



Vem säger sig fri?

En översyn av de fria
teatergrupperna

Innehåll

- 3** Förord
- 5** Inledning
- 6** Vad är en fri teatergrupp?
 - Allmän historisk bakgrund 6
 - Om frigruppsbegreppet 7
- 10** De fria teatergrupperna idag
 - Sammanfattning och diskussion 15
- 17** Om de fria gruppernas publik
- 20** Om de fria gruppernas ekonomiska villkor
 - Statliga medel 21
 - Lokalt och regionalt stöd 21
 - Arbetsmarknadsmedel 21
 - Övriga bidrag och intäkter 24
 - Spelintäkter 24
- 27** Kostnadsutveckling inom det fria teaterlivet
 - Lönekostnader 27
 - Turnékostnader 28
 - Lokalkostnader 29
 - Marknadsföringskostnader 29
 - Produktionskostnader 29
- 31** Kvaliteter och brister i det nuvarande statliga stödet
 - Verksamhetsbidrag och projektbidrag 31
 - Analys av nuvarande bidragssystem 34
 - Så kallade mellan- eller övergångsformer 34
 - Stöd eller inte stöd till turnerande verksamhet 35
 - Var ligger problemen? 36
 - Om att bygga en halv bro... 38
- 39** Diskussion kring tänkbara åtgärder
 - Ytterligare bakgrund och perspektiv 39
 - Principer för åtgärdsdiskussion 40
 - Vad man skulle kunna göra 41

Förord

I diskussionen om de fria gruppernas roll på teaterområdet finns det idag en utbredd uppfattning att det offentliga stöd som utgår till dessa grupper inte står i rimlig relation till vilken betydelse de har för det svenska teaterlivet. Till exempel framhålles ofta den betydelse de fria grupperna har för barn- och ungdomsteatern. Denna betydelse anses ofta förbisedd i fördelningen av det statliga kulturstödet.

Själva begreppet *fri teatergrupp* har kommit att bli mindre självklart och mer svårdefinierat allteftersom samhällsutvecklingen har fortskridit. Den verklighetsbeskrivning som en gång låg till grund för hur det statliga stödet idag är utformat känns i vissa stycken inte längre relevant. Att det på detta sätt med jämna mellanrum uppstår en klyfta mellan hur verkligheten ser ut och hur de offentliga stöden är utformade är kanske varken överraskande eller onaturligt, men påkallar i alla fall behovet av att se över situationen.

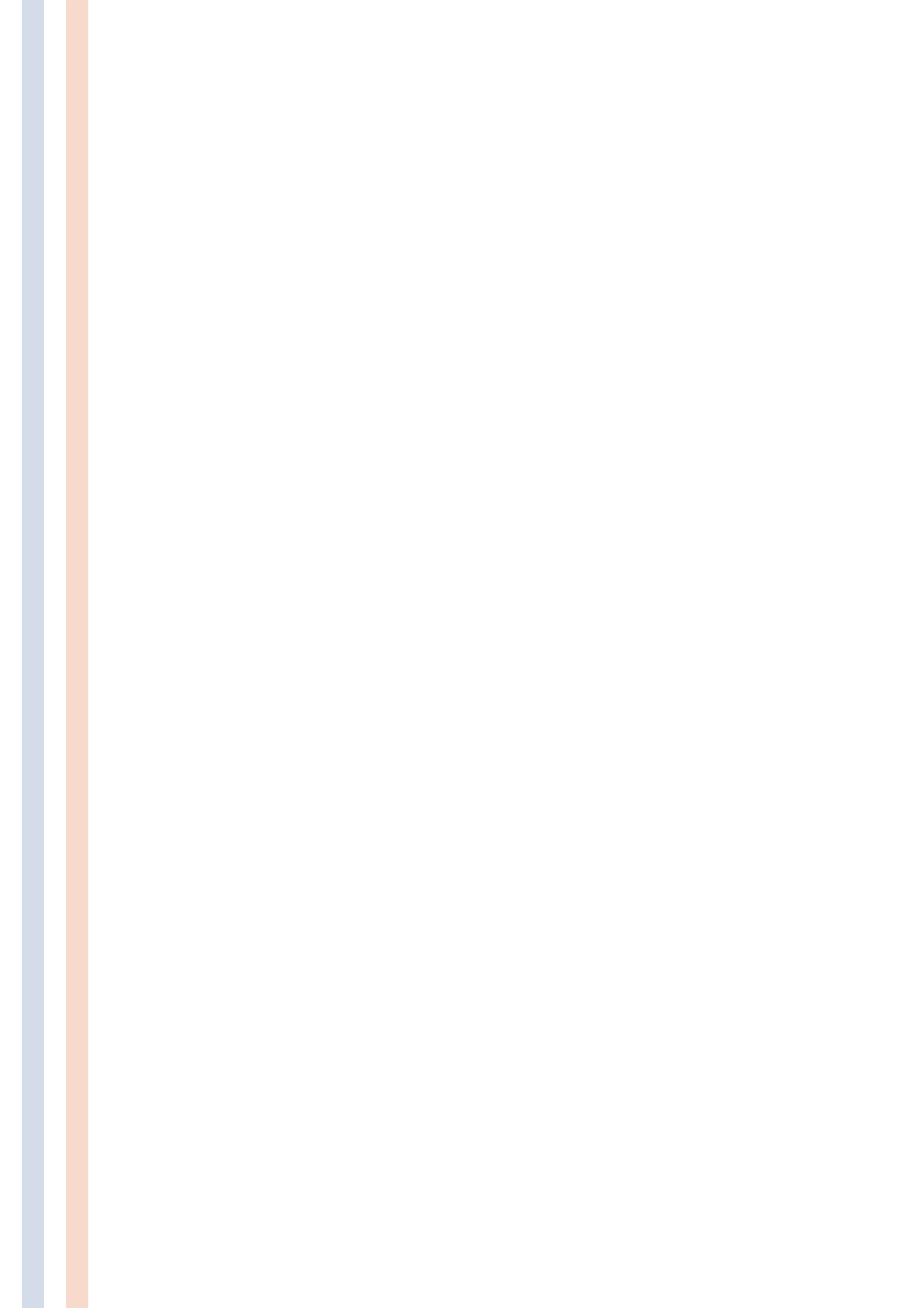
Vem säger sig fri? är en del av den serie översyner på teater-, dans- och musikområdet som Kulturrådet låtit ta fram under de senaste åren och som är tänkta att ligga till grund för en diskussion om framtida förslag om de statliga stödets utformning och storlek.

I riktlinjerna för översynen framgår det att den »ska utföras i samverkan med teaterreferensgruppen«, men författarens resonemang, slutsatser och förslag är hennes egna. I översynen ges förslag som under rådande omständigheter inte är genomförbara men är mycket intressanta som underlag för en fortsatt diskussion om formerna för en framtida utformning av stödet till vad vi idag kallar fria teatergrupper. Kulturrådet har för avsikt att med utgångspunkt i denna översyn utforma förslag för hur det statliga stödet bör se ut i framtiden.

Den 9 juni 2000 samlades ett stort antal representanter för de fria teatergrupperna för att diskutera de preliminära slutsatserna i denna översyn (se bilaga). Eftersom gruppernas svar på författarens enkät dessutom utgör en stor del av underlaget för översynen anser Kulturrådet inte att det är nödvändigt att ytterligare en gång samla de fria grupperna för att diskutera slutsatserna. Däremot är de tillsammans med övriga berörda välkomna att lämna ytterligare synpunkter före den 1 november 2000.

Ola Jacobson

Avdelningen för teater, dans och musik



Inledning

En av mina första stora teaterupplevelser fick jag av en fri teatergrupp. Det är säkert närmare 20 år sedan nu och jag satt helt nära scenen där Teater 23 uppförde en Dario Fofars. Det var spiksäkert och uppkäftigt och fullt av teatralt övermod och mitt tonårshjärta kände sig träffat på pricken. Så här kunde det alltså vara, att vara med om teater. Det är en ödets ironi att pjäsen var »Vi betalar inte ! Vi betalar inte!« eftersom detta mycket väl skulle kunna stå som en sarkastisk underrubrik till den här översynen av de fria teatergrupperna. Dessa står nämligen för en mycket stor del av utbudet och publiken inom det svenska teaterlivet, men har ett samhälleligt stöd som inte på något sätt är i paritet med resultatet och arbetsinsatsen: och det är inte första gången det påpekas.

Innehållet i den här översynen, som gjorts på uppdrag av Statens kulturråd under våren år 2000, bygger på publicerad och opublicerad statistik kring de fria teatergruppernas kostnader, intäkter och besökssiffror, mer noggranna genomgångar av ansökningar från ett urval verksamhetsår samt statliga utredningar som tidigare gjorts i anslutning till teaterområdet – kanske framförallt Teaterns kostnadsutveckling (SOU 1991:71) och Teaterns roller (SOU 1994:52). Jag har också haft fri tillgång till rapporter och promemorior från teaterhandläggarna på Kulturrådet. Jag svarar dock själv både för innehållet, slutsatserna och de åtgärdsförslag som presenteras i slutet. De direktiv jag haft för översynen återfinns bland bilagorna.

Ett mycket viktigt underlag för översynen har varit en ganska omfattande enkät (se bilaga) som skickats till samtliga av de strax över 100 grupper som fick verksamhetsbidrag och projektbidrag beviljade av Kulturrådet under 1999. Så många som 61 grupper har tagit sig tid att svara, och materialet har gett mig en ovärderlig bild av villkor och verksamhet i den fria teatersektorn. Också företrädare för Teatercentrum, Teaterförbundet och handläggare vid kulturförvaltningarna i Stockholm och Malmö har ägnat timmar och möda att svara på mina frågor och plocka fram material.

Samma grupper som fått enkäten bjöds också in till ett seminarium i Stockholm på Teater Galeasen där olika frågeställningar kring frigruppsanslaget diskuterades. Diskussionsprotokollen från detta seminarium sammanställdes av handläggare Ola Jacobsson och återfinns även dessa som bilaga.

Självklart har jag också påverkats mycket av den erfarenhet och inblick jag fått under de fyra och ett halvt år jag suttit i Kulturrådets referensgrupp för bidragen till de fria teatergrupperna (1995–1999) samt av de många samtal jag haft under åren med nära och kära människor som valt att arbeta inom den fria sektorn.

Ylva Gislén
Lund 5 september 2000

Vad är en fri teatergrupp?

Det statliga anslaget till fria teatergrupper uppgår år 2000 till drygt 37 miljoner kronor. Detta utgör drygt 3 procent av det totala statliga anslaget till teaterområdet om drygt 1 miljard kronor. De fria teatergrupperna står för närmare 20 procent av de totalt 3,5 miljonerna teaterbesök i Sverige. Samt drygt 40 procent av alla barn och ungdomsteaterbesök.

Sedan början av nittioalet har man från det statliga anslaget till de fria teatergrupperna delat ut i princip två typer av bidrag: verksamhetsbidrag, på årsbasis, och projektbidrag, per produktion, de senare med ansökningstillfällen både på våren och hösten

Antalet grupper som år 2000 uppbär verksamhetsbidrag är 38 st, antalet beviljade projektbidragsansökningar uppgick år 1999 till 87 st – flera av dessa beviljade projektbidrag har dock gått till samma grupper vår och höst, varför antalet projektbidragsmottagare för närvarande uppgår till ett sextotal.

Alla ansökningar bereds av en av Kulturrådets styrelse tillsatt referensgrupp, vars medlemmar kommit från olika yrkesgrupper på teaterområdet, valda för tvåårsperioder med möjlighet till en förnyad period. Dessa har sedan gjort rekommendationer om anslagsnivåer till styrelsen för Kulturrådet, som fattat de slutgiltiga besluten.

Riktlinjerna för fördelning av bidrag är att de ska utgå till en professionellt arbetande teatergrupp och att de ska gå till verksamheter och projekt som håller en hög konstnärlig kvalitet. I andra hand beaktar man också den regionala spridningen samt tar särskild hänsyn till barn- och ungdomsteater.

Allmän historisk bakgrund

En del av de fria grupper som är verksamma idag startade redan för över trettio år sedan, som till exempel Teater 23 i Malmö, Atelierteatern i Göteborg och Fria Teatern i Högdalen. Både själva begreppet fri grupp och den stora tillväxten av fria grupper är dock starkt kopplat till 70-talets vänsterrörelse: till en strävan att spela för nya publikgrupper, att hitta nya rum för möten mellan skådespelare och publik, en uppgörelse med en scenkonst som ansågs förstelnad och förljugen. En fri grupp skulle, till skillnad från stadsteatrarna och privatteatrarna, stå fri från myndigheters eller privata finansierares inflytande och kännetecknas av ett demokratiskt arbetssätt där alla medlemmars röster skulle väga lika tungt.

På grund av strävanden att hitta nya publikgrupper och att förankra sig lokalt på orter utan egentlig teatertradition återfinns de fria grupperna fortfarande på en rad ställen utanför de stora städerna, och har haft och har också ofta en stor tonvikt på turnerande verksamhet.

Ett tiotal av de närmare fyrtio grupper som idag har verksamhetsbidrag från Statens kulturråd startade under sjuttioalet eller tidigare – även om medlemmarna i många fall naturligtvis hunnit bytas ut. De återfinns framförallt i storstäderna eller i förorter och har ofta en stark lokal förankring parallellt med turnerande verksamhet. Under

åttiotalet tillkom ytterligare strax över femton grupper. Dessa etablerades framförallt på mindre orter, har en omfattande turnerande verksamhet och spelar huvudsakligen för barn och ungdomspublik. Medan de knappt tio grupper som tillkommit under nittiotalet i princip uteslutande återfinns i någon av de tre storstäderna med inriktning mot en ungdoms- eller vuxenpublik och med ett stort undantag, Cirkus Cirkör, inte har någon turnerande verksamhet alls.

Detta är naturligtvis en hårddragen beskrivning, som dessutom grundar sig på det urval grupper som under de senaste årtiondena haft verksamhetsbidrag. Men jag tror ändå att man kan utläsa några generella tendenser, som att den starka nyetableringen av barnteatergrupper under åttiotalet i stort sett helt tycks ha avbrutits till förmån för unga storstadsgrupper under nittiotalet. Jag tror att det finns ett flertal förklaringar till detta, som kommer att framgå av nedanstående.

Men för att börja i en annan ände:

Som en följd av 1974 års kulturpolitik, som åtminstone delvis bars fram av samma värderingar som präglade tillkomsten av frigrupperna, och som syftade till en regionalisering av kulturlivet, kom sedermera flera av de dåvarande frigrupperna att bilda basen för de region och länsteatrar som etablerades som en följd av denna. Denna process har pågått fram till mitten av nittiotalet då de dåvarande frigrupperna Bryggeriteatern och Byteatern blev länsteatrar i Gotlands respektive Kalmar län. Idag finns det, om man räknar in den pågående försöksverksamheten i Jämtland, regionala teaterinstitutioner i samtliga län utom i Sörmland.

Det innebär att de mål som sattes för den statliga teaterpolitiken 1974 i stort får anses uppnådda vad gäller regionala institutioner. Det betyder också att den utvecklingsvägen – i bemärkelsen mot bättre och mer ordnade ekonomiska villkor – är stängd för de fria grupper som har en stark lokal/och regional förankring och som fungerar ganska snarlikt en mindre länsteaterensemble.

Ett stort antal av de turnerande grupper (22 av 38) som svarat på enkäten har också uppgett att de upplever en stark konkurrens från länsteatrarna (och Riksteatern), vilket säger något om att man konkurrerar om samma publik, men också mycket om de ojämlika ekonomiska villkoren för en institution och en fri grupp.

Behovet av den här översynen ser jag lika mycket sprunget ur de många tecknen på att frigrupperna länge har haft en ekonomiskt mycket besvärlig situation (som till råga på allt ytterligare drastiskt försämrats under det senaste decenniet) som ur nödvändigheten att, givet den stora och nu i princip avslutade utbyggnaden av regionala teaterinstitutioner, ställa frågan om vilket utrymme och vilken funktion de fria grupperna fyller idag och i framtiden.

Om frigruppsbegreppet

Själva den grundläggande och implicita definitionen av de grupper och verksamheter som finansieras av frigruppsanslaget är att de saknar en huvudman, till skillnad från de nationella och regionala och lokala institutionerna, men i likhet med vad som brukar kallas de övriga scenerna: Marionetteatern, Confidencen, Drottningholms Slottsteater, Vadstenaakademin och Orienteatern.

Ett huvudmannaskap innebär visserligen en potentiell styrning för dessa institutioner, men gör det sällan i praktiken, eftersom det i Sverige funnits en relativ stark konsensus kring det konstnärliga självbestämmandets roll för kvaliteten på den teater som produceras på landets stadsteatrar och länsteatrar. Ändå är det just vikten av det konstnärliga självstyret som är den starkaste gemensamma nämnaren bland de definitioner som de fria grupperna själva ger i sina enkätsvar. Denna bild komplieras dock av svaren på andra frågor i enkäten samt av diskussionerna som fördes under seminariet den 9 juni 2000 på Galeasen i Stockholm. Här framkommer snart att det konstnärliga självstyret på många sätt är en chimär. Bidragsgivningen är många gånger förknippade med uttalade eller outtalade krav på en viss sorts verksamhet som till exempel barnteater eller turnéföreställningar.

Också själva bidragsbeloppen ger motstridiga signaler vad gäller den konstnärliga friheten: genom att få ett bidrag beviljat anses gruppens verksamhets- eller projektplaner som konstnärligt intressanta, samtidigt som man aldrig får så mycket pengar som man behöver för att genomföra produktionerna på det sätt som planerats.

Andra definitioner i enkäten är snarare präglade av frigrupperna som en nyskapande kraft, av viljan att stå för något annat – ibland med konstnärliga, ibland med mer sociopolitiska förtecken. Detta motsvaras också av de senaste årens principer att i den statliga bidragsgivningen särskilt se till verksamheter och grupper som kan fungera som ett alternativ till institutionerna.

Några grupper betonar det kollektiva arbetssättet som kännetecknande för de fria grupperna. Här finns en intressant, om än inte helt distinkt skiljelinje: de grupper som starkt betonar det kollektiva arbetssättet är alla grupper som tillkommit under sjuttio- eller åttiotalet, medan de grupper som i sina definitioner är starkt kritiska mot själva frigruppsbegreppet överhuvudtaget nästan utan undantag är grupper tillkomna under nittioalet.

Huvudsakligen kan man alltså se tre huvudlinjer i definitionen av en fri grupp. Idén om *det konstnärliga självstyret* motsvaras från myndigheternas sida av frånvaron av huvudmannaskap, från grupperna själva är det en del av den positiva självbilden. Inte helt självklart motsvaras detta »fria« av en frihet och ett konstnärligt självstyre i praktiken eftersom medaljens baksida är tysta krav på vissa typer av verksamhet och mycket knappa ekonomiska villkor.

Den andra, som utgörs av viljan att *vara ett alternativ till institutionerna*, motsvaras också av direktiv och resonemang i den statliga bidragsgivningen, en önskan om att stödja ett brett utbud av scenkonst. Också detta är någonting som haltar i praktiken eftersom många av de alltmest uttalade krav som från regionalt och lokalt håll i varierande grad ställs på de fria grupperna är till förvillelse lika de intentioner som finns för den regionala teaterstrukturen. Dessutom är utrymmet för konstnärliga experiment och nyskapande i realiteten mycket litet, eftersom de ekonomiska villkoren gör att i stort sett alla grupper lever med kniven på strupen och inte har råd att misslyckas – vare sig med tanke på publikintäkter eller förnyad bidragsgivning.

Den tredje utgår från *det kollektiva arbetssättet* och måste sägas vara starkt bunden till den ursprungliga frigruppsrörelsen. Den spelar en stor roll för flera av gruppernas självbild, men är en svag hållpunkt ur ett kulturpolitiskt perspektiv,

också för att flera av de nytilkomna grupperna inte känner sig hemma med de konnotationer och associationer som ordet »fri grupp« för med sig.

Vad man kan föra med sig in i diskussionen om vilken roll den scenkonst som idag ryms inom ramen för frigruppsanslaget, skulle kunna spela i framtiden tror jag dock ändå att man kan ta tanken *om det konstnärliga självstyret och tanken på det breda utbudet: i ett bredare kulturpolitiskt perspektiv bör man också ta med sig tanken på ett utrymme för tillväxt och nyskapande.*

Dessförinnan ska jag dock försöka göra en mer pragmatisk beskrivning av vilka verksamheter som idag ryms inom det statliga frigruppsanslaget.

De fria teatergrupperna idag

Att definiera de sceniska verksamheter som nu finansieras delvis med hjälp av det statliga anslaget till de fria teatergrupperna är inte en helt självklar uppgift, vare sig genremässigt eller organisatoriskt. Även om talteatern fortfarande dominerar ryms både dockteater, mimteater, musikteater och nycirkus inom ramen för de verksamheter och projekt som under de senaste åren beviljats bidrag. Den konstnärliga spännvidden är också stor, även inom ramen för respektive genre, till vilket ska läggas att ett flertal grupper medvetet arbetar genreöverskridande. En grov skattning av hur anslaget fördelar sig över olika genrer ger vid handen att knappt ca 5 procent av anslaget går till dockteater, 6 procent vardera till musikteater och mim samt 71 procent till talteater. Resterande 12 procent är svåra att hänföra till någon specifik genre, och inte heller i övrigt är gränserna alltid helt klara: flera grupper blandar mim och talteater, många barnteaterföreställningar ligger på gränsen mellan talteater och musikteater. Jag har inte i nedanstående uppdelning särskilt tagit hänsyn till den genremässiga representationen, att nycirkusen får bilda en egen kategori beror helt och hållet på att formerna för och omfattningen på Cirkus Cirkörs verksamhet så radikalt skiljer sig från övriga grupper. Att i övrigt vägra en genremässig uppdelning är ett medvetet val från min sida: de problem som de fria grupperna har att brottas med är i huvudsak likartade. Och den talteaterdominans som fortfarande är klart framträdande är inte en fråga som på något sätt kan begränsas till en diskussion om frigruppsanslaget.

Också organisatoriskt skiljer sig grupperna åt: några odlar ensembler tanken och lyckas också upprätthålla en sådan trots nödtvungna projektanställningar och sommarpermitteringar. På den andra ytterpunkten i en glidande skala finns grupper som består av en eller två personer i en konstnärlig och/eller administrativ kärna som samlar helt eller delvis nya medarbetare till varje produktion. Några grupper spelar enbart barnteater, andra vuxenteater, flertalet både/och. Några turnerar medan andra är helt stationära.

Denna brokiga och mångskiftande skara har många gemensamma styrkor och problem, men hyser sinsemellan också stora olikheter.

Tidigare har man, i beskrivande syfte, gjort en grov uppdelning i fyra kategorier fria grupper (se bland annat SOU 1994:52, Teaterns roller).

Dessa har varit *stationära grupper* som huvudsakligen spelar vuxenteater och ibland barnteater på egen fast scen, *regionala grupper* som både spelar på egen scen och turnerar, *turnerande grupper* som företrädesvis spelar barn- och ungdomsteater samt *frilansande konstnärer* som i tillfälliga konstellationer arbetar på projektbasis.

I syfte att få en mera finkornig bild av de verksamheter som idag ryms inom frigruppsanslaget har jag gjort en mer detaljerad uppdelning på basis av ett ganska stort antal parametrar: lokalt och regionalt stöd, biljettintäkter, besöksiffor, turnéverksamhet, fördelning barnteater/vuxenteater, lokalkostnader och lokalförankring, attityder till frigruppsbegreppet etc.

Denna uppdelning skiljer sig radikalt från de tidigare beskrivningarna i avsakna-

den av den fjärde kategorin, nämligen de frilansande scenkonstnärerna. För det första är tillvaron för scenkonstnärerna, oavsett om de arbetar i en grupp med projektbidrag eller verksamhetsbidrag liktydig med en frilansares: fasta anställningar hör till de ytterst få undantagen. För det andra visar det sig att de grupper som har projektbidrag inte särskiljer sig som en kategori med särskilda karaktäristika. Många gånger har de en mångårig verksamhet bakom sig (på upprepade eller sporadiska projektbidrag), som framgår av enkätsvaren har både dessa och de nystartade konstellationerna långsiktiga planer med sitt arbete. Detta svarar också mot den bild jag fått under mina fyra år i Kulturrådets referensgrupp. Bland de projektbidrag som beviljas statligt stöd är det ideala projektet, med en samling frilansande scenkonstnärer som samlas för en produktion mycket sällsynt. Detta kan ha flera orsaker, varav en kan vara att det finns en genuin vilja till långsiktighet och kontinuitet som står i motsats till den förnyelse och rörlighet man kulturpolitiskt ville uppnå med projektbidragen. En annan kan vara att projektbidragen under nittioalet blivit allt mindre i kronor räknat, och att enstaka produktioner i regel har större kostnader, vilket gjort att teaterarbetare helt enkelt undviker att arbeta i projektform. Den högre rotationen bland de grupper som får projektbidrag kan förklaras av de ytterligt begränsade ekonomiska bidrag dessa får, där produktioner genomförs med inte ens en tiondel av erforderliga resurser, med stora insatser ideellt arbete och ofta nog också katastrofala underskott som resultat. Men mer om detta senare.

Detta är den bild som tecknar sig av frigrupperna:

Nationellt turnerande barnteatergrupper

Dessa grupper spelar alltså barnteater och turnerar sina produktioner över hela landet. Här ryms ett påfallande stort antal dockteatrar. De är relativt små, med stor turnékompetens och ett stort nätverk bland arrangörerna. De har allihopa funnits länge eller mycket länge och det finns inga tecken på nytillskott. Samtliga grupper har verksamhetsbidrag, varierande mellan 200 000 och 1 000 000 kr. De står för 16,5 procent av hela frigruppsspubliken, 29 procent av frigruppernas barnpublik. De får 10,5 procent av det statliga frigruppanslaget och 7,5 procent av det regionala stödet till fria grupper, vilket för det statliga anslaget del betyder ca 3,6 miljoner kr. De har ganska höga egna intäkter och relativt små lokalkostnader (med undantag av Teater Pero som betalar en mycket hög hyra för sin lokal i Stockholm).

De har drabbats hårt av den sönderslagning av arrangörsnätverken som blev en följd av de decentraliserade skolmedlen i början av förra decenniet. En viss återhämtning har skett; samtidigt som dessa grupper, liksom andra som spelar barnteater, tydligast ser effekten av skolornas bristande resurser. Eftersom de turnerar nationellt ser de också, och drabbas ibland av arrangörsstöd som riktar sig utestående till respektive landstings grupper, eller av länsteatrars erbjudande om gratis-teater till skolorna. Den genomsnittliga samhällssubventionen per besök ligger på ca 80 kr.

Regionala grupper

Här ryms sex grupper ute i landet. De tillhör de äldre av frigrupperna, med undantag av Gottsunda Teater som etablerades helt nyligen. De spelar barnteater och vuxenteater i varierande proportioner, turnerar regionalt i mindre omfattning, har en stark lokal förankring, höga lokala och/eller regionala bidrag och ofta amatörverksamhet knuten till sig. De är relativt »institutionaliserade«, betraktar sig också i viss mån som små institutioner och är påfallande lika länsteatrar, om än med sämre ekonomiska villkor. De har relativt höga lokalkostnader, i Oktobers fall också förknippat med en stor lokalsubvention från kommunens sida. De står för en andel på 9 procent av frigruppsspubliken, en något mindre andel av barnpubliken och uppbär 17,5 procent av det statliga frigruppssstödet (närmare 6 miljoner kr), 29 procent av det samlade regionala och lokala stödet till frigrupperna. Samhällssubventionen per besök är den högsta i samtliga kategorier, i snitt 331 kronor. Samtliga dessa grupper uppbär ganska höga verksamhetsbidrag från Kulturrådet, på mellan 800 000 kr och 1 700 000 kr, med undantag för Gottsunda Teater som har ett projektbidrag. (Gottsunda Teater har å andra sidan ett mycket stort kommunalt stöd och fr.o.m. i år också ett treårigt statligt stöd inom ramen för det nationella barnteateruppdraget. Gottsunda Teater särskiljer sig också genom en självförsörjningsgrad på inte ens 1 procent, vilket vida understiger även de flesta institutioners) Dessa grupper har ett relativt högt antal årsverken jämfört med övriga och också en förhållandevis hög andel administrativ och teknisk personal.

Regionalt och i viss mån nationellt turnerande teatrar

I denna grupp återfinns ett par av de äldsta grupperna samt en rad grupper startade under åttiotalet. I regel betonar de det kollektiva arbetssättet och svarar väl mot det ursprungliga frigruppssbegreppet, även om de knutits upp i kommunala och regionala åtaganden som liknar de lokala och regionala institutionernas. De spelar varierande proportioner barnteater och vuxenteater, men oftast med tyngdpunkt på det förra. Här finns dock en tendens att i ökande omfattning spela för ungdomar, eller en ung vuxenpublik.

De har ett stort, ibland mycket stort, regionalt stöd och turnerar ofta i stor omfattning i det egna landstinget samt i många fall nationellt. Villkoren för deras turnerande verksamhet har dock försämrats under det senaste decenniet på grund av decentraliseringar och nedskärningar i den offentliga sektorn. Detta betyder att turnéverksamheten blir svårare att planera och både mer tids- och kostnadskrävande – samt att man inte kunnat höja priserna på föreställningarna i takt med inflation och kostnadsökningar eftersom arrangörernas (skolornas) smärtgräns redan tycks vara nådd.

Också dessa grupper svarar ofta väl mot de mål man satt för en länsteaterverksamhet, men har en betydligt högre grad av självfinansiering. De står för 30 procent av hela frigruppsspubliken och 40 procent av frigruppernas barn- och ungdomsbesök. De uppbär 30 procent av det totala statliga frigruppssanslaget, 26 procent av det regionala och lokala och den genomsnittliga samhällssubventionen är 100 kr per besök. Med ett undantag uppbär de verksamhetsbidrag.

Stationära barnteatergrupper

Dessa grupper återfinns i de tre storstäderna och turnerar, om de gör det överhuvudtaget, enbart inom staden (två av grupperna har dock en mindre andel 15 respektive 20 procent av verksamheten förlagd också utanför hemkommunen). Här finns tecken på försök till nyetablering, inte minst kanske Barnens Underjordiska Scen i Stockholm och Teater Nike i Malmö. Två av grupperna har ganska stora verksamhetsbidrag, övriga har projektbidrag på mellan 70 000 kr och 225 000 kr. De står för 4,5 procent av hela frigruppspubliken, 7 procent av barnpubliken, vilket motsvaras ganska väl av andelen av det statliga frigruppsstödet (7 procent) och av de samlade regionala och lokala bidragen till frigrupperna (6 procent).

Samhällssubventionen per besök uppgår till 191 kr, summan av det statliga bidraget till knappt 2,5 miljoner kr.

Vuxenteater på mindre ort

Ett mindre antal grupper ryms inom denna kategori. Skillinge Teater spelar enbart vuxenteater, har en egen scen och turnerar nationellt. De har en slimmad organisation och både stor turnékompetens och ett stort arrangörsnätverk. De har också mycket höga egenintäkter. Det senare gäller också för närbelägna Mellby Scenkonst, som liksom Skillinge Teater ofta också samarbetar med Riksteatern, men som ännu inte har någon egen scen. De bedriver, liksom Teater Albatross i Halland, seminarie- och workshopverksamhet, och knyter artister till sig på produktionsbasis, med viss kontinuitet. Samtliga dessa har, liksom Kaostikpiraterna i Sundsvall, ganska små regionala bidrag. Endast Skillinge Teater har verksamhetsbidrag från Kulturrådet, de övriga projektbidrag.

De står för 4,5 procent av den totala frigruppspubliken, har knappt 2 procent av det statliga frigruppsanslaget, 1 procent av det totala regionala och lokala stödet.

Typiska storstadsteatrar

Detta är en ganska stor och distinkt grupp i vilken ryms både grupper med verksamhetsbidrag och grupper med projektbidrag. De återfinns i de tre storstäderna, mer än tiotalet i Stockholm, hälften så många i Göteborg, 2–3 i Malmö. Detta har en ungefärlig motsvarighet i antalet invånare i de respektive städerna: däremot finns en antydning till skevhet i den lokala bidragsfördelningen, bidragen till dessa grupper i Göteborg är endast tredjedel av det stockholmska, en knapp åttondel i Malmö. De har uteslutande kommunalt stöd, med undantag för några av Stockholmsgrupperna som också har landstingsstöd.

De är ofta relativt unga, både med avseende på gruppens och medlemmarnas ålder (i denna kategori finns de flesta nyetableringarna) och har också en yngre vuxenpublik, sida vid sida med den traditionella teaterpubliken. Här finns främst talteatergrupper, men också en del musikteatergrupper. De spelar på en egen fast scen eller har som mål att skaffa en. Lokalkostnaderna varierar men är ofta ganska höga. Biljettintäkterna är, för de nystartade grupperna, påfallande låga. Dock finns här ett tydligt och intressant samband mellan en etablerad teaterlokal och högre intäkter: både Boulevardteatern (som genomgått ett totalt regimskifte de senaste

åren) och Brunnsgatan 4 (som får betraktas som nystartad) har trots detta höga biljettintäkter vilket torde bero på att lokalerna i båda fallen redan är etablerade i publikens medvetande.

De nystartade grupperna med verksamhetsbidrag uppvisar också generellt den största diskrepansen mellan omfattningen på verksamheten och antalet uppgivna årsverken, vilket gäller också för de grupper som uppbär projektbidrag. Det stora beroendet av ideellt arbete och stämplingsdagar avspeglar sig också i alltför korta spelperioder, samt brist på tillräcklig kompetens och personella resurser för publikarbete, i enkätsvaren uppger de ofta att de inte når hela sin potentiella publik på grund av detta. Ca hälften av dessa grupper har verksamhetsbidrag, hälften projektbidrag.

De står för 14,5 procent av frigruppsspubliken, 26,5 procent av det statliga frigruppssstödet (9 miljoner kr) och 22 procent av det samlade regionala och lokala stödet till frigrupperna Samhällssubventionen per besök är relativt hög: 272 kr.

Nycirkus

Här ryms bara en grupp, Cirkus Cirkör, som skiljer ut sig inte lika mycket i kraft av genre som i en helt annorlunda ekonomi och organisation. Cirkus Cirkör är en exceptionellt stor grupp, har exceptionellt höga turnékostnader som dock motsvaras av lika exceptionellt höga turnéintäkter. De turnerar nationellt och internationellt. De står för 8 procent av frigruppsspubliken och förmodligen för en ganska stor del av ungdomspubliken (som dock inte skiljs ut i statistiken) och har 1,5 procent av det statliga respektive det regionala stödet, i reda pengar 600 000 kr ur det statliga anslaget till frigrupperna. Bilden av och villkoren för Cirkus Cirkör förändras dock ganska fundamentalt i skrivande stund, i takt med etableringen i Botkyrka och de särskilda stöden förknippade med detta. Från och med år 2000 har också Cirkus Cirkör ett årligt bidrag om 1 miljon kronor förknippat med ett nationellt uppdrag. Hittills har dock samhällssubventionen per besök legat på endast 22 kr

Flexibla verksamheter med liten kärntrupp

Också i den här gruppen ryms flera nyetableringar, även om numera Stockholmsbaserade Darling Desperados funnits i femton år. Det är grupper, eller snarare verksamheter, som har en liten konstnärlig och/eller administrativ kärntrupp och inte har någon fast scen. De samlar medarbetare och väljer spelplats från produktion till produktion – graden av kontinuitet i ensemblerna varierar, men sammantaget, både vad gäller produktionskompetens, turnékompetens och med avseende på ett igenkännbart konstnärligt uttryck borde det inte finnas något hinder att betrakta dem som kontinuerliga verksamheter. De har låga fasta kostnader och har alla små eller mycket små projektbidrag. De har varierande men ofta låga lokala och regionala bidrag, inte minst för att verksamhetsbidrag i kommunerna ofta uttalat, för det statliga bidraget mer outtalat, är förknippat med en egen scen.

De står för 3,5 procent av den totala frigruppsspubliken, och tar emot 1,5 procent av det statliga frigruppssstödet, av det regionala och lokala 7 promille. Den genomsnittliga samhällssubventionen per besök i denna kategori är 30 kr

Sommarteatrar

Har utkristalliserat sig som en egen typ av verksamhet de senaste åren. Här finns närmare ett tiotal sommateatrar på olika håll i landet. Liksom ovanstående består de ofta av en konstnärlig och/eller administrativ kärntrupp, med varierande grad av kontinuitet i respektive ensembler från år till år. De gör vuxenproduktioner eller familjeproduktioner. De har en stark lokal förankring, både publikmässigt och ekonomiskt och möter kanske den mest teaterovana vuxenpubliken. Att de många gånger genomför sina produktioner i samarbeten med amatörer bidrar med största sannolikhet till detta. Deras produktioner är knutna till en plats (ofta utomhus). Samtliga grupper har projektbidrag, trots att de i majoriteten av fallen kan betraktas som kontinuerliga verksamheter och skulle vinna stort, ekonomiskt (dessa grupper har redan en icke föraktfull andel sponsorfinansiering av lokalt näringsliv) och publikmässigt på helårsanställda producenter.

De har en andel på strax över 7 procent av frigruppspubliken och mottar lite drygt 3 procent av det statliga frigruppsanslaget samt närmare 6 procent av det sammanlagda regionala och lokala stödet. Samhällssubventionen ligger på 114 kr per besök i genomsnitt.

Turnerande barnteatergrupper med mycket litet statligt och regionalt och lokalt stöd

Ett mindre antal grupper befinner sig i den här kategorin. De uppbär mycket små projektbidrag från Kulturrådet, till en andel av 0,5 procent av det totala statliga frigruppsanslaget och har inte heller något omfattande regionalt och lokalt stöd (andelen uppgår till 1,5 procent). De står dock för en andel om närmare 4 procent av frigruppspubliken, närmare 6 procent av barnpubliken, varför de också har relativt höga egenintäkter, med undantag för Teater Cyrk som spelar för barn på flyktingförläggningar. Med rätt eller orätt hänförs dessa grupper ofta till en kvalitetsmässig gråzon

Sammanfattning och diskussion

Man ska ha klart för sig att detta är en kategorisering som bara delvis är giltig. Några grupper befinner sig på gränsen mellan de olika kategorierna, andra har bytt karaktär och inriktning över tid (som Teater Uno, som för tio år sedan kunde betraktas som en nationellt turnerande barnteatergrupp men som nu snarast är stationär) av ekonomiska och/eller konstnärliga skäl. Den svaga återväxten bland de på olika sätt turnerande barnteatergrupperna kan ha både ideologiska och ekonomiska skäl: dels har barnkultur idag inte samma status i samhället i stort som för 20 år sedan, vilket torde »smitta« av sig även på teaterarbetare, dels har det kärvare ekonomiska läget på skolorna gjort det svårt för nya grupper att slå sig in på den marknaden.

Också det påfallande tydliga skiftet mellan regionala etableringar på sjuttio- och åttiotalet och dagens nyetableringar i storstäderna kan sägas ha både ideologiska och ekonomiska orsaker. Den vilja att söka nya publikgrupper ute i landet och lokal förankring omfattas förmodligen inte på samma sätt av de yngre generationerna teaterarbetare, hos vilka man också kan spåra en mer kritisk attityd till det klassiska, kollektivt inriktade, frigruppsbegreppet. Men den allt kärvare arbetsmarknaden för

framförallt skådespelare är också en förklaring till att nyetablerade grupper framförallt finns i de tre storstäderna: där finns trots allt en potentiell möjlighet till tillfälliga arbeten på institutioner, television etc. som gör det möjligt att hanka sig fram mellan produktioner och stämplingsperioder.

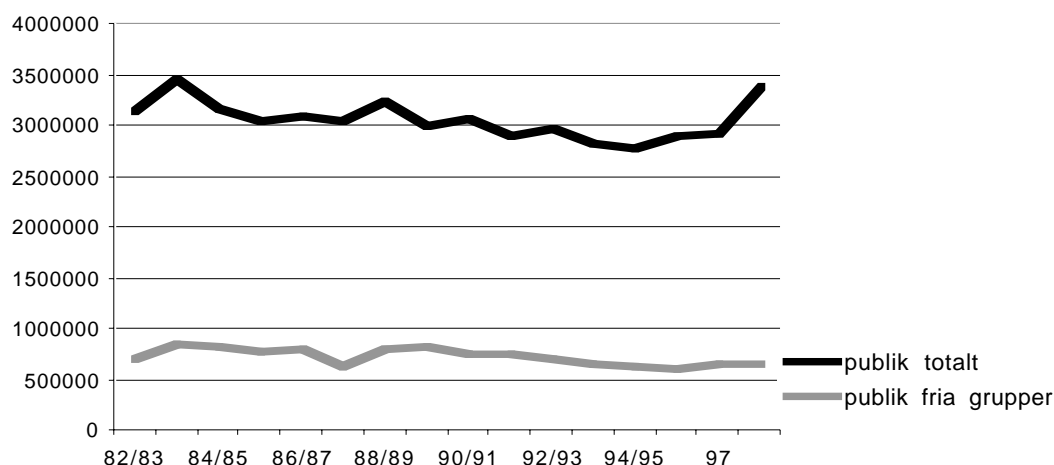
Om många av de äldre grupperna, både i kraft av sin historia och sin regionala inriktning och förankring har kommit att likna motsvarande institutioner finns det i storstäderna en liknande uppluckring av gränsen mellan det institutionella och fria teaterlivet, som här dock består i en relativt stor rörlighet av regissörer, dramatiker och skådespelare mellan arbeten i en fri grupp och uppdrag för institutionerna.

Om de fria gruppernas publik

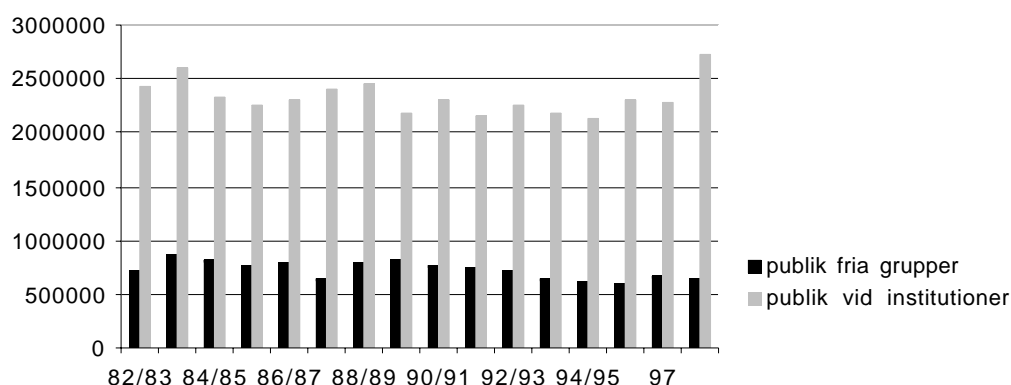
De fria grupperna kom redan på det tidiga 70-talet upp i publiksiffror på ca 750 000 besök: en siffra som hållit sig relativt konstant sedan dess: med publikmässigt mycket framgångsrika säsonger säsongen 78/79 samt 83/84 när man kom upp i siffror om närmare 900 000 besökare.

Tendensen har under hela nittiotalet dock varit svagt vikande, kanske särskilt i relation till den totala uppgången sedan fem år tillbaka. Dessa uppgifter, liksom nedanstående statistik, baseras på Kulturrådets årliga sammanställningar och är, eftersom den baserar sig på uppgifter från grupper med ett statlig bidrag om över 100 000 kr (vissa år över 75 000 kr), inte heltäckande, men ger en mycket god fingervisning.

publikutveckling



relativ publikutveckling

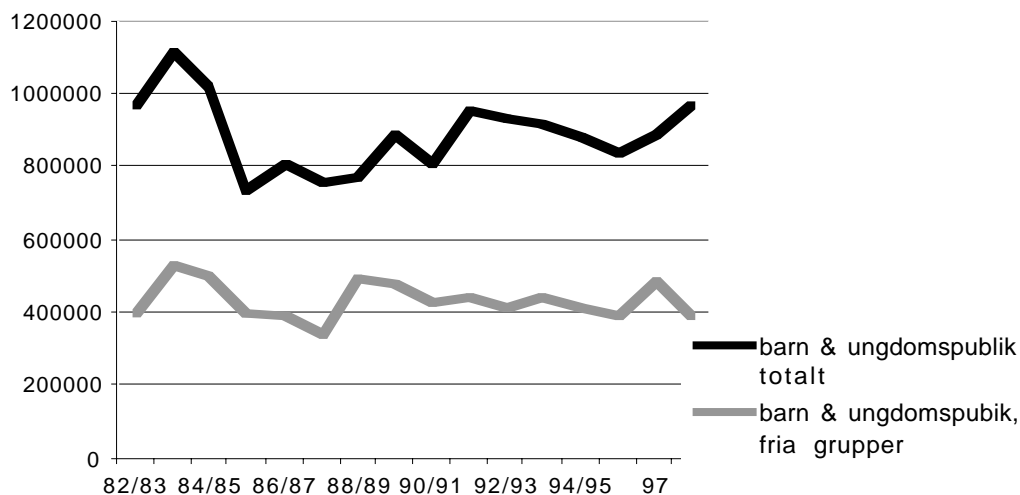


Den relativa andelen i relation till det totala antalet teaterbesök i Sverige har under hela perioden legat på mellan 25 och 30 procent, med undantag för spelåret 1998 när andelen sjönk till drygt 20 procent. Detta beror dock inte på låga publiksiffror från

de fria grupperna, utan beror snarare på en kraftig ökning i statistiken från institutionsteatrarna just detta år.

Den tydliga inriktningen på barn- och ungdomsteater, som varit lika mycket resultatet av gruppernas egna konstnärliga och sociala ambitioner som av en tydlig kulturpolitisk prioritering ger också utslag i statistiken:

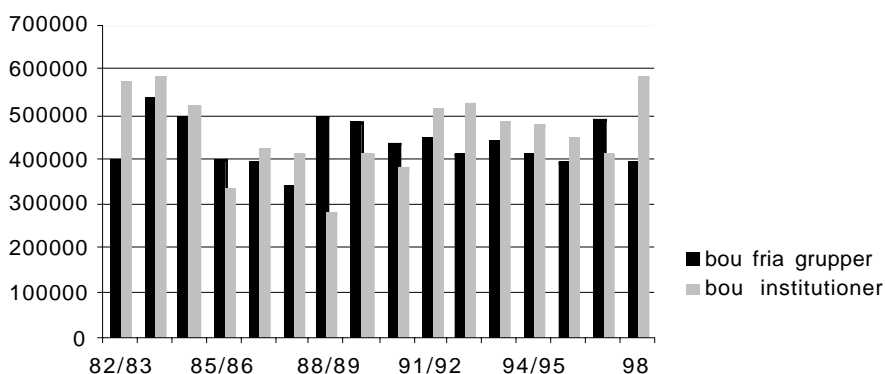
publikutveckling, barn & ungdom



Publiksiffrorna här har för de fria gruppernas del legat på mellan strax under 400 000 och 550 000 besökare – också här är trenden under nittiotalet emellertid svagt vikande, om än med större årliga variationer. En observation man bör göra här är dock att de totala publiksiffrorna inte rymmer andra aktörer, amatörgrupper och/eller barnteaterproducenter utan statliga bidrag, som enligt uppgifter från barnteaterkonsulenten i ökande utsträckning spelar i skolorna under samma period.

Den relativa andelen har pendlat mellan 60 procent och 40 procent av den totala barn- och ungdomspubliken.

relativ utveckling, barn- och ungdomspublik



Här, liksom vad gäller andelen av den totala publiken, är den lägre under 1998. Om detta är ett trendbrott eller en tillfällig uppgång, som under spelåren i början av

åttiotalet, är dock för tidigt att uttala sig om. Här finns också en statistisk osäkerhet eftersom så kallade familjeföreställningar på de stora institutionerna i vissa fall ryms inom siffrorna.

Frigruppernas respektive andelar av teaterbesöken är ändå anmärkningsvärt höga med tanke på den totalt sett mycket låga andel av samhällsbidragen som kommer de fria grupperna till del: 3 procent av det statliga anslaget och 6 procent av det kommunala respektive 5 procent av det regionala.

De fria grupperna tar stort ansvar för två kulturpolitiskt prioriterade publikgrupper: barn- och ungdomspubliken samt publiken utanför storstäderna. I stora drag liknar de fria gruppernas publik den som tanken var och är att de regionala och lokala institutionerna skulle och ska rikta sig till.

Även i storstäderna utgör de fria grupperna ett komplement publikmässigt; förutom den traditionella teaterpubliken har flera av dem också en yngre vuxenpublik, som annars mer sällan går på teater.

Den svaga men tydliga nergången under nittiotalet är dock ett varningstecken, även om man samtidigt kan bli förvånad över att den i själva verket inte är större, med tanke på att decentraliseringen av skolmedlen i början av nittiotalet har inneburit stora svårigheter att sälja föreställningar riktade till en barn- och ungdomspublik. Dessutom har de ekonomiskt allt tuffare förhållanden inom frigruppssektorn gjort det mycket svårt att på ett adekvat sätt arbeta med publikarbete och marknadsföring gentemot den vuxna publiken.

Vi ska titta på detta i det följande.

Om de fria gruppernas ekonomiska villkor

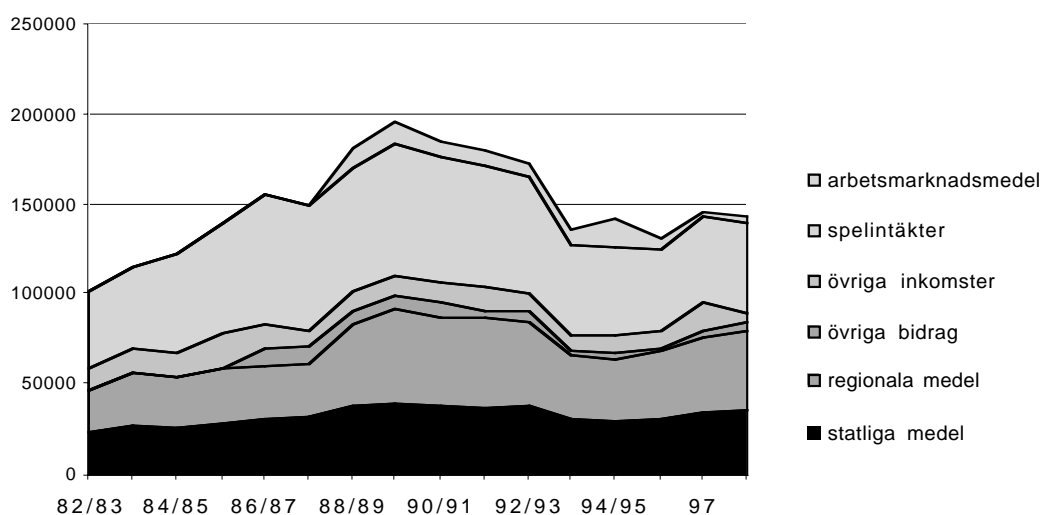
De fria gruppernas svåra ekonomiska villkor skulle närmast kunna kallas en tragisk följetong.

År efter år har det påpekats, från grupperna själva, i promemorior från handläggare på Statens kulturråd i olika statliga utredningar (bland annat i SOU 1991:71, Teatrarnas kostnadsutveckling (samt) och i SOU 1994:52, Teaterns roller), i Teaterförbundets Manifest för den fria scenkonsten innevarande år: de fria gruppernas samhällsstöd står inte i proportion till deras insats, arbetsförhållandena vad gäller lönenivåer och anställningstrygghet är under all kritik.

Förhoppningen i 1974 års kulturproposition, att så småningom kunna erbjuda de fria grupperna samma ekonomiska villkor som institutionerna, har sannerligen kommit på skam: »Grupper som genom sitt yrkeskunnande kan jämföras med den yrkesmässiga verksamheten inom institutionerna bör få arbeta under liknande ekonomiska villkor som gäller för institutionerna« (Prop.1974:28).

Detta skrevs visserligen i en helt annan kontext, där de fria grupperna ännu inte utkristalliserat sig som entydigt professionella och var betydligt färre till antalet. 1996 års kulturproposition är betydligt mindre explicit vad gäller de fria gruppernas ekonomiska villkor: »De fria grupperna fungerar också som konstnärliga alternativ till institutionerna. Samhället får mycket teater i förhållande till de bidrag som betalas ut. En ökning och koncentration av de statliga bidragen ger bättre överlevnads- och utvecklingsmöjligheter åt de fria teatergrupperna.« (Prop.1996/97:3). Och man kan också konstatera att de ekonomiska villkoren för de fria grupperna snarast försämrats under framförallt de senaste tio åren:

de fria gruppernas intäkter från 82/83 till 1998, omräknat i 1999 års penningvärde (tkr)



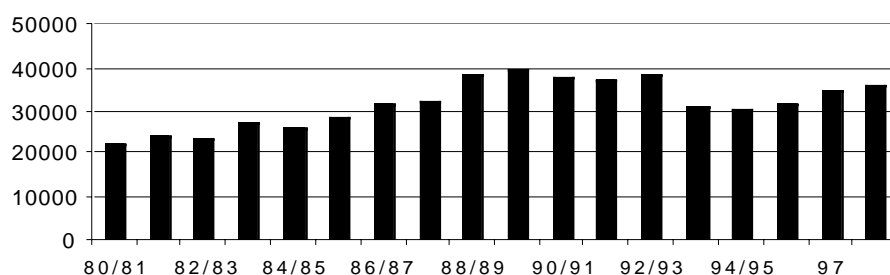
Visserligen omvandlades tre relativt stora grupper, Byteatern, Folkoperan och Bryggeriteatern till regionala/lokala teatrar i början på 90-talet och tog så att säga

med sig både sina statliga och regionala medel samt sina spelintäkter. Detta förklarar delvis den kraftiga nergången spelåret 93/94. Men även bortsett från detta har alltså under de senaste åren frigruppennas intäktssida totalt sett sjunkit med någonstans mellan 40 och 50 miljoner kronor.

Statliga medel

De statliga medlen ligger någotsånär fast under hela tiden, men är samtidigt ännu inte uppe i 1990 års nivå. År 2000 uppgår de till drygt 37 miljoner kronor.

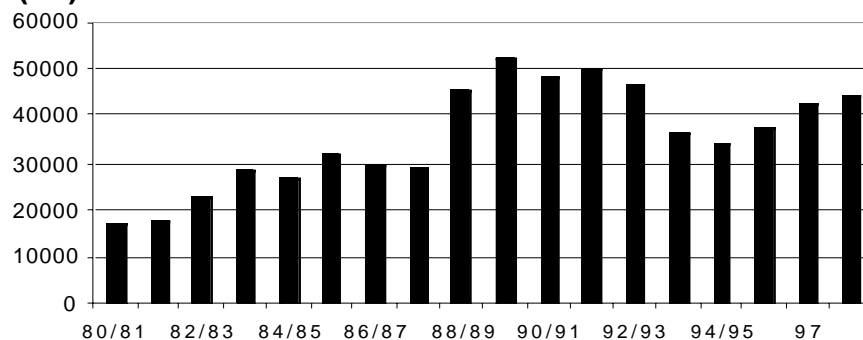
statligt stöd, 1999 års penningvärde(tkr)



Lokalt och regionalt stöd

Även det lokala och regionala stödet har varit relativt stabilt, även om det uppvisar större fluktuationer än det statliga stödet. Här kan man också notera en kraftigare återhämtning under senare delen av 90-talet, och år 1999 uppgick de lokala och regionala medlen sammanlagt till knappt 45 miljoner kr.

regionalt & lokalt stöd, 1999 års penningvärde (tkr)



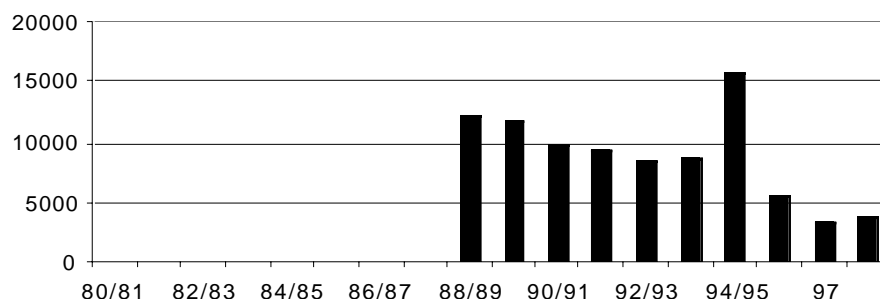
Arbetsmarknadsmedel

Vad gäller arbetsmarknadsmedlen, som fram t.o.m. 1985/86 redovisades under posten »övriga intäkter« varför det inte går att få fram ett underlag för hela perioden, har de (med undantag för spelåret 94/95, när de tycks ha använts för att täcka upp för de då mycket låga övriga samhällsbidragen) klart och tydligt minskat i omfattning. Observera att nedanstående siffror inte omfattar a-kassemedel.

Detta motsvaras av påpekanden i enkätmaterialen om de betydligt större svårigh-

terna att få hjälp från arbetsförmedlingarna idag jämfört med för ett eller ett par år sedan, vilket säkert beror på den mer gynnsamma situationen på arbetsmarknaden som helhet.

arbetsmarknadsmedel, 1999 års penningvärde (tkr)



Fortfarande är det dock många produktioner som endast kan genomföras för att till exempel anställningsstödet finns att tillgå – här tycks också variationerna vara stora över landet.

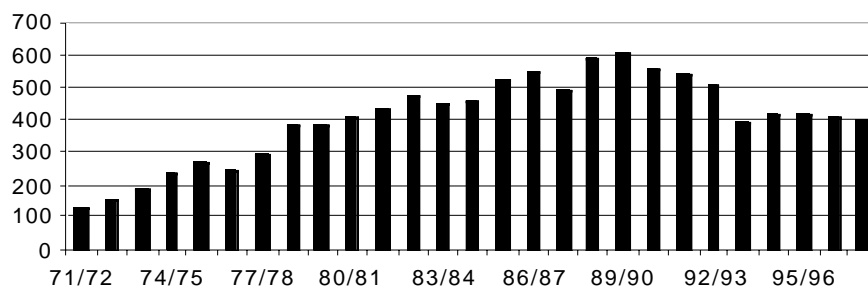
Samtidigt är ambivalensen stor inför dessa medel – flera grupper påpekar att behovet av arbetsmarknadsmedel leder till en stor risk för val av konstnärlig personal på grundval om de är berättigade till åtgärder eller inte. Att detta både innebär en frustrerande situation och en kvalitetsmässig balansgång säger sig självt.

Detta pekar också på en mer omfattande kulturpolitisk problematik kring de fria gruppernas beroende av både arbetsmarknadsmedel och a-kassa. Omfattningen av det senare är visserligen mycket svår att uppskatta. Men av de 50 grupper som svarat på frågan om de kan betala avtalsenliga löner för repetitionsperiod och spelperiod svarar 34 nej och endast 14 ja. Här är situationen klart olika för de olika kategorierna grupper – de så kallade regionala teatrarna svarar mest obetingat ja på frågan, medan storstadsgrupperna har de största svårigheterna på den här punkten. Svaren på hur man löser genomförandet av produktionen varierar, men både stämpling, ideellt arbete, andra jobb vid sidan av och extremt låga löner är ett nödvång.

Även de grupper som klarar av att betala ut avtalsenliga löner, (som för fri-grupperna ändå måste sägas vara extremt låga – fr.o.m. maj 2000 ligger minimilönen för en person över 24 år på 13 100 kr/mån) säger att de klarar detta genom att permittera i mellanperioderna eller under sommarmånaderna, genom extremt stor arbetsbörda och/eller genom att genomföra betydligt mindre produktioner än önskat. Man kan med fog upprepa Mats Sylwans retoriska fråga i Teaterkostnadsutredningen (SOU 1991:71): »Frågan är om det är rimligt att begära att skådespelare med 10–12 års yrkeserfarenhet skall tvingas arbeta på lönevillkor som få andra yrkesgrupper i samhället accepterar och dessutom regelmässigt tvingas stämpla för att kunna hålla sig kvar i yrket.«

Trots att det inte är färre grupper idag än för 10 år sedan som får bidrag från Kulturrådet har också antalet årsverken sjunkit dramatiskt (statistiken bygger på de grupper med verksamhetsbidrag samt grupper med projektbidrag över 100 000 kr).

antal årsverken



Också här är en del av förklaringen bortfallet av Byteatern, Folkoperan och Bryggeriteatern, men även bortsett från detta tycks mellan 100 och 150 årsverken ha »försvunnit« under det senaste decenniet – en preliminär sammanställning av uppgifterna från 1999 ger dessutom vid handen att läget försämrats ytterligare.

En sammanräkning av skillnaden mellan antalet aktuella årsverken 1999 och antalet önskade årsverken i ansökningarna inför år 2000 ger också vid handen att det finns ett behov av ytterligare ca 100 årsverken bara för att grupperna med verksamhetsbidrag på ett rimligt sätt ska kunna genomföra sina verksamhetsplaner. Liknande uppgifter är svåra att få fram för de produktioner som genomförs med hjälp av projektbidrag, men mycket talar för att behovet är minst lika stort, om inte större, här.

Arbetslösheten inom teaterområdet är också mycket stor, och har inte, som på andra området i det svenska samhället, minskat under de senaste åren. 1979 var årsmedeltalet för arbetslösheten bland medlemmarna i Svenska Teaterförbundets erkända arbetslöshetskassa 4,7 procent, 1992 ca 16,5 procent, under 1999 närmare 21 procent.

Detta har i stor utsträckning främst drabbat den konstnärliga personalen: runt hälften av alla skådespelare, sångare, dansare, regissörer och scenografer är arbetslösa någon gång under året.

Flera problemställningar vad gäller situationen i det fria teaterlivet följer av detta, av både kulturpolitisk och mer allmänpolitisk karaktär. För det första kan man fråga sig om det är vare sig rimligt eller logiskt att en av samhället stödd och därmed önskad verksamhet endast ska vara möjlig att genomföra på mer eller mindre avtalsvidriga premisser.

För det andra finns det stor inneboende konflikt mellan arbetsmarknadspolitiken och kulturpolitiken. Där den förra syftar till att hjälpa individen syftar den senare till ett utbud av hög konstnärlig kvalitet. Förutom att beroendet av arbetsmarknadsmedel gör kulturpolitiken kraftlös och sårbar mot förändringar i den förda arbetsmarknadspolitiken riskerar man en osund arbetsmarknad inom teaterområdet, där kvalitet och kunnande inte nödvändigtvis står i första rummet. Sårbarheten gäller också förändringar i reglerna för arbetslöshetsersättningarna, som riskerar att slå mycket snett inom teaterområdet, vilket Teaterförbundet klart och tydligt pekat på i sitt remissvar till förslaget om nya regler för dessa.

Också den europeiska expertkommission som under ledning av John

Myerscough i början av 90talet studerade den svenska kulturpolitiken (Statlig kulturpolitik i Sverige. Rapport från en europeisk expertkommission. Kulturpolitik i Europa 2:2) påtalade dessa missförhållanden:

»skillnaderna i lön och villkor ger arbetsmarknaden för teaterbegåvningar en del osunda drag och frilansarnas lön (liksom deras pensionsförmåner) är dåliga vid de flesta jämförelser« samt

»Ska man uppfatta arbetslösheten som något permanent vore det bättre om dessa resurser kunde samordnas med arbetsprogram, som var relaterade till de etablerade kulturorganisationernas ekonomiska och personella behov, så att dessa på en sund ekonomisk grund kunde bidra med att öka både produktionen och antalet anställda.«

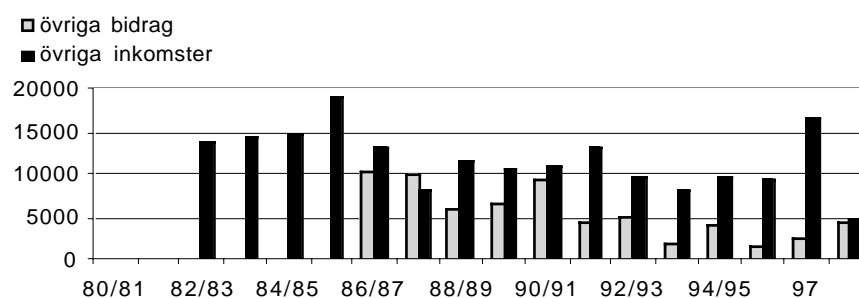
Vi får återvända till detta.

Övriga bidrag och intäkter

Utvecklingen av övriga bidrag samt övriga intäkter är något svårare att få grepp om eftersom de vid olika tidpunkter under perioden rymt delvis olika saker.

Arbetsmarknadsmedlen rymdes t.ex., som tidigare nämnts, fram t.o.m. 1985/86 inom ramen för övriga intäkter.

övriga intäkter och bidrag, 1999 års penningvärde(tkr)



Det är också mycket svårt att av det statistiska materialet få fram någon förklaring till de höga siffrorna på övriga intäkter under 1997. Ökningen av övriga bidrag mellan 1996 och 1998 torde kunna hänföras dels till Stiftelsen framtidens kultur, dels till Kulturhuvudstadsåret 1998 (även om man möjligen kan bli förvånad över att detta trots allt inte gett ett ännu större utslag).

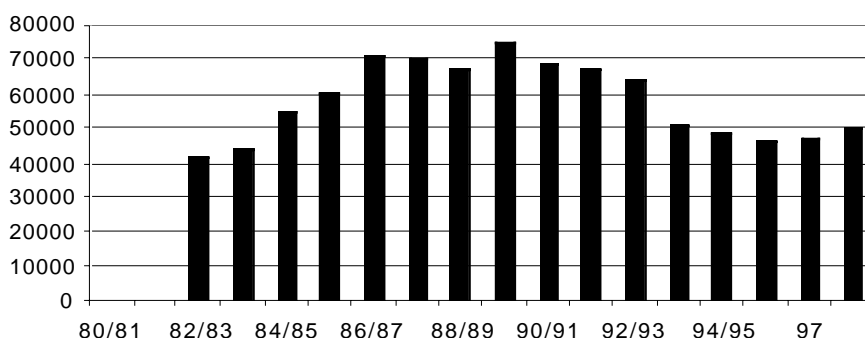
Spelintäkter

Utvecklingen av spelintäkterna ger stor anledning till oro, även om det finns tecken på en viss återhämtning under det senaste året. Fortfarande är självfinansieringsgraden, som legat på i genomsnitt runt 40 procent dock mycket hög.

Men av de 38 turnerande grupper som svarat på enkäten hävdar 23 st att den försvagning av arrangörsledet som blev frukten av decentraliseringen av skolmedlen i början av 90-talet är bestående, 7 st uttalar sig inte och de 5 som hävdar att det skett en viss återhämtning påpekar att det finns stora skillnader kommunerna och regionerna emellan och också mellan enstaka skolor – ett påpekande som styrks

av barnteaterkonsulentens statistik. Där det finns en förbättring tycks en central samordning och en öronmärkning av pengar för kultur vara helt avgörande.

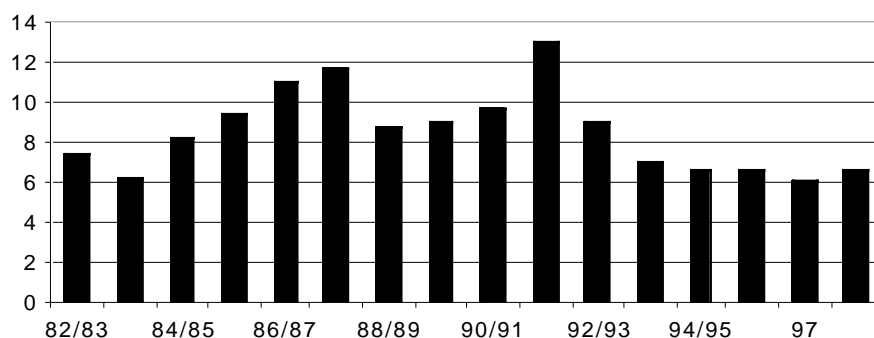
spelintäkter, 1999 års penningvärde (tkr)



Nästan samtliga av de grupper som turnerar med barnteateruppsättningar påpekar också att den ekonomiska smärtgränsen tycks vara nådd för arrangörerna: de har inte råd att betala för större produktioner och en arrangörssubvention är ofta en absolut förutsättning för att ett inköp ska kunna komma till stånd.

Detta bekräftas också av den genomsnittliga intäkten per föreställning, som snarare ligger lägre nu än för både tio och tjugo år sedan:

spelintäkt per föreställning, 1999 års penningvärde (tkr)



Grupperna tycks ha mött denna reella sänkning av spelintäkterna per föreställning, återigen enligt enkäten, genom att lägga sig lägre prismässigt än vad de egentligen har råd med samt genom att göra mindre produktioner. Valet att göra dessa mindre produktioner tycks generellt inte vara betingat av konstnärliga skäl utan av ekonomiska eftersom det på många av gruppernas önskelista vid ett hypotetiskt obegränsat bidrag står möjligheten att få genomföra produktioner som inte i maximal mån begränsar antalet deltagare och produktionskostnad.

Vad gäller de turnerande teatrarna tycks konkurrensen med Riksteatern och andra institutioner vara stor (22 grupper av 38 uppger att så är fallet), liksom prissättningsnivån i jämförelse med dessa.

Grundläggande är att både Riksteatern och regionala och lokala turnerande

institutioner på grund av sin betydligt lägre grad av självförsörjning har råd att betala rese- och traktamentskostnader själva och därför kan erbjuda ett lägre, fast, pris än vad de fria grupperna någonsin skulle mäka med.

Konkurrensförhållandena ser dock lite olika ut på vuxen- respektive barnsidan. För turnerande vuxengrupper är problemet inte bara prissättningen utan också det faktum att de arrangerande teaterföreningarna på grund av sin starka historiska och faktiska anknytning till Riksteatern i första hand väljer deras föreställningar.

På barnteatersidan är det snarare länsteatrarna, som ofta i kraft av avtal med respektive kommun erbjuder skolorna gratisföreställningar, som utgör de största konkurrenterna.

Även en ökande konkurrens från billiga amatörteaterprojekt nämns (vilket också påpekats av den nationella barnteaterkonsulenten) samt från regionmusikensemblerna, som producerar små musikteaterföreställningar till lågt pris och med hög trevlighetsfaktor. Här är problemet lika mycket en bristande ekonomi hos skolorna som en bristande kvalitetsmedvetenhet hos desamma.

Den bild som ges av den svåra konkurrensen från Riksteatern och länsteatrarna, samt uppfattningen att de egna priserna ligger högre än dessas stämmer mycket väl överens med den som ges i Teaterns roller (SOU 1994:52):

»Arrangörens kostnad för den fria teatergruppen är – inklusive kostnader före resor och traktamente etc och beräknad med skådespelare – flera gånger större än för länsteatrarna och Riksteatern. Detta förhållande riskerar att konstnärligt utarma de fria producenterna som sällan har möjlighet att göra uppsättningar med fler än två skådespelare. Man kan t.o.m. påstå att teaterinstitutionerna fått monopol på utbudet av större teaterproduktioner för vuxna.«

Som tidigare nämnts är också biljettintäkterna för flera av de stationära storstadsgrupperna, framförallt de nystartade, påfallande låga. Detta kan naturligtvis bero på att det helt enkelt inte finns någon publik för deras föreställningar – men detta är omöjligt att avgöra eftersom dessa gruppers mycket ansträngda arbetsförhållanden och produktionsbudgetar inte heller tillåter vare sig ordentlig marknadsföring eller långsiktigt publikarbete. De ekonomiska villkoren påverkar också längden på spelperioderna som hålls så korta som möjligt för att begränsa lönekostnaderna (inte minst hos de grupper som har projektbidrag) Dessa blir därför på tok för korta för att publiken ska hinna hitta dit. Det finns, som också påpekats, här en viss koppling mellan en etablerad teaterlokal och publiksiffror.

Kostnadsutveckling inom det fria teaterlivet

Kostnadsutvecklingen inom det fria teaterlivet följer i princip samma mönster som inom övriga teatersektorn, och som beskrivits i Teaterns kostnadsutveckling (SOU 1991:71).

Lönekostnaderna ökar generellt mer här än i övriga sektorer av samhället, en tendens som både förutspåddes och fick sin förklaring redan på 60-talet av nationalekonomerna William Baumol och William Bowen. I artikeln *Performing Arts The Economic Dilemma* hävdar dessa båda att scenkonsten karaktäriseras av kostnadsökningar som överträffar inflationstakten. Skillnaden mellan teaternas intäkter och teaternas kostnader kommer därför hela tiden att öka.

I artikeln *Macroeconomics of Unbalanced Growth: the Anatomy of Urban Crisis* utvecklar William Baumol resonemanget att omfatta också stora delar av tjänstesektorn i övrigt. Det ständigt ökande kostnadsgapet tillskrivs arten av dessa tjänsters/sektors inneboende teknologi, där man helt enkelt inte kan uppnå en ökad effektivitet och en ökad kvalitet med hjälp av minskad arbetskraft. Sådana rationaliseringar och produktivitetshöjande åtgärder, en utveckling mot massproduktion, karaktäriserar dock övriga sektorer i de industrialiserade tillväxtekonomierna. Inom både kultur- vård-, utbildning- och hantverksområdena existerar det tvärtom ett nära samband mellan arbetsmängd och »produktens« slutliga kvalitet.

Och eftersom produktiviteten i ekonomin i övrigt stiger i relation till mängden arbetskraft hamnar dessa tjänster i ett allt ogynnsammare kostnadsläge, samt en oupphörlig och kumulativ kostnadsökning. Samma process tillåter dock samtidigt att vi flyttar över en stor del av inkomsterna till tjänstesektorn, vilket också skett i flertalet av de industrialiserade länderna. Om inte detta sker, eller om man av politiska skäl prioriterar hela eller delar av den offentliga sektorn lägre kommer man lika obönhörligen att se gradvisa kvalitetsförsämringar, som dock producenterna i det längsta kommer att försöka dölja.

Baumols poäng är att denna kumulativa kostnadsökning går att förutsäga och räkna in i de prioriteringar man gör för den offentliga sektorn, så att man helt enkelt inte tar på sig ett större ansvar än vad man på sikt kan bära. Konsekvenserna av detta för frigrupssektorn del bör vara en uppstramning av de kulturpolitiska målen samt en fokusering och koncentration av tillgängliga medel.

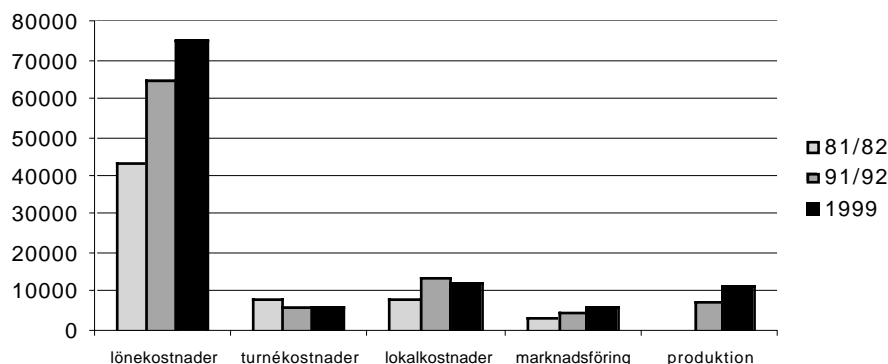
Lönekostnader

De fria grupperna redovisar helt följaktligen kraftigt ökade lönekostnader i relation till den allmänna kostnadsökningen.

Detta alltså trots det kraftigt minskade antalet årsverken, som i ljuset av lönekostnadsutvecklingen kan ses som ett sätt att försöka möta och hantera detta. Det finns inte heller några tecken på att kostnaderna skulle ökat på grund av en större andel teknisk eller administrativ personal – idag liksom för 10 och 20 år sedan har huvudparten av de grupper med verksamhetsbidrag 1 eller i sällsynta fall 2 årsverken i den personalkategorin: ett undantag är de regionala grupperna som har

något fler, upp till 4. (Däremot påpekar flera av de turnerande grupperna att behovet av turnétekniker är stort: som förhållandena nu är får skådespelarna slita och släpa själva vilket ger en alldeles för stor både fysisk och psykisk arbetsbelastning.)

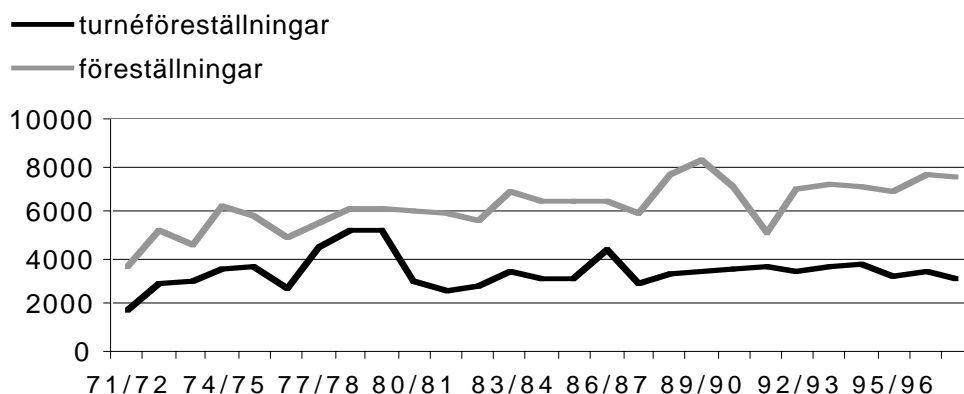
kostnadsfördelning 81/81,91/92 samt 1999 i 1999 års penningvärde (tkr)



Turnékostnader

Turnékostnaderna har istället minskat något. Detta är dock ganska osäkra uppgifter eftersom utgifterna inte specificeras i redovisningarna och det tycks skilja från grupp till grupp hurvida man tar upp också de turnékostnader som betalas av arrangörerna. Det finns egentligen inte heller något i statistiken som visar att antalet turnéföreställningar minskat under perioden.

turnéföreställningar i relation till totalt antal föreställningar



Vad som däremot är uppenbart är att statusen på gruppernas turnéutrustning i regel är dålig eller mycket dålig vilket 22 av 38 grupper uppger, medan 8 grupper hyr utrustning från gång till gång och 5 uppger att den är i acceptabelt skick. Flera av dessa sistnämnda grupper menar dock att de egentligen har ett behov av investeringar. Här kan alltså finnas en förklaring till de sjunkande turnékostnaderna: att

man helt enkelt av nödtvång hållit igen på kostnader och investeringar som annars borde ha gjorts.

Lokalkostnader

Lokalkostnaderna har också ökat under den granskade perioden, även om det föreligger en liten minskning under de senaste tio åren. Denna kan dock delvis förklaras av bortfallet av de tre grupper som blivit regionala och lokala institutioner. Helt klart är i alla fall att höga lokalhyror på många håll utgör ett problem och att villkoren för grupperna här skiljer sig åt dramatiskt. Framförallt för många grupper i de tre storstäderna utgör hyran ett växande problem. I förlängningen blir detta naturligtvis också ett kulturpolitiskt problem – om resultatet blir att en allt större andel av bidragen på sikt går rakt in i privata eller allmännyttiga hyresvärdars kassor. Den problematiken delar naturligtvis många av de fria grupperna med institutionerna – med den skillnaden att de teaterlokaler som de fria grupperna förfogar över i storstäderna faktiskt ofta har ett reellt marknadsmässigt värde till skillnad från de stora teaterhusen.

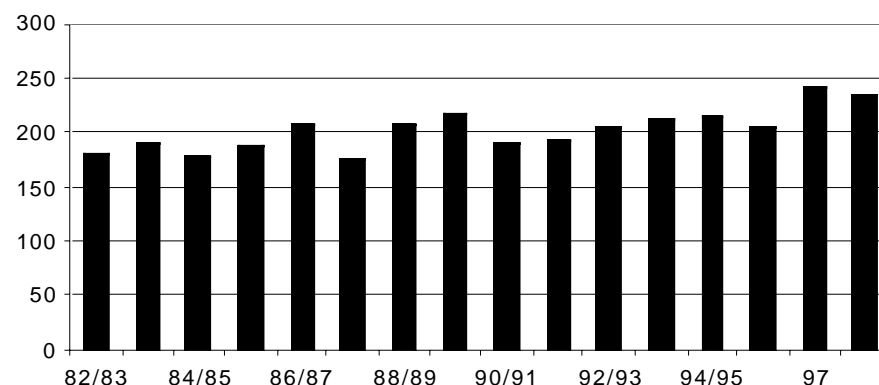
Marknadsföringskostnader

Marknadsföringskostnaderna har ökat något över konsumentprisindex, vilket också motsvaras av gruppernas uppgifter om att det blir allt svårare att nå ut och att annonspriserna också stigit över inflationstakten. Här kan till exempel lokala restriktioner vad gäller affischering på allmän plats få stora konsekvenser för enskilda gruppers förmåga att på ett relativt billigt sätt nå ut med information om föreställningar till sin publik.

Produktionskostnader

Också produktionskostnaderna har ökat något (här finns inga uppgifter från periodens början). Detta tycks bero mindre på att kostnaderna för de enskilda produktionerna har stigit, utan möjligen snarare på att antalet produktioner tycks ha ökat något:

antal produktioner



Det är lite svårt att säga vad detta beror på, särskilt givet de alltmer pressade ekonomiska villkoren. En förklaring kan möjligen vara en uppgift från enkätaterialet, att

arrangörerna i allt större utsträckning frågar efter nyheter och nyproduktioner och att det därför blivit svårare att turnera en produktion under längre tid. En annan kan vara den motsatta, enligt muntliga uppgifter från två Skånegrupper: att det tar allt längre tid innan en skolproduktion börjar sälja och att man därför håller produktioner vid liv längre, parallellt med de nyproduktioner som krävs för att man ska kunna upprätthålla nivån på verksamhetsbidragen.

Kvaliteter och brister i det nuvarande statliga stödet

Under hösten 1999 gjorde jag, som dåvarande medlem av referensgruppen, en sammanställning av sökta och beviljade belopp för de grupper som erhöll verksamhetsbidrag.

Det slog mig nämligen vid läsningen av ansökningarna att det grupperna i samtliga fall sökte mer för var lönekostnader, och att det »önskade« antalet årsverken var klart rimliga i relation till verksamhetsplanerna, liksom för övrigt budgetarna i sin helhet. Ett mycket enkelt, barnsligt enkelt kan tyckas, sätt att få en uppfattning om det belopp som saknas för att det teaterutbud som de fria grupperna står för ska kunna produceras på ekonomiskt rimliga villkor.

Summan stannade på 35 miljoner för de grupper som mottar verksamhetsbidrag. Det är dessutom uppenbart attdiskrepansen mellan egentligt behov och beviljat bidrag är relativt sett mycket större för de grupper som uppstår projektbidrag.

Detta svarade ganska väl mot de intryck och diskussioner som förts de gångna fyra åren i referensgruppen, och fortfarande tror jag att en summa på någonstans mellan 40 och 50 miljoner kr är en mycket god fingervisning om hur mycket pengar som egentligen skulle behöva tillföras det fria teaterlivet – givet att man anser att den verksamhet och det utbud det fria teaterlivet nu står för är kulturpolitiskt önskvärd.

Hur har det kunnat bli så här?

Och vad kan man göra åt det?

Den första frågan ska jag försöka svara på i detta avsnitt, den andra i det följande, men först ska vi titta närmare på hur nuvarande bidragssystem ser ut och hur det utvecklats över tid.

Verksamhetsbidrag och projektbidrag

Sedan början av nittioalet har man från det statliga frigruppsanslaget delat ut i princip två typer av bidrag: verksamhetsbidrag, på årsbasis, och projektbidrag, per produktion. Även under åttiotalet fanns en liknande indelning, i verksamhetsbidrag, projektbidrag och övriga bidrag. I själva verket är verksamhetsåret 1980/81 det första då man, som följd av en ansökan från Fria Proteatern, beviljar och avsätter en mindre pott pengar för rörliga medel, till utvecklingsmedel för grupperna.

Under hela perioden har i princip alla ansökningar beretts av en av Kulturrådets styrelse tillsatt referensgrupp, vars medlemmar kommit från olika yrkesgrupper på teaterområdet, valda för tvåårsperioder med möjlighet till en förnyad period. Dessa har sedan gjort rekommendationer om anslagsnivåer till styrelsen för Kulturrådet, som fattat de slutgiltiga besluten.

Avsikten med verksamhetsbidraget var, och är, att stödja grupper som arbetar kontinuerligt med hög kvalitet, medan projektbidragen från början av nittioalet skulle gå till enstaka produktioner och främja förnyelse och flexibilitet. Framförallt i början och mitten av nittioalet fanns en ganska stor diskussion kring relationen mellan dessa båda bidrag. Tendensen var då att andelen medel till projektbidrag

ökade på verksamhetsbidragens bekostnad. Riksdagens revisorer hade tidigare i rapporten Teatrarna och det svenska folket påpekat att det fanns en stark tendens till institutionalisering av de äldre fria grupperna och att genom att de lade beslag på större delen av frigruppsstödet bidrog till att konservera strukturen på teaterområdet. Riksdagens revisorer menade att detta kunde avhjälpas med verksamhetsbelopp endast i 3–5 år, med större belopp till de unga grupperna och med hjälp av en större andel rörliga medel.

Detta och andra inlägg ledde till en debatt om projektifieringen av de fria teatermedlen, som fortfarande ger eko. Många av de grupper (framförallt de äldre) som svarat på enkäten har gett uttryck för oro kring vad de uppfattar som satsningar på tillfälliga projekt, en ökande andel projektbidrag – och betonar att man bör satsa på seriös och kontinuerlig verksamhet.

Jag har redan i den inledande beskrivningen av de verksamheter som idag rymms inom det fria teaterlivet fört fram att de frilansande teaterkonstnärerna som vill arbeta på projektbasis utgör sällsynta undantag, och inte skiljer ut sig som en särskild kategori. De grupper som får projektbidrag arbetar eller har som avsikt att arbeta långsiktigt.

Den andel medel som används till projektbidrag har dessutom minskat totalt sett över nittiotalet och ligger idag på en andel av 20 procent av stödet till frigrupperna, medan det för tio år sedan låg på närmare 40 procent.

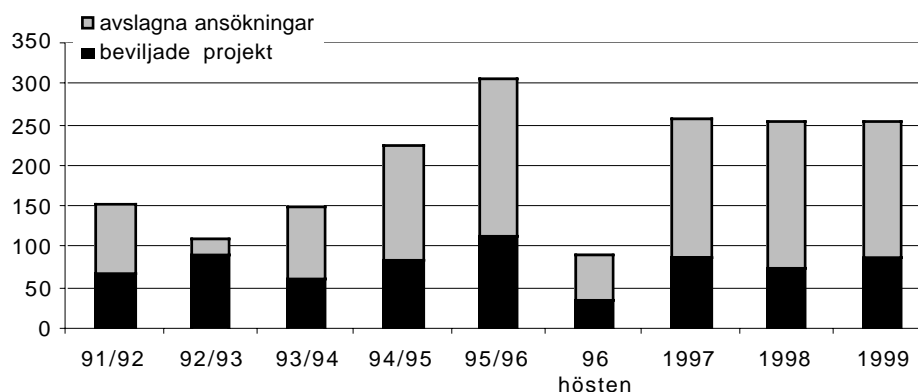
fördelning verksamhet/projekt, andel av bidragets summa



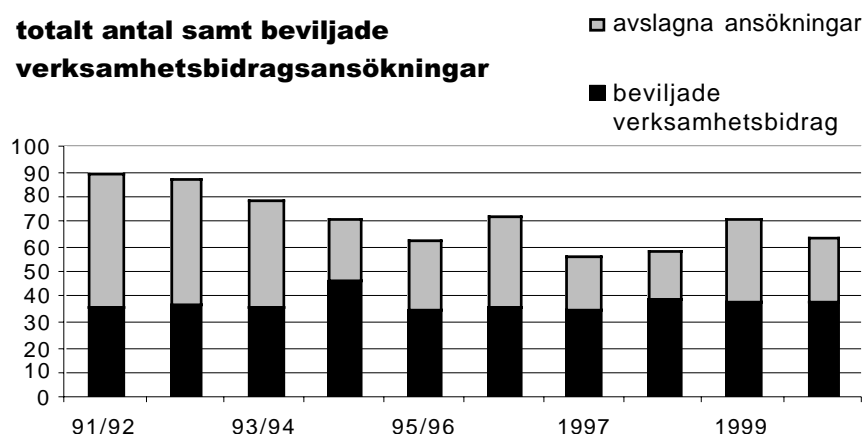
Andelen ansökningar om projektbidrag har stabiliserats, efter en markant ökning och topp under mitten av nittiotalet, och har sedan dess hållits relativt konstant på ca 250 ansökningar och strax under 100 beviljade projektbidrag. Flera av dessa går dock till samma grupper under vår och höst, varför det ungefärliga antalet projektbidragmottagare snarare ligger på strax över 60 grupper.

Antalet verksamhetsbidragsansökningar har snarare minskat, men ligger nu relativt konstant på strax över sextiotalet ansökningar och numera 38 beviljade verksamhetsbidrag. Statistiken är dock något mer komplicerad än så här, eftersom det varit kutym att de avslagna verksamhetsbidragsansökningarna flyttats över till ansökningarna om projektbidrag.

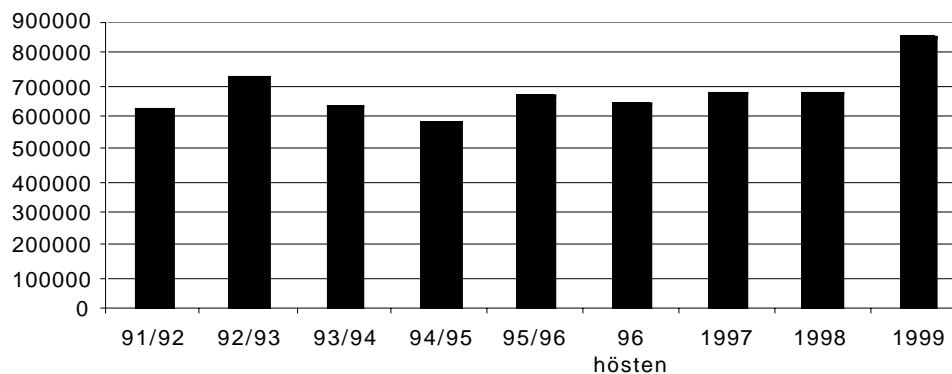
totalt antal samt antal beviljade projektbidrag



totalt antal samt beviljade verksamhetsbidragsansökningar



genomsnittligt verksamhetsbidrag, 1999 års penningvärde(kr)



Bland verksamhetsbidragen har det trots det relativt stabila antalet verksamhetsbidrag under andra halvan av nittiotalet skett en mindre rotation: 4 grupper med mindre verksamhetsbidrag har antingen helt och hållet blivit av med sina bidrag eller istället fått projektbidrag, 3 nya grupper har istället tillkommit. En grupp med ett högt verksamhetsbidrag, Ensembleteatern i Malmö, har som ett av de ytterligst få exemplen i frigruppshistorien valde att sluta efter endast 5 års verksamhet (när den till yttermera visso stod på topp).

Bidragen till grupperna med verksamhetsbidrag har också i snitt förstärkts en smula, vilket också varit en ambition vid fördelningarna.

Bidragen till grupperna med projektbidrag har istället försämrats, som man nästan kan sluta sig till av det faktum att den totala andelen medel för projektbidrag minskat medan antalet beviljade ansökningar legat konstant. Detta trots den uttalade ambitionen, i både riktlinjer och utvärderingar från Kulturrådet, att försöka undvika de mycket små tilldelningarna av projektbidrag.

Analys av nuvarande bidragssystem

De slutsatser man kan dra av ovanstående är flera:

Den tendens till institutionalisering som både riksdagens revisorer och andra har påtalat har varit mycket svår att bryta. Flera av de grupper som idag uppbär verksamhetsbidrag har gjort det i närmare 20, i vissa fall 30 år. Institutionalisering skall dock inte förstås i termer av att de på något sätt har arbetsvillkor som närmat sig institutionernas, bara att de har en lång historia och att deras existens av dessa och andra skäl ofta är svåra att ifrågasätta.

En annan slutsats man kan dra är att vi har fått vad som liknar ett A- och ett B-lag bland de fria grupperna. Ett A-lag som har fått något bättre ekonomiska förutsättningar generellt sett under nittiotalet och ett B-lag som har betydligt osäkrare och närmast osannolikt dåliga ekonomiska villkor.

En tredje slutsats man kan dra är att de rörliga medlen, projektbidragen, endast i mycket begränsad omfattning fått som effekt en större rörlighet och en ökad förnyelse.

Så kallade mellan- eller övergångsformer

Inte endast fria grupper har pengar från anslaget till de fria grupperna...

Så skulle man, lite drastiskt kunna peka på att det under hela nittiotalet funnits grupper som befunnit sig i en övergångsfas mellan frigruppsvärlden och rollen som en lokal eller regional institution. Först Byteatern, Bryggeriteatern (som sedermera blev Gotlands länsteater), Folkoperan och på senare tid Orienteatern. De förstnämnda två grupperna hade under flera års tid parallellt bidrag från både frigruppsanslaget och de dåvarande pengarna för regional försöksverksamhet. Orienteatern är ett specialfall. I december 1996 träffades en överenskommelse mellan Statens kulturråd, Stockholms Stad och Orienteatern om en tvåårig försöksverksamhet med en alternativ form av bidragsgivning under 1997 och 1998. Detta innebar att staten och kommunen skulle bidra med 3 miljoner kr vardera årligen under perioden: pengar som från statens sida reserverades ur frigruppsanslaget. Denna verksamhet har utvärderats i rapporten »Utvärdering av försöksverksamhet vid Orienteatern 1997–98«. I samtliga fall har de anslag dessa grupper haft »flyttat« med grupperna när de definitionsmässigt blivit institutioner.

Och mycket pekar på att den här sorters mellanformer eller försöksverksamheter kommer att fortsätta att dyka upp – för närvarande förhandlar man kring formerna för ett liknande avtal och ett mer substantiellt stöd från landsting och stat till Nya Västanå Teater. Mitt svar på hur man ska hantera detta återfinns i diskussionen kring mina åtgärdsförslag i den delen som avser en översyn av de så kallade »regionala«

och »regionalt och i viss mån nationellt turnerande grupperna«.

Stöd eller inte stöd till turnerande verksamhet

Också stöd till turnerande verksamheter kräver en del klarläggande. Budgetåret 1998 tilldelades Kulturrådet en mindre förstärkning av frigruppsanslaget, med direktiven att man skulle ta särskild hänsyn till turnerande verksamhet vid användning av dessa nya medel (*»De ökade insatserna bör främst inriktas på att underlätta turnerande. Särskilt när det gäller teater- och dansgrupper finns också ett behov av förstärkt allmänt verksamhetsstöd bl.a. för att möjliggöra konstnärlig utveckling«.*) Dessa pengar användes för att ge förstärkta verksamhetsbidrag till de grupper med omfattande turnerande verksamheter, men skiljdes aldrig ut som en speciell andel, vilket skapat stora oklarheter, inte minst för grupperna själva. Mindre summor har också beviljats som specificerade turnébidrag till grupper som uppburit projektbidrag, i några fall har det beviljats utan att man anslagit några föregående bidrag till produktionen – vilket inom parentes sagt ofta haft relativ dålig utdelning eftersom grupperna behövt pengar till produktionen och sällan lyckats prestera de turnéplaner som krävts.

Teatercentrum, som representerar en större andel av de grupper som uppstår verksamhetsbidrag, har länge drivit frågan om ett turnéstöd, framförallt med avseende på de ojämlika konkurrensförhållanden som råder gentemot Riksteatern och länsteatern. I ovanstående tillvägagångssätt krockade på ett olyckligt sätt begreppen »stöd till turnerande verksamhet« samt »turnéstöd« med varandra.

Teatercentrum har under maj 2000 lagt fram ett eget förslag om hur ett turnéstöd skulle kunna fungera. Det går i mycket korta drag ut på att grupperna mot en preliminär spelplan utöver verksamhetsbidraget erhåller ett turnébidrag om 75 procent av de specificerade omkostnaderna, samt att resterande 25 procent erhålls i efterskott, när spelningarna är bokade eller genomförda.

Frågan om turnéstöd är dock ytterligt komplicerad. Inte bara måste man sätta ett eventuellt statligt turnéstöd till de fria grupperna i relation till de olika arrangörsstöd som finns runt om i landet, och fråga sig hur dessa kan eller inte kan samspela med varandra. Man måste också fråga sig, i relation till den extremt kraftiga underfinansiering som idag råder på produktionssidan för de fria grupperna, vilken kulturpolitisk effekt ett eventuellt enda tillskott i form av turnéstöd skulle få: vilka grupper skulle gynnas, vilka skulle få det relativt ännu sämre?

Denna fråga kan tyckas mycket grym att ställa, men förmodligen nödvändig i ett större kultur- och teaterpolitiskt perspektiv. Man kan förmodligen också tänka sig att ett eventuellt turnéstöd kanske bara ska riktas mot barn- och ungdomsteater? Och är ett turnéstöd här den enda åtgärd som skulle kunna ge effekt?

Och hur förhåller sig Riksteaterns utveckling mot allt färre egenproduktioner på vuxensidan och ett allt flitigare samarbete och turnerande med andra konststellationer, däribland ett flertal fria grupper, till detta? Är det här ett sätt att föra ut gruppernas vuxenproduktioner som är önskvärdt och fruktbart och hur ser i sådana fall villkoren ut för detta?

På frågan om ett eventuellt turnéstöds vara eller icke vara ges inte heller något

entydigt svar i enkätmaterialen. 10 av 38 turnerande grupper vill ha ett särskilt turnéstöd, 4 av 38 (däribland framförallt grupper som turnerar i mycket stor omfattning) vill hellre ha stödet inbakat i ett verksamhetsbidrag, 6 st skriver att de inte vill ha något turnéstöd alls (med motiveringen att det är svårt, och har blivit allt svårare, att planera turnéer, att de hellre ser att skolorna och arrangörerna får mera pengar, en skriver också att den kulturpolitiska prioriteringen av turnéverksamhet är tveksam), 6 st att de inte vet.

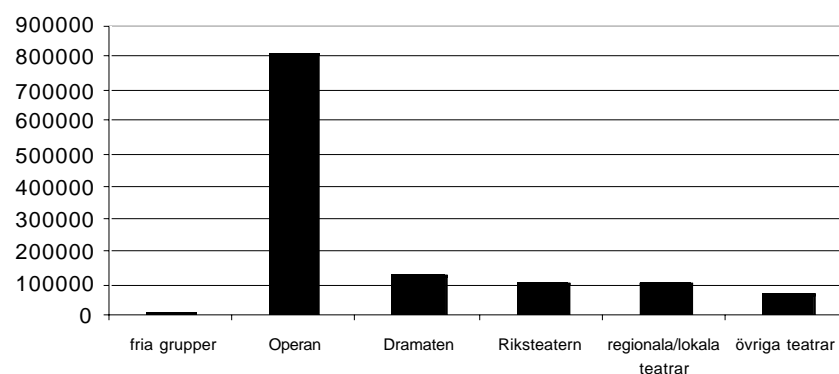
När det gäller förslag på utformning av turnéstöd är svaren lika differentierade. Fem grupper hänvisar till Teatercentrums förslag, fyra grupper vill ha det som en märkt andel av verksamhetsbidraget, en föreslår en täckning av alla omkostnader i samband med turné, en tredje ett bidrag för att kunna anställa turnétekniker, två grupper önskar först och främst att kunna erbjuda arrangörerna ett fast pris. Åtta stycken skriver att de inte vet hur ett bättre turnéstöd skulle kunna se ut.

Var ligger problemen?

Jag ska återkomma till frågan om turnéstöd. Men först har jag lovat att försöka svara på frågan om hur den generellt mycket besvärliga ekonomiska situationen för frigrupperna egentligen har kunnat uppstå.

Och som vanligt finns det flera orsaker, där en nog kan vara av psykologisk och sociokulturell art. Det finns i det konstnärliga självstyret, i själva begreppet »fri grupp« en underton av att de konstnärer som arbetar på detta sätt har valt det själva, och därför i en eller annan bemärkelse har sig själva att skylla som utsätter sig för knappa omständigheter och begränsade ekonomiska resurser. I bakgrunden finns naturligtvis vårt samhälles relativt låga värdering av kultur och konst. Detta är inte platsen att argumentera för kulturens och teaterns egenvärde och nödvändighet, men varken jag, eller någon av er läsare av denna översyn, behöver nog övertygas om detta.

samhällsstöd/föreställning (kr)

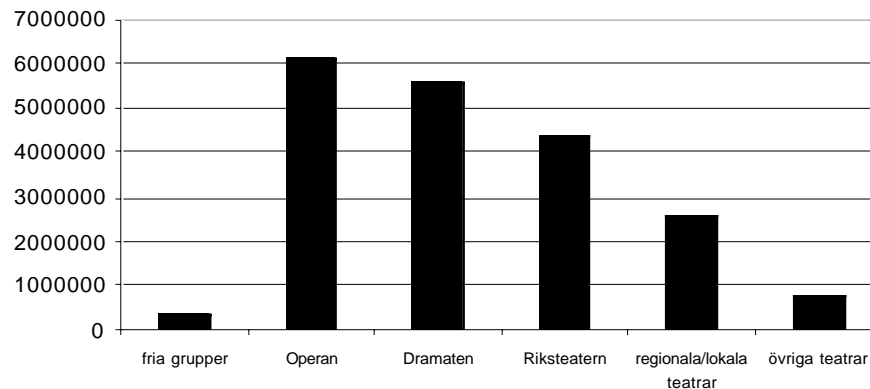


Men faktum är att jag tror att denna bild spelar en inte oansenlig roll i accepterandet av dessa undermåliga villkor – och i den undervärdering av de fria gruppernas arbete som uttrycks om inte i ord så dock definitivt i bristande tilldelning av pengar.

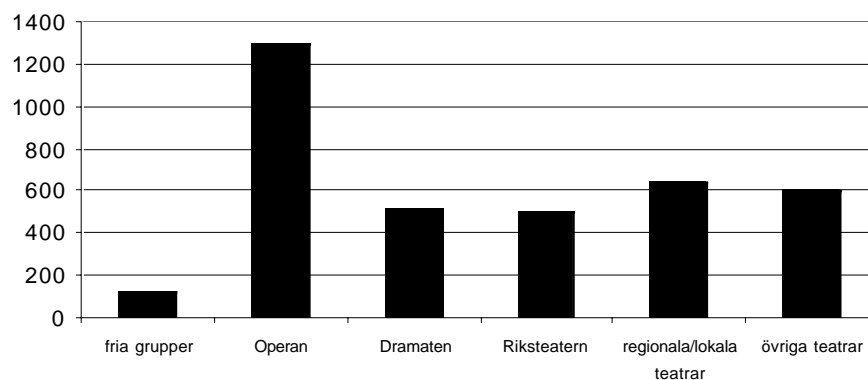
Den sociokulturella faktorn är tätt sammankopplad med denna och har att göra med tillväjning: de fria grupperna har helt enkelt vant sig vid att arbeta på det här

sättet, och bidragsgivare har vant sig vid att få ut orimligt mycket verksamhet för orimligt lite pengar. Fortfarande kan grupper, som kommer med en trovärdig budget till framförallt lokala bidragsgivare, få regelrätt bakläxa: »så där mycket brukar det minsann inte kosta«.

samhällsstöd/produktion (kr)



samhällsstöd/besök(kr)



Det har, med hjälp av alla inblandade, över tid etablerats en frigruppskultur som inte är enbart av godo: och sådana mönster brukar vara sällsynt svåra att bryta.

Detta är en del av nästa förklaring, som går ut på att både frigrupperna själva och bidragsgivarna försatt chansen att etablera en sett till bidragsvolymen balanserad mängd verksamhet under den kraftiga expansionen under åttiotalet. Om man då hade ställt kravet att de ökade bidragen skulle vara förknippade med avtalsenliga arbetsvillkor, och varit något mindre beredvillig att enbart utöka antalet grupper skulle vi förmodligen haft en sundare frigruppssektor idag – men detta är saker som känns igen också från andra sektorer i samhället under samma period.

En tredje, kompletterande förklaringsmodell som är tätt förknippad med ovanstående, är att man inte redan från början klart och tydligt skiljde på målen för den regionala teaterutbyggnaden och målen för anslaget till det fria teaterlivet. Det är mycket möjligt, till och med troligt, att man inte uppfattade detta som en konflikt när man lade ut riktlinjerna för den regionala teaterutbyggnaden i 1974 års kulturproposition. De fria grupperna var experimentella och konstnärligt nydanande och

sökte upp nya publikgrupper ute i regionen och bland barn och ungdomar, och de var betydligt färre än vad de är idag. Samma anda kom att präglade riktlinjer man gav de nya institutionerna och man hade självklart som målsättning att på sikt ge de fria grupperna samma ekonomiska villkor. Så har inte skett, vilket ovanstående och följande jämförelser visar med förkrossande tydlighet:

Varningssignalerna har varit många på vägen, men detta till trots står vi alltså nu med en frigrupssektor, som visserligen framstår som förbluffande konstnärligt vital, men där produktionsförhållandena är mycket osunda och det finns vissa begynnande tecken på stagnation. En stor del av verksamheten är dessutom till förvillelse lik den verksamhet man avsåg skulle bli resultatet av den regionala teaterutbyggnaden. Och där de fria grupperna, för en bråkdel av det totala teateranslaget, står för en mycket stor andel av barn- och ungdomsteatern, trots att detta också är institutionernas ansvar.

Kanske är det dags att vända på bevisbördan och sluta argumentera för varför de fria grupperna bör ha mera pengar och i stället låta bidragsgivarna motivera varför och på vilka grunder de fria grupperna förväntas arbeta under så mycket knappare omständigheter?

Oavsett de ekonomiska villkoren finns det också en del principiella tvivelaktigheter, där man kan konstatera att de kriterier som legat till grund för anslagsfördelningen: hög konstnärlig kvalitet, regional spridning och särskild prioritering av barn- och ungdomsteater många gånger varit sinsemellan motstridiga, och framförallt, som jag också tidigare varit inne på, inte varit tillräckligt klart åtskilda från de kulturpolitiska mål man haft och har med den regionala teaterutbyggnaden.

Om att bygga en halv bro...

Ett av de stora problemen med nuvarande bidragssystem är också att grupperna beviljas bidrag för en verksamhetsplan eller en produktionsplan – men ytterst sällan får de medel som de har uppgett att de behöver för att genomföra densamma. Samtidigt binds de, i mottagandet av bidraget, till att genomföra denna verksamhets- eller produktionsplan. En av deltagarna vid seminariet med representanter för de fria grupperna den 9 juni i Stockholm uttryckte detta märkliga förhållande genom att jämföra det fria teaterlivet med bro- eller vägbyggen. Vid sådana lägger man ut en offert, men skulle aldrig drömma om att sedan bara ge halva beloppet till den man valt ut som entreprenör. Alla vet nämligen att då blir det ingen bro – man kan inte bygga en halv...

På det fria teaterområdet tillämpar man dock detta förfarande regelmässigt. Och han ställde frågan: »*Vad förväntas vi göra? Vara hälften så konstnärliga?*»

Diskussion kring tänkbara åtgärder

Ytterligare bakgrund och perspektiv

Vad kan då göras? Det är definitivt ingen enkel fråga att svara på. Och det blir inte lättare av att det är mycket svårt att diskutera åtgärder utan att kulturpolitiskt röra sig utanför det fria teaterlivet, eller ens att hålla sig inom teaterområdet som sådant.

Uppenbart är till exempel, som jag redan nämnt, att arbetsmarknadspolitiken inte förslår långt. Den har inte lyckats få ner den allt större arbetslösheten inom teatersektorn trots en minskad arbetslöshet i samhället i övrigt och bygger dessutom på principer rakt motstridiga de kulturpolitiska. Jag har därför svårt att beskriva det stora beroendet av kanske framförallt a-kassepengar men även arbetsmarknadsåtgärder inom frigruppssektorn som någonting annat än en politisk och konstnärlig katastrof.

Men det fria teaterlivet, och de anslag som är förknippade med det, måste också ställas i relation till vilka kulturpolitiska riktlinjer som finns för teaterområdet som helhet, och de tendenser som kan skönjas där. Sådana faktorer är till exempel den regionala teaterutbyggnaden, som vad gäller antalet institutioner i princip sägs vara slutförd: men som skulle framstå som ganska mager och blek om man i ett slag lät alla de fria grupper som verkar runt om i landet försvinna, inte minst vad avsevärt barn- och ungdomsteatern. En annan faktor är Riksteatern, som har haft en uppgift liknande de regionala teatrarna att förse landets alla hörn med teater av bra kvalitet. Den ursprungliga intentionen i 1974 års kulturproposition var också att den regionala teaterutbyggnaden så småningom skulle ersätta Riksteatern, vilket bara delvis skett. Riksteatern producerar också i allt mindre utsträckning egna uppsättningar och samarbetar i allt högre utsträckning med andra producenter, däribland också fria grupper – vilket möjligen målar upp en delvis annorlunda bild av kanske framförallt den turnerande vuxenteaterns framtid i Sverige. Detta kommer att ha och har redan haft återverkningar på det fria teaterlivet men ligger delvis bortom direktiven för den här översynen.

Jag har också haft resonemangen i ovan nämnda rapport från en europeisk expertkommission (Statlig kulturpolitik i Sverige. Kulturpolitik i Europa 2:2) i bakhuvudet. Här framhålls livaktigheten och den stora regionala spridningen inom teaterområdet samt den positiva enkelheten i stödsystemen – samtidigt som man påtalat att resurserna möjligen är för små i relation till målen och att man kanske underskattat den konstnärliga och administrativa utmaningen i att skapa och upprätthålla så många regionala centra igång mot ett förhållandevis mycket litet befolkningsunderlag. Man förutspår faktiskt att det skulle komma att bli mycket svårt att upprätthålla flexibilitet och förnyelse på sikt, och att man för att motverka detta borde ha ambitiösa program för att understödja experimenterande verksamhet.

Det är svårt att inte ge John Myerschough och de övriga medlemmarna i kommissionen rätt på den här punkten, särskilt sett till den faktiska utvecklingen under de senaste tio åren.

Jag har också, för att få ett jämförande perspektiv, tittat på den danska teater-

politiken och den danska Teaterlagen. Mycket för att Danmark har haft en liknande frigruppsrörelse under 70-talet, om än inte lika omfattande, har en väl utvecklad barnteater och liknande kulturpolitiska ambitioner vad gäller regional spridning och ett liknande balansförhållande mellan storstadsregionen Köpenhamn och de jylländska storstäderna som här finns mellan Stockholm och Göteborg/Malmö. Sverige har dock en något större befolkning och också större rent geografiska avstånd mellan landets olika delar. I Danmark finansierar staten i huvudsak två nationalscener, Det Kongelige Teater (som dock rymmer både talteater, musikteater och klassisk dans) samt Det Danske Teater som är en egenproducerande och turnerande vuxenteater, likt Riksteatern, som dock bara har en bråkdel av den finansiering som Riksteatern har här. Vidare har man Det Resande Barnteater och det Opsøgende Teater, också nationellt och turnerande barn och vuxenteater, till vilken grupper och konstellationer knyts i tidsperioder om 1–3 år. Denna teater är självägande och har en styrelse på 24 medlemmar med regional representation och finansieras med hälften vardera statliga och regionala pengar. Man har dessutom, på barnteaterns område, en såkallad refusionsordning – ett kombinerat turné och arrangörstöd där staten betalar 50 procent av de kostnader kommunen och landstinget haft för att köpa in föreställningar från en urvalslista som upprättas år från år och som innehåller föreställningar från både institutioner och fria grupper.

Annars är det kännetecknade för det danska teaterstödet att man inte skiljer lika kraftigt som här mellan dessa två arbetsformer. Visserligen har man tre stadsteatrar, i Århus, Odense och Ålborg, men den regionala teaterutbyggnaden har främst skett med såkallade egnsteatrar. Detta är lokalt etablerade grupper som garanteras ett 50 procentigt stöd från staten givet att landstinget upprättat ett treårigt avtal med gruppen som garanterar ett regionalt stöd om minst 2 miljoner och högst 6 miljoner danska kronor. Också mindre grupper, mer lokalt än regionalt förankrade, de så kallade små storbyteatrarna får ett liknande stöd utan några minimivåer men givet att det finns ett minst treårigt avtal mellan gruppen och kommunen, där statens bidrag uppgår till högst lika mycket som det lokala, reglerat i ett fyraårigt avtal mellan staten och kommunen.

Vidare finns det ett statligt stöd för de mindre scenerna i Storköpenhamn, inalles 7 scener som delar på 30 miljoner kronor från staten, 45 från Köpenhamns-kommunerna. Varje scen är förknippad med en viss budget och vart fjärde år kan en konstnärlig ledare i par med en producent söka med en verksamhetsplan som motsvarar denna budget, varpå man får eller inte får förtroendet att driva teatern under de kommande fyra åren.

Principer för åtgärdsdiskussion

Allt detta är, liksom den statistik och den lägesbild jag försökt teckna i ovanstående samt de synpunkter grupperna själva gett i enkäten, utgångspunkt för följande diskussion. Självklart skulle de att vara lättare att genomföra vid en generellt ökad anslagsfördelning till teaterområdet, gärna i form av en ren och befogad överföring av arbetsmarknadsmedel, men jag har medvetet försökt utforma förslagen så att de i principiella drag skulle kunna genomföras oavsett om nya medel kommer till stånd

eller inte. De kostnadsberäkningar jag gjort bygger dock på ett bibehållande av nuvarande volym på vad vi nu kallar frigruppssektorn varför den totala summan blir betydligt högre än de ca 35 miljoner som frigruppsanslaget idag omfattar. Därför har jag också separerat de olika förslagen till åtgärder för att det ska gå att välja mellan dem och att det i sådana fall ska vara klart vilka kulturpolitiska prioriteringar man gör. Detta betyder också att utan några nya medel kommer många grupper av nödtvång att få stryka på foten. Men situationen är hursomhelst ohållbar idag.

Principerna för nedanstående åtgärdsförslag är:

Enkelhet och tydlighet. En modell för ett framtida bidragssystem bör självklart vara överskådligt och konsekvent för både bidragsgivare och mottagare.

Tydliga kulturpolitiska prioriteringar. Vi har kommit till en punkt där det faktiskt är en aning oklart vad det fria gruppanslaget syftar till och vilka verksamheter som egentligen bör stödjas och på vilka grunder. Det har för mig framstått som allt tydligare under arbetet med den här översynen att det faktum att man inte tillräckligt noga skiljt på målen för den regionala teaterutbyggnaden och målen för att upprätthålla och stödja ett fritt teaterliv i grunden är oerhört problematiskt och att detta är en av de främsta orsakerna till den höga graden av »institutionalisering«. Jag kan självklart inte ensam svara på dessa kulturpolitiska frågor, men vad jag försökt eftersträva är åtgärder som i sig innebär en metod att svara på dessa frågor.

En tät och sund koppling mellan tillgängliga medel och verksamhet. Den fria scenkonsten har länge karaktäriserats av en orimlig proportion mellan beviljade medel och produktion. Detta har skapat osunda arbetsförhållanden i den fria teatersektorn (förhållanden som näppeligen skulle accepteras i någon annan samhällsstödd verksamhet). Ett enkelt sätt att komma tillrätta med detta är att vända på det förfarande som beskrivs i »Om att bygga en halv bro...« och istället utifrån de medel som står till förfogande utlysa produktionsstöd om fasta belopp och koppla detta till kravet att beviljade medel förutsätter avtalsenliga villkor för samtliga medverkande.

Bättre förutsättningar för långsiktig planering. Önskemålet om fleråriga bidrag är starkt från samtliga de grupper som svarat på enkäten och det finns mycket som talar för att fleråriga bidrag också skulle förbättra de konstnärliga och praktiska förutsättningarna för teaterproduktionen för de fria grupperna samt ytterligare öka förmågan till egenfinansiering

Flexibilitet och förnyelse. Dessa fleråriga bidrag måste, för att inte på sikt cementera den fria sektorn kombineras med incitament för förnyelse och ständigt ifrågasättande. Detta är ytterligare ett skäl att utlysa produktionsstöd, så att dessa är självständiga och inte med automatik kopplade till en specifik grupp.

Vad man skulle kunna göra

I. En noggrann genomgång av de »regionala grupperna« och de »regionalt och i viss mån nationellt turnerande teatrarna« i relation till de regionala teaterinstitutionerna och i samråd med övriga bidragsgivare

Finns det ett behov av dessa grupper i relation till respektive landstings eller

kommuns eventuella institution? Kan det till och med vara så i vissa fall att den fria gruppen bättre uppfyller de intentioner man har med den regionala kulturpolitiken? Hur kan då den totala summan tillgängliga medel användas på bästa sätt?

I det fall det finns ett behov av den fria gruppen för att upprätthålla ett regionalt teaterutbud av hög kvalitet i linje med den nationella kulturpolitiken är det i själva verket mycket svårt att argumentera för att den fria gruppen ska behöva arbeta under väsentligt mycket sämre villkor. Här skulle jag tro att man med framgång kan använda sig av den danska modellen för egnsteatrar, med ett treårigt avtal mellan kommunen/landstinget, gruppen och staten och en minimifinansiering från samhällets sida om runt ca 4 miljoner kronor totalt. Och med en verksamhetsplan som utvärderas inför ett eventuellt nytt avtal.

Detta kommer visserligen innebära en klar uppluckring av gränsen mellan institutionerna och de fria grupperna, också i principerna för finansieringen, men jag tror att den är nödvändig om man fortsättningsvis vill behålla det rika nationella teaterlivet där de fria grupperna hittills väl försvarat sin plats.

Om man finner att det inte finns något utrymme för den enstaka gruppen, eller om man anser att den regionala teaterutbyggnaden generellt är avslutad bör bidragen till dessa grupper upphöra helt och hållet.

Eftersom allt detta är frågor som måste besvaras på en politisk nivå är det svårt att beräkna en summa för denna åtgärd, som måste lösas inom ramen för både frigruppens anslaget samt pengarna till teaterinstitutionerna, inklusive den regionala och lokala finansieringen av båda samt med ett eventuellt tillskott om man finner det nödvändigt. Dessa grupper uppbär idag ca 22 miljoner av det regionala och lokala stödet samt 16 miljoner kronor av det statliga. En preliminär uppskattning tyder på att man bör få fram ytterligare minst 16 miljoner kr för att kunna upprätthålla nuvarande volym på verksamheten, vilket med en strävan att hålla en statlig finansiering på totalt 50 procent skulle innebära en kostnad på 27 miljoner kr för statens del.

2. Upprätta en organisationsmodell för en nationellt turnerande barnteater

Inom ramen för den nationellt turnerande barnteatern finns det inga principiella skäl som hindrar att staten ensidigt går in med en mer grundlig finansiering.

Här bör det finnas förslagsvis 4 treåriga produktionsstöd (ett på ett belopp om 500 000 kr, 2 på ett belopp om 1 000 000 kr samt ett på 2 000 000 kr) samt 2 ettåriga produktionsstöd på 500 000 kr resp. 1 000 000 kr. De förra utlyses rullande över tre års tid och beviljas och avtalas mellan gruppen och staten mot en verksamhetsplan, de två ettåriga produktionsstöden varje år med ett liknande tillvägagångssätt. Kriterierna för beviljning bör vara en mycket hög konstnärlig kvalitet samt genomförbarhet i fråga om turnékompetens.

Detta skulle ge bättre förutsättningar för framförhållning och planering för grupperna, samtidigt som man skulle säkra förutsättningarna för eventuella nytillskott och kontinuerlig förnyelse. Åtgärden, som skulle kräva 6 miljoner kr av anslaget, skulle också ge en nödvändig statusmarkering åt barnteatern.

På sikt kan man naturligtvis diskutera om det skulle finnas fog för en regional representation kopplat till en generell regional finansiering till en nationellt turner-

ande barnteater på samma sätt som i Danmark för att öka regionernas egenintresse av denna verksamhet – man kan också på sikt naturligtvis diskutera Unga Riks relation till den här typen av konstellation.

3. Strama upp och koncentrera bidragen till storstadsgrupperna

De tre stora städerna i Sverige bör kunna härbärgera ett mindre antal fria grupper som komplement och alternativ till nationalscenerna och stadsteatrarna. Detta är också de grupper som under senare delen av nittioåret sett flest nytillskott och vilja till förnyelse och som inneburit en plantskola för många scenkonstnärer och dramatikere. Nuvarande bidragssystem innebär dock ett mycket dåligt resursutnyttjande eftersom varje grupps bristande ekonomi innebär att det sällan finns resurser för marknadsföring och publikarbete samt att produktionerna inte spelas hela sin publikmässigt potentiella livslängd. Detta gäller i än högre grad de produktioner som genomförs med projektbidrag.

De krav man kan ställa på ett förändrat bidragssystem för storstadsgrupperna borde vara att upprätthålla en generellt hög och delad anslagsvolym från staten och storstadskommunerna, men ha kraftiga incitament för förnyelse. Man bör dock vara särskilt observant på lokalfrågan, eftersom det här också handlar om att upprätthålla en infrastruktur av teaterlokaler som publiken hittar till. Samt att undvika att dessa teaterlokaler över tid äter upp allt större andelar av produktionsmedlen – det finns nämligen ingenting som talar för att den nuvarande utvecklingen av lokalhyror kommer att avstanna i någon av storstäderna. Också här finns det anledning att titta över Öresund och på den storköpenhamnska teaterstøtteordningen.

Min gissning är att det inom ramen för nuvarande främst kommunala anslagsnivåer skulle kunna rymmas fem storstadsgrupper i Stockholm, tre i Göteborg och två i Malmö. Dessa bör vardera ha ett totalt samhällsligt stöd om mellan 3 och 5 miljoner kronor årligen, där staten står för 50 procent i avtal med städerna som upprätts över en längre tidsperiod, förslagsvis 5 eller 4 år. Dessa produktionsstöd bör utlysas rullande, vara öppna för alla att söka och precis som för den nationellt turnerande barnteatern vara treåriga, i avtalet med gruppen kopplat till en verksamhetsplan, som bedöms efter den konstnärliga kvaliteten, som ska vara mycket hög, och genomförbarheten. Kan städerna i avtalen med staten dessutom förbinda sig att upprätthålla eller träffa avtal med privata hyresvärdar som begränsar hyran eller om man på andra sätt kan skapa förutsättningar för att upprätthålla en infrastruktur av teaterlokaler vore det förmodligen guld värt i det långa kulturpolitiska loppet. Här finns det ingen anledning att upprepa de misstag som faktiskt gjorts på institutionssidan.

Dessa treåriga produktionsstöd till storstadsgrupperna skulle för staten innebära en årlig kostnad på mellan *15–25 miljoner kronor* beroende på ambitionsnivå. Om man inte anser sig ha råd med detta bör man i första hand minska på antalet grupper och inte på bidragsnivåerna. Dessa produktionsstöd ska självklart kunna sökas av grupper eller konstellationer med inriktning mot såväl barn som vuxenpublik, eller bådadera.

4. En mer formaliserad struktur för sommarteatern

Här bör man inrätta fem treåriga produktionsstöd om 400 000 kr varje år, samt två ettåriga om samma belopp. De treåriga utlyses rullande och beviljas och avtalas mot en verksamhetsplan som också bör innehålla ett avtal om ett treårigt lokalt acceptabelt stöd. Kriterierna bör vara mycket hög konstnärlig kvalitet och man bör vid fördelningen sträva efter regional spridning. Kostnaden för detta skulle vara 2,8 *miljoner kronor*. Även här bör man snarare dra ner på antalet bidrag än minska de enskilda summorna om man så finner nödvändigt.

5. Ett eventuellt arrangörstöd

Att upprätta ett turnéstöd inom ramen för nuvarande anslagsnivåer är mer eller mindre en omöjlighet. Man kan också fråga sig om det finns anledning, givet att vi har en relativt kostsam nationellt turnerande teater samt länsteatrar som ofta turnerar i sitt verksamhetsområde, om det egentligen finns någon anledning att skapa ytterligare stödformer för turnerande vuxenteater. Samt om de konstaterade stora ojämlikheter på finansieringssidan mellan institutionerna och de fria grupper som genererat en ojämlik konkurrens bäst möts med hjälp av ett turnéstöd till de senare.

Däremot kan det finnas anledning att titta närmare på den turnerande och uppsökande barnteatern eftersom svagheten i arrangörsledet där tycks bestå: både vad gäller kvalitetsmedvetande, kunnande och ekonomi, med stora variationer lokalt och över landet.

Här gäller det också att hitta en långsiktig strategi som dessutom antingen måste vara kompatibel med eller så småningom kan ersätta de redan idag existerande arrangörstöden.

Förutom att det här behövs ännu mer kraftfulla insatser vad gäller utbildning och »marknadsföring« av barnkultur och barnteater av hög kvalitet, både från Statens Kulturråd och från länsteaterkonsulenter, skulle man också, med risk för att bli tjatig, kunna titta på den danska refusionsordningen, där staten återbetalar kommunernas och regionernas utgifter till 50 procent på köp av utvalda föreställningar. Detta innebär nämligen ett tydligt och enkelt system, samtidigt som det innebär en kvalitetsmärkning av ett ändå ganska stort urval föreställningar från olika producenter: institutioner såväl som mer fria grupper.

Fördelarna med ett liknande system i Sverige (som man mycket väl skulle kunna låta omfatta också skolinköp av biljetter på stationära barnföreställningar) är att det skulle skapa ett något mer jämnt konkurrensförhållande mellan olika producenter samt incitament för mer centrala inköp kommunalt. De ojämlikheter mellan producenter som finns i övrigt och som gör det svårt för fria grupper att erbjuda fasta priser bör snarare utjämnas med mer likartade produktionsförhållanden. Det skulle också vara en fördel med ett stöd som ser likadant ut i hela landet – för både inköpare och producenter.

En preliminär kostnad för detta skulle belöpa på ca 30 *miljoner kronor*, beräknat på en genomsnittlig kostnad om 6 000 kr/föreställning (3 000 kr i subvention) för de idag runt 10 000 föreställningar som ges för barn och ungdom. Dessa pengar kanske dock kan omfördelas från de nuvarande teaterinstitutionerna, givet att dessa också

kommer att komma i åtnjutande av subventionerna, och är en mycket liten summa relativt det totala statliga teaterstödet om strax över en miljard kronor. Detta är dock en åtgärd som kräver längre tid att genomföra eftersom den kräver diskussioner och generella avtal med kommuner och landsting och där man också givetvis kan diskutera eventuella gemensamma finansieringsformer.

6. Skapa ett antal rörliga treåriga och ettåriga produktionsstöd

Utöver ovan skissade åtgärder bör man också komplettera med ett antal rörliga produktionsstöd för att inte låsa strukturen på teaterområdet. De treåriga bör utlysas rullande och ligga på belopp om mellan 500 000 kr och 2 miljon kronor per år, de ettåriga i intervallet 500 000 kr och 1 miljon kronor, de senare ska också kunna användas till enstaka produktioner. Dessa bör beviljas gruppen mot en verksamhetsplan som bedöms med avseende på mycket hög kvalitet, regional spridning och med särskilt företräde för barn och ungdomsteater. Om så bedöms nödvändigt för genomförbarheten bör man för de treåriga produktionsstöden också kräva ett avtal med lokal eller regional bidragsgivare.

Kostnaden för detta är naturligtvis helt beroende på ambitionsnivå, men man bör troligen sträva efter en bidragsnivå på *minst 5 miljoner kronor* för dessa stöd.

7. En översyn och formalisering av samarbetsavtalen mellan Riksteatern och fria grupper eller konstellationer

1997 gjordes en undersökning av Katarina Ljung om samarbeten mellan fria grupper och teaterinstitutioner. Dessa visade sig ofta bli mycket fruktbara och vad gäller samarbeten med Riksteatern är det ofta ett mycket bra sätt att föra ut vuxenproduktioner i landet som annars inte skulle kommit ut.. Som framgår av samma undersökning består faran i att samarbetena ofta ingås på ojämlika villkor eftersom den fria gruppen är den ekonomiskt svagare och mer behövande parten. Det har därför förekommit att Riksteatern inte betalat ordentligt vare sig för produktionskostnader eller för turnéperiod, som framgår av både muntliga uppgifter från Teaterförbundet, i ovan nämnda undersökning samt enligt uppgifter i Teatertidningen 4/99.

Det tycks också som att denna typ av samarbeten ökar. Därför finns det all anledning att initiera en diskussion mellan berörda parter och upprätta generella principer och riktlinjer för dessa samarbeten.

8. Kräva avtalsenliga villkor för medverkande i produktioner som genomförs med hjälp av statligt stöd

Detta borde egentligen vara en självklarhet men är en helt nödvändig åtgärd för att bryta den onda cirkel som uppstått bland både bidragsgivare och bidragsmottagare.

Det är också nödvändigt för att markera statusen på den professionella scenkonsten och för att inte riskera konstnärlig urholkning på sikt.

