att via biljettsystemet, lära sig mer om publikens profil.

## Synen på konstnärskapet

Man frågar inte. Framför allt frågar man mycket sällan på något djupare plan, vad publiken egentligen tycker om gestaltningen eller verket, eftersom en sådan tvåvägskommunikation skulle innebära

---

<sup>99</sup> Forser, Tomas "Demokratien på teatern. Om det mätbara och kulturpolitikens dilemma" i *Demokratis estetik*, Demokratiutredningens forskarvolym IV, SOU 1999:129, s. 24.

ett brott mot den hegemoniska synen på konstnärskapet. Här förenas på ett olyckligt sätt en högborgerlig konservatism med stark ställning inom delar av kulturvärlden, med socialdemokratins idé om kulturpolitiken som ett värn mot de hotande kommersiella krafterna<sup>100</sup>. Denna långvariga oheliga allians skymmer sikten för en alternativ, tredje syn på relationen till publiken. Publiken behöver inte vara antingen frånvarande som inför den romantiske konstnären, eller ett möjligt offer att exploatera, som inför en ond nöjesindustri. De aristokratiskt kulturkonservativa dragen i modernismen tycks fortfarande bygga murar mellan konstnären och publiken. Till en jämbördig kommunikation är det långt kvar.

Kulturpolitikens skyddsvallar mot det hotande kapitalet har ironiskt nog kommit att bevara en uppsättning uråldriga ideal, till exempel gestaltningar av män och kvinnor, så stereotypa att de kommersiella krafternas film- och musikindustrier avancerat väsentligt mycket längre. Teatervetaren och professorn i genusvetenskap Tiina Rosenberg har beskrivit den starka konstnärsmymten som del i en antiintellektualism som frodas i teatervärlden: analys och känsla är två motpolar<sup>101</sup>. När "den andre" – kvinnan, flatan eller blatten – analyserar, bryter eller kvoterar sig in i salongerna betraktar bevararna av kulturarvet attacken som utslag av politisk korrekthet från krafter som inte begriper sig på konstens behov av frihet. Denna frihet har till exempel givit oss 75 pjäser på Dramatens stora scen mellan 1990 och 2004. Tre av dem var skrivna av kvinnor. (Alla hette Lindgren i efternamn.) Den har givit oss 46 verk uppförda på Kungliga Operans stora scen under perioden april 2004 – mars 2006, ett av dem skrivet av en kvinna, inget dirigerat av en kvinna.<sup>102</sup> Sådana uppenbara utslag av ett hierarkiskt genussystem, brukar oftast förkläs till någonting i stil med "fria konstnärliga val, utifrån objektiva kvalitetskriterier".

Denna föråldrade kultursyn får också konsekvenser för hur man betraktar politiska initiativ för att ge fler människor utanför den vita övre medelklassen tillträde till den gemensamt finansierade kulturen. Frågan om hur kulturinstitutionerna ska stå till svars inför medborgarna som finansierar dem blir därför extremt känslig. Tomas Forser sammanfattar den i grunden ideologiska kritik mot det som föraktfullt brukar kallas politisk korrekthet i demokratiut-

<sup>100</sup> I kulturpropositionen från 1996 fastslås att ett av kulturpolitikens mål ska vara att "motverka kommersialismens negativa verkningar".

<sup>101</sup> Malm, Rasmus och Mendel-Enk, Stephan (2002) "Stereotypa könsroller på teatern", *Nummer* 10 oktober.

<sup>102</sup> Plural, *Kulturelit* 2005 och 2006.

redningen *Demokrati på teatern*: ”Högkultur eller konstkultur är en icke-egalitär kraft som utmanar det masskulturella samhällets mediokrati och konformitet.” Denna nykonservativa lans dras varje gång någon på allvar vill utmana de vita männens tolkningsföreträdare.

### Publiken – vill ni se mansteater?

Tillbaka till Stockholm stadsteater och seminariet *Vi älskar våra könsroller*. I panelen sitter skådespelaren Lo Kauppi som gjort succé på Riksteatern JAM med föreställningen *Bergsprängardottern som exploderade*. Hon beskriver att hon sökt sig till teatern utifrån politiska drivkrafter, absolut inte för att få uppmärksamhet som ett objekt. Ändå ser hon plötsligt sig själv i rollen som ”den här pigan som blir kär i den här 60-årige gubben”. Hon övergår till att beskriva den traditionella teaterpubliken med ett blixtrande engagemang:

Och i salongen sitter fullt med kvinnor och så någon man som har blivit dit-tvingad av sin fru, och det enda syftet är att den här mannen ska kunna gå ut därifrån med gott självförtroende och tänka att ”jag kan också bli ihop med en ung snygg tjej”. Det är helt orimligt att så fula killar ska få så snygga tjejer. Jag tror inte på det!

Moderatorn Catti Brandelius föreslår att det är dags att fråga de närvarande i publiken vad de tycker. Hon menar att det mesta vi ser på scenerna är mansteater och exemplifierar med *Tolvskillingsoperan* som spelas för fulla hus på en scen intill:

Där finns många bra skådespelerskor som får spela små biroller. Som horor. Det är en storsäljare, publiken kommer och publiken består till tre fjärdedelar av kvinnor. Publiken – vill ni se mansteater?

Den explosiva kombinationen av Lo Kauppis attack och Catti Brandelius hädiska fråga provocerade seminariepubliken. Flera kvinnor ryckte ut till Stockholm stadsteaters försvar, någon menade att diskussionen var vulgär och genant.

För en trogen teaterpublik finns inget annat alternativ än att försvara den ofta djupt kvinnofientliga gestaltning man gjort till sin egen. Den manliga blicken finns inom varje människa i en patriarkal kultur. Tanken på vad som skulle hända om den blicken riktades om kan vara både radikal och hotande. Men de starka reaktionerna tyder också på en ovana inför att konfronteras med själva frågan.

Vad tycker du om konsten? Denna fråga vågar konstnären alltför sällan ställa till sin publik. Risken att fler frågor skulle dyka upp är överhängande. Till exempel: Vad känner du inför representationen av män och kvinnor? Hur påverkas den kvinnliga publikens upplevelse, och i förlängningen hennes självbild, av det faktum att hon ständigt tilltalas som den andre? En scenkonst som vill utmana, provocera och förnya sig borde åtminstone våga ställa de frågorna. Svaren skulle kunna rymma oanade möjligheter.

Mina intervjuer med publikarbetare på scenkonstens större institutioner skulle handla om publiken betraktad ur ett genusperspektiv. Men de kom också att beröra kategorierna klass och etnicitet, inte minst för att många initiativ för att bredda publiken bygger på en sammansatt analys av de mekanismer som kan exkludera potentiella publikgrupper från scenkonsten. Många publikarbetare använder en sådan maktanalys i sitt dagliga arbete. Jag vill mena att kulturpolitiken på detta område tyvärr inte präglas av samma grad av analys. Kulturministern menar att själva repertoaren skulle få män att välja bort teatern – märk väl inte exkludera dem. Är det då verkligen ett jämställdhetsarbete att maskulinisera repertoaren, det vill säga anpassa den efter vad en strukturellt överordnad grupp förväntas efterfråga?

I mitt anslag formulerade jag en vilja att betrakta salongen som en yta där samhälleliga hierarkier i fråga om kön, klass och etnicitet sätter avtryck. Jag vill mena att det kulturpolitiska målet som på ett förenklat sätt stadgar att scenkonstens institutioner bör sträva efter en större andel män i publiken, inte i tillräckligt hög grad tar hänsyn till en sådan maktanalys. Detta mål bör preciseras. Vilka grupper av män är verkligen exkluderade från salongerna? Vilka har utifrån en överordnad maktposition vänt salongen ryggen med en avmätt suck? Återigen: jämställdhet kan aldrig uteslutande handla om att räkna huvuden – det handlar framför allt om att erbjuda människor lika möjligheter.

*Rasmus Malm*, frilansjournalist, kultureddaktör och en av grundarna bakom dokumentärmagasinet *Re:public Service*. Medverkar sedan år 2000 på *Dagens Nyheters* kultursidor och i tidskrifter som *Bang* och *Ordfront*. Tidigare redaktör för tidningen *LAVA*, som utgavs av Kulturhusets rum för unga i Stockholm.

## Litteratur

- Antoni, Rudolf *Göteborgsoperan, Konserthuset och Stadsteatern 2004*, Resultat från Väst-SOM-undersökningen.
- Forser, Tomas (1999) "Demokratin på teatern. Om det mätbara och kulturpolitikens dilemma", *Demokratins estetik, Demokratiutredningens forskarvolym IV*, SOU 1999:129.
- Grahn-Hinnfors, Gunilla (2006) "Inga pekpinar för Paggan", *Göteborgsposten* 2006-01-26.
- Kramers, Michael *Kulturbidragen och publiken, förstudie av Riksdagens revisorer*, beställd av Kulturutskottet, 2001/2002:10.
- Malm, Rasmus och Mendel-Enk, Stephan (2002) "Stereotypa könsroller på teatern", *Nummer* 2002-10-10.
- Om kulturell mångfald* (2005) Kulturrådets omvärldsanalys.
- Prop. 1993/94:147 *Delad makt delat ansvar*.
- Prop. 1996/97:3 *Kulturpolitik*.
- Skr. 2002/03:140 *Jämt och ständigt – Regeringens jämställdhetspolitik med handlingsplan för mandatperioden*.
- van Zoonen, Lisbet (1994) *Feminist media studies*, London: Sage publications.

## Seminarium

- Vi älskar våra könsroller*, Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet i samarbete med Stockholms Stadsteater 2005-10-02.

## Hemsidor

- Plural [www.plural.se](http://www.plural.se)  
Kungliga Dramatiska Teatern [www.dramaten.se](http://www.dramaten.se)



# Kommittédirektiv



## Jämställdhet inom scenkonstområdet

Dir.  
2004:39

---

Beslut vid regeringssammanträde den 25 mars 2004.

### Sammanfattning av uppdraget

En kommitté för jämställdhet inom scenkonstområdet tillsätts. Huvuduppgiften är att lämna förslag till hur ett jämställdhets- och genusperspektiv kan bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonstområdet. Utgångspunkten är att både kvinnors och mäns erfarenheter, kunskaper och värderingar skall speglas och tas tillvara för att berika och påverka utvecklingen inom scenkonsterna teater, dans och musik. I uppdraget ingår att analysera den rådande könsmaktsordningen inom scenkonstområdet och att lämna förslag till hur dessa strukturer kan förändras. Kommittén skall arbeta utåtriktat och i förhållande till såväl offentliga som privata aktörer inom scenkonstområdet.

### Bakgrund

Sverige har i internationell jämförelse en lång historia av aktivt jämställdhetsarbete. Trots det präglas även det svenska samhället av ojämlikhet och orättvisor som har sin grund i kvinnors underordning och mäns överordning. Scenkonstområdet är inget undantag. I regeringens skrivelse "Jämt och ständigt" (skr. 2002/03:140) konstateras att utmaningen hädanefter bör vara att förändra kvinnors och mäns kvalitativa rättigheter och möjligheter samt synliggöra könsmaktsordningen och angripa de strukturer som upprätthåller den.

Regeringen har för samtliga statliga myndigheter och institutioner inom kulturområdet formulerat ett mål om att främja en samhällsutveckling som kännetecknas av social jämlikhet, jämställdhet mellan kvinnor och män, respekt och tolerans. Mål har även för-

mulerats i regleringsbrev för universitet och högskolor som innebär att de skall iaktta och främja jämställdhet mellan kvinnor och män.

Inom scenkonstområdet dominerar dock män fortfarande stort bland chefer, verksamma regissörer och manusförfattare, dirigenter, tonsättare och många andra konstnärliga kategorier. Bristande jämställdhet kännetecknar också vissa konstnärliga högskoleutbildningar. Även när det gäller statliga bidrag till teater- dans- och musikändamål är fördelningen mellan kvinnor och män av betydelse för den rådande könsmaktsordningen.

Ett utvecklat konstnärsskap förutsätter ofta en daglig träning oavsett utövarens livsfas eller livssituation i övrigt. Traditionellt har detta varit ett hinder för kvinnliga konstnärliga utövare som därmed inte heller alltid har haft förutsättningar att verka på samma villkor som manliga utövare. För publiken är det likaså angeläget att få möta en gestaltning, som bygger på såväl kvinnors som mäns erfarenheter, kunskaper och värderingar.

I budgetpropositionen för 2004 (utgiftsområde 17) aviserade regeringen att en särskild arbetsgrupp kommer att tillsättas för att främja jämställdheten inom scenkonstområdet. Gruppens uppdrag skall vara att följa utvecklingen och ta tillvara erfarenheter från hela scenkonstområdet samt föreslå lämpliga åtgärder.

## Uppdraget

Kommitténs huvuduppgift är att lämna förslag till hur ett jämställdhets- och genusperspektiv kan bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonstområdet. Utgångspunkten är att både kvinnors och mäns erfarenheter, kunskaper och värderingar skall tas tillvara för att berika och påverka utvecklingen inom scenkonsterna teater, dans och musik.

I uppdraget ingår att analysera den rådande könsmaktsordningen inom scenkonstområdet, liksom inom konstnärliga högskoleutbildningar, och att lämna förslag till hur dessa strukturer kan förändras.

Kommittén skall arbeta utåtriktat och i förhållande till såväl offentliga som privata aktörer inom scenkonstområdet. Det kan t.ex. ske genom seminarier eller hearings. Kommittén skall ta ställning till behovet av framtida utbildningsmöjligheter för att stärka



kunskapen om jämställdhets- och genusfrågor hos berörda institutioner och grupper.

Utifrån de redovisningar som lämnats av statliga myndigheter och institutioner inom scenkonstområdet, och av universitet och högskolor med konstnärliga utbildningar, skall kommittén kartlägga och bedöma de åtgärder som vidtagits för att uppnå regeringens mål såvitt avser jämställdhet. Kommittén skall samråda med den särskilda utredare som på regeringens uppdrag skall göra en översyn av jämställdhetspolitiken (dir. 2004:18).

Kommittén skall föreslå en befintlig myndighet eller institution som fortlöpande kan driva arbetet med att främja jämställdhets- och genusfrågorna inom scenkonstområdet och som kontinuerligt kan förmedla aktuell kunskap och forskning om hur jämställdhets- och genusperspektivet kan användas för att utveckla scenkonsten.

Kommittén skall ta del av de analyser och förslag som redovisats av en särskild arbetsgrupp i rapporten Genus på museer (Ds 2003:61).

Om kommittén lämnar förslag som medför kostnader skall förslag till finansiering redovisas.

### **Arbetsformer och redovisning av uppdraget**

Kommittén skall samverka med berörda myndigheter under Kulturdepartementet samt med institutioner och grupper inom scenkonstområdet, liksom med statliga och kommunala huvudmän, fackliga och andra organisationer samt universitet och högskolor. Uppdraget skall redovisas i en rapport senast den 8 mars 2006.

(Kulturdepartementet)



# Kommittédirektiv



**Jämställdhet inom scenkonstområdet**

**Dir.  
2006:16**

---

Beslut vid regeringssammanträde den 9 februari 2006.

## **Förlängd tid för uppdraget**

Med stöd av regeringens bemyndigande den 25 mars 2004 tillkallade chefen för Kulturdepartementet en kommitté för jämställdhet inom scenkonstområdet. Kommitténs huvuduppgift är att lämna förslag till hur ett jämställdhets- och genusperspektiv kan bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonstområdet (dir. 2004:39). Kommittén skall enligt direktiven redovisa uppdraget senast den 8 mars 2006.

Utredningstiden förlängs, vilket innebär att kommittén skall redovisa sitt uppdrag senast den 28 april 2006.

(Utbildnings- och kulturdepartementet)



# Remissvar till regeringen

## Från Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet: Förslag till förordningen om ändring i högskoleförordningen (1993:100)

I regeringens remiss om ändring av examensordningen, bilaga 2 till högskoleförordningen (1993:100), finns examensbeskrivningar för konstnärliga såväl som generella och yrkesexamina. I examensordningen finns bestämmelser om vilka examina som får avläggas samt beskrivningar av de olika examinas omfattning och mål. Remissen är ett led i regeringens översyn av examensordningen till följd av propositionen *Ny värld – ny högskola* (prop. 2004/05:162).

Kommittén har valt att inkomma med följande remissvar till regeringen. Vi föreslår tillägg i examensbeskrivningar för konstnärliga examina (det finns inga specifika examensbeskrivningar för just scenkonstnärliga utbildningar, vår utgångspunkt är dock att dessa tillägg bör vara giltiga för andra konstnärliga områden):

### Konstnärlig högskoleexamen

Kommittén menar att ett tillägg bör göras under rubriken *Färdighet och förmåga*. Formuleringen

- *visa förmåga att beskriva, analysera och tolka form, teknik och innehåll inom det huvudsakliga området för utbildningen*

Bör ersättas av formuleringen

- *visa förmåga att beskriva, analysera och tolka form, teknik och innehåll i förhållande till samtida och historiska kvalitetsbegrepp inom det huvudsakliga området för utbildningen*

Kommittén menar att ett tillägg bör göras under rubriken *Värderingsförmåga och förhållningssätt*

- *visa kunskap om konstens och konstnärers roller och villkor i nutida och historiska samhällen.*

**Konstnärlig kandidatexamen samt konstnärlig magisterexamen**

Kommittén menar att ett tillägg bör göras under rubriken *Färdighet och förmåga*. Formuleringen

- *visa förmåga att beskriva, analysera och tolka form, teknik och innehåll samt kritiskt reflektera över sitt eget och andras konstnärliga förhållningssätt inom det huvudsakliga området för utbildningen*

Bör ersättas av formuleringen

- *visa förmåga att beskriva, analysera och tolka form, teknik och innehåll samt kritiskt reflektera över kulturarv, historiska och samtida kvalitetsbegrepp samt sitt eget och andras konstnärliga förhållningssätt inom det huvudsakliga området för utbildningen*

Kommittén menar att ett tillägg bör göras under rubriken *Värderingsförmåga och förhållningssätt*. Formuleringen

- *visa förståelse för konstens roll i samhället*

Bör ersättas av formuleringen

- *visa förståelse för konstens och konstnärers roller och villkor i nutida och historiska samhällen.*

**Konstnärlig masterexamen**

Kommittén menar att ett tillägg bör göras under rubriken *Färdighet och förmåga*. Formuleringen

- *visa förmåga att självständigt och kreativt formulera nya frågor och bidra till kunskapsutvecklingen, lösa mer avancerade problem, utveckla nya och egna uttryckssätt samt kritiskt reflektera över sitt eget och andras konstnärliga förhållningssätt inom området*

Bör ersättas av formuleringen

- *visa förmåga att självständigt och kreativt formulera nya frågor och bidra till kunskapsutvecklingen, lösa mer avancerade problem, utveckla nya och egna uttryckssätt samt kritiskt reflektera över kulturarv, historiska och samtida kvalitetsbegrepp samt sitt eget och andras konstnärliga förhållningssätt inom området*

Kommittén menar att ett tillägg bör göras under rubriken *Värderingsförmåga och förhållningssätt*. Formuleringen

- *visa förståelse för konstens roll i samhället*

Bör ersättas av formuleringen

- *visa förståelse för konstens och konstnärers roller och villkor i nutida och historiska samhällen.*

## Skäl till förslaget

De föreslagna tilläggen om *kulturarv* och *samtida och historiska kvalitetsbegrepp* rör ett centralt kunskapsområde som kommittén menar att studenterna bör behärska om de i sitt yrkesliv ska arbeta med att förverkliga de kulturpolitiska mål som riksdagen antagit (prop. 1996/97:3). Begreppen återfinns i det kulturpolitiska mångfaldsmålet: ”Främja kulturell mångfald, konstnärlig förnyelse och kvalitet och därigenom motverka kommersialismens negativa verkningar”. Samt i det kulturpolitiska kulturarvsmålet: ”Bevara och bruka kulturarvet”.

Intressant för denna kommitté är att det finns skrivningar i målkommentarerna som antyder en uppfattning om att begreppen kan fungera utestängande:

Kvalitet, särskilt konstnärlig kvalitet, är inget statiskt. Konstnärlig förnyelse bygger ofta på att nyskapande konstnärer bryter mot rådande kvalitetsuppfattningar.

Kulturarvet är inte neutralt. Det är ett kulturpolitiskt ansvar att synliggöra såväl klasskillnader som könsskillnader och skillnader mellan stad och land.<sup>1</sup>

Som vi visar i detta betänkande, finns det få kvinnliga dramatiker eller tonsättare representerade i undervisningen vid de scenkonstnärliga utbildningarna. Det är inte en acceptabel situation. Utbildning inom scenkonst bör inte bygga på ett okritiskt traderande av ett patriarkalt kulturarv. Förändring av detta förutsätter ett kritiskt förhållningssätt till kulturarvet och till historiska kvalitetsbegrepp. Vi visar i betänkandet att även samtida kvalitetsbegrepp i praktiken fungerar exkluderande. Ett kritiskt förhållningssätt menar vi är nödvändigt för att begreppet konstnärlig kvalitet ska få en visionär potential.

Med vårt föreslagna tillägg i examensbeskrivningarna, menar vi att genus- och jämställdhetsperspektiv får större *förutsättningar* att bli en obestridd och påverkande kraft inom utbildningarna och därmed inom den kultursektor där många av studenterna kommer att verka. Dock bör examensbeskrivningar vara allmänt hållna och inte föreskriva specifika perspektiv. Att förhålla sig kritiskt till kulturarv, samtida och historiska kvalitetsbegrepp kan göras ur

---

<sup>1</sup> De kulturpolitiska målen, prop. 1996/97:3.

jämställdhets- och genusperspektiv, liksom ur en mängd andra perspektiv som kommittén menar är viktiga om studenterna ska utbildas för att bland annat kunna arbeta med att förverkliga de kulturpolitiska målen. Till exempel klass-, postkoloniala- och queera perspektiv. Krav på att utbildningarna ska prioritera genusperspektiv, bör däremot finnas och finns redan i regleringsbrev till universitet och högskolor.

Det föreslagna tillägget *om konstens och konstnärers roller och villkor i nutida och historiska samhällen* innebär att det ställs krav i examensbeskrivningen på en förståelse för konstnärers roller i olika sektorer av samhället (så som offentlig, kommersiell och ideell sektor) och förståelse för de villkor som råder inom kultursektorns komplexa arbetsmarknad. Villkoren på scenkonstens arbetsmarknad är såväl idag som historiskt olika för kvinnor och män. I detta betänkande berör vi flera olika arbetsmarknadsproblem för scenkonstnärer ur jämställdhetsperspektiv, så som villkor i trygghetssystem, villkor för egenföretagande med mera. Kommittén menar att förståelse för detta krävs för att rusta studenterna för ett framtida arbetsliv där de kan ställa krav på jämställda villkor – något som är nödvändigt om jämställdhetsperspektiv ska bli en obestridd och påverkande kraft inom scenkonsten.

Samma sak gäller dock här, att det finns flera viktiga perspektiv att lägga på konstnärers villkor och roller i samhället, som klass-, sexualitets- och integrationsperspektiv, för att nämna några. Det viktiga för kommittén är att genom detta förslag så skulle de konstnärliga utbildningarna behöva fokusera på konstnärers villkor och därmed ges *förutsättningar* för att integrera jämställdhetsperspektiv i sådan undervisning.

Stockholm den 28 april 2006

Birgitta Englin  
Ronnie Hallgren  
Anna Lindal  
Kenneth Kvarnström

/Gunilla Edemo  
Helena Salomonson



## Seminarier/möten/konferenser som Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet genomfört under 2005 och 2006

En del av kommitténs uppdrag har varit att arbeta utåtriktat och möta privata och offentliga aktörer inom scenkonsten. Vi ville få en bild av vilka förhoppningar, farhågor och förslag som finns i branschen och hos publiken. Därför bjöd vi under 2005 in till öppna seminarier för att inspirera och bidra till att jämställdhet ska bli en förnyande kraft inom dans, musik och teater. Till de öppna seminarier under hösten 2005 gjorde vi en broschyr i form av ett biljetthäfte. Broschyren hade rubriken "Biljett till framtiden" och informerade kort om kommitténs arbete och om de sex seminarier vi höll under hösten 2005. I broschyren fanns det även en blankett där läsaren kunde skicka in sitt förslag till oss om hur scenkonsten kan bli mer jämställd.

Utöver detta reste vi, under hösten och vintern 2005/06, runt med arbetsgivarorganisationen Svensk Scenkonst och höll samtal med institutioner runt om i landet. Samtalen som vi kallat "rundabordsamtal", fick sin final den 10 januari 2006 då vi arrangerade en stor konferens för chefer, rektorer och utbildningsledare inom scenkonstområdet, tillsammans med Svensk Scenkonst och tre andra kommittéer: Mångkulturåret 06, Aktionsgruppen för barnkultur och Orkesterutredningen.

Här nedan kan du läsa mer om respektive seminarium och om konferensen.

## VÅREN 2006

### FRAMTIDENS SCENKONSTORGANISATIONER

*10 Januari 2006*

*Rosenbad*

Den 10 januari 2006 arrangerade vi en konferens i Rosenbad tillsammans med arbetsgivarorganisationen Svensk Scenkonst och tre andra kommittéer: Mångkulturåret 06, Aktionsgruppen för barnkultur och Orkesterutredningen. I konferensen deltog drygt 120 chefer, rektorer och utbildningsledare inom scenkonstens organisationer och utbildningar.

*Moderator: Kristina Hultman, journalist.*

*Föreläsare: Eva Mark, fil.dr i teoretisk filosofi och Oscar Pripp, fil.dr i etnologi.*

*Samtalsledare: Ylva Gislén, lektor vid K3 på Malmö högskola, Jenny Lantz, ek.dr vid Handelshögskolan i Stockholm, Joakim Rindå, genusvetare, Kelly Tainton, mångkulturkonsult och skådespelare, Lina Werning, processledare-/konsult, Nanna Gillberg, doktorand vid Institutionen för Företagsledning och Arbetslivsfrågor på Handelshögskolan i Stockholm.*

## HÖSTEN 2005

### Rundabordsamtal

*19 DECEMBER 2005*

*Stadsteatern, Stockholm*

*12 DECEMBER 2005*

*Norrlandsoperan, Umeå*

## VÅR RÖST, VÅR MUSIK

11 DECEMBER 2005

*Musikmuseet, Sibyllegatan 2, Stockholm*

Hur kan musiker förändra sina egna villkor och bidra till ett musikliv med större utrymme för kvinnors erfarenheter och kunskaper? *Anna Lindal* är violinist och gästprofessor vid Kungliga Musikhögskolan och ledamot i kommittén. Tillsammans med publiken och en panel bestående av *Karin Rehnqvist*, tonsättare, *Ida Lundén*, tonsättare och musiker och *Angelica Hemlin* från musiktidningen *KIM* diskuterar hon möjligheter för att skapa förändring, som student och som yrkesverksam musiker i dag. Panelen får inspiration av inbjudna gäster från andra konstnärliga områden, till exempel teatergruppen *Lacrimosa* genom *Liv Elf-Karlén* och nätverket *WIFT*, *Women in Film and Television* genom *Sara Zomorodi*.

Ett arrangemang i samarbete med Orkesterutredningen och Musikmuseet.

Visning av musikmuseets utställning *Vems röst? Vilken musik?* klockan 13.00.

## Rundabordssamtal

5 DECEMBER 2005

*Malmö Dramatiska Teater, Malmö*

28 NOVEMBER 2005

*Folkteatern, Göteborg (inställt på grund av för få anmällda)*

## BEVARA OCH BRUKA – VEMS KULTURARV?

21 NOVEMBER 2005

*Folkoperan, Hornsgatan 72, Stockholm*

Inom konstmusiken dominerar manliga dirigenter och tonsättare i dag såväl som i går. Vad beror det på? Det kan vara ett naturligt urval av den musik som håller högst kvalitet. Men det kan också förklaras av andra faktorer som gör att män premieras och kvinnor

exkluderas. Hur kan vi göra för att få ett musikliv som tar tillvara både mäns och kvinnors erfarenheter och kunskaper?

*Inledning: Birgitta Englin*, ordförande i Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet och *Astrid Assefa*, ordförande i Orkesterutredningen.

*Föreläsning: Tobias Pettersson*, fil.dr i musikvetenskap.

*I panelen: Anna Lindal*, violinist och ledamot i Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet, *Fredrik Österling*, tonsättare och sekreterare i Orkesterutredningen, *Karin Rehnqvist*, tonsättare samt *Stefan Forsberg*, konserthuschef.

*Moderator: Kristina Hultman*, journalist.

Ett arrangemang i samarbete med Orkesterutredningen och Folkoperan.

## TEATERDAGARNA

18–20 NOVEMBER 2005

*Riksteaterhuset, Botkyrka*

Kommittén medverkade även under Teaterdagarna i Riksteaterhuset i Botkyrka 18–20 november 2005 där vi mötte arrangörer och publik.

Läs mer om Teaterdagarna på [www.riksteatern.se/teaterdagarna](http://www.riksteatern.se/teaterdagarna).

## KROPPARNA OCH JÄMSTÄLLDHETEN

4 NOVEMBER 2005

*Atalante, Övre Husargatan 1, Göteborg*

Festivalen *Polly* (3–5 november) vill utmana normer och strukturer. Det handlar om identitet, kropp, koreografi, teori, samtida dans och kontext. Kommittén bjuder in *Cecilia Olsson*, dansvetare, som talar under rubriken ”Identitet, kropp och vardagens koreografi”.

Ett arrangemang i samarbete med festivalen *Polly* och *Atalante*.

## GRÄDDFIL FÖR KENNETH ...

29 OKTOBER 2005

*Dansens Hus, Barnhusgatan 12–14, Stockholm*

... och andra herrar i dansen? Kvinnor, kvinnor och så några geniförklarade män. Vilka maktstrukturer styr repertoar, bidragsfördelning och utbildning inom dansen? Hur kan vi arbeta med jämställdhet i en konstnärlig organisation där flest kvinnor är verkamma?

*Inledning:* fil.dr *Eva Mark* samt *Mika Romanus* från Kulturrådet och *Ann Larsson* från Konstnärsnämnden.

*Moderator:* *Helena Sandström*, producent Dansens Hus.

*I panelen:* *Anders Jacobson*, dansare och projektledare, *Kari Sylwan* rektor på Danshögskolan, *Dorte Olsen*, koreograf, *Kenneth Kvarnström* chef för Dansens Hus och ledamot i Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet och *Christina Molander*, chef för Moderna Dansteatern.

Ett arrangemang i samarbete med Dansens Hus.

## KROPPARNA OCH JÄMSTÄLLDHETEN

28 OKTOBER 2005

*Moderna Dansteatern, Skeppsholmen, Stockholm*

Festivalen Polly (26–29 oktober) vill utmana normer och strukturer. Det handlar om identitet, kropp, koreografi, teori, samtida dans och kontext. Kommittén bjuder in *Eva Mark*, fil.dr i teoretisk filosofi och expert i kommittén, att tala under rubriken "Självbild, kropp och jämställdhetsarbete".

Ett arrangemang i samarbete med Festivalen Polly och Moderna Dansteatern.

## VI ÄLSKAR VÅRA KÖNSROLLER

2 OKTOBER 2005

*Stockholms stadsteater, Sergels torg, Stockholm*

Vad är det vi ser på våra scener? Hur ser kvinnorna ut? Och männen? Vissa påstår att scenen ägs av männen. Men i publiken är tre av fyra kvinnor. Vad är jämställd teater? Finns det och är det något

vi vill ha? Ett samtal kring kropp, kön och teater under ledning av performanceartisten *Catti Brandelius* (Miss Universum och Profesora).

*Inledning: Tove Ellefsen Lysander, kritiker.*

*I panelen: Johan Hilton, kritiker, Lo Kauppi, skådespelare, Gunilla Röör, skådespelare, Lottie Törnros, skådespelare.*

Ett arrangemang i samarbete med Stockholms stadsteater.

## VÅREN 2005

### STRAIGHT ACTING PÅ STORA SCENEN

4 AUGUSTI 2005

*Pride House (Mariaskolan) Ringvägen 23, Stockholm*

Om du är något annat än vit, heterosexuell medelklass och köper en biljett till en dans- eller teaterföreställning, är chansen ganska liten att du får se dig själv eller din historia representerad när ridån går upp. Trots vårt lands stolta kulturpolitiska mål – att alla ska vara delaktiga i kulturen – är den vita medelklassheteronormen kompakt på Sveriges scener. Eller är den?

*I panelen: Tiina Rosenberg, teatervetare och professor i genusvetenskap, Benny Fredriksson, chef för Stockholms stadsteater, Carolina Frände, prorektor vid Teaterhögskolan i Stockholm, Tasso Stafilidis från riksdagens hbt-grupp samt Ronnie Hallgren, ledamot i kommittén, vid tidpunkten chef för Västsvenska Teater och Dans.*

I Pridedefestivalens seminariecenter Pride House diskuterar kommittéledamoten Ronnie Hallgren tillsammans med publik och inbjudna queera scenkonstnärer, institutionschefer och kulturpolitiskt aktiva: Hur skulle en queerfeministisk kulturpolitik kunna se ut? När får vi se icke-heteronormativ scenkonst på institutioner, läns- och regionteatrar? Är queera scenkonstnärer över huvud taget intresserade av att komma in på statliga institutioner och scenkonstutbildningar? Kanske måste den riktigt nyskapande och radikala scenkonsten skapas utanför det etablerade och visas på alternativa platser, som Pride House? Eller måste den?

Ett arrangemang i samarbete med Stockholm Pride och Pride House.

## JÄMLIKHET I SCENKONSTEN – HUR SKA VISIONERNA FÖRVERKLIGAS?

26 MAJ 2005

*ABF-buset Stockholm*

Scenkonstarrangörsnätverket Plural delade nyligen ut sitt nyinstituerade "Kulturelitpris" till Dramatenchefen Staffan Valdemar Holm. I samband med prisutdelningen uppvaktade Plural Kulturdepartementet med kravet att staten ska dra in stödet till de kulturinstitutioner som inte uppfyller jämlikhetskraven i regleringsbrev. Plural menar vidare att minst 30 procent av institutions-teatrarnas repertoar bör innehålla pjäser av kvinnliga dramatiker. En panel bestående av *Birgitta Englin*, ordförande i regeringens kommitté för jämställdhet inom scenkonstområdet samt VD för Riksteatern, *Emma Karinsdotter* från nätverket Plural samt *Olle Jansson*, rektor för Teaterhögskolan i Stockholm diskuterar: Är kvotering rätt medel för att uppnå jämlikhet inom scenkonsten? Vilka alternativ finns? Hur ska fler människors verklighet gestaltas på de svenska teaterscenerna?

*Samtalsledare: Daniel Suhonen, ABF Stockholm.*

Ett arrangemang av ABF Stockholm, där kommittén deltog.

## ÄR KVALITET ETT (KÖNS)NEUTRALT BEGREPP?

7 MAJ 2005

*Teaterbiennalen i Umeå*

Ett ord som Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet stötte på nästan direkt i undersökningsarbetet var *kvalitet*. Kvalitet spelar roll överallt: i recensioner när föreställningar sågas eller rekommenderas, hos Kulturrådet när pengarna fördelas och på teatrarna när repertoaren sätts. Men det är mer sällan som begreppet kvalitet problematiseras och särskådas.

Märkligt och spännande tyckte vi och bjuder därför in till en begreppsresa under två timmar. Det blir föreläsning och debatt: Vad är kvalitet? Vem definierar det? Är det ett absolut begrepp? Har det haft olika betydelse i olika tider? Kan det någonsin stå fritt från föreställningar om kön, sexualitet, etnicitet och klass? Och finns det egentligen någon "kvinnlig" och "manlig" kvalitet?

*Moderator: Vanja Hermele, genusvetare och journalist.*

*I panelen: Yael Failer, teatervetare och postkolonial teoretiker, Olof Hansson, frilansregissör, Emma Karinsdotter, aktiv i nätverket Plural, Daniela Kullman, regissör och dramatiker, chef för den fria teatergruppen Teater Scenario samt Gertrud Larsson, frilansande dramatiker.*

*Ylva Gislén, fil.dr i interaktionsdesign, deltog med ett föredrag inspelat på CD-skiva för uppspelning under seminariet.*

*Ett arrangemang i samarbete med Teaterbiennalen.*

## ETT GIVANDE GENUSPERSPEKTIV PÅ TEATERHÖGSKOLORNA?

*5 MAJ 2005*

*Teaterbiennalen i Umeå*

Det bultar och det bankar på teaterhögskolorna. Nu höjs röster för att ett genusperspektiv ska genomsyra undervisningen. Studenter, rektorer och lärare kämpar varje dag för att förändra gamla genusstrukturer och traditioner. Kan det vara undervisningsrevolution på gång?

Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet har under våren granskat och fört dialog med högskolorna och nu är det dags för redovisning. På seminariet diskuterar vi vad för slags jämställdhetsarbete som egentligen bedrivs ute på högskolorna och vi frågar oss: Kan genusperspektivet bli en påverkande kraft i den konstnärliga undervisningen? Vad spelar traditionen för roll med mästarlärningförhållandet och den tysta kunskapsöverföringen generationer emellan? Hur kan högskolorna påverka branschen?

Inledningsvis en föreläsning om kommitténs arbete, sedan följer ett samtal där studenter berättar om sina erfarenheter, rektorer om sina visioner och skolorna byter erfarenheter med varandra.

*Inledning: Linda Zachrisson, politiskt sakkunnig vid Utbildnings- och Kulturdepartementet.*

*I panelen: studenter från Dramatiska Institutet och samtliga teaterhögskolor, Carolina Frände, prorektor vid Teaterhögskolan i Stockholm, Börje Jansson, rektor Teaterhögskolan i Luleå, Per Lysander, rektor på Dramatiska Institutet, Pia Muchin, biträdande högskolerektor på Teaterhögskolan i Göteborg samt Fredrik Haller, lärare vid Teaterhögskolan i Malmö.*

*Ett arrangemang i samarbete med Teaterbiennalen.*



# Statistisk kartläggning av jämställdheten i institutionernas organisation och repertoar

## Bakgrund

Statens kulturråd är sedan 1994 statistikansvarig myndighet inom kulturområdet. Varje år tar Statens kulturråd fram ett antal rapporter om kulturstatistik inom olika områden. Hittills har myndigheten inte tagit fram någon könsuppdelad statistik över verksamheten vid de regionala och nationella institutionerna.<sup>1</sup>

Kommittén bestämde sig för att göra en kartläggning av hur representationen av män och kvinnor ser ut vid de nationella och regionala institutionerna. Denna kartläggning ingår inte som uppdrag i kommitténs direktiv, men då behovet av en sådan varit stor har kommittén ändå valt att göra den. Vi har fokuserat på de konstnärliga yrkena och använder våra resultat som analysunderlag för att kunna exemplifiera de strukturer, bland annat könsmaktordningar, som finns inom scenkonstområdet både som arbetsmarknad, som kulturbärare och som ansvarigt för kulturarvet. Med de resurser som stått till vårt förfogande var vi tvungna att göra vissa begränsningar och kartläggningen kan inte betraktas som heltäckande för scenkonstområdet.

Kommittén önskar med detta överlämna det fortsatta initiativet för att kartlägga det offentligt finansierade scenkonstområdet till Statens kulturråd (se även vår motivering sist i denna bilaga).

---

<sup>1</sup> Det finns dock vissa sammanställningar över repertoarer, gjorda av organisationer (Karin Enberg på uppdrag av Teaterförbundet) och privatpersoner (Ylva Nyberg Bentancor och Andreas Engström inför seminarium på Musikmuseet 2004).

## Genomförande

På teaterområdet bad vi de nationella institutionerna (2 stycken), de regionala teaterinstitutionerna (18 stycken) och stadsteatrarna (6 stycken) att inkomma med programblad och program för 2004/2005 och 2005/2006.

På dansområdet är de nationella och regionala institutionerna färre (6 stycken), så där valde kommittén att lägga till fyra gästspelsscener som har en central roll i danslivet.

På musikteaterområdet har vi valt att granska den nationella institutionen på området, och därtill ytterligare sex regionala institutioner som uppstår statligt anslag.

Inom musiklivet valde kommittén att fokusera på orkesterinstitutionerna (18 orkestrar). Att även kartlägga representationen inom länsmusiken blev en alltför övermäktig uppgift. Det var dels svårt att skilja ut genrer från varandra, att definiera vad som stämde överens med den definition av gestaltande scenkonst som kommittén arbetar efter. Dels var systemet med mycket liten egen produktion och stor beställningsverksamhet alltför omfattande att spegla i en kartläggning. Där får kommittén hänvisa till den statistik med jämställdhetsperspektiv som Statens kulturråd nu håller på att ta fram och som omfattar länsmusiken. Länsmusiken berörs dock i andra delar av utredningen. Materialet om orkesterinstitutionerna är inhämtat på samma sätt som det om teatern, men har även kompletterats med uppgifter ur Orkesterutredningens betänkande.<sup>2</sup>

All använd statistik över teater, dans, musik och musikteater är granskad och godkänd av respektive institution förutom statistiken över festivalernas repertoarer och organisationer som inte är granskad av de ansvariga.

Staten står för knappt hälften av de offentliga anslagen till kulturverksamhet. Vi har gjort en beräkning av hur statens anslag år 2005 fördelade sig mellan konstformerna teater, dans, musik och musikteater.

Publiken är en sällan kartlagd grupp, men vi har fått tillgång till en del av de fåtal marknadsundersökningar som ett antal av institutionerna har genomfört. Därutöver finns det två levnadsvaneundersökningar med delvis fokus på kulturvanor gjorda sedan 1999, det är Statistiska centralbyrån och Västsvenska SOM-institutet vid Göteborgs universitet som tagit fram dem.

---

<sup>2</sup> *Den professionella orkesterverksamheten i Sverige*, SOU 2006:34.

## Fokus och omfattning

Den statistiska signifikansen för kartläggningen över organisation och repertoar (ej publik) får betraktas som heltäckande för de variabler som vi valt. Eventuella skillnader i mäns och kvinnors representation är på det sättet säkerställda. Tidsperioden är för kort för att dra slutsatser om någon tydlig trend i utvecklingen.

### *Teaterområdet*

Vi har vi tittat på följande yrkesgrupper: teaterchefer, dramatiker, regissörer, skådespelare.

- Vi har korsat dramatiker med regissörer för att se om det finns några samband mellan hur regissörer väljer/utses att regissera dramatiker av ett visst kön.
- Vi har delat upp repertoaren i barn- respektive ungdoms/vuxenföreställningar. Det ger underlag för att avgöra om eventuella könsskillnader mellan regissörer och dramatiker som gör barn- respektive ungdoms/vuxenproduktioner.
- För de tre stora stadsteatrarna och Dramaten har vi granskat de regissörer som tar plats på stora scenen. Hur många är män och hur många är kvinnor?

### *Musikområdet*

Vi har tittat på följande yrkesgrupper: operachefer, musikchefer, orkesterchefer, konstnärliga ledare, sångsolister, regissörer, koreografer, musiker och dirigenter. Vi räknar även på tonsättare och librettister.

- En fördjupad analys sker genom att dela upp tonsättare och librettister mellan dem som är födda före respektive efter år 1900.

### *Dansområdet*

Vi har tittat på följande yrkesgrupper: danschefer/konstnärliga ledare och konstnärliga rådgivare, koreografer, scenografer och dansare i kompanierna. Vi har även tittat på två konstnärliga yrken bakom scenen, kostymör och ljusdesigner och vi har räknat på antalet dansroller på scenerna.

- En fördjupad analys av dansorganisationerna görs genom att gruppen organisationer som producerar en egen repertoar, jämförs med dem vars repertoar består av gästspel.
- En fördjupad analys av möjliga könsstereotypa yrkesgrupper bakom scenen görs genom att belysa yrkesgrupperna kostymör och ljusdesigner.

### *Konstmusikområdet*

Vi har tittat på följande poster: chefsdirigenter, gästande dirigenter, musiker, solister (sång och instrument sammanslaget), programråd och tonsättare.

- En fördjupad studie av tonsättarna sker genom att dela upp dem i grupper om födda före respektive efter år 1900.
- En fördjupad analys sker även genom att granska könsammansättningen i programråden, och jämföra mellan programråd för vuxenrepertoar med programråden för barnrepertoar.

## **Kartläggning: Teater**

Vi har avgränsat kartläggningen till professionell teater och till institutionernas egenproducerade repertoar. Statistiken belyser inte kvalitativa aspekter som rollernas omfattning eller betydelse i produktionen.

Tabell 1 Teaterinstitutioner i kartläggningen

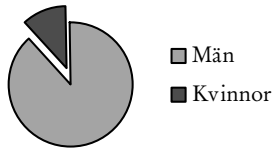
<b>Nationella scener (2)</b>	<b>Regionala scener (15)</b>
Dramaten	Byteatern Kalmar läns teater
Riksteatern	Dalateatern
	Folkteatern Gävleborg
	Folkteatern Göteborg
	Länsteatern i Örebro
	Norrbottnesteatern
	Regionteatern Blekinge – Kronoberg
	Smålands Musik och Teater
	Sörmlands Musik och Teater
	Teater Halland
	Teater Västernorrland
	Ung scen öst
	Västerbottensteatern
	Västsvenska Teater och Dans
	Östgöta-teatern
<b>Stadsscener (5)</b>	
Borås stadsteater	
Göteborgs stadsteater och Backa Teater	
Helsingborgs stadsteater	
Malmö dramatiska teater	
Stockholms stadsteater	
<b>Bortfall (4)</b>	
Gotlands länsteater	
Länsteatern Jämtland – Härjedalen	
Västmanlands teater	
Uppsala stadsteater	

### *Teaterchefer*

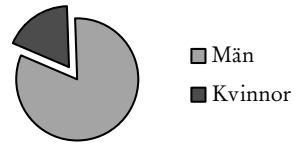
Ett litet bortfall i repertoar och organisation som ses i uppställningen ovan, gör att kartläggningen inte är fullkomligt heltäckande, men för teaterchefernas del så har vi varit i kontakt med dem alla och kan därför räkna dessa. Vi har valt att fokusera på titeln teaterchef. Vi är medvetna om att det i flera fall även finns en konstnärlig ledare som bestämmer över det konstnärliga arbetet, och vi ser en utveckling mot att uppdelningen mellan administrativ och konstnärlig chef ökar, men i de flesta fall i vår kartläggning är det samma person som är både teaterchef och konstnärlig ledare.

För de 26 teaterorganisationerna ser vi totalt för säsongen 2004/2005 tre kvinnliga chefer och 23 manliga chefer. Kvinnorna återfinns vid Riksteatern, vid Dalateatern och vid Sörmlands Musik och Teater. Övriga teatrar innehar alla manliga chefer. Det finns således till exempel ingen kvinnlig chef på någon av stadsteatrarna. Detta ger att den totala fördelningen av kvinnliga respektive manliga chefer på svenska teatrar för säsongen 2004/2005 är 12 procent kvinnor och 88 procent män.

Teaterchefer - alla teatrar 2004/05





Teaterchefer - alla teatrar 2005/06

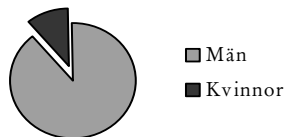


För säsongen 2005/2006 har det skett ett par förändringar. Ytterligare en kvinna har tillträtt som chef på en regional teater (Västerbottensteatern), och en kvinna har inträtt i delat ledarskap på en stadsteater (Helsingborgs stadsteater). Den totala fördelningen av kvinnor och män på teaterchefsposter har förändrats till 19 procent kvinnor och 81 procent män (5 kvinnor och 22 män).

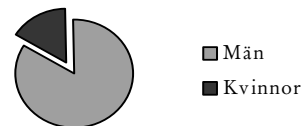
Tabell 2 Teaterchefer nationella teatrar, 2004/2005 och 2005/2006

Dramaten	Riksteatern
	

Teaterchefer - regionala teatrar 2004/05



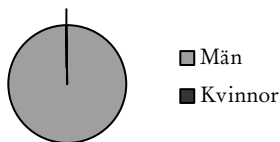
Teaterchefer - regionala teatrar 2005/06



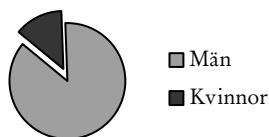
Vid de regionala teatrarna ses säsongen 2004/2005 16 manliga och två kvinnliga chefer. Säsongen efter, 2005/2006, ses 15 män och tre kvinnor som chefer.

På stadsteatrarna ses ingen kvinnlig chef säsongen 2004/2005 enligt diagram nedan. Säsongen efter, 2005/2006, ses en kvinnlig chef i delat ledarskap med en man, och således en kvinna och sju män på chefsposition vid stadsteatrarna.

Teaterchefer - stadsteatrar 2004/05



Teaterchefer - stadsteatrar 2005/06



### Antal teaterproduktioner

För att förstå aktiviteten på de svenska scenerna följer här i tabell 3 en översikt över antalet pjäser som satts upp på respektive nationell scen, regional scen, och stadsteaterscen.<sup>3</sup>

**Tabell 3** Antal teaterproduktioner

	2004/2005	2005/2006
Nationella scener	74	60
Regionala scener	98	111
Stadsscener	67	67
<b>Totalt:</b>	<b>239</b>	<b>238</b>

Antalet produktioner säsongen 2004/2005 var 239 respektive 238 säsongen 2005/2006. De nationella teatrarna gjorde ett färre antal produktioner jämfört med säsongen innan, medan de regionala gjorde fler.

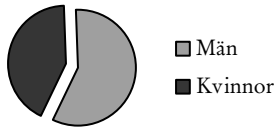
### Regissörer

Totalt har vi räknat in 204 (2004/2005) respektive 196 (2005/2006) regissörer för de kartlagda säsongerna, med en total könsfördelning på 56 procent män och 44 procent kvinnor för 2004/2005, och 55 procent män och 45 procent kvinnor för 2005/2006, representationerna ligger således inom gränsen för en statistisk jämställdhet.<sup>4</sup>

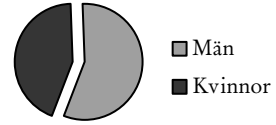
<sup>3</sup> Fyra teatrar är inte medräknade, se tabell 1.

<sup>4</sup> Vi räknar en statistisk jämställdhet som att det underrepresenterade könet uppgår till minst 40 procent av antalet, se även inledningskapitlet för en diskussion om detta.

Regissörer - alla scener 2004/05

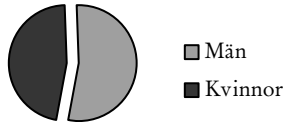


Regissörer - alla scener 2005/06

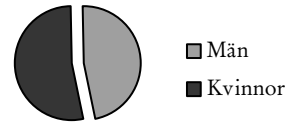


Intressant blir det när regissörerna delas upp i de olika nivåerna nationell nivå, regional nivå respektive stadsteater. Då ses till exempel att på de två nationella teatrarna har majoriteten regissörer svängt från män till kvinnor mellan de båda kartlagda säsongerna (från 53 procent män till 46 procent män, respektive från 47 procent kvinnor till 54 procent kvinnor) även om båda fördelningarna ligger nära en jämn könsfördelning.

Regissörer - nationella scener 2004/05



Regissörer - nationella scener 2005/06

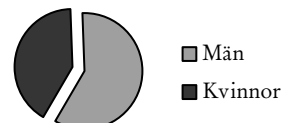


På de regionala scenerna är fördelningen i princip densamma och inom gränsen för statistisk jämställdhet för de båda säsongerna, 58 procent manliga regissörer och 42 procent kvinnliga regissörer.

Regissörer - regionala scener 2004/05



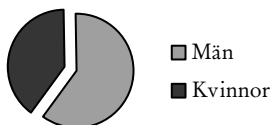
Regissörer - regionala scener 2005/06



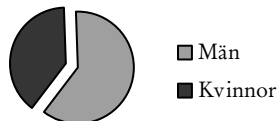
På stadsteaterscenerna ser vi den största andelen manliga regissörer, båda säsongerna ligger andelen på 60 procent män och 40 procent kvinnor.



Regissörer - stadsscener 2004/05



Regissörer - stadsscener 2005/06

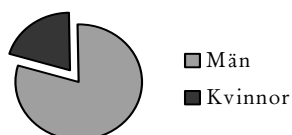


Totalt sett återfinns den största manliga övervikten vid stadsteatrarnas scener, den ligger precis på gränsen för en statistisk jämställdhet.

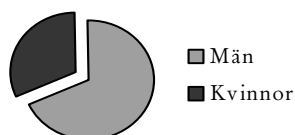
### *Regissör på stora scenen*

För de tre stadsteatrarna Stockholm, Göteborg och Malmö samt Dramaten, har vi granskat vilka regissörer som tar plats på stora scenen. Totalt verkade 24 regissörer under säsongen 2004/2005 på de stora scenerna respektive 22 regissörer under säsongen 2005/2006. Könsfördelningen mellan dessa regissörer var säsongen 2004/2005, 79 procent män och 21 procent kvinnor. Säsongen 2005/2006 har kvinnornas andel ökat markant, till 32 procent och de manliga regissörerna står för 68 procent, men det ligger fortfarande inte inom gränsen för en statistisk jämställdhet.

Regissörer - stora scener 2004/05



Regissörer - stora scener 2005/06



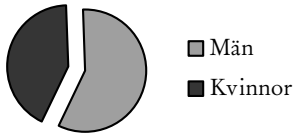
### *Skådespelare*

Vi har räknat antalet anställda och kontrakterade skådespelare vid de statligt finansierade teaterinstitutionerna. Dessa siffror berör varken anställningens/kontraktens form eller omfattning.

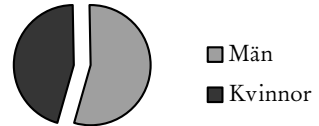
Den totala fördelningen av antalet skådespelare visar på att det genomgående är en lite större andel män än kvinnor anställda och anlitade men att fördelningen av manliga och kvinnliga skådespelare ligger inom gränsen för en statistisk jämställdhet. Sam-

mantaget fördelar de sig mellan 56 procent män och 44 procent kvinnor för säsongen 2004/2005, och en lite mer utjämnad fördelning under säsongen 2005/2006, då vi beräknar att 54 procent män och 46 procent kvinnor varit engagerade (cirka 1 900 personer totalt för respektive säsonger).

Skådespelare - alla scener 2004/05

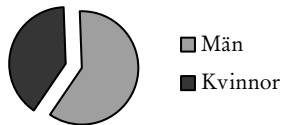


Skådespelare - alla scener 2005/06

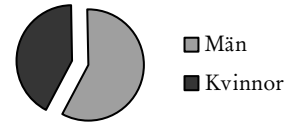


På de två nationella scenerna är majoriteten av de engagerade män, även om representationen ligger inom den statistiska jämställdhetsgränsen, 58 procent män 2004/2005 respektive 57 procent män 2005/2006, (och motsvarande andel kvinnor är 42 procent för 2004/2005 respektive 43 procent för 2005/2006).

Skådespelare - nationella scener 2004/05

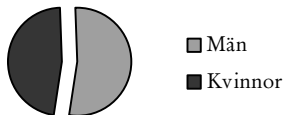


Skådespelare - nationella scener 2005/06

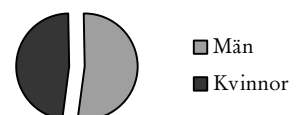


På de regionala teatrarna är representationen av kvinnor och män mer jämn, 52 procent män och 48 procent kvinnor för båda säsongerna.

Skådespelare - regionala scener 2004/05

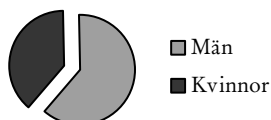


Skådespelare - regionala scener 2005/06

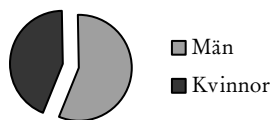


För stadsteatrarna ser vi en tydlig förändring mellan de båda kartlagda säsongerna, andelen representerade kvinnor har ökat. Säsongen 2004/2005 var de manliga skådespelarna 61 procent och de kvinnliga skådespelarna 39 procent och säsongen 2005/2006 var de manliga skådespelarna 56 procent och de kvinnliga 44 procent.

Skådespelare - stadsscener 2004/05



Skådespelare - stadsscener 2005/06



Vi ser också en viss skillnad mellan de olika nivåerna, på de regionala teatrarna är könsfördelningen betydligt jämnare än på stadsteatrarna där män utgör en större andel av de engagerade skådespelarna.

Här måste förtydligas att detta visar på antalet engagerade skådespelare, dessa siffror garanterar inte att skådespelarna har någon årsanställning, eller att de har haft en huvudroll eller annan betydande roll i någon av produktionerna. Det visar inte heller på åldersfördelningen för skådespelarna, vilket hade varit en intressant variabel att analysera.

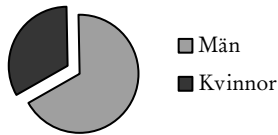
### *Dramatiker*

Vi har räknat antalet spelade dramatiker vid landets scener. För varje institution är dramatiker räknade som enskilda personer vilket betyder att om en teater gjort flera uppsättningar av samma dramatiker är denna bara räknad en gång för den teatern. Däremot har en dramatiker som sätts upp på olika teatrar under samma säsong räknats för varje teater. För att se hur fördelningen mellan antalet verk av kvinnliga och manliga dramatiker (oavsett om det är samma person eller olika personer som författat) ser ut utifrån antalet uppsatta pjäser, finns en sammanställning under nästa rubrik.

Bland representationen av dramatiker finns en tydlig övervikt av män, men andelen kvinnor har ökat inom alla tre institutionsnivåerna från säsongen 2004/2005 till säsongen 2005/2006 – i den

totala sammanräkningen för säsongen 2004/2005 ser vi en fördelning, enligt våra beräkningar, som visar att 67 procent av dramatikererna är män och 33 procent av dramatikererna är kvinnor. Då har inte hänsyn tagits till om någon dramatiker representeras med flera verk. Säsongen 2005/2006 ökade andelen kvinnliga dramatiker något, så att 64 procent av författarna är män och 36 procent är kvinnor.

Dramatiker - alla scener 2004/05

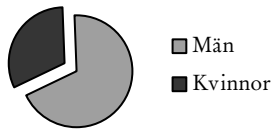


Dramatiker - alla scener 2005/06

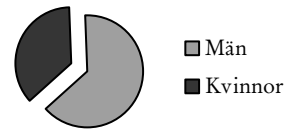


På den nationella nivån har andelen kvinnliga dramatiker ökat från 33 procent till 37 procent mellan de båda säsongerna (och motsvarande minskat från 67 procent män till 63 procent män).

Dramatiker - nationella scener 2004/05

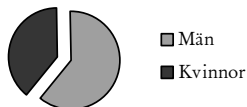


Dramatiker - nationella scener 2005/06

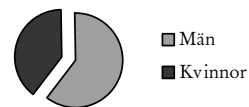


På de regionala teatrarna är representationen bland dramatikererna konstant mellan de båda säsongerna, 40 procent kvinnor och 60 procent män.

Dramatiker - regionala scener 2004/05

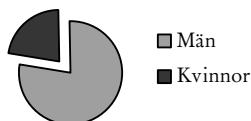


Dramatiker - regionala scener 2005/06

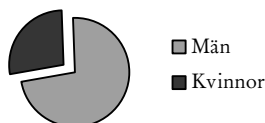


På stadsteatrarna ser vi en förändring från 77 procent manliga dramatiker och 23 procent kvinnliga till 71 procent manliga och 29 procent kvinnliga dramatiker.

Dramatiker - stadsscener 2004/05



Dramatiker - stadsscener 2005/06



Genomgående verkar könsrepresentationerna ha jämnat ut sig till säsongen 2005/2006, även om det inte går att fastställa någon trend utifrån endast dessa två säsongers repertoarer.

### *Dramatiker och regissörer efter produktion*

Här kartläggs dramatiker och regissörer utifrån de verk som satts upp. Ett par produktioner har fallit bort genom att vi inte haft full information om textförfattare/dramatiker och regissör. Bortfallet uppskattas till mindre än fem procent.<sup>5</sup>

Ytterligare en faktor finns att belysa, men som vi räknar med inte har någon större effekt på resultatet: de redovisade uppsättningarna för Riksteatern och Stockholms stadsteater gäller inte säsongsvis utan årsvis – det betyder att Riksteaterns och Stockholms stadsteaters repertoarer för *spelåret* 2004 är inräknade i redovisningen av säsongen 2004/2005 och deras repertoarer för *spelåret* 2005 är inräknade i redovisningen av säsongen 2005/2006.

En uppdelning har gjorts i barnteater respektive ungdoms- och vuxenteater. Här kan det finnas enstaka produktioner som hamnat i fel kategori, men de är i så fall ett marginellt antal. Då en man och en kvinna har delat på regi eller textförfattande har vi räknat dessa som "kvinna", eftersom vi är intresserade av att granska hur ofta kvinnor får utrymme i relation till män.

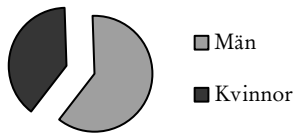
<sup>5</sup> Jämför med det totala antalet angivna produktioner enligt tabell 3.

*Dramatiker och regissörer säsongen 2004/2005, vuxen/ungdom*

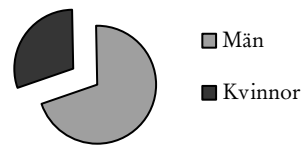
Antal ungdoms- och vuxenuppsättningar: 176

Säsongen 2004/2005 var 69 procent av verken för vuxna och ungdomar skrivna av manliga dramatiker och 31 procent av kvinnliga dramatiker. 60 procent av verken var regisserade av män och 40 procent var regisserade av kvinnor.

Regissörer ungdoms/vuxenprod. 2004/05

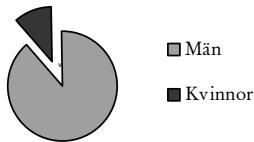


Dramatiker ungdoms/vuxenprod. 2004/05

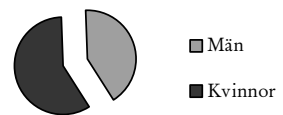


En uppdelning av hur kvinnliga och manliga regissörer väljer eller väljs ut att regissera en viss dramatiker visar att av de 122 verk som är skrivna av män har 76 procent regisserats av män och 23 procent har regisserats av kvinnor. Av de 105 verk som är regisserade av män är 11 procent skrivna av kvinnor och 89 procent skrivna av män.

Manliga regissörer regisserar dramatiker, 2004/05



Kvinnliga regissörer regisserar dramatiker, 2004/05



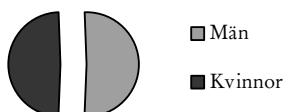
Av de 54 verk som skrivits av en kvinnlig dramatiker har 78 procent regisserats av kvinnor och 22 procent av män. Av de 71 verk som regisserats av kvinnor har 41 procent skrivits av män och 59 procent skrivits av kvinnor.

*Dramatiker och regissörer säsongen 2004/2005, barn*

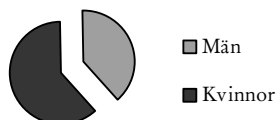
Antal barnuppsättningar: 50

Av uppsättningarna som riktar sig till barn är hälften författade av kvinnor och hälften av män 2004/2005. Regissörerna till de 50 uppsättningarna fördelar sig mellan 38 procent män och 62 procent kvinnor.

Dramatiker - barnproduktioner 2004/05

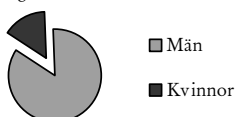


Regissörer - barnproduktioner 2004/05

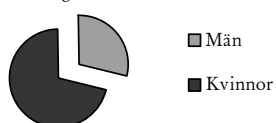


De manliga regissörerna har till 84 procent regisserat verk av män och till 16 procent av kvinnor. De kvinnliga regissörerna har till 29 procent regisserat verk av män och till 71 procent regisserat verk av kvinnor.

Manliga regissörer regisserar dramatiker, 2004/05



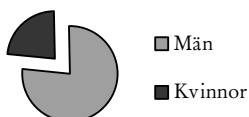
Kvinnliga regissörer regisserar dramatiker, 2004/05

*Dramatiker och regissörer säsongen 2005/2006, vuxen/ungdom*

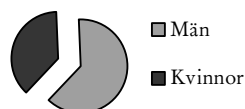
Antal ungdoms- och vuxenuppsättningar: 180

70 procent av verken denna säsong är skrivna av manliga dramatiker och 30 procent är skrivna av kvinnliga dramatiker. 61 procent av verken regisseras av män och 39 procent regisseras av kvinnor.

Dramatiker - ungdoms/vuxenprod. 2005/06

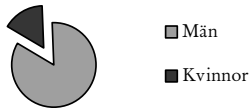


Regissörer - ungdoms/vuxenprod. 2005/06

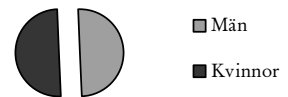


Av de 110 verk som är regisserade av män är 16 procent skrivna av kvinnor och 83 procent skrivna av män. Av de 70 verk som regisserats av kvinnor har 49 procent skrivits av män och 51 procent skrivits av kvinnor.

Manliga regissörer regisserar dramatiker, 2005/06



Kvinnliga regissörer regisserar dramatiker, 2005/06

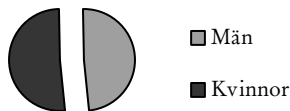


### *Dramatiker och regissörer säsongen 2005/2006, barn*

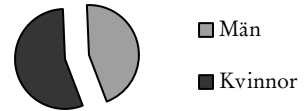
Antal barnuppsättningar: 52

Av produktionerna som riktar sig till barn är 48 procent skrivna av män och 52 procent skrivna av kvinnor säsongen 2005/2006.

Dramatiker - barnproduktioner 2005/06

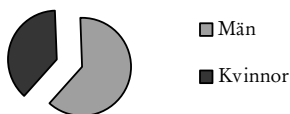


Regissörer - barnproduktioner 2005/06

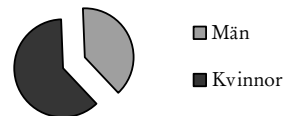


Regissörerna till de 52 uppsättningarna är 44 procent män och 56 procent kvinnor. 25 manliga dramatiker har till 56 procent regisserats av män och till 44 procent av kvinnor.

Manliga regissörer regisserar dramatiker, 2005/06



Kvinnliga regissörer regisserar dramatiker, 2005/06



23 manliga regissörer har satt upp 61 procent manliga dramatiker och 39 procent kvinnliga dramatiker. Kvinnliga regissörer har till



38 procent regisserat manliga dramatiker och till 62 procent kvinnliga.

### *Sammanfattning teater*

Statistiken ovan visar att män i mycket större utsträckning än kvinnor är chefer inom de kartlagda teaterverksamheterna. Dramatikerna vid de svenska scenerna är till antalet många fler män än kvinnor. Främst på de nationella scenerna och på stadsteatrarna ligger fördelningen bortom vad vi kallar en statistisk jämställdhet. Skådespelare och regissörer är däremot statistiskt sett jämställt representerade. När vi granskar vilka regissörer som regisserar på stora scenen ser vi att cirka 70 procent är män och cirka 30 procent är kvinnor under senaste säsongen 2005/2006. När regissörer och dramatiker delas upp i kategorierna barn- respektive ungdoms/vuxenrepertoar ses en tydlig uppdelning mellan en manlig och en kvinnlig sfär. Mest tydlig är den manliga sfären genom att de manliga regissörerna i större utsträckning regisserar manliga dramatiker inom ungdoms/vuxenrepertoaren än vad kvinnliga regissörer regisserar kvinnliga dramatiker inom ungdoms/vuxenrepertoaren. I 11 procent av produktionerna 2004/2005 respektive 16 procent av produktionerna 2005/2006 har en man regisserat en kvinnlig dramatiker. Kvinnliga regissörer har i 41 procent respektive 49 procent av produktionerna för de båda säsongerna regisserat manliga dramatiker. I barnproduktionen ses en jämnare könsfördelning, med bara en liten övervikt av kvinnor. Men här ses att män i större utsträckning regisserar dramatik gjord av män och kvinnor regisserar dramatik gjord av kvinnor.

### **Kartläggning: Dans**

Dansscenerna och ensemblerna är tio till antalet och har indelats i två kategorier efter organisationsform, den ena är gästspelsscener och den andra är ensembler/repertoarscener. Gästspelsscener karaktäriseras av att inte ha ett fast kompani. Dansens Hus är utöver gästspelsscen också en scen där kompanierna, Cullbergbaletten, Göteborgsoperan, Kungliga Baletten och Skånes dans-teater kan presentera delar av sina repertoarer.

Organisationsformen gästspelsscen betyder i stort att ledningen i många fall inte har samma inflytande över innehållet i en enskild uppsättning som ledningen vid repertoarscener har. Ledningen vid gästspelsscener har inflytande över vilken koreograf som väljs medan den enskilde koreografen vid en gästspelsscen i större utsträckning bestämmer över sin specifika uppsättning.<sup>6</sup>

En avgränsning har gjorts. Vi har inte kartlagt producenter och repetitörer då de ses som befattningar som inte har direkt inflytande över gestaltningen av dansen.

**Tabell 4 Scener och kompanier som ingår i kartläggningen**

Kompanier/Repertoarscener	Gästspelsscener
Cullbergbaletten	Atalante
Göteborgsoperan	Dansens Hus
Kungliga Baletten	Dansstationen
Norrdans	Moderna Dansteatern
Skånes dansteater	
Älvsborgsteaterns dansensemble	

*Antal verk för respektive säsong*

I sammanräkningen i tabell 5 ses att ett färre antal verk är uppförda för innevarande säsong i jämförelse med föregående – detta tolkas som att möjligen inte alla verk har kommit med i sammanställningen för denna säsong. Detta kan bero på att det inte fanns full information om denna säsong vid tidpunkten för kartläggningen.

**Tabell 5 Antal produktioner**

	2004/2005	2005/2006
Gästspelsscener	136	86
Repertoarscener	61	61
Totalt	197	147

<sup>6</sup> För Dansens Hus gäller däremot för besöken från institutionerna att det är respektive institutionschef som bestämmer vilken koreograf som ska gästa Dansens Hus.

*Danschefer och konstnärliga ledare*

Danschefer och konstnärliga ledare räknar vi till samma kategori. I en del organisationer innehåller samma person båda funktionerna och i en del organisationer finns det upp till tre personer som delar på de båda uppdragen.

**Tabell 6      Danschefer och konstnärliga ledare 2004/2005**

Repertoarscener	Gästspelsscener	Totalt
★★★★	★★★★	★★★★★★
***	**	*****

**Tabell 7      Danschefer och konstnärliga ledare 2005/2006**

Repertoarscener	Gästspelsscener	Totalt
★★★★	★★★	★★★★★★
*****	**	*****

I tabell 6 och 7 ovan ses att för repertoarscenerna var sammantaget fyra män och tre kvinnor chefer under säsongen 2004/2005 och säsongen efter var fyra män och fyra kvinnor chefer. För gästspelsscenerna var fyra män och två kvinnor chefer säsongen 2004/2005, säsongen efter var dessa tre män och två kvinnor. Totalt ses ett något större antal män i chefsposition under säsongerna.

*Konstnärliga rådgivare*

Konstnärliga rådgivare är ibland en person och ibland en grupp.

Här ses att kvinnor är fler till antalet än män i båda organisationsformerna och under båda säsongerna. Bland gästspelsscenerna är det bara en organisation som har konstnärliga rådgivare, dessa är

två män och fyra kvinnor för båda säsongerna. Totalt sett ser vi fyra män och tio kvinnor som konstnärliga rådgivare under de båda granskade säsongerna.

**Tabell 8**      **Konstnärliga rådgivare 2004/2005**

Repertoarscener	Gästspelsscener	Totalt
★★	★★	★★★★
★★★★★★	★★★★	★★★★★★★★

**Tabell 9**      **Konstnärliga rådgivare 2005/2006**

Repertoarscener	Gästspelsscener	Totalt
★★	★★	★★★★
★★★★★★	★★★★	★★★★★★★★

Kvinnor är dominerande på posten som konstnärliga rådgivare, av det totala antalet utgör de 71 procent och män utgör 29 procent.

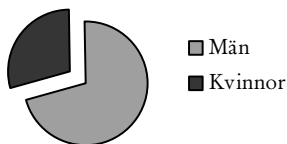
### *Koreografer*

Det totala antalet verksamma koreografer, med en liten risk för att någon räknats fler än en gång i de fall den verkat på flera scener under samma säsong, är att 2004/2005 har 46 procent manliga koreografer och 54 procent kvinnliga koreografer verkat på de undersökta scenerna. Under säsongen 2005/2006 har 49 procent varit män och 51 procent varit kvinnor av dem som verkat som koreografer på de undersökta scenerna. Sammanställningen av de senaste två säsongernas<sup>7</sup> dansrepertoarer, visar på att inom gruppen koreografer finns det vissa könsskillnader. I cirkeldiagrammen nedan ses att på repertoarscenerna dominerar andelen manliga

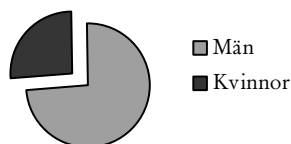
<sup>7</sup> För Dansens Hus endast, bygger siffrorna för koreografer (enbart) på kalenderåret 2004 säsongen 2004/05 respektive kalenderåret 2005 säsongen 2005/06.

koreografer, medan de kvinnliga koreograferna dominerar på gästspelsscenerna.

Koreografer - repertoarscener 2004/05



Koreografer - repertoarscener 2005/06

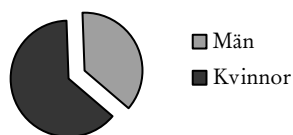


På repertoarscenerna verkade 51 koreografer säsongen 2004/2005, av dem var 71 procent män och 29 procent kvinnor. Säsongen 2005/2006 verkade 49 koreografer på repertoarscenerna och av dem var 73 procent män och 27 procent kvinnor.

Koreografer - gästspelsscener 2004/05



Koreografer - gästspelsscener 2005/06

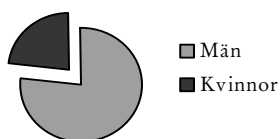


På gästspelsscenerna verkade totalt 115 koreografer säsongen 2004/2005, alltså mer än dubbelt så många koreografer som på repertoarscenerna, av dessa var 67 procent kvinnor och 33 procent män. Säsongen 2005/2006 verkade totalt 94 koreografer på gästspelsscenerna, av dem var 64 procent kvinnor och 36 procent män.

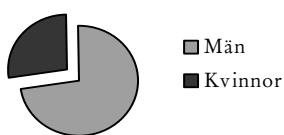
### Scenografer

Scenograferna är till antalet inte lika många som koreograferna. För säsongen 2004/2005 ses en total könsfördelning på 59 procent män och 41 procent kvinnor, och säsongen 2005/2006 ses en total könsfördelning på 63 procent män och 37 procent kvinnor. I uppdelningen av repertoar respektive gästspelsscener ses även här ett visst könsmonster genom att andelen män på repertoarscenerna är större än vad den är på gästspelsscenerna.

Scenografer - repertoarscener 2004/05

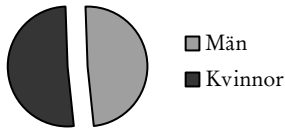


Scenografer - repertoarscener 2005/06

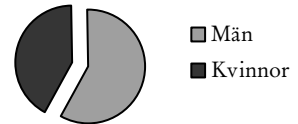


Säsongen 2004/2005 arbetade 36 personer som scenografer på repertoarscenerna, 75 procent av dessa var män och 25 procent var kvinnor. Säsongen 2005/2006 arbetade 26 personer som scenografer på repertoarscenerna, 69 procent var män och 31 procent var kvinnor.

Scenografer - gästspelsscener 2004/05



Scenografer - gästspelsscener 2005/06

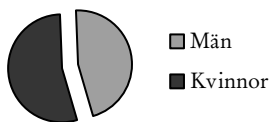


Vid gästspelsscenerna säsongen 2004/2005 var 48 procent av scenograferna män och 52 procent kvinnor (52 personer). Säsongen 2005/2006 var 58 procent av scenograferna män och 42 procent kvinnor (33 personer).

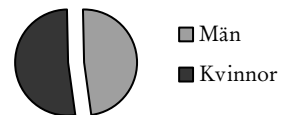
### *Dansare i kompanierna – fasta ensembler*

Enligt definitionen av de båda grupperna ska det bara finnas fast anställda dansare i gruppen repertoarscener. Totalt är det säsongen 2004/2005 160 anställda dansare och säsongen 2005/2006 154 anställda dansare. Båda säsongerna är fördelningen 54 procent kvinnor och 46 procent män, det vill säga att i de fasta kompanierna ses en liten övervikt av kvinnor vilket ligger inom gränsen för en statistisk jämställdhet.

Dansare i kompanierna 2004/05



Dansare i kompanierna 2005/06



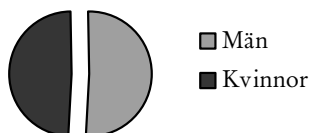
Dansstationen som vi angivit som gästspelsscen och således inte räknat med här, hade ändå säsongen 2004/2005 haft tre kvinnor

och en man anställda som dansare, och säsongen 2005/2006 haft fyra kvinnor och två män anställda som dansare.

### Dansare på scenen

Dansare på scenen innebär antalet dansare som deltar i respektive föreställning och där antalet deltagare för respektive uppsättning sedan räknas samman utan att ta hänsyn till om någon individ deltagit i flera olika uppsättningar vid en scen. Det kan sägas motsvara antalet dansroller, utan att ta hänsyn till om en individ dansat flera roller i en produktion.

Dansare på repertoarscener 2004/05



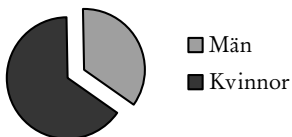
Dansare på repertoarscener 2005/06



Säsongen 2004/2005 var antalet dansare på repertoarscenerna jämt fördelade med 51 procent män och 49 procent kvinnor (totalt 681 dansare) på repertoarscenerna. Säsongen 2005/2006 var fördelningen fortfarande mycket jämn men andelen kvinnor ökade till 51 procent medan andelen män var 49 procent (totalt 435 dansare).

Vid gästspelsscenerna var dansarna till antalet 676 säsongen 2004/2005, av dessa var 65 procent kvinnor och 35 procent män.

Dansare - gästspelsscener 2004/05



Dansare - gästspelsscener 2005/06

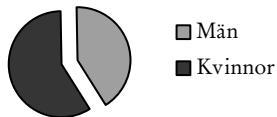


Säsongen 2005/2006 var 58 procent av dansarna kvinnor och 42 procent män (totalt 354 dansare). Vi ser alltså att andelen kvinnor är större vid gästspelsscenerna än vid repertoarscenerna.

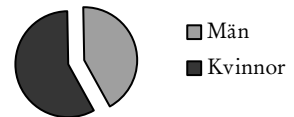
### *Kostymör*

Kostymör är traditionellt sett ett kvinnligt dominerat arbetsområde. Det syns även här, även om det också finns ett antal män som arbetar som kostymör. På repertoarscenerna har 40 personer arbetat som kostymör säsongen 2004/2005, av dem var 43 procent män och 57 procent kvinnor. Säsongen 2005/2006 var det 29 personer som arbetade som kostymör och av dem var 33 procent män och 67 procent kvinnor.

Kostymörer - repertoarscener 2004/05

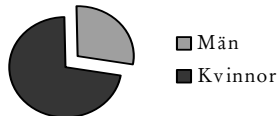


Kostymörer - repertoarscener 2005/06

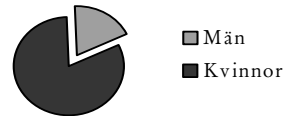


På gästspelsscenerna har 72 personer arbetat som kostymörer säsongen 2004/2005, 28 procent män och 72 procent kvinnor, och under säsongen 2005/2006 har 32 personer arbetat som kostymörer, 19 procent män och 81 procent kvinnor.

Kostymörer - gästspelsscener 2004/05



Kostymörer - gästspelsscener 2005/06



Igen ser vi ett mönster av att det är förhållandevis fler män på repertoarscenerna än på gästspelsscenerna.

### *Ljusdesigner*

Ljusdesigner är till skillnad från kostymör en helt igenom mansdominerad yrkeskategori. På repertoarscenerna ser vi 86 procent



män och 14 procent kvinnor för säsongen 2004/2005 (29 personer), och 90 procent män och 10 procent kvinnor (21 personer) för säsongen 2005/2006.

Ljusdesigner - repertoarscener 2004/05

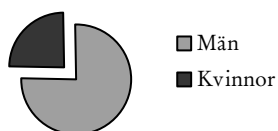


Ljusdesigner - repertoarscener 2005/06

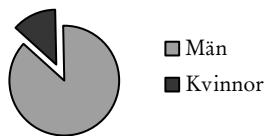


Totalt har andelen kvinnliga ljusdesigners varit större på gästspels-scenerna än på repertoarscenerna, även om majoriteten ljusdesigners består av män även där.

Ljusdesigner - gästspelscener 2004/05



Ljusdesigner - gästspelscener 2005/06



Säsongen 2004/2005 arbetade 60 personer på gästspelscenerna som ljusdesigner, av dem var 75 procent män och 25 procent kvinnor, säsongen 2005/2006 arbetade 37 personer som ljusdesigner, 86 procent män och 14 procent kvinnor.

### *Sammanfattning dans*

Dansen visar generellt sett upp en övervikt av kvinnor till antalet. När vi tittar närmare på de olika positionerna framträder mönster av något fler män på chefspositioner medan de konstnärliga rådgivarna är fler kvinnor till antalet. För de skapande befattningarna koreograf och scenograf ses ett mönster av att andelen män är mycket större på repertoarscenerna. De kvinnliga koreograferna återfinns på gästspelscenerna, medan scenograferna på gästspelscenerna är fördelade inom en statistisk jämställdhet.

Dansarna i kompanierna visar på en liten majoritet av kvinnor men representationen ligger inom jämställdhetsgränsen, även bland dansrollerna vid repertoarscenerna är män och kvinnor jämnt fördelade. Däremot är dansrollerna på gästspelsscenerna till antalet dominerade av kvinnor, 65 procent kvinnor 2004/2005 och 58 procent 2005/2006. Kostymör är ett kvinnodominerat yrke även om det ses på repertoarscenerna att relativt många män arbetar som kostymör. Ljusdesigner är ett mycket mansdominerat yrke. Generellt ses även för ljusdesigners relativt fler män på repertoarscenerna, och relativt fler kvinnor på gästspelsscenerna.

### Kartläggning: Musikteater

Vi har tittat på repertoar och deltagare vid sju av landets musikteaterscener.<sup>8</sup> Även om dessa bara är ett fåtal institutioner och musikteaterns positioner delvis motsvarar teater och delvis orkester och således skulle kunna ingå i dessa avsnitt, så som regissör, dirigent och orkesterns medlemmar, så redovisas musikteater här separat.

**Tabell 10 Musikteaterinstitutioner i kartläggningen**

2004/2005	2005/2006
Folkoperan	Folkoperan
Göteborgsoperan	Göteborgsoperan
Kungliga Operan	Kungliga Operan
Malmö Opera och Musikteater	Malmö Opera och Musikteater
Piteå Kammaropera	Norrlandsoperan
	Piteå Kammaropera
<i>Saknas:</i>	Värmlandsoperan
<i>Norrlandsoperan</i>	
<i>Värmlandsoperan</i>	

Antalet verk som satts upp ses i tabell 11 nedan. 34 verk säsongen 2004/2005 då två institutioner inte är medräknade, och 40 verk säsongen 2005/2006 då alla musikteaterinstitutioner ingår.

<sup>8</sup> För säsongen 2004/2005 saknas två scener: Värmlandsoperan och Norrlandsoperan.

**Tabell 11**      **Antal musikteaterverk**

	2004/2005	2005/2006
Antal verk	34	40

*Chefer inom musikteatern*

När vi lägger samman de personer som sitter i ledningsposition inom dessa organisationer, det vill säga titlar som operachef, VD, konstnärlig ledare, musikchef och orkesterchef, ser vi att majoriteten av dessa beslutsfattare är män. För säsongen 2004/2005 har vi totalt 17 personer, 14 män och tre kvinnor. För säsongen 2005/2006 finns 21 personer på dessa positioner, 17 män och fyra kvinnor (andelen manliga chefer uppgår till 80 procent).

*Fast anställda dirigenter*

Inte alla organisationer har fast anställda dirigenter, men för innevarande säsong 2005/2006 finns det fem fast anställda dirigenter, tre män och två kvinnor.<sup>9</sup> För säsongen 2004/2005 är dessa två män och en kvinna. Detta är en stor andel kvinnliga dirigenter, då de kvinnliga dirigenterna i de flesta andra sammanhang, så som gäst-dirigenter här nedan, uppgår till cirka fem procent.

*Gästande dirigenter*

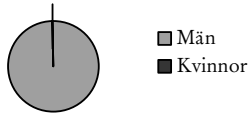
Gäst-dirigenter gäller hela den verksamhet som bedrivs av musikteaterinstitutionernas orkestrar.<sup>10</sup> År 2004/2005 uppger de fem musikteaterinstitutionerna att deras orkestrar anlitat 38 gäst-dirigenter, alla var män. Innevarande säsong 2005/2006 uppger de sju musikteaterinstitutionerna att de anlitat 57 dirigenter som är män och två dirigenter som är kvinnor, vilket motsvarar fem procent kvinnor och 95 procent män.

<sup>9</sup> Folkoperan och Norrlandsoperan har kvinnliga dirigenter anställda. Kungliga Operan och Piteå Kammaropera har inte fast anställda dirigenter.

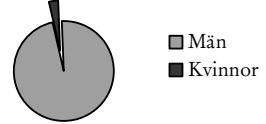
<sup>10</sup> Observera att orkestrarna inom musikteater inte ingår i kartläggningen av konstmusikorkestrarna som följer i nästa avsnitt, förutom i sammanställningen över konsertmästare, då utvalda orkestrar ingår.

## Koreografer

Gästdirigenter - musikteater 2004/05



Gästdirigenter - musikteater 2005/06



Koreografer anlitas långt ifrån alltid för att sätta upp musikteater. För säsongen 2004/2005 har endast angivits fem manliga koreografer och fyra kvinnliga. För säsongen 2005/2006 har angivits nio manliga och sju kvinnliga koreografer, således en jämn könsfördelning.

**Tabell 12** Koreografer vid musikteaterinstitutionerna

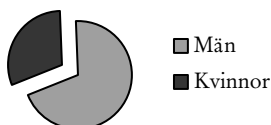
2004/2005	2005/2006
♂♂♂♂♂	♂♂♂♂♂♂♂♂♂
♀♀♀♀	♀♀♀♀♀♀♀

## Regissörer

För musikteater spelar regissören en speciell roll. Verken återkommer ofta säsong efter säsong i samma version som uruppförandet, genom att regin för uruppförandet nedtecknas och förvaltas av en regiassistent. Det finns därför i dag många verk, till exempel vid Kungliga Operan, som spelas men vars regissör till och med avlidit. Vi har fokuserat på att kartlägga dessa ursprungsregissörer, för att vi anser att det är deras konstnärliga bedrifter som ligger till grund för uppsättningen.

Vi kan se att för säsongen 2004/2005 har verk av 22 regissörer spelats, 32 procent kvinnor och 68 procent män. För säsongen 2005/2006 har verk av 37 regissörer spelats, 27 procent kvinnor och 73 procent män.

Regissörer - musikteater 2004/05



Regissörer - musikteater 2005/06

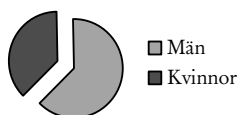


## Musiker

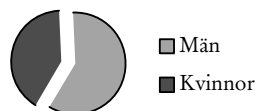
De musiker som redovisas är orkestrarnas medlemmar, både fast anställda och tillfälligt anställda. För säsongen 2004/2005 (då två orkestrar saknas) ser vi att fördelningen över det totala antalet musiker är 58 procent män och 42 procent kvinnor, således inom gränsen för en statistisk jämställdhet. Om vi istället ser på medelvärdet för könsfördelningarna i respektive orkester – för att orkestrarna ska ha samma vikt oavsett om de har 10 eller 100 medlemmar, ligger detta på 61 procent män och 39 procent kvinnor. Säsongen 2005/2006 ser vi en fördelning mellan det totala antalet musiker på 62 procent män och 38 procent kvinnor, medan medelvärdet för könsfördelningarna i respektive orkester är 67 procent män och 33 procent kvinnor, således inte längre inom gränsen för det vi kallar en statistisk jämställdhet.

Anmärkningsvärt är Folkoperan som är den enda orkester med en knapp majoritet av kvinnliga medlemmar, 51 procent. De övriga orkestrarna har en majoritet av manliga musiker.

Musiker - musikteater 2005/06



Musiker - musikteater 2004/05

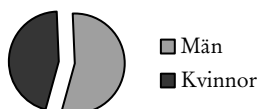


## Sångsolister

Här har vi frågat efter sångsolister vid musikteaterscenerna, med utgångspunkten i att hålla isär fast anställda och gästande sångsolister. Men här redovisar vi dem sammanräknade eftersom vi inte fått in tillräcklig information för att göra den uppdelning vi önskade.

Vad vi ser är en lätt övervikt av män för båda säsongerna. För 2004/2005, (då två musikteaterinstitutioner inte är medräknade) har 210 sångsolister agerat på scenerna, 53 procent män och 47 procent kvinnor. Säsongen 2005/2006 agerade 234 sångsolister på de kartlagda scenerna, 59 procent män och 41 procent kvinnor.

Sångsolister - musikteater 2004/05



Sångsolister - musikteater 2005/06



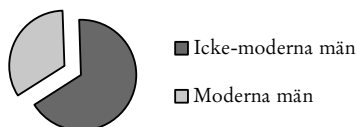
*Tonsättare och librettister*

Upphovsmän till musikteater är en genomgående mansdominerad grupp både vad gäller tonsättare och librettister. Vi har gjort en åldersindelning för tonsättarna och librettisterna i kategorierna ”födda före år 1900”, respektive ”födda år 1900 eller senare”. De som är födda från år 1900 och senare kallar vi moderna och dem har vi delat in i utländska respektive svenska.

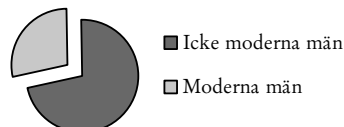
Vi återfinner två kvinnliga librettister, en under respektive säsong, bland det totala antalet representerade tonsättare och librettister. De räknas båda till kategorin svenska och moderna. Av detta ser vi det som befogat att endast titta närmare på de män som är representerade på Sveriges musikteaterscener. Vi vill här belysa relationen mellan icke-moderna och moderna tonsättare och librettister, både svenska och utländska.

Cirkeldiagrammen nedan visar på de verk som har enbart män som upphovsmän och de visar på en översikt av dem som är födda före sekelskiftet år 1900. För säsongen 2004/2005 ser vi att 65 procent av verken var skapade av manliga upphovsmän födda före år 1900 och att 35 procent av verken var skapade av manliga upphovsmän som var födda från år 1900 och senare. För säsongen 2005/2006 ser vi att 71 procent av verken var skapade av upphovsmän som var födda före år 1900, och att 28 procent av verken var skapade av upphovsmän födda från år 1900 och senare.

Musikteaterverkens upphovsmän 2004/05



Musikteaterverkens upphovsmän 2005/06



Bland verken skapade av moderna tonsättare och librettister säsongen 2004/2005 är en tredjedel av verkens upphovsmän svenska och två tredjedelar utländska, medan de under säsongen 2005/2006 är cirka hälften svenska och hälften utländska.

### *Sammanfattning av musikteaterverksamheten*

Vi ser här en överblick av manliga chefer, 80 procent män och 20 procent kvinnor. Ett positivt och intressant faktum är att av det fåtal fast anställda dirigenter är kvinnor bättre representerade än de generellt är bland dirigenter, innevarande säsong 2005/2006 är två kvinnor och tre män anställda som dirigenter. Den kvinnliga representationen bland de gästande dirigenterna är fortfarande på sin höjd fem procent. Koreograferna är ganska jämnt fördelade mellan män och kvinnor, medan regissörerna till stor del är män. Musikerna är till större andel män, även om Folkoperan är den enda som har en jämn könsfördelning. Genomsnittet av könsfördelningarna för respektive orkester, säsongen 2005/2006 är dock detsamma som för orkestrarna här nedan, 67 procent män och 33 procent kvinnor. Sångsolisterna ligger inom den statistiska jämställdhetsgränsen men under båda säsongerna är männen fler än kvinnorna till antalet. De flesta av musikteaterverken är i dagsläget fortfarande skapade av män födda före år 1900. Av de verk som är skapade av personer födda efter år 1900, cirka tio stycken för respektive säsong, återfinns två kvinnliga librettister och övriga upphovsmän är män.

## Kartläggning: Orkesterverksamhet

Kommittén har kartlagt de svenska statligt finansierade orkestrarna med inriktning på konstmusik för säsongen 2005/2006 genom att granska deras generalprogram och genom att få information direkt från ansvariga i orkesterledningarna. För föregående säsonger har kommittén delvis hämtat av material från Orkesterutredningens kartläggning och delvis av en egen kartläggning. Av detta skäl är informationen inte likvärdig i sin omfattning mellan säsongerna men bör ändå tydligt spegla förhållandet väl inom konstområdet. Vi har fokuserat på solister, sång och instrument gemensamt, musiker i orkestrarna, chefsdirigenter och gästade dirigenter och programrådets representanter.

**Tabell 13 Orkestrar i kartläggningen**

---

### 17 konstmusikorkestrar\*

---

Camerata Nordica  
 Dalasinfoniettan  
 Gävle Symfoniorkester  
 GöteborgsMusiken  
 Göteborgs Symfoniker  
 Helsingborgs Symfoniorkester  
 Jönköpings Sinfonietta  
 Kungliga Filharmoniska Orkestern  
 Malmö Symfoniorkester  
 Musica Vitae  
 Norrbottens Kammarorkester  
 Norrköpings Symfoniorkester  
 Stockholms läns blåsarsymfoniker  
 Sundsvalls Kammarorkester  
 Sveriges Radios Symfoniorkester  
 Uppsala Kammarorkester  
 Västerås Sinfonietta

---

\*Svenska Kammarorkestern i Örebro ingår inte



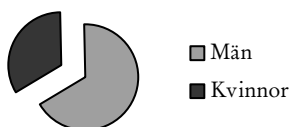
### *Chefdirigenter*

I kommitténs kartläggning och i Orkesterutredningens<sup>11</sup>, framkommer att alla chefdirigenter under de undersökta perioderna för alla konstmusikorkestrar i Sverige, är män.

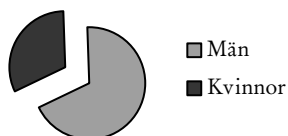
### *Musiker i orkestrarna*

De anställda musikerna i de svenska orkestrarna säsongen 2005/2006 består av 67 procent män och 33 procent kvinnor (totalt 828 personer). En beräkning av genomsnittet när det gäller könsfördelningarna för respektive orkester visar på samma fördelning, 67 procent män och 33 procent kvinnor. För säsongen 2004/2005 ingår 13 orkestrar i kartläggningsmaterialet och även här ses en liknande könsfördelning om 66 procent män och 34 procent kvinnor.<sup>12</sup>

Musiker - orkestrar 2004/05



Musiker - orkestrar 2005/06



### *Förste konsertmästare*

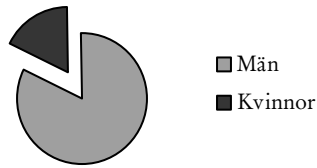
Förste konsertmästare innehar orkesterns mest ledande position, som arbetsledare och förmedlande länk mellan dirigent och orkester. I de nio största orkestrarna i Sverige innehas denna position av 14 män och tre kvinnor, det utgör 82 procent män och 18 procent kvinnor.<sup>13</sup> Detta står inte i paritet med könsrepresentationen i orkestrarna i stort, som ligger runt 65 procent män och 35 procent kvinnor.

<sup>11</sup> *Den professionella orkesterverksamheten i Sverige*, SOU 2006:34.

<sup>12</sup> Kommitténs kartläggning, här ingår inte Svenska Kammarorkestern i Örebro, Stockholms läns blåsarsymfoniker, Norrköpings Symfoniorkester, Jönköpings Sinfonietta och GöteborgsMusiken.

<sup>13</sup> Gävle Symfoniorkester, Göteborgs Symfoniker, Helsingborgs Symfoniorkester, Kungliga Filharmoniska Orkestern, Sveriges Radios Symfoniorkester, Norrköpings Symfoniorkester, Malmö Symfoniorkester, Kungliga Hovkapellet, Göteborgsoperans orkester.

Förste konsertmästare i de nio största orkestrarna 2005/06

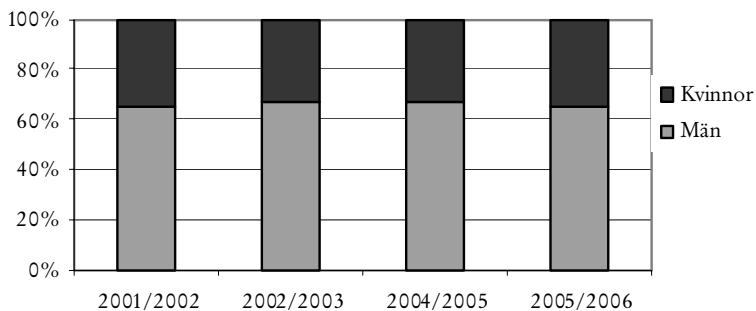


### Solister

De solister, både sångare och instrumentaler, som har anlitats respektive är anställda som solister i orkestrarna under säsongen 2005/2006 är 66 procent män och 34 procent kvinnor (totalt 814 personer). Se i diagrammet nedan stapeln längst till höger.

Vårt kartläggningmaterial tillsammans med material över solister från Orkesterutredningen<sup>14</sup> ger en könsfördelning över tid i diagrammet nedan. Fyra av de senaste fem säsongerna, observera att säsongen 2003/2004 inte är medräknad, ser könsfördelningen bland antalet solister i orkestrarna ut att ligga konstant mellan 65 och 67 procent. Se även tabell 14 för de exakta siffrorna.

Solister, sång och instrument, vid svenska konsertmusik-orkestrar 2002 - 2006



<sup>14</sup> Den professionella orkesterverksamheten i Sverige, SOU 2006:34.

**Tabell 14 Solister, sång och instrument, 2001–2006**

Säsong	Män	Kvinnor
2001/2002	67 %	33 %
2002/2003	68 %	32 %
2004/2005*	67 %	33 %
2005/2006	65 %	35 %

\* Säsongen 2004/2005 ingår endast de sju symfoniorkestrarna; Kungliga Filharmoniska Orkestern, Sveriges Radios Symfoniorkester, Göteborgs Symfoniker, Gävle Symfoniorkester, Malmö Symfoniorkester, Helsingborgs Symfoniorkester, Norrköpings Symfoniorkester.

### *Gästande dirigenter*

Gästande dirigenter uppgår till 92 procent män och 8 procent kvinnor (totalt 279 personer).

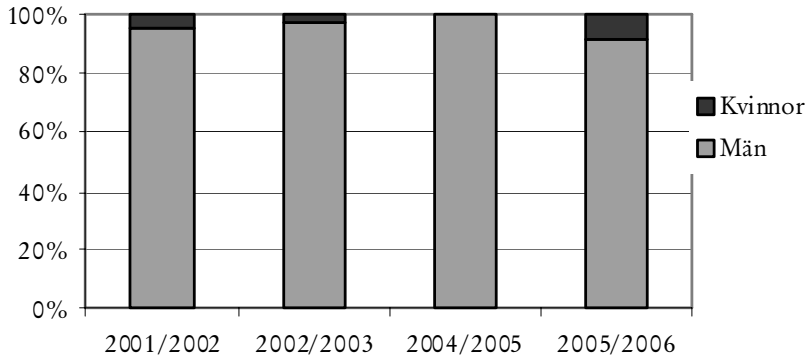
I materialet finns ingen garanti för att dessa dirigenter enbart räknats en gång per individ om de besökt flera olika orkestrar. Förmodligen är samma person vid några tillfällen räknad fler än en gång då de gästade olika orkestrar. Vi ser ändå att förutsättningarna för detta är lika för kvinnor som för män, så därför bör det inte ha en alltför betydande påverkan på andelarnas fördelning.

**Tabell 15 Gästande dirigenter, 2001–2006**

Säsong	Män	Kvinnor
2001/2002	96 %	4 %
2002/2003	98 %	2 %
2004/2005*	99,7 %	0,3 %
2005/2006	92 %	8 %

\* Obs, säsongen 2004/2005 ingår endast de sju symfoniorkestrarna; Kungliga Filharmoniska Orkestern, Sveriges Radios Symfoniorkester, Göteborgs Symfoniker, Gävle symfoniorkester, Malmö symfoniorkester, Helsingborgs symfoniorkester, Norrköpings symfoniorkester.

Gästande dirigenter vid svenska konstmusik-orkestrar 2002 - 2006



Den ökning av andelen kvinnliga dirigenter som ses under säsongen 2005/2006, från noll till åtta procent, kan främst hänföras till Kungliga Filharmonikernas engagemang av kvinnliga dirigenter, (14 av de 22 kvinnliga dirigenterna).

Utifrån det här underlaget är det svårt att uttolka en generell ökning av andelen anlitade kvinnliga dirigenter då andelen kan fluktuera från noll till åtta procent mellan två säsonger.

### *Programråd*

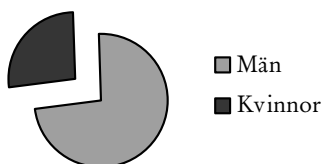
Alla orkestrar har programråd, och en del har även ett programråd för repertoaren riktad till barn. I programråden är chefer, musiker och i många fall administratörer representerade. Vi är intresserade av att se om det finns någon skillnad mellan medlemmarna i programråden för vuxna respektive för barn.

### *Vuxenrepertoar*

För de 17 orkestrar som ingår i vår kartläggning för 2005/2006 har vi fått uppgifter om att totalt 163 personer sitter i programråden, det blir i genomsnitt drygt nio personer per grupp. Delar vi upp detta faktiska antal programrådsmedlemmar i kvinnor och män får vi att andelen män är 72 procent och andelen kvinnor är 28 procent.

När vi gör en djupare analys av programrådets könsfördelning och tar fram ett medelvärde för könsfördelningarna för respektive programråd ser vi att genomsnittet för könsfördelningarna är 72 procent män, och således 28 procent kvinnor.

Programrådets medlemmar - vuxen 2005/06

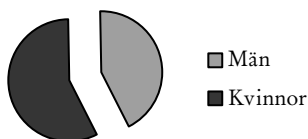


Medelvärdet för könsfördelningarna för respektive orkester uppgår till 74 procent män och 26 procent kvinnor. Detta är en klar övervikt av män, även i relation till könsrepresentationen i orkestrarna, som är ungefär 67 procent män och 33 procent kvinnor.

### *Barnrepertoar*

Tio av de 17 kartlagda orkestrarna har även programråd för barn. Verksamheten innefattar främst skolkonserter. I dessa programråd sitter i regel ett färre antal personer, totalt finns det 40 personer i de kartlagda programråden vilket ger i genomsnitt fyra personer per råd.

Programrådets medlemmar - barn 2005/06



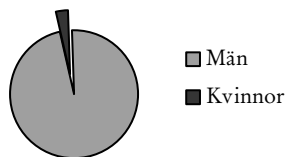
I programråden för barn ser vi inte den mansdominans som programråden för den vuxna repertoaren präglas av. Av de 40 personerna är 43 procent män och 57 procent kvinnor. Medelvärdet för könsfördelningen inom de tio repertoarråden visar att de till 25 procent består av män och till 75 procent består av kvinnor.

Således är slutsatsen att inom barnverksamheten återfinns en större andel kvinnor än män, trots att hela musikverksamheten är mycket mansdominerad – bland orkestermedlemmarna är 67 procent män och 33 procent kvinnor, vilket är lika med genomsnittet för könsfördelningarna.

### *Tonsättare*

Säsongen 2005/2006 spelades uppskattningsvis 1 420 verk av 830 tonsättare. Verkens fördelning mellan kvinnliga och manliga tonsättare är: 97 procent av verken är skapade av män och 3 procent av kvinnor.

Konstmusikrepertoarens tonsättare 2005/06



Delar vi upp de 93 procenten tonsättande män mellan dem som är födda före år 1900 och dem som är födda efter år 1900 ser vi att 55 procent är födda före år 1900.

Orkesterutredningens kartläggning av repertoarerna visar på att de föregående säsongerna har knappt två procent kvinnliga tonsättare spelats och under slutet av 1990-talet var andelen kvinnliga tonsättare under en procent. Detta tyder på en utveckling av att andelen kvinnliga tonsättare ökar på repertoarerna. Men vi måste ändå ställa oss frågan om detta kan bero på skiftningar mellan säsongerna eller om den kvinnliga andelen tonsättare faktiskt kommer att öka i relation till andelen manliga tonsättare utifrån dagens förhållande?

### *Sammanfattning orkesterverksamheten*

Orkestrarna består till cirka 67 procent av män och till 33 procent av kvinnor. På chefspositionerna så som chefsdirigent och konsertmästare ses en tydlig manlig dominans. Det finns inte plats eller

möjlighet för oss att vidare analysera de övriga ledarfunktionerna inom orkestermedlemmarnas hierarki men vi har uppmärksammat att män generellt är mer representerade än kvinnor på dessa funktioner i förhållande till den totala könsfördelningen. Även bland solisterna är fler män, cirka 65 procent, vilket är över den statistiska jämställdhetsgränsen. Vid en granskning av programrådets medlemmar ses att könsfördelningen i programråden för vuxenrepertoar är mer mansdominerad än vad orkestrarna i genomsnitt är. Medan programråden för barnrepertoar består av en majoritet kvinnor. Det är enda gången en kvinnlig majoritet ses inom konstmusikens organisering. Den kvinnliga andelen av tonsättarna verkar ha ökat något det senaste året, men kvinnliga tonsättares verk utgör fortfarande runt tre procent och manliga tonsättares verk utgör 97 procent av repertoaren.

### Kartläggning: Festivaler<sup>15</sup>

Festivaler anses vara platsen där nya influenser inom konstmusiken först kommer fram. Därför har vi granskat programmen till sex festivaler under 2005 efter tonsättare och deltagare. Vi är medvetna om att dessa sex festivaler delvis har väldigt olika inriktning, men ur statistisk synpunkt har vi ändå funnit det värdefullt att redovisa dessa repertoarer gemensamt.

**Tabell 16**            **Festivaler**

<b>Festivaler</b>
Båstad Kammarmusikfestival 2005
Gotland Chamber Music Festival 2005
Kammarmusikfestivalen i Sandviken 2005
Stockholm New Music 2005
Umeå Internationella Kammarmusik 2005
Östersjöfestivalen 2005

<sup>15</sup> Denna statistik har inte granskats av arrangörerna.

**Tabell 17 Festivalernas konstnärliga ledare**

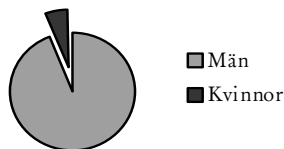


Enligt tabell 17 finns det en kvinnlig konstnärlig ledare och sex manliga för de sex festivalerna, kvinnan leder Båstad Kamarmusikfestival.

### *Antal programlagda verk*

Totalt var det på dessa festivaler 301 programlagda verk. Av dem var sex procent av verken skapade av kvinnor och 94 procent av verken skapade av män.

Festivalernas programlagda verk



### *Dirigenter*

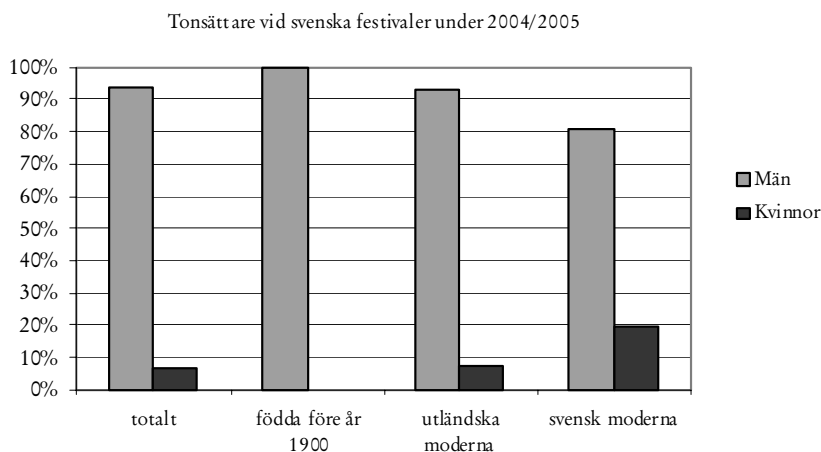
Två av festivalerna hade dirigenter i programmet, av dessa 14 dirigenter var alla män.

### *Tonsättare*

Fördelningen av kvinnliga och manliga tonsättare på festivalerna speglar i stort repertoaren för orkestrarna, även om något fler kvinnor är representerade vid festivalerna. Totalt har 207 manliga tonsättare (94 procent) och 14 kvinnliga tonsättare (6 procent) spelats. När de delas upp i utländska och svenska tonsättare ses att kvinnorna är bättre representerade bland de svenska tonsättarna,



(80 procent män och 20 procent kvinnor), än bland de utländska (93 procent män och 7 procent kvinnor).



Det intressanta med tonsättarna är att kvinnor är bättre representerade bland de svenska moderna än bland de moderna utländska. I en internationell översikt verkar kvinnor som tonsättare i andra europeiska länder generellt vara bättre representerade än kvinnor är i Sverige. Ändå spelas fler svenska kvinnliga tonsättare än utländska kvinnliga tonsättare. Trots att det verkar finnas ett större utbud av kvinnliga tonsättare i de andra europeiska länderna.<sup>16</sup>

### Sammanfattning festivaler

Festivalerna ses också vara mycket dominerade av män både i chefspositioner, bland de deltagande dirigenterna och bland upphovsmännen till verken. Vad som ses som positivt är att något fler kvinnliga tonsättare är representerade, sex procent av de samlade verken, i jämförelse med tre procent av verken som ses på repertoarerna för de fasta konstmusikorkestrarna.

<sup>16</sup> Den professionella orkesterverksamheten i Sverige SOU 2006:34.

## Kostnadsperspektiv på teater, dans, musikteater och musik

Här följer en utgiftsanalys av det statliga anslaget till professionell teater, dans, musik och musikteater år 2005.

Enligt en skattning av de totala utgifterna för kulturverksamhet i Sverige som Statens kulturråd gjort år 2002,<sup>17</sup> den senaste tillgängliga rapporten, uppgår de totala kulturutgifterna till drygt 55,6 miljarder kronor. Hushållen är de enskilt största konsumenterna och står för 69 procent av utgifterna, medan staten står för cirka 14 procent och kommuner och landsting står för 13 respektive tre procent.

Regeringen fördelade år 2005 862 miljoner kronor till fem nationella institutioner. Statens kulturråd fördelade 1 001 miljoner kronor till regionala och lokala scenkonstinstitutioner och fria grupper.

Landstingens bidrag till teater, dans, musik och musikteater finns det ännu inte samlade uppgifter om för år 2005, men år 2002 uppgick stödet till totalt 684 miljoner kronor. Kommunernas bidragsfördelning finns det inga uppgifter om.

Enligt uppgifter för år 2002 så är relationen mellan statsanslagen och landstingsanslagen att staten står för cirka 70 procent och landstingen står för 30 procent (kommunerna är ej medräknade).

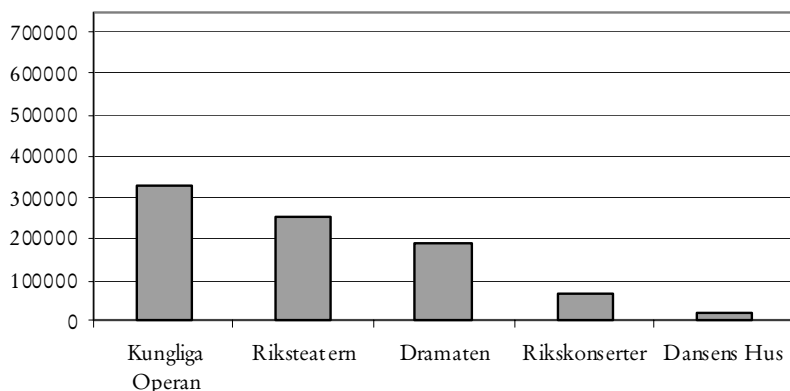
### *Statligt anslag till nationella institutioner*

Anslaget till de nationella institutionerna uppgick år 2005 till 862 miljoner kronor. Fördelningen ses i diagrammet nedan.

---

<sup>17</sup> Statens kulturråd, (2003:6) *Kulturens pengar 2002*.

Statligt anslag till de nationella institutionerna år 2005



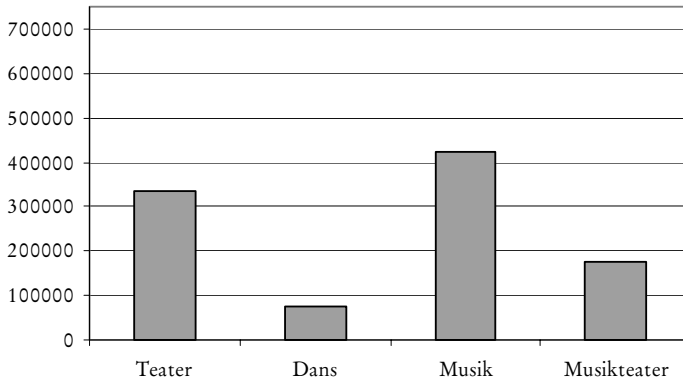
Kungliga Operan får närmare 40 procent (332 mkr) av statens anslag till de nationella institutionerna. Kungliga Operans verksamhet omfattar klassisk balett, musikteater och Kungliga Hovkapellet. Riksteatern bedriver både teater-, musik- och dansverksamhet på scener runt om i landet och cirka 30 procent (250 mkr) av det statliga anslaget till de nationella institutionerna gick till Riksteatern. Dramaten som räknas som renodlad teater fick 22 procent (191 mkr), Rikskonserter som arrangerar konserter och producerar musik fick knappt åtta procent (67 mkr) och Dansens Hus, renodlad dansverksamhet, fick dryga två procent (knappt 21 mkr) av det statliga anslaget till de nationella institutionerna.

#### *Statens kulturråds anslag till teater, dans, musikteater och musik*

Statens kulturråd har under året 2005 fördelat 1 008 miljoner kronor till professionell verksamhet inom teater, dans, musikteater och musik (anslag som går till regionala institutioner i Skåne har förmedlats från Statens kulturråd via Kultur Skåne). Bidragen går till regionala kulturinstitutioner så som länsteatrar, stadsteatrar och musikteatrar, länsmusik och orkestrar, danskonsulenter, och dessutom till fria grupper och arrangörer inom teater, dans, musikteater och musik. Beräkningen har utgått ifrån att anslagen delas in i kate-

gorier efter vilken typ av verksamhet som genereras, inte alltid efter mottagarorganisationens huvudverksamhet.<sup>18</sup>

Statens kulturråds anslag till teater, dans, musik och musikteater år 2005



Av Statens kulturråds anslag år 2005 gick 42 procent till musikverksamhet (425 mnkr), 33 procent till teaterverksamhet (333 mnkr), sju procent till dansverksamhet (74 mnkr) och 17 procent till musikteaterverksamhet (176 mnkr). Cirka 82 procent av summan består av verksamhetsbidrag som är konstanta över tiden och räknas endast upp med löne- och prisökningar för varje år. Den övriga andelen av bidraget varierar över åren mellan de olika konstformerna.

#### *Landstingens anslag till teater, dans, musikteater och musik*

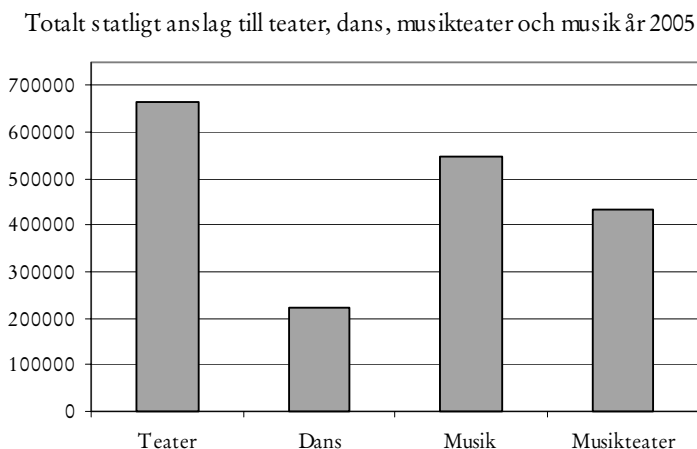
Fördelningen av landstingens bidrag mellan konstformerna finns det uppgifter om för året 2002, då beräknas 55 procent av landstingens medel ha gått till musik och musikteater och 45 procent till teater, dans och musikteater. Genom att dans och teater alltid redovisas gemensamt och musikteater i vissa fall ingår i länsmusikens verksamhet och i vissa fall ingår i länsteaterns verksamhet finns det inga exakta uppgifter över hur landstingens

<sup>18</sup> Anslagen till verksamheter som bedriver flera konstformer har delats upp efter samtal med ansvarig för respektive institution. Dessa är Göteborgsoperan (20 % dans, 80 % musikteater) och Västsvenska Teater och Dans (30 % dans, 70 % teater).

bidrag exakt fördelar sig mellan konstformerna musik, teater, dans och musikteater.<sup>19</sup>

### *Totala statliga medel till teater, dans, musik och musikteater*

Sammanlaget har det totala statliga anslaget om 1,87 miljarder kronor, till de nationella institutionerna och genom Statens kulturråd fördelat sig som ses i diagrammet nedan mellan teater, dans, musik och musikteater.



Det totala statliga anslaget år 2005 fördelade sig så att 36 procent av medlen gick till teaterverksamhet (665 mnr), 12 procent (223 mnr) till dansverksamhet, 29 procent till musikverksamhet (547 mnr) och 23 procent till musikteaterverksamhet (435 mnr).<sup>20</sup>

Här vore det intressant att lägga till landstingens fördelning mellan konstformerna, men eftersom musikteaterverksamheten stöds från landstingen både genom musik- och teateranslagen går det inte att göra någon uppskattning av hur både statliga och regionala bidrag är fördelade mellan konstformerna dans, teater,

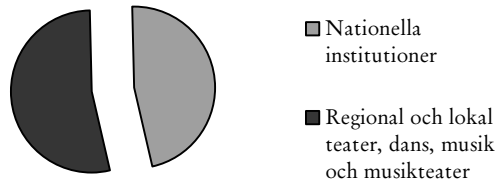
<sup>19</sup> Statens kulturråd, (2003:6) *Kulturens pengar 2002*.

<sup>20</sup> Anslagen till verksamheter som bedriver flera konstformer har delats upp efter samtal med ansvarig för respektive institution. Dessa är Kungliga Operan, (22 % dans, 78 % musikteater), Riksteatern (22 % dans, 22 % musik och 56 % teater), Göteborgsoperan (20 % dans, 80 % musikteater) och Västsvenska Teater och Dans (30 % dans, 70 % teater).

musik och musikteater. Vid en sammanslagning av statens och landstingens utgifter för teater, dans, musikteater och musik år 2002 beräknas 66 procent ha gått till teater, dans och en del musikteater gemensamt och 34 procent till musik gemensamt med en del musikteater.<sup>21</sup>

En uppdelning mellan hur mycket av de statliga medlen som satsas på de fem nationella institutionerna i relation till de regionala och lokala scenkonstverksamheterna ges enligt cirkeldiagrammet nedan. De nationella institutionerna får 46 procent av medlen och de regionala och lokala institutionerna och fria grupperna får 53 procent.

Statligt anslag till teater, dans, musikteater och musik år 2005



### *Sammanfattning kostnadsperspektiv*

I sammanställningen är det inte helt tydligt hur mycket pengar som går till respektive konstform. Det har att göra med att redovisningssystemen mellan stat, landsting och kommuner inte är synkroniserade, men också att konstformerna i dag inte alltid är så renodlade att de går att kategorisera i den ena eller andra formen. Det som är tydligt är att teater ges det största stödet av de statliga medlen, 36 procent. Musikverksamhet får 29 procent och musikteater ges 23 procent. Dans är det minsta området med tolv procent av de statliga medlen.

<sup>21</sup> Statens kulturråd, (2003:6) *Kulturens pengar 2002*.

## Kartläggning: Publiken

Det finns inga heltäckande studier av publiken på scenkonstområdet, men flera institutioner och organisationer gör regelbundet publikundersökningar och därtill finns SCB och SOM-institutet vid Göteborgs universitet som gör levnadsvaneundersökningar av den svenska befolkningen, där kulturvanor bland annat ingår.

### *Teater*

Enligt SCB:s undersökningar av svenska folkets vana att besöka teater gäller att kvinnor genomgående utnyttjar teaterutbudet i större utsträckning än män. Närmare 45 procent av kvinnorna har besökt en teaterscen de senaste 12 månaderna och av männen har 36 procent gjort det, enligt tabell 18 nedan.<sup>22</sup> Kvinnorna är också fler bland dem som minst fem gånger det senaste året besökt en teater, 3,6 procent. Andelen män som besökt teater minst fem gånger det senaste året utgör 2,3 procent av befolkningen.

SCB ser också att befolkningens teaterbesök, av dem som gjort minst ett besök, har ökat kontinuerligt från början av 1980-talet fram till studiens genomförande, år 1999. En senare studie av kulturvanor bland befolkningen i Västra Götalandsområdet gjord av SOM-institutet, visar också den på en ökning mellan åren 2003 och 2004.

**Tabell 18 Svenska folkets teaterbesök under de senaste 12 månaderna, åren 1998 – 1999, personer 16–84 år (%).**

	Män	Kvinnor
Minst 1 besök de senaste 12 månaderna	36	45
Minst 5 besök de senaste 12 månaderna	2,3	3,6

Källa: SCB

Kommittén har tagit del av publikundersökningar från främst Dramaten, Stockholms stadsteater och Östgötateatern.

Östgötateatern redovisar ett antal undersökningar genomförda under enskilda föreställningar hösten 2004. Svaren indikerar en

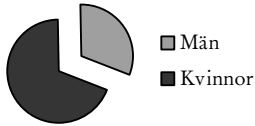
<sup>22</sup> Statens kulturråd (2002), *Den kulturella välfärden*.

publik som till 65–75 procent består av kvinnor och till 25–35 procent består av män.<sup>23</sup>

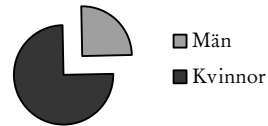
Dramaten har också gjort publikundersökningar och den senaste är från våren 2005. Undersökningen visar att 69 procent av publiken var kvinnor och 31 procent var män.

I Stockholms stadsteaters publikundersökningar visas en könsfördelning som är ännu mer dominerad av kvinnor än Dramatens, 75 procent kvinnor, och 25 procent män.

I salongen - Dramaten mars - maj 2005



I salongen - Stockholms stadsteater våren 2005



### *Musikteater*

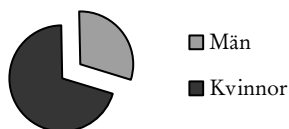
Kungliga Operan och Göteborgsoperan har gjort publikundersökningar. För Göteborgsoperan är det SOM-institutet som gjort en levnadsvaneundersökning för Västra Götalandsområdet åren 2003–2004 och Kungliga Operan har gjort egna publikmätningar under åren 2000–2002. Deras resultat visar på att generellt fler kvinnor än män nyttjar musikteaterns utbud i båda regionerna.

Kungliga Operans undersökning visar på att kvinnor utgör cirka 70 procent av publiken och männen utgör 30 procent. SOM-institutets mätningar visar att 28 procent av kvinnorna och 19 procent av männen inom Västra Götalandsregionen besökt Göteborgsoperan under året 2004, det motsvarar en publik på ungefär 40 procent män och 60 procent kvinnor.

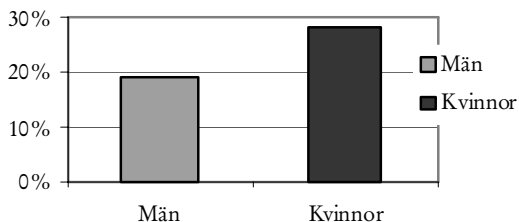
<sup>23</sup> Östgötateatern, Göran Sparring.



I salongen på Kungliga Operan år 2001/02



Andelen män och kvinnor inom västra Götaland som besökt Göteborgsoperan en eller flera gånger under år 2004



### Konserter

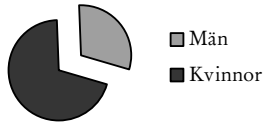
För besökare till konserthusen ser vi en något jämnare könsfördelning generellt, i jämförelse med teaterpubliken.

I SCB:s levnadsvaneundersökning över konsertbesök från 1999, som dock gäller *alla* former av musikkonserter har 46 procent av kvinnorna de senaste 12 månaderna besökt en konsert, medan 45,5 procent av männen har gjort det, alltså ett väldigt jämnt intresse för konserter generellt.

När vi ser närmare på de marknadsundersökningar som konserthusen har gjort, ser vi att kvinnor ändå utgör en större del av publiken till konstmusiken. Vid Göteborgs Konserthus redovisas för åren 2000 och 2001 att besökarna består till dryga 70 procent av kvinnor och knappa 30 procent av män. Konserthuset i Stockholm redovisar i jämförelse en jämnare könsfördelning på 56,5 procent kvinnor och 43,5 procent män under året 2004<sup>24</sup>, vilket ligger inom gränsen för den statistiska jämställdheten.

<sup>24</sup> Klerby, Anna (2005) *Jämställda kulturbidrag* Stockholms läns landsting

I salongen - Göteborgs Konserthus 2004/05



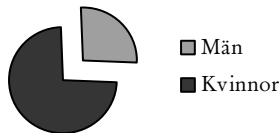
I salongen - Stockholms Konserthus 2004/05



### *Dans*

Den enda publikundersökning som vi tagit del av vid dansinstitutioner är Dansens Hus undersökning från våren 2005 för föreställningar med Cullbergbaletten. Könsfördelningen bland de svarande uppskattas till 26 procent män och 74 procent kvinnor.

I salongen - Dansens Hus våren 2005



Sammanfattningsvis ses att kvinnor i mycket större utsträckning än män konsumerar statligt finansierad scenkonst.

### **Kommitténs bedömning - behov av könsuppdelad statistik inom scenkonsten**

Vi anser att statistik indelad efter kön är ett nödvändigt verktyg för att kunna säga någonting om hur människor lever i vår tid och har levt, på olika platser. Detta står även inskrivet i den svenska statistikförordningen och i Europeiska unionens statistikförordning. I FN:s arbete är könsuppdelad statistik grundläggande.

I dag och historiskt visar analys av könsuppdelad statistik att mäns, som grupp, levnadssätt och rörelsemönster skiljer sig från kvinnors som grupp. Detta tyder på att kvinnor och män har olika villkor i livets skeden. Enligt forskning kan dessa skillnader hänföras till sociala och kulturella faktorer som begränsar både mäns

och kvinnors villkor, även om kvinnor i dag generellt anses ha sämre villkor än män. Det finns även stora skillnader inom grupperna kvinnor och män och för att hitta förklaringar till dem måste ett intersektionellt perspektiv anläggas, det vill säga att man tar hänsyn till bland annat social och kulturell bakgrund och sexualitet. Men eftersom skillnader ofta ses vid granskning av enbart könsvariabeln, så betyder det att det sällan finns fog för att slå samman kvinnor och män i en grupp, en viktig källa till kunskap går då förlorad genom att könets eventuella betydelse inte kontrolleras.

Den del av kultursektorn som vi i detta betänkande granskar utifrån jämställdhets- och genusperspektiv är till större delen finansierad av samhällets gemensamma resurser. Enligt de jämställdhetspolitiska målen ska bland annat samhällets resurser fördelas jämställt, vilket innebär att resurserna, inklusive dem som ges till kulturverksamhet, ska fördelas så mellan kvinnor och män, att kvinnor och män ges lika stor makt och inflytande att påverka samhället och sin egen situation. De jämställdhetspolitiska målen kräver ständig kontroll och uppföljning. Därför ger vi här grunden till en kvantitativ statistisk indelning av kulturverksamhet i, vad vi anser är, nyckelpositioner som kan analyseras för att granska om de samhälleliga resurserna fördelas på ett jämställt sätt. Vi ser kvantitativ statistik som ett hjälpmedel, men inte som den enda lösningen. Vi anser att analyser av statistik behöver kompletteras med kvalitativa analyser och information.

### *Vad kan analyseras?*

Den viktigaste delen i de jämställdhetspolitiska målen är att makten ska fördelas jämställt mellan kvinnor och män. Maktförhållanden kan delvis kontrolleras kvantitativt med hjälp av statistik som först skiljer ut gruppen där makten finns och sedan delar upp representanterna efter kön. Härtill behövs kvalitativa studier av hur makten fördelas, men en förutsättning för att både män och kvinnor ska ha tillgång till makten är att de finns representerade. Inom kulturverksamheterna blir detta också extra viktigt då till exempel scenkonsten i stort speglar våra liv och det samhälle vi lever i. Målsättningen för gemensamt finansierad kulturverksamhet bör därför vara att spegla alla olika livsvillkor som ryms i samhället. Som könsuppdelad statistik visat så skiljer sig villkoren mellan olika

samhällsgrupper där kvinnor och män utgör den största indelningen och därför behövs könsuppdelad statistik över scenkonstens verksamhet för att kontrollera att både kvinnors och mäns liv ges utrymme och speglas av scenkonsten och inte enbart valda delar.

**Källor:**

Klerby, Anna (2005) *Jämställda kulturbidrag* Stockholms läns landsting

SOU 2006:34 *Den professionella orkesterverksamheten i Sverige*

Statens kulturråd, (2002) *Den kulturella välfärden*, grundad på Valfärdsstatistiken/ULF från SCB

Publikundersökningar från Stockholms stadsteater, Östgöta-teatern, Dramaten, Stockholms konserthus, Göteborgs konserthus, SOM-institutet, Dansens Hus, Kungliga Operan.

# Branschens guide till jämställdhetsarbete i scenkonsten

Kommittén har efterlyst verksamheter och projekt där olika jämställdhets- och/eller genusperspektiv finns integrerade. Det har vi gjort via vår hemsida [www.sou.gov.se/jamstalldscen](http://www.sou.gov.se/jamstalldscen), i samband med att vi hållit seminarier och när vi i andra sammanhang mött scenkonstens aktörer och publik.

Vi har mött nätverk och föreningar som vill påverka scenkonsten ur olika jämställdhetsperspektiv eller helt enkelt fungera som stöd för kvinnor som är verksamma i branschen. Vi har också stött på bra och spännande jämställdhetsprojekt och strategier inom institutioner, universitet, högskolor och fria grupper, sådant som inte alltid syns i återrapporteringar men som innehåller viktiga kunskaper och erfarenheter som borde komma fler till del. Vi har även läst tidskrifter som mer eller mindre regelbundet skriver om scenkonst ur genus- och jämställdhetsperspektiv.

Den här bilagan är en guide till nätverken, verksamheterna, projekten och tidskrifterna. Några har precis startats, andra har funnits och pågått en längre tid i Scenkonstsverige. Några nätverk vi presenterar hör hemma i angränsande konstområden, samtidskonst och film. Vi har också några internationella utblickar, till exempel har aktörer i Danmark och Finland hört av sig till kommittén för att berätta om sina verksamheter.

Vi har även listat myndigheter som är viktiga för scenkonstområdet och sist presenterar vi ett urval av litteratur som kan inspirera den som vill arbeta vidare med jämställdhet i en scenkonstnärlig organisation.

Guiden gör inte anspråk på att vara komplett. Den baserar sig på dem som hört av sig till oss och som vi på andra sätt kommit i kontakt med, inte på en fullständig kartläggning. Helt säkert finns fler initiativ och verksamheter och helt säkert kommer många fler att skapas i framtiden.

## Scener

### *Dansstationen*

Respekten för individens egenart oavsett kön ska vara stor och ifrågasättandet av mönster ska vara levande, menar Dansstationen. I deras arbetsmiljöpolicy talas det om att ingen ska diskrimineras på grund av kön.

Dansstationens långsiktiga mål är att dels bibehålla den jämna könsfördelningen i antalet lönemånader, dels ifrågasätta rådande könsmönster för arbetsområdena på teatern.

För mer information: [www.dansstationen.se](http://www.dansstationen.se)

### *Lacrimosa*

Lacrimosa är en feministisk teater och tankesmedja med egen scen på Södermalm i Stockholm. Sedan fem år tillbaka arbetar de för att skildra unga kvinnors villkor. På scen, i böcker, i artiklar och föredrag visar Lacrimosa vad det innebär att vara ung kvinna i dag, vilka begränsningar kvinnor möter på grund av kön, i klassrummet, på arbetsplatsen och under fritiden. För att förändra krävs handling, och det försöker Lacrimosa göra genom sin verksamhet och därigenom ge verktyg till förändring.

För mer information: [www.lacrimosa.net](http://www.lacrimosa.net)

Kontaktperson: [teater@teaterlacrimosa.net](mailto:teater@teaterlacrimosa.net)

### *Musik i Väst*

Musik i Väst har startat ”Verksamhetsutveckling ur ett jämställdhetsperspektiv” med hjälp av en jämställdhetsexpert. Under två månader ska personalen undersöka sitt dagliga arbete med utgångspunkt i ett gemensamt skrivet dokument. Arbetet ska sedan redovisas för ledningsgruppen som sedan tillsammans med jämställdhetsexperten tar beslut på hur man kan gå vidare.

För mer information: [www.miv.se](http://www.miv.se)

Kontaktperson: Monika Ejserholm

*Ojämnt på Teater Västernorrland*

Teater Västernorrland kommer att erbjuda arbetsplatser i Västernorrland två miniföreställningar om jämställdhet på jobbet, inklusive efterföljande debatt och enkätfrågor. De ska undersöka hur teatern kan användas som verktyg i jämställdhetsarbetet. Projektet innehåller även en offentlig föredragsserie och samtidigt får teaterns personal intern utbildning vid seminariedagar. Tanken är att projektet ska leda till en föreställning i ordinarie verksamhet.

För mer information: [www.teater-vnorr.se](http://www.teater-vnorr.se)

Kontaktperson: Elisabeth G Söderström

*Teater Lilith*

Målet med teater Lilith är att sätta upp nyskriven dramatik ur ett genusperspektiv. Teater Lilith är en scen som domineras av kvinnligt skapande och kvinnliga skådespelare i alla åldrar. Teater Lilith arbetar för att vara en plattform för teater, konst, performance, film och workshops. Teater Lilith är en ideell förening som startades 2001 i Malmö av Elin Lundgren, skådespelare och Petter Petterson, bildkonstnär.

För mer information: [www.teaterlilith.com](http://www.teaterlilith.com)

Kontakt: [info@teaterlilith.com](mailto:info@teaterlilith.com)

*Tvärkrock på Norrbottensteatern*

Hösten 2003 och våren 2004 genomfördes jämställdhetsprojektet Tvärkrock på Norrbottensteatern. Projektet skapade dels fyra teaterproduktioner, publikdiskussioner och föreläsningar samt en skrift som alla diskuterade jämställdhetsfrågor.

För mer information: [www.norrbottensteatern.se](http://www.norrbottensteatern.se)

Kontaktperson: [susanne.algestam@nll.se](mailto:susanne.algestam@nll.se)

*Västsvensk teater och dans*

Västsvenska Teater och Dans ingår i ett treårigt projekt i scenisk gestaltning som finansieras genom Kulturrådet. Projektet ska ur olika perspektiv belysa genus i den konstnärliga processen. Projektet sker i samverkan med skolor och arrangörer under åren

2004–07. Inom ramen för detta projekt ingår en seminarierie under rubriken ”Genusperspektiv i den konstnärliga processen”.

För mer information: [www.vstd.se](http://www.vstd.se)

## UTBILDNING

### *Flik-k*

Arbetsgivarorganisationen Svensk Scenkonst och fackförbundet Teaterförbundet har skapat ett ledarutvecklings- och mentorprogram för kvinnor som vill bli chefer inom scenkonstsektorn, FLIK-K, Framtidens Ledare inom Kultur – Kvinnor. Programmet startade i april 2005 och har pågått under ett år. En fortsättning diskuteras.

För mer information: [www.svenskscenkonst.se](http://www.svenskscenkonst.se)

Kontaktperson: [erica.norman@svenskscenkonst.se](mailto:erica.norman@svenskscenkonst.se)

### *Musikhögskolorna*

Musikhögskolorna i Sverige föreslår ett internationellt forskningsprojekt i vilket verksamma instrumentallärare tillsammans med erfarna forskare undersöker instrumentalundervisningens praxis ur genus- och jämställdhetsperspektiv och andra maktperspektiv. De svenska musikhögskolorna har för detta projekt bildat ett nätverk i vilket för närvarande Sibeliusakademien i Helsingfors, Koninklijk Conservatorium i Haag, Guildhall School of Music and Drama i London och Norges Musikhögskola i Oslo ingår. Projektet kallas ”Vem äger lärandet?” och har sin start under 2006/2007.

Kontaktpersson: [johannes.johansson@kmh.se](mailto:johannes.johansson@kmh.se)

### *Teaterhögskolorna*

Teaterhögskolan i Stockholm planerar tillsammans med de tre andra teaterhögskolorna i Sverige ett projekt som går under rubriken Att gestalta kön. Det syftar till att genomlysna och analysera frågor kring genus och jämställdhet i skådespelarutbildningen, såväl konstnärligt som pedagogiskt. Projektet förbereds under läsåret 2006/2007 och genomförs under läsåret 2007/2008. Se bilaga i detta betänkande.



För mer information: [www.teaterhogskolan.se](http://www.teaterhogskolan.se)  
 Kontaktperson: Carolina Frände, prorektor,  
[carolina.frande@teaterhogskolan.se](mailto:carolina.frande@teaterhogskolan.se)

### *Trappan*

Syftet med projekt Trappan är att anordna kurser, träning, föreläsningar, mötesplatser samt andra insatser för att stärka kompetensnivån hos Västra Götalandsregionens scenartister. Projekt Trappan vill öka jämställdheten och tillvarata invandrade artisters kompetens. Målet är att verka för en utveckling som leder till att det som visas på scen, film och i TV inte ska bidra till att konservera könsrollerna. Målet är också att öka deltagarnas möjligheter att få arbete inom film, TV och teater.

För mer information: [www.trappan.net](http://www.trappan.net)  
 Kontaktperson: Ulla Svedin, [ulla.svedin@trappan.net](mailto:ulla.svedin@trappan.net)

## NÄTVERK/FÖRENINGAR INOM SCENKONST OCH NÄRLIGGANDE KONSTOMRÅDEN

### *dom12*

dom12 är en ideell förening med medlemmar från utbildningen FLIK-K. De vill fortsätta att i samverkan arbeta för ett utvecklat ledarskap inom svensk scenkonst. Föreningen bildades den 13 februari 2006 och vill närmast skapa en hemsida som ska bli arena för gruppens engagemang i frågor som rör ledarskapet inom svensk scenkonst. Hur ser det ut i dag? Vad vill vi ha i framtiden? Hur ska vi medverka till de förändringar vi anser nödvändiga? Medlemmar är Ulrika Holmgaard, Ulrika Josephsson, Petra Brylander, Maria Sundqvist, Christina Hörnell, Kajsa Giertz, Karin Enberg, Helena Wessman, Nina Röhlcke, Fransesca Quartey, Lena E Forslund och Charlott Neuhauser.

Hemsida: under konstruktion  
 Kontaktperson: Ulrika Holmgaard, Elverket,  
[ulrika.holmgaard@dramaten.se](mailto:ulrika.holmgaard@dramaten.se)

*Evterpe–Kvinnor i musik*

Evterpe–Kvinnor i musik är en ideell förening vars mål är jämställdhet inom det svenska musiklivet. De vill verka för att skapa ett mer attraktivt musikklimat för tonsättare, musiker, pedagoger, forskare, journalister och lyssnare. Evterpe vill särskilt stödja kvinnor som arbetar inom musikområden som traditionellt sett inte betraktats som kvinnliga. Föreningen arrangerar konserter inom alla musikgenrer samt seminarier, föreläsningar, workshops och temadagar i Stockholm med omnejd. De vill fungera som ett nätverk och forum för erfarenhets- och kunskapsutbyte för kvinnor i musiklivet.

För mer information: [www.evterpe.se](http://www.evterpe.se)

Kontakt: [info@evterpe.se](mailto:info@evterpe.se)

*Inversion*

Gruppen Inversion består av tre kvinnliga tonsättare och dirigenter från Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Målet är ett större nordiskt nätverk, fler samarbetsprojekt och konserttillfällen och att fler kvinnor blir förebilder som tonsättare och dirigenter. Inversion vill också locka en ny publik till nutida konstmusik, med ett personligt tilltal och informella samtal mellan professionella och amatörer.

För mer information: [www.inversion.nu](http://www.inversion.nu)

Kontakt: [mail@inversion.nu](mailto:mail@inversion.nu)

*Kungliga Musikhögskolan i Stockholm*

Ett aktivt informellt nätverk för kvinnor har under det senaste året etablerats inom KMH.

Kontaktperson: [katarina.strom-harg@kmh.se](mailto:katarina.strom-harg@kmh.se)

*LARM*

LARM dokumenterar kvinnors samtida verksamhet inom ljudkonsten i Norden. Samtidigt ställer de ljudkonsthistorien till rätta ur ett könsperspektiv genom att lyfta fram kvinnliga ljudkonstnionjärer och deras arbeten. LARM bygger en databas av det

insamlade materialet och år 2007 sammanfattar de arbetet genom en bok, en cd och en ljudkonst-festival.

För mer information: [www.larm-festival.se](http://www.larm-festival.se)

### *Lilith Eve*

År 2000 bildades Musikföreningen Lilith Eve – föreningen för kvinnliga artister och låtskrivare. Lilith Eve's medlemmar verkar för att stärka sin yrkesidentitet som artister, musiker och låtskrivare, för fler möjligheter att framföra sin musik och för att öka representationen av kvinnor i musikbranschen. De arrangerar seminarier och låtskrivarträffar, klubbar och konserter.

För mer information: [www.lilitheve.nu](http://www.lilitheve.nu)

### *Opus 96*

Nätverksföreningen Opus 96 bildades 1996 och dess syfte är att stödja och synliggöra kvinnliga tonsättare samt att föra estetiska diskussioner med förankring i det egna skapandet. Nuvarande medlemmar är Victoria Borisova-Ollas, Paulina Sundin, Carin Bartosch Edström, Catharina Palmér, Ylva Q Arkvik och Catharina Backman.

Kontaktperson: [paulina\\_sundin@yahoo.com](mailto:paulina_sundin@yahoo.com) eller [c.b.edstrom@telia.com](mailto:c.b.edstrom@telia.com)

### *Plural*

Plural är ett nätverk med mer än 300 unga scenkonstarrangörer från hela Sverige. Ett av Plurals viktigaste mål är att arbeta för en ökad mångfald inom scenkonsten och mot kultureliter av olika slag. En gång om året delar Plural ut "Kulturelitpriset" till den maktavare som under året gjort mest för att främja föreställningen om att det finns olika fin kultur, och att den allra finaste är den som är skapad av medelålders vita män.

För mer information: [www.plural.se](http://www.plural.se)

Kontakt: [info@plural.se](mailto:info@plural.se)

*Skådebanan*

Skådebanan bildades 1910 som ett teaterföretag med folkbildnings-syfte. Regionala skådebanor arbetar i dag via sina kulturombud över hela landet för att vidga intresset och göra kulturen tillgänglig för så många som möjligt. Att alla slags mänskliga erfarenheter ska synas på teatern och att olika perspektiv ska representeras varav jämställdhet är ett, är frågor som Skådebanan arbetar med. Många olika folkrörelser är medlemmar i de regionala skådebanorna.

För mer information: [www.skadebanan.org](http://www.skadebanan.org)

Kontaktperson: [ulla.tengling@ordfront.se](mailto:ulla.tengling@ordfront.se)

*WIFT – women in film and television*

WIFT – women in film and television är en politiskt obunden, ideell organisation som synliggör och stärker yrkesverksamma kvinnor i alla funktioner inom film, tv och annan rörlig bild, bland annat genom att skapa nätverk, nationellt och internationellt. Wift ska skapa mötesmöjligheter för medlemmar, förse medlemmar med aktuell information och stötta medlemmar i deras professionella karriärer.

För mer information: [www.wift.se](http://www.wift.se)

Kontakt: [info@wift.se](mailto:info@wift.se)

*JA!*

JA! är en förening som skapar gynnsamma förhållanden för konstnärer vars verksamhet bidrar till att störta patriarkatet. JA! är en separatistisk förening för feministiska konstnärer. JA!s målsättning är att störta konstpatriarkatet genom att göra en strukturell omfördelning av tillgången på tid, plats och pengar inom konstområdet. JA! ser till att hålla sig ajour med medkonstnärers situation genom att samla in fakta i form av statistik och genom att föra en dialog med såväl konstnärer, kuratorer, gallerier och institutioner. JA! verkar för att sprida fakta och könsuppdelad statistik. JA! möjliggör effektivare utbyte mellan de konstnärer som arbetar med feministiska frågor genom att upprätta en sambandscentral på internet. JA! – har skapat ett JämlikhetsAvtal (se hemsida).

För mer information: [www.foreningenja.blogspot.com](http://www.foreningenja.blogspot.com)

Kontakt: [ja.nu@hotmail.com](mailto:ja.nu@hotmail.com)

## INTERNATIONELLA UTBLICKAR

### *Agenda 009 i Danmark*

For at sikre publikum et mangfoldigt teaterliv fremover er et nyt netværk, Agenda 009 etableret. Agenda 009 vil sætte ligestilling indenfor dansk scenekunst på dagsordenen og vil arbejde for flere kvindelige bestyrelsesmedlemmer og ledere i det fremtidige teaterlandskab.

För mer information: [www.tagligestilling.dk](http://www.tagligestilling.dk)

Kontaktperson: [dittebjerg@get2net.dk](mailto:dittebjerg@get2net.dk)

### *Fondazione Donne in musica*

Italiensk hemsida som har ett gediget arkiv och länkar till kvinnliga tonsättare, böcker och hemsidor. Går att förstå även för den som inte kan italienska.

För mer information: <http://web.tiscali.it/donnemusica/>

### *Jämställdhetsgrupp i Finland*

Centralförbundet för Finlands Svenska Teaterorganisationer.r.f. (Cefisto) i vilken alla teatrarna, och fackförbunden är representerade har tillsatt en jämställdhetsgrupp. Denna grupp ska ordna några seminarier per år kring jämställdhet på teatrarna. Gruppen ska även få igång en utredning och kartläggning av jämställdheten på teatrarna och detta kommer att presenteras på Cefistos teaterdagar i november.

Hemsida: [www.labbet.fi](http://www.labbet.fi)

Kontaktperson: Anna Simberg [anna.simberg@kolumbus.fi](mailto:anna.simberg@kolumbus.fi)

### *The Kapralova Society Inc*

The Kapralova Society Inc. is a non-profit arts organization based in Toronto, Canada. Founded by Karla Hartl in 1998, the society's mandate is to build awareness of women's contributions to musical life and to support projects that make available, in print and on compact discs, Kapralova's music.

För mer information:

<http://www.kapralova.org/CONDUCTORS.htm>

*The International Alliance for Women in Music*

The International Alliance for Women in Music bildades 1995 i USA i samband med sammanslagningen av the International Congress for Women in Music, the American Women Composers och the International League of Women Composers. IAWM arbetar för att öka medvetenheten om kvinnors musicerande.

För mer information: [www.iawm.org](http://www.iawm.org)

**KULTURTIDSKRIFTER SOM MER ELLER MINDRE  
REGELBUNDET SKRIVER OM SCENKONST UR GENUS-  
OCH/ELLER JÄMSTÄLLDHETSPERSPEKTIV***Danstidningen*

Skriver om dans och scenkonst i Norden. Har ett gediget kalendarium på sin hemsida.

För mer information: [www.danstidningen.se](http://www.danstidningen.se)

*Femkul – feministisk kulturtidskrift*

Tidskrift som analyserar och recenserar teater, musik, litteratur, film och konst ur ett feministiskt perspektiv.

För mer information: [www.femkul.com](http://www.femkul.com)

Kontakt: [info@femkul.com](mailto:info@femkul.com)

*KIM*

*KIM* ges ut av den ideella föreningen Evterpe – kvinnor i musik. *KIM* är en bred musiktidning som skriver om kvinnor i musik.

För mer information: [www.kim.mu](http://www.kim.mu)

Kontakt: [kim@kim.mu](mailto:kim@kim.mu)

*Nummer.se*

En nätbaserad tidskrift som recenserar, skriver om och gör intervjuer med scenkonstens aktörer. Uppdateras ständigt.

För mer information: [www.nummer.se](http://www.nummer.se)

### *Nutida Dans*

*Nutida Dans* ges ut av den ideella föreningen Danscentrum och är en medlemstidning som skriver om dans ur olika perspektiv.

För mer information: [www.danscentrum.se](http://www.danscentrum.se)

### *Nutida Musik*

*Nutida Musik* är en kulturtidskrift om och omkring modern konstmusik som ges ut av svenska sektionen för ISCM (International Society for Contemporary Music).

För mer information: <http://www.iscm.a.se/nutidamusik.htm>

Kontaktperson: [andreas.engstrom@music.su.se](mailto:andreas.engstrom@music.su.se)

### *Teatertidningen*

Sveriges största tidskrift om teater. Skriver om och recenserar teater. Utkommer med fem nummer per år.

För mer information: [www.teatertidningen.se](http://www.teatertidningen.se)

### *Visslingar och rop*

*Visslingar & Rop* är ett forum för samtida scenkonst i alla former, med betoning på performance, teater och dans.

För mer information: [www.vor.nu](http://www.vor.nu)

## MYNDIGHETER

### *Konstnärsnämnden*

Konstnärsnämnden fördelar statliga stipendier och bidrag till enskilda konstnärer inom bild-, form-, musik-, dans-, teater- och filmområdena. Förutom att fördela bidrag och ersättningar ska Konstnärsnämnden hålla sig underrättad om konstnärernas ekonomiska och sociala förhållanden.

För mer information: [www.konstnarsnamnden.se](http://www.konstnarsnamnden.se)

### *Statens kulturråd*

Statens kulturråd, i dagligt tal Kulturrådet, är en central förvaltningsmyndighet inom kulturområdet. Kulturrådets övergripande uppdrag är att förverkliga de nationella kulturpolitiska mål som regering och riksdag beslutar om.

För mer information: [www.kulturradet.se](http://www.kulturradet.se)

### *JÄMO*

JämO är en statlig myndighet som övervakar att kvinnor och män i arbetslivet, studenter i högskolan och elever och barn inom skolväsendet har lika rättigheter oavsett kön.

För mer information: [www.jamombud.se](http://www.jamombud.se)

### *JämStöd*

JämStöd utvecklar metoder och utbildar staten i jämställdhetsintegrering. De ger stöd i att utveckla en jämställd myndighets-service. JämStöd samarbetar med myndigheter som vill utveckla sin verksamhet för kvinnor och män.

För mer information: [www.jamstod.se](http://www.jamstod.se)

## LITTERATURTIPS

Furumark, Anna (2004) *Varför blir det så snett? En rapport om konst och makt år 2004* Mångkulturellt centrum.

Hermele, Vanja (2006) *Teaterchef och "gate-keeper"*, magisteruppsats i genusvetenskap, Centrum för genusstudier, Stockholms universitet. Kan läsas på [www.jamombud.se](http://www.jamombud.se)

Mark, Eva och Elf-Karlén, Moa (2006) *Göra som man brukar – om beslutsprocesser i filmbranschen*, se [www.wift.se](http://www.wift.se)

Mark, Eva (2000) *Jämställdhetsarbete. Teorier om praktiker*, Jämställdhetskommitténs skriftserie 1, Göteborgs universitet.

Thornblad, Helene och Sander Peo (2005) *Scenkonstens arbetsmiljö, arbetsorganisation och ledarskap*, Stockholm: Prevent.

Wahl, Anna och Höök, Pia m.fl. (2001) *Det ordnar sig – teorier om organisation och kön*, Lund: Studentlitteratur.



## TEATERHÖGSKOLAN i STOCKHOLM

Till Kulturrådet  
Siv Junback  
Box 7843  
103 98 Stockholm

Stockholm den 29/12 2005

### Ansökan om medel till projektet *Att gestalta kön*

#### Sammanfattning

Många av teaterhögskolornas studenter, kvinnliga som manliga, uppger att de ofta känner sig fastlåsta i traditionella könsrollsmönster. Det finns en stor omedvetenhet om genusfrågor som förs vidare inom den praktiska undervisningen vid skådespelarutbildningarna i Sverige.

Teatern - och därmed även skådespelarutbildningen - präglas av en patriarkal syn. I den undervisning som bedrivs på teaterhögskolorna anser vi att det är extra viktigt att vara observant på och förhålla sig kritisk till dessa föreställningar.

I vår strävan att ifrågasätta rådande normer vill vi genomföra ett ettårigt projekt kring läroprocesser i relation till könsrollsnormer inom ramen för skådespelarprogrammet. Teaterhögskolan i Stockholm (fortsättningsvis kallad TH) står som initiativtagare till och ägare av projektet, men arbetet ska planeras och genomföras i ett nära samarbete med de andra tre teaterhögskolorna i Sverige, i Malmö, Göteborg och Luleå

Genom projektet *Att gestalta kön* vill vi ge våra studenter möjligheter att finna fler dimensioner och valmöjligheter när det gäller hur kön gestaltas på scen och i media (radio, tv, film).

Vi vill därför genomföra ett projekt som handlar om

- hur normerna ser ut
- varför de gör det
- hur man kan vända på perspektiven, förändra dem och skapa alternativ.

## Syfte

Projektets syfte är att kartlägga, analysera, ifrågasätta och arbeta med de normativa föreställningar och strukturer kring kön och genus som förmedlas i undervisningen på skådespelarprogrammet vid de fyra svenska teaterhögskolorna.

## Mål

Det finns flera mål med projektet:

- Att öka framför allt studenternas men även kollegiets/lärarnas, kunskaper i genusorienterade frågor såväl teoretiskt som praktiskt.
- Alla som medverkar ska genom projektet få verktyg för att analysera och göra medvetna val när det gäller gestaltning av kön/genus, vilket ger en mängd olika alternativ till de normer som i dag råder kring kropp och kön.
- Att göra den förvärvade kunskapen till en del av grundutbildningen inom ramen för teaterhögskolornas programutbildningar i framtiden.
- Att på olika sätt sprida den kunskap och de erfarenheter som erövrats till andra lärosäten, till aktörer inom kulturbranschen och till den övriga omvärlden.

## Problemformulering och bakgrund

Vi på teaterhögskolorna anser oss ha en unik möjlighet, i vår praktiska högskoleutbildningssituation, att kunna erövra fördjupad kunskap såväl teoretiskt som praktiskt som vi sedan kan ta med oss in i vår grundutbildning i framtiden. Studenterna arbetar med sig själva, sina kroppar och sin identitet som främsta verktyg i sin utbildning. Frågor kring kropp, kön och genus utgör därför en del av själva grunden för den utbildning teaterhögskolorna bedriver. *Att gestalta kön* känns därför som ett progressivt projekt för skolornas pedagogiska utveckling.

Som ovan konstaterats upplever sig många av våra studenter, kvinnliga som manliga, ofta fastlåsta i den rådande normativa könsordningen. Detta gäller såväl lärosituationen som i

ett mer självständigt sceniskt arbete (exempelvis under den arbetsplatsförlagda praktikutbildningen).

Genom projektet vill vi därför ge samtliga våra studenter tillfälle att finna fler dimensioner och valmöjligheter när det gäller hur kön gestaltas på scen och i media (radio, tv, film).

Vi upplever att det finns en stor omedvetenhet om de föreställningar om kön som förs vidare inom den praktiska undervisningen vid skådespelarutbildningarna i Sverige. Teatern - och därmed även skådespelarutbildningen - präglas av en patriarkal syn på kön och könsrollsmönster, som av tradition och hävd tämligen okritiskt traderas vidare. Detta beror dels på teaterns tröghet som konstform, dels på att man redan som skådespelarstudent arbetar huvudsakligen med textmaterial och annat material (bild, media etc.) som tillhör den västerländska kanon inom konsten, vilken i sin tur tillhör en patriarkal historieskrivning och kultursyn. Dessutom har flertalet ledande pedagoger inom scenframställning och portalfigurer inom skådespelaryrket av tradition varit män. Detta upplever vi som ett problem och en begränsning för såväl våra manliga som kvinnliga studenter.

### Engagemang i genusfrågor

Under de senaste åren har teaterhögskolorna på olika vis intresserat sig för frågor kring hur kön och genus gestaltas dels i undervisningen på skådespelar-, musikalartist- och mimprogrammen, dels i skådespelarens/mimarens yrkespraxis. Det är detta intresse och arbete som ligger bakom att TH nu tagit initiativ till ett större samarbetsprojekt. Även på de andra teaterhögskolorna har arbete med genusfrågor pågått under de senaste åren.

Teaterhögskolorna för samtal med och samarbetar med *Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet*. Skolorna har alla haft besök av kommittén och har vidare en kontinuerlig dialog rörande frågor om genus och jämställdhet i relation till utbildningen. Kommittén hjälper och stöttar skolorna med idéer och kontakter i dessa frågor.

**Vid TH i Stockholm har bl.a. följande arbete genomförts:**

Två doktorander, Milda Rönn (Nordiska Språk, SU) och Ulrika von Schantz (Teatervetenskap, SU) har gjort sina fältstudier på TH i Stockholm och arbetar nu med sina respektive avhandlingar kring läroprocesser ur ett genusorienterat perspektiv.

En genusgrupp bildades på TH på studentinitiativ för cirka två år sedan. Denna har sedan dess arbetat kontinuerligt med frågorna på skolan. Arbetet resulterade i en genusdag för samtliga lärare, personal och studenter under vt 2005.

Under vt 2005 hade TH *Genus och jämställdhet* som tema för de fyra halvdagsföreläsningar som anordnas under terminen.

**Vid TH i Malmö har bl.a. följande arbete genomförts:**

THMs styrelse tillsatte 2003 en genusgrupp för att planera skolans genusarbete. Gruppen består av studenter, personal och lärare. Den sammanträder två ggr/månad.

THMs första genusseminarium (januari 2004) var också det hittills mest omfattande vid skolan. Seminariets första dag bestod av föreläsningar. Under de båda följande dagarna delades de medverkande så, att (de självdefinierade) männen gick en "feministisk grundkurs" och kvinnorna en "dragkingkurs". Den fjärde och avslutande seminariedagen ägnades åt utvärdering och diskussion.

THMs andra genusseminarium (mars 2005) var tredelat: 1. Föreläsning av teatervetaren Tiina Rosenberg kring "kanon" i dramatik. Efterföljande diskussion. 2. Genusläsning av moderna dramatiska texter i blandade grupper. 3. Föreläsning av regissören Ronnie Hallgren om genusarbete vid Bohuslänsteatern/Älvsborgsteatern. Under hela detta tredagarsseminarium fungerade Ylva Gislén som moderator. I en avslutande diskussion sammanställde hon en omfattande lista på aktualiserade frågeställningar. Dessa frågor har senare tagits upp till förnyad diskussion både av elevkåren och av lärare och personal.

THMs tredje genusseminarium (oktober 2005) var en halvdagsföreläsning av Ylva Gislén: "Grundläggande om genus".

Det fjärde seminariet (december 2005) var en uppföljning och diskussion av det föregående.

Det kontinuerliga genusarbetet har fått till följd att genusfrågor har kommit upp till ytan på ett nytt sätt i det pedagogiska arbetet och i det allmänna samtalet på THM.

Teoriämnet omfattar nu genusteori fr. o. m. termin 1.

Scenframställningsämnet har i flera sammanhang låtit genusfrågeställningar vara vägledande i arbetet.

I morgonträning och körsång bedrivs f.n. ett forskningsprojekt med könshomogena undervisningsgrupper en dag per vecka.

Styrelsen har tillsatt en repertoargrupp för att genusgranska urvalet av dramatiska författare och texter i THMs utskick till de sökande.

Flera studenter har påtalat att den återkommande könsuppdelningen i omklädningsrummen upplevs skapa onödiga svårigheter. Våren 2006 inför THM på försök ett könsgemensamt omklädningsrum som frivilligt alternativ.

THMs bibliotek ökar systematiskt sitt bestånd av genusperspektivlitteratur.

Ytterligare ett resultat av genusarbetet är att genusperspektivet nu finns tydligt uttalat i THMs studieplan.

### **Vid TH i Göteborg har bl.a. följande arbete genomförts:**

I årskurs 2 genomför studenterna genomför ett sånggestaltungsprojekt där de får gestalta frågeställningar kring kön.

I årskurs 4 har studenterna ett dansprojekt som också handlar om att gestaltar frågor kring ett genusperspektiv.

Varje år anordnar fakulteten en gemensam dag där alla studenter och all personal deltar i seminarier och diskussioner om jämställdhet och jämlikhet.

### **Vid TH i Luleå har bl.a. följande arbete genomförts:**

I grundarbetet inom ramen för röstämnet arbetar studenterna med kvaliteter "kvinnligt" och "manligt".

Under en period i årskurs 1 delas klassen upp - männen för sig, kvinnorna för sig. Studenterna arbetar med texter med homoerotik och homosexualitet som tema. Studenterna får en kortare föreläsning om gay- och queerteori.

I årskurs 2 genomförs ett monologarbete där män och kvinnor byter roller med varandra, med Shakespearetexter som arbetsmaterial. Vidare arbetar studenterna med scenframställningprojekt där genomgående roller i en pjäs gestaltas av både män och kvinnor. Studenterna handleds i diskussioner om vad som gestaltar ”kön”.

Studenterna i årskurs 3 genomför ett längre arbete med scener ur Shakespeares komedier som till del handlar om könsbyten. I samband med detta förs diskussioner om vad som bestämmer ”kön”.

Studenterna får i uppgift att under praktikterminen studera sina praktikplatser ur perspektivet kön/makt.

Inom ramen för teoriämnet behandlas och diskuteras genusfrågor.

Under hösten 2005 genomförde skolan ett utbytesprojekt med The Laboratory på Market Theatre i Johannesburg. Studenter från Luleå och Johannesburg delades in i grupper som sedan under två veckor arbetade med ett gestaltningsprojekt utifrån ett genusperspektiv där olika kulturella kontexter bereddes utrymme.

## Projektbeskrivning

Vi har under de senaste två åren arbetat aktivt med att sätta oss in i hur rådande könsrollsnormer präglar vår undervisning, hur de gestaltas i konsten och i det offentliga rummet. Nu vill vi fördjupa oss ytterligare – därav denna ansökan.

Detta är inte primärt ett forskningsprojekt, även om de resultat vi når säkert kommer att bli intressanta ur forskningsperspektiv på längre sikt. Vi ser *Att gestalta kön* som ett operativt projekt som kommer att ge omedelbar genklang i skolornas vardag och i undervisningen.

Förberedelserna startar under läsåret 2006/2007 med en förprojektperiod. Det konkreta genomförandet av projektarbetet påbörjas sedan höstterminen 2007 med beräknad avslutning i juni 2008. Så här ser projektorganisationen ut:

## Styrgrupp

Projektet Att gestalta kön leds av en styrgrupp, där såväl studenter som personal från varje skola finns representerade.

Prorektor vid TH, Carolina Frände, fungerar till en början som projektsamordnare och sammankallande för projektet. När en projektledare anställts tar ho/an över dessa uppgifter och prorektor ingår då fortsättningsvis som ordinarie representant i projektets styrgrupp.

I styrgruppen ingår från TH även utvecklingschef Magnus Kirchhoff, samt en student från skådespelarprogrammets åk 2 Tove Edfeldt.

Magnus Kirchhoff kommer för THs räkning framför allt att arbeta med projektets pedagogiska förankring och utvärdering. Magnus Kirchhoff kommer också att ansvara för att THs kollegium samt lärare vid de andra skolorna aktivt involveras i projektet.

I styrgruppen representeras Teaterhögskolan i Malmö av Barbara Wilczek-Ekholm, universitetsadjunkt och Daniel Nyström, från åk 1, skådespelarprogrammet.

Teaterhögskolorna i Göteborg representeras av biträdande högskolerektor Pia Muchin samt studierektor Anne Södergren samt en representant ur studentkåren.

Teaterhögskolan i Luleå kommer på grund av byte av utbildningsledare att välja representanter till styrgruppen tidigt under vt 2006.

## Projektledare

Redan under förprojekteringsfasen 06/07 bör en projektledare kopplas till Att gestalta kön, för att hon eller han ska kunna delta i arbetet med att förankra, planera och aktivt initiera projektet på skolorna. Projektledaren bör vara en person som är väl bekant med teater och scenkonstkontexten och väl insatt i frågor kring att gestalta kön och genus. Projektledaren ska vara ytterst ansvarig för att planera, genomföra och slutrapportera/redovisa projektet och ska tillföra projektet specialistkompetens, helhetssyn samt ett utifrånperspektiv. Projektledaren arbetar på uppdrag av skolorna med styrgruppen som bollplank och har till sin hjälp i arbetet en referensgrupp på varje skola.

## Referensgrupp

En referensgrupp för projektet bestående av studenter och lärare kommer inför förprojekteringen att sättas samman på varje skola. Referensgrupperna ska fungera dels som idébanker för projektet och dels som kanaler för kommunikation och information kring projektet på varje skola.

## Förankring och återkoppling - för kvalitet och långsiktighet

Projektmedarbetarna samt skolornas kollegier kommer att delta i, men framför allt följa, studenternas arbete. I takt med att studenterna lär sig mer kommer samtliga medverkande att öka sina egna kunskaper.

För att projektet ska lyckas, och få den genomslagskraft vi vill även långsiktigt, är det mycket viktigt att *Att gestalta kön* är väl förankrat i samtliga kollegier och studentkårer. En stor del av förberedelsearbetet kommer därför att handla om att klargöra den pedagogiska och sociala avsikten med projektet i alla instanser.

Under förprojekteringen sker återkoppling kontinuerligt till studentkåreerna och kollegierna, som därmed har möjlighet att påverka projektets konkreta utformning.

## Projektets tidsplan och upplägg

Projektet kan grovt delas in i tre faser:

1. Förprojektering (läsåret 06/07)
2. Genomförande med kontinuerlig utvärdering (läsåret 07/08)
3. Avslutning, utvärdering av projektet i sin helhet samt dokumentation (vt 08)

## Förprojektering

Eftersom det är första gången ett så omfattande samarbete genomförs mellan samtliga teaterhögskolor i Sverige, anser vi det vara mycket viktigt att noggrant förbereda och förankra såväl samarbetet som projektet, på varje enskild skola samt i ett gemensamt forum.



Under läsåret 06/07 arbetar därför styrgruppen, i samråd med referensgrupper, studentkårer och kollegier, fram en konkret projektplan för Att gestalta kön inför läsåret 07/08. En projektledare knyts också till arbetet.

## Genomförande

Utifrån projektplanen genomförs sedan projektet Att gestalta kön under läsåret 07/08.

Redan nu finns idéer kring hur själva projektarbetet läsåret 07/08 konkret skulle kunna se ut.

- Nedslag kommer att göras i den dagliga undervisningen, för att i olika former observera och dokumentera vad som sker i undervisningsrummet. Detta material kommer sedan att analyseras utifrån ett genusperspektiv. Analys och diskussion av materialet kommer delvis att äga rum i samband med de teoretiska föreläsningar och diskussioner som planeras.
- Studenter och lärare vid varje Teaterhögskola ska under projektets genomförandefas beredas möjlighet att ta del av praktiskt och teoretiskt arbete som genomförts eller planeras rörande genusfrågor på de andra skolorna. Att dela kunskap mellan skolorna och sprida sina erfarenheter till varandra är en mycket viktig del av projektet. Av den anledningen är det också viktigt att studenter och lärare kan mötas i praktiken och vid några tillfällen under året får möjlighet att besöka de andra skolorna.
- Under projektåret vill vi knyta expertkompetens såväl på det teoretiska som på det praktiska området till oss. Denna expertkompetens kommer vi att nyttja i föreläsnings- och workshopform.
- Under året bör halvdagar med teoretiska föreläsningar och diskussioner planeras in. Vi tänker oss även ett par veckors praktiska workshops med tema genus och köngestaltning.
- Vi tänker oss även praktiska och teoretiska moment som tar upp frågor kring förhållandet till tradition och tradering, såväl inom lärandet som inom teaterkonsten.

Det blir cirka 5 halvdagar med teoretiska föreläsningar och samtal samt en längre praktisk workshop per termin. Dessa aktiviteter ska

genomföras på samtliga skolor och ska i så stor utsträckning som möjligt genomföras i gemensamma arrangemang. I anslutning till dessa fysiska möten skolorna emellan, kommer särskilda student och kollegieseminarier att arrangeras, för diskussion och analys inom ramen för Att gestalta kön.

### Arbetsmetoder

Projektet ska främja studenternas självständiga reflektion när det gäller genusfrågor i såväl praktisk som teoretisk form:

- Vi planerar att använda *beprovade pedagogiska verktyg*, dock tämligen ovanliga inom skådespelarutbildning: kamera, dokumentation (såväl studenternas egen som ett yttre ögas) samt en kombination av teoretiska föreläsningar och praktiska workshops där tankar och idéer kan omsättas i praktiken. I allt arbete står studenternas eget arbete och deras egen reflektion i fokus.
- Arbetet är tänkt att bedrivas i hög grad *internt* i form av självvärdering och diskussion utifrån den dokumentation och de iakttagelser studenter, lärare samt projektmedarbetare gör inom projektets arbetsformer.
- Vi vill även söka oss *externt* för att anlita expertkunskap i form av föreläsare och workshopsledare under hela projektåret. Även projektledaren för Att gestalta kön ska besitta en specifik kunskap på området.

### Kommunikativa aktiviteter

Under projektets gång kommer vi att löpande rapportera på respektive skolas webbplats. Vi planerar dessutom följande aktiviteter för att sprida våra kunskaper och erfarenheter:

## Vid projektstart

- Pressmeddelande när projektet startar.
- Inbjudan till en informationsträff/mingel för att presentera projektet. Inbjudan kommer att gå ut till representanter för såväl högskolevärlden som teaterbranschen.

## Vid projektavslut

- En skrift där vi redovisar projektet och där vi också stakar ut en väg att gå vidare på.
- Inbjudan till en öppen föreläsning/presentation av hur projektet sett ut, vad vi arbetat med, hur vi gjort det, varför och vilka resultat vi kommit fram till. Denna presentation riktar sig framför allt till olika aktörer inom teaterbranschen.
- Inbjudan till endagsseminarium för andra högskolor om projektet – såväl konstnärliga som övriga högskolor.
- Under höstterminen 2007 anordnar HSV en kvalitetskonferens, där projektet presenteras.
- Nätuniversitetet anordnar också under höstterminen 2007 en konferens, rörande de frågor de tar över från Rådet för högre utbildning. Inom ramen för denna konferens kommer projektet att presenteras.

## Utvärdering

Utvärderingsformerna för projektet kommer att vara flera:

Vi kommer i stor utsträckning att använda oss av dokumentationsverktyg i varje del av projektet. Alla föreläsningar och workshops kommer att filmas och dokumenteras skriftligt av såväl projektansvariga som studenter. Materialet kommer kontinuerligt att gås igenom av styrgruppen, analyseras och värderas.

Vidare kommer daglig undervisning i skolans samtliga ämnen under kortare perioder under läsåret att dokumenteras. Styrgruppen och projektledaren kommer att gå igenom, analysera och värdera även detta material.

För studenterna kommer det att finnas tre stationer i projektet (start, mitt och avslut). Detsamma gäller för kollegiet, där var och en ska reflektera över ett antal frågor som projektet ställer till den enskilda studenten/läraren.

Detta material samlas vid projektets avslutande ihop och analyseras för att kunna ge en bild av hur studenternas läroprocess sett ut under året.

### **Dokumentation och kunskapsspridning**

Vi räknar med att kunna utvärdera projektet löpande genom de arbetsmetoder vi väljer (se ovan). Det är viktigt att nya kunskaper och erfarenheter dokumenteras, så att de kan spridas och användas såväl inom teaterutbildning som inom andra typer av utbildningar; inom branschen - teater, film etc. och även på andra områden - exempelvis inom näringslivet, myndigheter och organisationer.

En liten skrift om projektet när det genomförts, möjligheten att koppla en magisterstudent till projektet för att skriva uppsats om det, kontinuerlig aktuell rapportering och information på vår hemsida. Kanske kan vi producera en kort informationsfilm om projektet.

De studenter som lämnar skolan kommer i sin yrkesutövning som skådespelare på ett mycket konkret vis att arbeta med olika föreställningar om och bilder av kön. Skådespeleri är en mycket direkt form av förmedling av kulturella och samhälleliga uppfattningar, av tradition och nytänkande. Därför är skådespelaren en viktig opinionsbildare.

### **Tid för förändring - Bolognaprocessen**

Inför läsåret 06/07 har TH valt att inte anta några nya studenter, då vi arbetar med att anpassa våra utbildningar till Bolognaöverenskommelsen, i enlighet med den proposition regeringen lagt fram.

Vi ser därför detta läsåret som ett utmärkt tillfälle att fokusera på genusfrågor, också i relation till vilken roll dessa frågor ska hantearas inom ramen för de nya utbildningarna. Även teaterhögskolorna i Malmö och Luleå är inne i arbetet med hur Bolognaprocessen kan komma att förändra programutbildningarna i framtiden, medan

Teaterhögskolan i Göteborg redan har anpassat sina programutbildningar till den struktur Bolognaöverenskommelsen skissar.

Enligt planerna kommer de första studenterna på de nya Bolognaanpassande programutbildningarna att antas till läsåret 07/08, vilket innebär att *Att gestalta kön* blir en del av den nya utbildningens initieringsfas. Det anser vi borgar för att frågor kring kön och genus blir en självklar del av de nya skådespelarutbildningarna

Genom att öka kunskapen och erfarenheten hos våra studenter ger vi dem möjlighet att utmana, arbeta med och ifrågasätta traditionella könsstrukturer redan under utbildningen, och för teaterhögskolornas räkning erövra värdefull kunskap som vi kan implementera permanent inom ramen för grundutbildningen.

### Studier, forskning och litteratur

Det finns väl dokumenterad forskning och kunskap om hur man i relationen mellan lärare och student, i undervisningssituationen, förmedlar och lär ut (teoretiskt och praktiskt) kulturellt betingade föreställningar och praxis kring kön. Detta är någonting som går igen genom hela grundskolan och gymnasiet och hjälper till att forma och vidmakthålla vissa maktstrukturer, traditioner och hierarkier när det gäller kön som en kulturell och samhällelig konstruktion.

Den dramatik och teaterlitteratur som används i undervisningen på samtliga teaterhögskolor ingår till allra största delen i en manlig och patriarkal tradition och kanon. Även på detta område vill vi använda projektet som utgångspunkt för förändring och utveckling.

Det behövs en grundlig inventering såväl den skönlitteratur (framför allt dramatik) som facklitteratur som studenterna arbetar med inom ramen för skådespelarutbildningarna.

Till projektet ska därför en litteraturvetare knytas, för att sätta samman nya och alternativa litteratur- och dramatiklistor för skådespelarutbildningar.

## Budget

Teaterhögskolorna i Malmö, Göteborg, Stockholm och Luleå söker medel för att under läsåren 2006/2007 samt 2007/2008 kunna genomföra projektet *Att gestalta kön*.

Vi söker medel dels för att kunna genomföra en förprojektering under läsåret 2006/2007, dels för genomförandet av projektet under läsåret 2007/2008.

Från Kulturrådet söker teaterhögskolorna medel framför allt för att kunna genomföra förprojektering.

Vissa av projektets aktiviteter bör ske när alla skolors studenter och lärare samlas på en av skolorna, medan andra aktiviteter bör ske parallellt på varje enskild skola (så som att exempelvis samma föreläsare besöker samtliga skolor). Detta innebär ganska höga kostnader för resor samt i vissa fall fyrdubbla arvoden för aktiviteter inom ramen för projektet.

Vi anser dock att det är mycket viktigt att projektet genomförs på så jämlika villkor som möjligt på alla fyra högskolor och väljer därför att prioritera sådana kostnader.

Projektets kostnader fördelar sig enligt de poster som nedan anges. Den totala kostnaden för förprojektering, genomförande och utvärdering av projektet beräknas uppgå till 2 100 000 SEK.

Se vidare bifogad budget.

Stockholm, dag som ovan

Carolina Frände  
*Prorektor, Teaterhögskolan i Stockholm*

**BUDGET**

Del i projektet	Kostnad i SEK
<b>Förprojektering</b>	
Kostnader för resor, overheadkostnader, deltidsanställning av projektledare etc. under LÅ 2006/2007	250 000
<b>Genomförande</b>	
Föreläsningar (externa föreläsare)	200 000
Workshops (gemensamma för samtliga skolor)	200 000
Anställning för litteraturgenomgång (deltid, 6 månader)	100 000
Projektledare (50% anställning under 13 månader)	300 000
Overheadkostnader (arbetsmaterial, informationsmöten, avsatt arbetstid för representanter i styrgruppen, lokalkostnader etc.)	450 000
Resor (projektledare och styrgrupp)	100 000
Resor (studenter och lärare)	250 000
<b>Utvärdering</b>	
Kostnader för kommunikativa (tryckkostnader, utskick, deltagande vid konferenser, resor etc.)	250 000
<b>TOTALT</b>	<b>2 100 000</b>





Malmö och Stockholm 2006-04-04

Myndigheten för nätverk och samarbete inom högre utbildning  
Box 194  
871 24 Härnösand

Ansökan om medel till projekt

## Vem äger lärandet

### Projektbeskrivning

Ett förslag om ett internationellt forskningsprojekt om instrumentalundervisning och lärande på högskolenivå: Integration av forskning och högskolepedagogik på

Musikhögskolor i Helsingfors – Haag – London – Malmö – Oslo – Stockholm

### Sammanfattning

Instrumentalundervisningens former och metoder har gamla anor. Den har utvecklats ur två källor: Dels mästare-lärlingsystemet i gammal hantverkstradition och dels en mera teoretiskt grundad universitetstradition. Det relationsbaserade lärandet upplever en renässans i samhället: Marknaden för personliga tränare, individuella rådgivare och mentorer av olika slag växer snabbt.

Instrumentalundervisningen på högskolorna är och har länge varit en del av detta relationsbaserade lärande och har också visat sig ge oöverträffade resultat när det fungerar väl. Lärande har under lång tid varit ett starkt fält i en disciplinövergripande pedagogisk forskning. Musikpedagogik har varit ett forskningsämne i mer än tjugo år, och har under denna etableringperiod huvudsakligen fokuserat lärande under uppväxtåren. Däremot är musikaliskt lärande på hög konstnärlig nivå ännu tämligen outforskat. Den forskning som genomförts på detta specifika område har vuxit fram under de senaste åren.

Ett-till-ett-undervisningen är traditionell inom högre musikutbildning och vilar på en grund av beprövad erfarenhet. Systematiskt kunskapsbyggande kring lärprocesserna och de speciella relationer mellan lärare och student som utvecklas i relationen saknas där-

emot nästan helt. Systematiskt pedagogiskt utvecklingsarbete på vetenskaplig grund sker därför inte. Det innebär också att de svagheter och risker som finns inbyggda i systemet inte får systematisk belysning och därför inte heller kan åtgärdas systematiskt.

Ett viktigt riskområde som observerats i detta sammanhang är det ofta lika omedvetna som starka maktförhållande som råder i denna undervisningssituation. Denna oartikulerade och otillräckligt problematiserade över- och underordning behöver undersökas ur genus- och jämställdhetsperspektiv och andra maktperspektiv, som t.ex. påverkan på lärprocesserna och hur förmågan att möta förändringar påverkas. Vidare bör man undersöka hur maktordningen kan påverka studentens förmåga att möta ett diversifierat yrkesliv, där självständighet och förmåga att hitta nya och individuella lösningar kan vara angörande för arbetsmöjligheterna.

För att utveckling ska komma till stånd måste medvetenheten om frågorna öka och kunskapsbasen breddas och systematiseras. Därför föreslår vi ett internationellt forskningsprojekt i vilket verksamma instrumentallärare tillsammans med erfarna forskare undersöker instrumentalundervisningens praxis.

## Bakgrund

Detta förslag bygger på en idé om att skapa en internationell utvecklingsgrupp bestående av musiker som är engagerade i forskning kring utvecklandet av mästare-lärling-traditionen för att den ska kunna bidra med sin fulla potential till den kreativa utvecklingen inom högskolorna. Initiativet är baserat dels på avsaknaden av forskning på detta viktiga område inom högre utbildning, dels den snabba förändring som präglar yrkeslivet för musiker t.ex. i fråga om teknologisk utveckling, kulturell mångfald, den ekonomiska omställningen och globaliseringen av sektorn.

Målet för detta projekt är att ge forskningsbaserade nya insikter om förutsättningar för musikalisk kunskapsutveckling. Ett lika viktigt syfte är att sprida resultaten från forskningen, särskilt i fråga om forskningsmetoder och praktisk funktionalitet så att flera musiker och lärare kan utveckla och förfina sin egen undervisningspraxis och reflektera över hur forskningen kan vara utvecklande ur konstnärlig, yrkesmässig, pedagogisk och metodisk synpunkt och på så sätt fungera som katalysator för institutionernas förändringsarbete.

Instrumentallärarnas arbete spelar en grundläggande roll för kvaliteten i den musikaliska högskoleutbildningen. Sektorn är inte liten. Högskolornas lärare står för en betydande del av all instrumentalundervisning på konstnärligt kvalificerad nivå, och undervisningstätheten gör att gruppen instrumentallärare också är betydande som lärargrupp inom högskolan generellt. (Bara i London utgör denna grupp över 2000 personer!)

Även om högskolepedagogiska kurser för instrumentallärare börjar dyka upp (bl.a. i Oslo, Malmö, och Institute of Education i London) är utbildningen för musiker som börjar undervisa på högskolenivå nästan obefintlig. De flesta musikhögskolor ger inte sina nya instrumentallärare någon som helst specialiserad utbildning eller kvalificerad metodisk introduktion till sitt nya yrke. Detta är viktigt att komma ihåg när man förordar uppbyggnaden av ett gediget kunskapsfundament för detta nya område. Ändå kan man påstå att införandet av högskolepedagogisk utbildning som ett krav för nyanställning är en mindre utmaning än att skapa ett system för fortbildningen av redan verksamma lärare. Att förstå och att hitta sätt att möta denna stora och viktiga grupp och dess olika värderingar och starka förankring i beprövad praxis är en stor utmaning för denna nya forskning.

Under de senaste tjugo åren har det bedrivits en hel del forskning på olika delområden av det musikaliska lärandet på konstnärlig nivå (Kennell, 2002), t.ex. har övandet varit föremål för uppmärksamhet och studier eftersom det är en avgörande faktor i läroprocesserna (Jørgensen, 1995, Hallam 1997 m.fl.) En del forskning har gjorts på interpretationsfrågor (Hultberg 2000). Det finns dock ännu mycket lite undersökningar av mästare-lärlingsundervisningens funktioner, möjligheter och risker (Nerland, 2004). Kunskap om dessa är av avgörande betydelse för utvecklingen av instrumentalundervisningen som en förebild och kraftkälla i högskolan.

Från studentens perspektiv är det viktigt att konstatera att det finns relativt lite kunskap om det enskilda övandetets fysiologi och psykologi fastän unga musiker alltsedan bardomen tillbringat oerhörd mycket tid i sina övningsrum. Så mycket arbete baserat på så lite systematisk kunskap kan man knappast finna i något annat sammanhang i högskolevärlden. Även framgångsrika studenter och musiker kan få psykologiska eller somatiska problem. I vad mån dessa relaterar sig till erfarenheter från undervisningssituationer vet vi bara lite om. Studier bland studenter i utbildningen visar att så

många som 50 % uttrycker att de känner obehag som utgår från relationen med läraren, trots att studenterna generellt sett håller instrumentalundervisningen högt. Psykologiska problem bland yrkesverksamma musiker är välkända och väldokumenterade i studier som visar att musikeryrket är ett riskyrke i psykologiskt hänseende (Wills and Cooper, 1988; Lahme, 2004, Rosset i Llobet, 2004) Hur mycket av detta som kan relateras till erfarenheter från undervisningen kan man bara gissa, men Rosset i Llobet visar i sin stora undersökning från Katalonien att musiker som också är lärare är en utsatt grupp. Detta är oroväckande.

De fysiologiska aspekterna på övande och musicerande har varit i fokus under senare tid och kunskapen på detta område har ökat och utvecklats, men kunskaperna har endast i ringa grad återkoppats till undervisningen och institutionerna betonar sällan vikten av denna kunskap vid rekrytering av lärare.

Generellt sett är relationerna mellan lärare och student närmare och starkare i musikerutbildningarnas instrumentalundervisning än i någon annan del av högskolan. Den verksamhet som kommer närmast i relationsintensitet är vissa typer av idrottsträning. Studenter anger ofta sin relation till instrumentalläraren som mycket stark och av avgörande betydelse för deras utveckling. Relationen kan ta sig många former – rådgivare, terapeut, instruktör, coach, handledare, guru. I alla andra professionella sammanhang där denna typ av djupgående relationer förekommer krävs alltid av den överordnade parten lång utbildning, systematisk uppföljning, egen handledning och vanligen formell legitimering. På instrumentallärare ställs inga sådana krav.

En musikhögskola är en konkurrensmedveten plats. De studenter som antas har arbetat hårt för att antas. De förbereder sig för ett yrkesliv där konkurrensen är hård och oavbruten. Konkurrenssituationen är ständigt närvarande i den studerandes medvetande och skapar stress. All erfarenhet visar att lärprocesser går långsammare under stress. Erfarenheter visar att undervisningssituationen i många fall snarare förstärker än reducerar denna stress. För att högre musikutbildning ska kunna bidra till att förändra denna situation i stället för att förstärka den behöver därför större medvetenhet och nya insikter om dessa fenomen utvecklas.

Musiklivet befinner sig i snabb förändring. Det ställs allt större krav på musiker att vara flexibla för att möta dessa förändringar genom att relatera sin kompetens till olika yrkesmässiga krav, ibland med delvis olika värderings- och kvalitetssystem. Denna

flexibilitet kan bara uppnås i en utbildning som betonar reflektionen, lärandets karaktär av pågående process och trygghet i att den lärande själv äger sitt lärande och är huvudaktören i denna process. Många strukturer i rådande utbildningsplaner och kursplaner motverkar detta. Självständighet betonas ofta, men motverkas i inboende och omedvetna strukturer.

## Forskningsfrågor

Grundläggande forskningsfrågor kan då vara:

- Hur kan forskningen om lärande i instrumentalundervisningen utvecklas och återkopplas till grundutbildningen för att bli en kunskapsgrund i utvecklandet av de bästa lärprocesserna i instrumentalundervisningen?
- Vilka forskningsmetoder kan utvecklas för att både ta tillvara instrumentallärarnas kompetens och samtidigt utveckla deras medvetenhet om maktrelationer. Väsentliga att belysa är såväl genus- och jämställdhetsperspektiv som andra perspektiv (yrkesberedskap, förändringsförmåga mm) där maktrelationerna kan vara till men för lärande och självständighet?
- Hur kan reflektion och utvecklingsvilja på bästa sätt förenas med konstnärlig utbildning och praxis?
- Hur kan man öka medvetenheten om den diskrepans som ofta finns mellan vad instrumentallärare vill göra, vad de menar att de gör och vad de faktiskt gör?

Inom projektet ska varje forskar/lärargrupp utveckla något område och någon metodisk ansats kring dessa frågeställningar. Befintliga metoder ska utvecklas på respektive institution och återföras till en gemensam metod- och kunskapsbank. Viktigt är att de metoder som används speglar den syn på självständighet som projektet grundar sig på: Det måste finnas en korrespondens mellan studentens ägarskap av sitt lärande och lärarens ägarskap av forskningsprocessen. Erfarenheter visar, att deltagande i denna typ av forskningsprojekt kan vara omtumlande upplevelser. Upptäckten av skillnad mellan avsikter och effekter kan vara svåra att hantera, men också befriande och utvecklande. I grunden är det en kreativ utmaning, som tillsammans med andra utvecklingsområden (för-

ändring av utbildningsplaner och kursplaner) kan leda till konstruktiv utveckling av en institution.

### **En internationell forskargrupp**

De svenska musikhögskolorna har för detta projekt bildat ett nätverk i vilket för närvarande Sibeliusakademien i Helsingfors, Koninklijk Conservatorium i Haag, Guildhall School of Music and Drama i London och Norges Musikhögskola i Oslo ingår. En internationell forskargrupp med företrädare för dessa institutioner bör inrättas. Dessa forskare arbetar tillsammans med en grupp instrumentallärare på sina respektive heminstitutioner och utgör den aktiva projektgruppen. Gruppen bör få i uppdrag att inledningsvis göra en noggrann kartläggning av befintlig forskning.

### **Återkoppling till institutionen**

Forskargruppen bör ha ett dubbelt uppdrag: Dels att genomföra sin forskning i samarbete med instrumentallärarna, dels att initiera bredare pedagogiska projekt (inom ramen för institutionens högskolepedagogiska utbildning) för att ge en större grupp lärare och studenter tillgång till forskningsresultaten på ett sätt som är relevant för deras verksamhet. Studierna bör designas så att denna dubbla målsättning underlättas. Ett resultat av detta projekt bör därför också vara att på sikt engagera fler lärare i denna typ av forskning på sin egen verksamhet så att det blir en naturlig del av den professionella introduktionen och utvecklingen. Kopplingen till befintlig forskning inom institutionerna och till den högskolepedagogiska utbildningen är en kärnpunkt i projektet.

### **Arbetsgång och dokumentation**

Under 2006/2007 etableras forskargruppen och inleder sitt arbete med att genomföra en forskningsöversikt och att bilda institutionella grupper. De grundläggande metodiska överenskommelserna görs och tänkbara delprojekt formuleras.

Under perioden 2007–2008 genomförs de empiriska studierna och i slutet av perioden formuleras rapporter.

Under 2008/2009 publiceras resultatet, dels i form av vetenskapliga rapporter, dels i form av publikationer för praktiskt bruk i undervisningen. En serie konferenser genomförs för att sprida och diskutera resultatet.

### **Kostnader**

Musikhögskolorna i Göteborg, Malmö och Stockholm ansöker om medel för att genomföra projektet

”Vem äger lärandet?” De internationella samarbetsparterna ansöker om motsvarande medel i sina respektive länder. Bifogad budget avser alltså endast den svenska delen av projektet samt kostnader för samarbetet (resor mm.)

För Musikhögskolorna

Johannes Johansson  
Musikhögskolan i Malmö  
Tillträdande rektor KMH

**Budget**

<b>Del i projektet</b>	<b>Kostnad i SEK</b>
Förprojektering	
Resor, värdskap för två möten med forskargruppen, overhead	200 000
Litteratur, material, lokaler	100 000
Genomförande	
Projektledare (25% i 4 år)	400 000
Arbets­tid för forskare och deltagande lärare (i de fall det inte ingår i ordinarie arbets­tid (3 skolor * 3 lärare * 150 tim)	410 000
Overheadkostnader (service, lokaler, samordning, gruppmöten, IT)	350 000
Resekostnader	200 000
Rapportering och utvärdering	
Trycksaker	150 000
Konferenser	200 000
<b>SUMMA</b>	<b>2 010 000</b>



## Referenser

- Hallam, S. (1997a). "Approaches to instrumental music practice of experts and novices: implications for education." in H. Jørgensen and A. C. Lehmann (Eds.) *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo, Norges musikkhøgskole: 89–107.
- Hallam, S. (1997b). "What do we know about practising? Towards a model synthesising the research literature." in H. Jørgensen and A. C. Lehmann (Eds.) *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo, Norges Musikkhøgskole: 179–231.
- Hultberg, C (2000) "The printed score as a mediator of musical meaning. Approaches to music notation in western tonal tradition" Malmö, *Studies in music and music education no 2*
- Jørgensen, E. R. (1995). *Teaching/learning strategies in instrumental practice*. RAIME (Research Alliance of Institutes for Music Education), Florida State University, Tallahassee, Center for Music Research, Florida State University.
- Jørgensen, H. (1997). "Time for practising? Higher level music students' use of time for instrumental practising." in H. Jørgensen and A. C. Lehmann (Eds.) *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo, Norges musikkhøgskole: 123–139.
- Jørgensen, H. (2004). "Strategies for individual practice." in A. Williamon (Ed.) *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford, Oxford University Press: 85–103.
- Kennell, R. (2002). "Systematic research in studio instruction in music." in R. Colwell and C. Richardson (Eds.) *The new handbook of research on music teaching and learning*. Oxford, OUP: 243–256.
- Lahme, J. E. (2004). *Anatomic-physiological examination of woodwinds to create a programme for prophylaxe and therapy of consequential damage by playing the instrument*. International Society for Music Education: Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician, Barcelona, Escola Superior de Musica de Catalunya, International Society for Music Education
- Nerland, M. (2004). *Instrumentalundervisning som kulturell praksis. En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning*

i høyere musikkutdanning. Avhandling. Oslo: Norges Musikkhøgskole

Rosset i Llobet, J. (2004). Musicians' health problems and their relation to musical education. International Society for Music Education: Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician, Barcelona, Escola Superior de Musica de Catalunya, International Society for Music Education.

Wills, G. and C. L. Cooper (1988). Pressure Sensitive: Popular Musicians Under Stress. London Sage.



## **Arbetsgång för hållbar jämställdhetsintegrering**

En översikt över JämStöds utbildningar och metoder

2006-04-26

Utredningen om stöd för jämställdhetsintegrering i staten (N2005:02)  
Regeringsgatan 30-32, 103 33 STOCKHOLM  
Ann Boman 08-405 14 22 Ulrika Eklund 08-405 14 37  
Carina Löfgren 08-405 48 29  
[www.jamstod.se](http://www.jamstod.se) [jamstod@industry.ministry.se](mailto:jamstod@industry.ministry.se)

## Arbetsgång för hållbar jämställdhetsintegrering – ”Trappan”

En helhetsbild av alla delar som bör ingå i ett systematiskt och kontinuerligt arbete för jämställdhetsintegrering.



## Arbetsgång för hållbar jämställdhetsintegrering

Trappan	Organisationen gör	JämStöds utbildningar och metoder
<b>Steg 1</b> Grundläggande förståelse	Alla medarbetare erbjuds kunskap om svensk jämställdhetspolitik och strategin jämställdhetsintegrering	Grundutbildning i svensk jämställdhetspolitik
<b>Steg 2</b> Undersök förutsättningarna	Organisationen undersöker förutsättningarna, nyttan och viljan att jämställdhetsintegrera sin verksamhet	JämKART Den jämställda verksamheten
<b>Steg 3</b> Planera och organisera	Ledningen planerar och sätter mål för arbetet med jämställdhetsintegrering	MUMS Utvecklingshjulet
<b>Steg 4</b> Inventera verksamheten	Organisationen inventerar och sammanställer verksamheten och verksamhetens mål som ett underlag för beslut om vad som ska analyseras eller förändras.	JämKART JämKAS Bas
<b>Steg 5</b> Kartlägg och analysera	Organisationen kartlägger och analyserar verksamheten	JämKAS Bas JämKAS Plus 4R
<b>Steg 6</b> Formulera mål och åtgärder	Organisationen tar fram en åtgärdsplan genom att formulera mål, indikatorer och åtgärder för att skapa en mer jämställd verksamhet	JämKAS Bas JämKAS Plus 4R
<b>Steg 7</b> Genomför åtgärderna	Organisationen genomför åtgärderna.	
<b>Steg 8</b> Följ upp resultaten	Organisationens ledning följer upp och utvärderar arbetet för att se om målen nåtts.	JämKAS Bas

## Jämförelse mellan JämStöds metoder för jämställdhetsanalyser

Metod	JämKART	JämKAS Bas	JämKART Plus	4R-metoden
Vem gör analysen?	Görs av jämställdhetsansvarig i samråd med verksamhetschef	Görs av medarbetarna i verksamheten. Handledare rekommenderas	Görs av medarbetarna i verksamheten. Ev. handledare	Görs av medarbetarna i verksamheten. Ev. handledare
Delar i analysen	Inventering och analys mot de jämställdhetspolitiska målen Nulägesbedömning – hur långt har vi kommit? Bedömning av förbättringspotentialen Aktivitetsplan Uppföljning	Gå igenom mål och styrdokument för verksamheten Inventera verksamheten genom att pröva mot de jämställdhetspolitiska målen Val av verksamhet att analysera Kartläggning och analys av vald verksamhet Formulera mål, indikatorer och åtgärder	Val av område Kartlägg könsmönster Formulera observation som ska prövas Analysera observationen Formulera slutsatser och åtgärder	Val av område Kartläggning av Representation (R1) Resurser (R2) Analys av kartläggningen (R3) Realisera (R4) Formulera mål och åtgärder och följ upp
Kännetecken	Snabb och grund	Omfattande som ger underlag för kontinuerligt arbete i organisationen.	Snabb, smal och djup. Undersöker en fråga på djupet.	Fokuserar på fördelning av representation och resurser i vald verksamhet
Utarbetad	inom Länsstyrelsen i Stockholm inspirerad av miljöledningsmodell	inom Regeringskansliet	inom Regeringskansliet	inom Svenska Kommunförbundet

## **JämStöd erbjuder också**

### **Två metoder för att starta ett utvecklingsarbete**

#### **Den jämställda verksamheten**

Metoden används i hela arbetsgruppen eller hela organisationen.

Syftar till att formulera vad en jämställd verksamhet kan vara, vilka fördelar och nackdelar som kan finnas för organisationen samt undersöker om viljan finns.

#### **Utvecklingshjulet**

En metod som passar bra i en ledningsgrupp eller en arbetsgrupp med ansvar för att leda integreringsarbetet. Metoden innehåller delarna

1. syfte
2. ledarskap
3. vision
4. aktörer och intressenter
5. organisering av arbetet.

### **Modell för ledningssystem och strategisk planering**

#### **Fyra strategiska framgångsfaktorer för jämställdhetsintegrering - "MUMS"**

Mål och annan styrning

Utbildning

Metoder och arbetssätt

Samordning och strategisk planering





# Statens offentliga utredningar 2006

---

## *Kronologisk förteckning*

1. Skola & Samhälle. U.
2. Omprövning av medborgarskap. Ju.
3. Stärkt konkurrenskraft och sysselsättning i hela landet. N.
4. Svenska partnerskap – en översikt. Rapport 1 till Organisationsutredningen för regional tillväxt. N.
5. Organisering av regional utvecklingspolitik – balansera utveckling och förvaltning. Rapport 2 till Organisationsutredningen för regional tillväxt. N.
6. Skyddsgrundsdirektivet och svensk rätt. En anpassning av svensk lagstiftning till EG-direktiv 2004/83/EG angående flyktingar och andra skyddsbehövande. UD.
7. Studieavgifter i högskolan. U.
8. Mångfald och räckvidd. U.
9. Kontroll av varor vid inre gräns. Fi.
10. Ett förnyat programkontor. U.
11. Spel i en föränderlig värld. Fi.
12. Rattfylleri och sjöfylleri. Ju.
13. Djurskydd vid hästavel. Jo.
14. Samernas sedvanemarkar. Jo.
15. Detaljhandel med nikotinläkemedel. S.
16. Ny reglering om brandfarliga och explosiva varor. Fö.
17. Ny häkteslag. Ju.
18. Kustbevakningens personuppgiftsbehandling. Integritet – Effektivitet. Fö.
19. Att återta mitt språk. Åtgärder för att stärka det samiska språket. Ju.
20. Tonnageskatt. Fi.
21. Mediernas Vi och Dom. Mediernas betydelse för den strukturella diskrimineringen. Ju.
22. En sammanhållen diskrimineringslagstiftning. Del 1+2, särtryck av sammanfattningen, lättläst sammanfattning och daisy. Ju.
23. Nya skatteregler för idrotten. Fi.
24. Avgift för matservice inom äldre- och handikappomsorgen. S.
25. Arbetslivsresurs. Ett statligt ägt bolag efter sammanslagning av Samhall Resurs AB (publ) och Arbetslivstjänster. N.
26. Sverige som värdland för internationella organisationer. UD.
27. Stöd till hälsobefrämjande tandvård. S.
28. Nya upphandlingsregler 2. Fi.
29. Teckenspråk och teckenspråkiga. Kunska- och forskningsöversikt. S.
30. Är rättvisan rättvis? Tio perspektiv på diskriminering av etniska och religiösa minoriteter inom rättssystemet. Ju.
31. Anställ unga! U.
32. God sed vid lönebildning – Utvärdering av Medlingsinstitutet. N.
33. Andra vägar att finansiera nya vägar. N.
34. Den professionella orkestermusiken i Sverige. U.
35. Värdepapper och kontrolluppgifter. Fi.
36. För studenterna... – om studentkårer, nationer och särskilda studentföreningar. U.
37. Om välfärdens gränser och det villkorade medborgarskapet. Ju.
38. Vuxnas lärande. En ny myndighet. U.
39. Ett utvidgat miljöansvar. M.

40. Utbildningens dilemma  
Demokratiska ideal och andrafierande  
praxis. Ju.
41. Internationella sanktioner. UD.
42. Plats på scen. U.

# Statens offentliga utredningar 2006

---

## Systematisk förteckning

### Justitiedepartementet

---

- Omprövning av medborgarskap. [2]  
Rattfylleri och sjöfylleri. [12]  
Ny häkteslag. [17]  
Att återta mitt språk. Åtgärder för att stärka det samiska språket. [19]  
Mediernas Vi och Dom. Mediernas betydelse för den strukturella diskrimineringen. [21]  
En sammanhållen diskrimineringslagstiftning.  
Del 1+2, särtryck av sammanfattningen, lättläst sammanfattning och daisy. [22]  
Är rättvisan rättvis?  
Tio perspektiv på diskriminering av etniska och religiösa minoriteter inom rättssystemet. [30]  
Om välfärdens gränser och det villkorade medborgarskapet. [37]  
Utbildningens dilemma  
Demokratiska ideal och andrafierande praxis. [40]

### Utrikesdepartementet

---

- Skyddsgrundsdirektivet och svensk rätt.  
En anpassning av svensk lagstiftning till EG-direktiv 2004/83/EG angående flyktingar och andra skyddsbehövande. [6]  
Sverige som värdland för internationella organisationer. [26]  
Internationella sanktioner. [41]

### Försvarsdepartementet

---

- Ny reglering om brandfarliga och explosiva varor. [16]  
Kustbevakningens personuppgiftsbehandling. Integritet – Effektivitet. [18]

### Socialdepartementet

---

- Detaljhandel med nikotinläkemedel. [15]  
Avgift för matservice inom äldre- och handikappomsorgen. [24]  
Stöd till hälsobefrämjande tandvård. [27]  
Teckenspråk och teckenspråkiga.  
Kunskaps- och forskningsöversikt. [29]

### Finansdepartementet

---

- Kontroll av varor vid inre gräns. [9]  
Spel i en föränderlig värld. [11]  
Tonnageskatt. [20]  
Nya skatteregler för idrotten. [23]  
Nya upphandlingsregler 2. [28]  
Värdepapper och kontrolluppgifter. [35]

### Utbildnings- och kulturdepartementet

---

- Skola & Samhälle. [1]  
Studieavgifter i högskolan. [7]  
Mångfald och räckvidd. [8]  
Ett förnyat programkontor. [10]  
Anställ unga! [31]  
Den professionella orkestermusiken i Sverige. [34]  
För studenterna...  
– om studentkårer, nationer och särskilda studentföreningar. [36]  
Vuxnas lärande. En ny myndighet. [38]  
Plats på scen. [42]

### **Jordbruksdepartementet**

---

Djurskydd vid hästavel. [13]

Samernas sedvanemarkar. [14]

### **Miljö- och samhällsbyggnadsdepartementet**

---

Ett utvidgat miljöansvar. [39]

### **Näringsdepartementet**

---

Stärkt konkurrenskraft och sysselsättning  
i hela landet. [3]

Svenska partnerskap – en översikt.

Rapport 1 till Organisations-  
utredningen för regional tillväxt. [4]

Organisering av regional utvecklingspolitik  
– balansera utveckling och förvaltning.

Rapport 2 till Organisationsutredning-  
en för regional tillväxt. [5]

Arbetslivsresurs.

Ett statligt ägt bolag efter sammanslag-  
ning av Samhall Resurs AB (publ) och  
Arbetslivstjänster. [25]

God sed vid lönebildning – Utvärdering av  
Medlingsinstitutet. [32]

Andra vägar att finansiera nya vägar. [33]