

Paper from the conference On the Move: ACSIS conference 11–13 June, Norrköping, Sweden 2013, organised by the Advanced Cultural Studies Institute of Sweden (ACSIS). Conference Proceedings published by Linköping University Electronic Press at http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=095. © The Author.

Den kapitalistiska skådespelaren Eller den kapitalistiska teaterns brist på konkurrens

Ulf Friberg
Doktorand scenisk gestaltning
Göteborgs Universitet – HSM
Ulf.friberg@hsm.gu.se

De senaste årtiondenas strukturomvandlingar har skapat en ny ekonomisk diskurs som blivit hegemonisk. Vi lever i ett kapitalistiskt samhälle, ett marknadssamhälle där i princip allt är till salu, till skillnad från det marknadsekonomiska samhälle som vi nyss lämnat, där vissa delar fortfarande befann sig utom räckhåll för marknaden. Definitionsskillnaden kan uttrycks som att marknadsekonomi är ett verktyg för att organisera marknadsaktivitet i ett samhälle medan marknadssamhälle snarare är ett sätt att leva, där marknadsvärderingar finns praktiskt taget överallt.¹ Under de senaste 20–25 åren har omfattande samhällsförändringar skett i vårt land. Teaterns värld är inte undantaget dessa förändringar, och eftersom det vi betraktar som den svenska teatern är en del av det offentliga samhället, måste vi ställa oss frågan om inte även den bör betraktas om kapitalistisk. Jag kommer i det följande att utgå från antagandet att den är det.

¹ Michael J. Sandel *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Market* (New York: Farrar Straus and Giroux, 2012) sid 10ff.

I detta kapitel diskuterar vad dessa samhällsförändringar under perioden har inneburit för teatern som institution i allmänhet och för skådespelarens situation i synnerhet. Min personliga erfarenhet bygger på många års arbete vid en institutionsteater. Naturligtvis existerar det många andra skiftande erfarenheter, men det är främst institutionsteatern i dess nuvarande situation som jag här har koncentrerat mig på. Eftersom vi har lämnat det marknadsekonomiska samhället bakom oss och numera befinner oss i en mer renodlad kapitalistisk värld innebär det i praktiken att institutionsteatern genomsyras av ett ekonomistiskt tänkande.

Ekonomismens ergo är att räkna resultat. Grundtesen är enkel, kapitalet ska maximeras. Varje satsad krona ska ge maximal utdelning, och resultatet måste kunna räknas. Ekonomismen lever på kvantitet och expansion.

Problemet är bara att ökad produktivitet ju är en följd av ny teknik, men att det ytterst är människor av kött och blod som måste stå för ökad ”konsumtivitet”; att få nya och effektivare maskiner att producera mera är inte samma sak som att få människor att konsumera mera. Så hur löser man det? Hur väcker man köplust? Hur hålls efterfrågan igång? Hur går det hela runt? Ja, metoderna är många. En är att staten och kapitalet sätter sig i samma båt och tillsammans rör med detta mål för ögonen. I dag spenderar företagen i Sverige varje år ungefär 60 miljarder kronor på marknadsföring, just för att möta den ökade produktiviteten.²

Nu är inte teaterns ”varor” i sig själva mätbara, utan man får istället mäta ”varornas” förmodade effekt på marknaden. För en institutionsteater kan detta innebära krav från ägarhåll på fler publiksuccéer, ökad publik tillströmning för sin fortsatta existens. Eftersom teaterverksamhet för det mesta går med vad som med ekonomistiskt språkbruk kallas ekonomisk förlust är det inom en kapitalistisk konstsyn antal åskådare som mäter resultatet och därigenom ”kvaliteten”.³ Och denna kvantifierbara ”kvalitet” är vad som används för att legitimera verksamheten. Det råder en tämligen självklar politisk samstämmighet i att det i princip är bra med mer kultur för mindre pengar även om få uttrycker det i klarspråk. Men det finns undantag: i en debattartikel från 2010 jämförde Stockholms kulturborgarråd Madeleine Sjöstedt Stockholms Stadsteaters goda resultat med Dramatens:

Målet med kulturpolitiken är för mig och ledningen i Stockholm att kultur av hög kvalitet ska nå fler. Detta är en idé som måste gå före institutionella barriärer och olika särintressen som försvarar ett resursslöseri som innebär mindre kultur för medborgarna.⁴

Vid en första anblick kan detta framstå som en ren självklarhet. Men om man utgår från att ekonomi alltid är ideologisk och läser texten som ett uttryck för ideologi framstår vissa ord som särskilt betydelsefulla. Vad innebär till exempel ”särintressen” för Stockholms ledning? I vilken mån är föreställningar med ett konstnärligt värde som når en mindre publik att betrakta som ”resursslöseri”? Sjöstedt säger att det är viktigare att nå fler: det ”måste gå före”, före vad? Det konkretiserar hon aldrig riktigt. Hon undviker naturligtvis att säga något om konsekvensen av det politiska valet. Istället antyder hon ett samband mellan motsatsen – det

² Se Nina Björk, *Lyckliga i alla sina dagar* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2012) sid 30.

³ ”Ekonomisk förlust” är relativt hur man räknar, vilket det blir anledning att återkomma till.

⁴ Madeleine Sjöstedt, *Nya sätt att tänka ger mer kultur* debattartikel i Brännpunkt, SVD 20 oktober 2012. http://www.svd.se/opinion/brannpunkt/nya-satt-att-tanker-ger-mer-kultur_7599162.svd.

vill säga att nå färre och ”institutionella barriärer och olika särintressen”. Exakt vad som avses är oklart, men den är också poängen. Meningen är att vi själva ska lägga i den betydelse som passar oss bäst, till exempel kan en inte allt för vågad gissning vara att hon far efter de diskussioner som pågått om konsten som elitistisk och exkluderande, eller så pratar hon om problem med att samarbeta kring vissa resurser och lokaliteter som hon tycker att Dramaten och Operan har. Att hon använder uttrycket ”hög kvalitet” i samma mening blir inte mer än retorisk utsmyckning eftersom man knappast kan argumentera för att skattemedel ska användas till kultur av låg kvalitet. Den allra viktigaste frågan är förstås vad ”hög kvalitet” är för något, vilket ingen kulturpolitiker idag vill diskutera. Och i avsaknad av en sådan diskussion blir *kvantitet* både verksamhetsstyrande och ett ideologiskt vapen. Ideologiskt är konst ett hett ämne eftersom inställningen till ett skattefinansierat kulturutbud ganska tydligt indikerar var man står ideologiskt. Dagens kulturpolitiker som är satta att styra över en verksamhet som är offentligt finansierad måste väga sin argumentation på guldväg, eftersom vårt samhälle idag är så pass ekonomiserat att det är svårt, för att inte säga politiskt omöjligt, att hävda att kulturen har ett inneboende egenvärde, bortom den kapitalistiskt definierade ekonomin.⁵ I samtiden återstår två vägar att argumentera för offentligt finansierad kultur: det instrumentella argumentet och det numerära, och detta har sin grund i den ekonomiska diskursen som styr vad som får vara viktigt och varför. Sett ur detta perspektiv är det fullt naturligt att följande skrivning i kulturpropositionen från 1974 fick stryka på foten i 2009 års kulturproposition; ”kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet”.⁶ Att ha kvar den skrivningen vore detsamma som att säga att kommersialismen *har* negativa sidor, vilket är inkompatibelt med nuvarande kulturpolitiska praxis. I debattartikeln som citeras ovan ställer Sjöstedt de båda verksamheterna, Stockholms Stadsteater och Kungliga Dramaten, mot varandra och jämför kostnader och publiktryck. Hon framhåller Stockholm Stadsteaters goda publikutveckling och många premiärer i jämförelse med Kungliga Dramatens sämre publiksiffror och färre premiärer. Ett centralt argument i hennes artikel gäller hur stor andel av en biljett från respektive teater som är offentligt finansierad, och där alltså Stadsteatern bär mer av sina egna kostnader än Dramaten – för att tala i ekonomistiska termer.

Men låt oss lämna beslutsfattarna och de yttre ekonomiska krav som styr verksamheter; ökad produktionstakt, urvattnade anslag, personalnedskärningar, försämrade anställningsvillkor, *outsourcad* personal och så vidare. Om vi istället närmar oss individen, i det här fallet den enskilda skådespelaren, så handlar samtidens arbetsvillkor inte bara om pressen utifrån eller uppifrån. Det mest intressanta och oroande är att individen/skådespelaren i denna ordning själv kommit att medverka till denna ekonomiska styrning. Detta är kärnan i det fenomen som Foucault kallar panoptikon.⁷ Kort innebär begreppet att vi blir

⁵ **Ekonomi** (från gr. *oikos*, ”hus” och *nomos*, ”lag”) läran om hushållande med resurser i ett tillstånd av knapphet. Även ordet bo och bonde kan vidhäftas ekonomi genom det fornnordiska ordet *bú* som betyder hushåll och gård och *búandi* som betyder bonde eller en som driver en *bú*. Se bl.a. Ann-Britt Falk *En grundläggande handling: byggnadsoffer och dagligt liv i medeltid* (Lund: Nordic academic press, 2008) sid 132.

⁶ <http://data.riksdagen.se/fil/0A2DBA0E-37B8-4C95-A0D1-76B66D6A0489>

⁷ Begreppet panoptikon härleds från den engelska 1700-talsfilosofen och juristen Jeremy Bentham's fängelsedesign. Arkitektonisk var det utformat så att man kunde överblicka samtliga celler och fångar samtidigt från ett centralt beläget vaktorn, samtidigt som fångarna inte kunde se den som bevakade. Poängen var att alla fångar hela tiden skulle *känna sig* övervakade. Syftet var alltså att *tron* på att de var övervakade skulle skapa ett ”självrepressivt beteende”. Se Foucault *Övervakning och straff* (Lund: Arkiv förlag, 1987) sid 196 ff.

självstyrande/disciplinerande genom att vi tror (eller vet) att vi har maktens ögon på oss. Det är också det huvudsakliga syftet; att göra den övervakade medveten om att man ständigt är synlig. Makten blir därmed så ”fullkomlig att den inte behöver utövas”.⁸

I teaterns värld, en verksamhet där en stor majoritet skådespelare är frilansare på korta kontrakt finns en uppenbar risk för den panoptistiska självstyrningen. Arbetet blir som att befinna sig i en ständigt pågående anställningsintervju. Ganska snart omvandlas medvetenheten om en yttre styrning till en inre (möjligen omedveten) självstyrning, rädslan för bestraffning integreras och blir en del av oss själva. Individer i denna struktur övertygar sig själva om det självklara i hur verksamheten styrs eller hur man måste bete sig för att få fortsätta vara en del av verksamheten. Till slut kommer vi att betrakta oss själva utifrån en ekonomistisk modell som lyckade eller misslyckade individer. Det finns bara ett sätt att uppfattas som konstnärligt ”rätt” och det är att vara ekonomiskt bärkraftig. Många av de skådespelare som talat med mig under åren ger uttryck för upplevelse av osäkerhet och rädsla som bygger på en stark känsla av maktlöshet. De menar att det leder till att de börjar bevaka sitt eget beteende med det primära målet att förnya sitt kontrakt snarare än att tänka konstnärligt. Något som jag tidigare har pratat om i olika forum.⁹

Många både ser och upplever detta, men inifrån en struktur upplevs det som svårt och riskabelt att påverka denna situation. För vad kan individen göra mot ett helt system som samtidigt påverkar ens egna tankar? Numera tänker vi ekonomistiskt i första hand, inte moraliskt, estetiskt eller etiskt utan just ekonomiskt. Därmed inte sagt att det estetiska, moraliska eller etiska inte skulle vara viktigt för konstnärliga skapare på en teater – det är det i högsta grad – men det kommer inte längre i första hand. Vilket i förlängningen kan påverka de konstnärliga valen, vilket diskuteras vidare i Akt 3. Enligt Nationalencyklopedin är

> **kapitalism** (av *kapital*), [ett] ekonomiskt system där produktionsmedlen företrädesvis befinner sig i privat ägo och där produktionen regleras av marknadskrafterna. Det är således varken stat eller kooperativ som i ett sådant system är de främsta ägarna av jord eller industrier, och **produktionen inriktas på det som visar sig finna köpare**. Samhällen och tidsåldrar i vilka kapitalism dominerar kallas *kapitalistiska*.¹⁰

Den markerade texten i citatet är vad teatern i stort sysselsätter sig med idag: att finna ut vad publiken vill ”köpa”, snarare än att finna ut vad vi som teater vill berätta. Att i detta sammanhang tala om de offentligt finansierade teatrarna som kapitalistiska ligger helt i linje med de politiska strömningar i världen som under 1990-talet sköljde över Sverige i krisernas kölvatten. Praktiskt taget hela det politiska etablissemanget övertygades om det nödvändiga i ekonomiska och politiska, ideologiska förändringar. En viktig följd av detta var att statliga och kommunala institutioner bolagiserades (om de inte redan var det), men framför allt genomdrevs att de skulle drivas i enlighet med de principer som går under beteckningen *new public management* (NPM), och som efterliknar det sätt att styra som länge dominerat i många privata bolag.¹¹ Det synsätt som kom att dominera var att alla kommunala och statliga

⁸ Ibid. sid 202.

⁹ Se till exempel: <http://www.dn.se/kultur-noje/kulturbedatt/farlig-tystnad/>

¹⁰ NE. Min markering i fetstil.

¹¹ New Public Management (NPM) avser den samling av styrnings- och ledningsmetoder som gradvis introducerats inom offentlig sektor sedan 1980-talet. NPM är en bred term för flera olika managementidéer där många filosofier lånas från den privata sektorn. Med NPM kom krav på ökad effektivitet på offentlig sektor genom marknadsanpassning.

bolag skulle vara som mest effektiva om de sköttes som privata vinstdrivande företag. De statligt och kommunalt ägda bolagen – som har ett uttalat samhällsuppdrag – har därigenom fått allt större krav på sig att höja effektiviteten och sänka kostnaderna. De dåliga svenska finanserna under 1990-talet gjorde en ideologisk förändring möjlig och legitim: vi kunde gå från en blandekonomi till ett rent utpräglat marknadssamhälle, där alltfler av våra mellanmänniska förehavanden blivit till säljbara produkter.¹² Det är bland annat på dessa grunder jag kallar vår tid för ”den kapitalistiska teaterns tidevarv”.

Som konstutövare har vi begränsningar, både egna inre och yttre tvingande. Ekonomiska begränsningar är bara *en* av dessa. Idén om konstnärlig frihet handlar om friheten att skapa konstverk av något slag utan yttre begränsningar, eller censureringar. Konstnärlig frihet är alltså en idé om ett skydd för konstnärlig integritet, ett skydd för konsten som sådan. Konstnärer har länge hävdat sig ha rätt att ta sig dylika friheter i sitt avbildande eller gestaltande av verkligheten, men det innebär också ett ansvar, det medför skyldigheter och begränsningar vilka är en förutsättning för frihetens existens. Konstnärer har som alla andra en skyldighet att förhålla sig till de lagar som konstituerar samhället och även vissa skyldigheter gentemot uppdragsgivare. Begränsningen utgörs alltså förutom av ekonomi, även av konstnärens fantasi, förmåga eller oförmåga. Också konstnärens moral, värderingar, politiska, filosofiska eller religiösa åsikter eller tro utgör ett slags begränsning. Allt detta bidrar till att sätta ramar för konstnärens uttrycksmöjligheter. Det är i utforskandet av dessa ramar som konst blir till. Och ibland även genom att utforska områden som helt eller delvis ligger utanför ramarna. Begränsningar är på sätt och vis en tillgång, detta gäller för konstnärer på teatern likväl som alla andra konstnärer. Konsten som skapas är en sammansmältning delvis styrd av dessa ”begränsningar”, där delarna även ser till att ingen annan del får övertag. Men det var vad som skedde under 1990-talet, ekonomismen kom att dominera över de andra begränsningarna/tillgångarna, på teatrar såväl som för enskilda konstnärer. Den kanske viktigaste frågan blir vad som händer med konstnärlig frihet för den utövande konstnären. Ekonomismen begränsar intersubjektivt vårt konstnärskap, friheten att gestalta. Och detta infinner sig när ekonomismen får vara primär grund i skapandet, när vi lever i en tid dominerad av det kapitalistiska skapandet. Även språket infiltreras av ekonomiserande termer som tränger sig in i skapandet. Ord som blir starka meningsbärare i en definierad kultur kan kallas signalord, och i vår kontext kan dessa härledas till den ekonomiska sfären.

<i>ekonomisera</i>	scenerierna!		kulturindustri
	Publiken är <i>kunder</i>		<i>skattebetalare</i>
<i>investera</i>		upplevelseindustri	
Skådespelarna		konstnärligt kapital	
<i>effektivisera</i>			<i>produktivitet</i> Teatern
rörliga <i>kostnader</i>	fasta	<i>bidrag</i>	
	<i>kundnöjdhet</i>		
	<i>kulturpeng</i>		
	skådespelare som <i>varumärke</i>		<i>win-win</i>
<i>tillväxtkultur</i>			

¹² Nina Björks bok, *Lyckliga i alla sina dagar*, där beskriver hon utförligt ”varusamhället”.

När vi lämnar de andra begränsningarna därhän, när vi böjer oss för den kvantitativa verksamhetsberättelsen, utarmas konstnärskapet. Skådespelare medverkar inte längre i första hand med tanke på den kvalitet skådespelaren i fråga kan tillföra utan på föreställningar om kvantitet: hur mycket publik just den skådespelaren förväntas generera. ”Skattebetalarna” blir en gisslan för politikernas rädsla att bli kritiserade, eftersom det inte är populärt att försvara den offentligt finansierade konstens kvalitet, medan det är betydligt lättare att hänvisa till kvantitet.

Påståendet är alltså att det blir sämre skådespeleri i den kapitalistiska teatern. I dagens Sverige skapar det kapitalistiskt genererade urvalet en sämre konststart. Det finns många olika kriterier för att välja en skådespelare till en roll, men i den kapitalistiska teatern dominerar en: den *säljbara* skådespelaren. Kapitalismen är kortsiktig och historielös, dess konsekvens är ett radikalt motstånd mot tradition, den är okänslig för andra värden såsom jämlikhet, jämställdhet och rättvisa, om inte teatern eller skådespelaren bokstavligen tjänar på att vara något av detta. Den kapitalistiska teatern arbetar enbart med närminnet, det som fungerade bäst senast, fungerar troligtvis bra igen. Därför tenderar samma skådespelare att återkomma i stora roller, ideligen. Av urvalet att döma kan man tro att vi har ett ganska begränsat antal skådespelare här i landet, trots att motsatsen är fallet. Men det kapitalistiska tänkandet begränsar faktiskt på detta sätt kulturutbudet. Bristen på kontinuitet gör det trångt i kulisserna: de som redan har haft framgångar får bärande uppgifter i första hand. Ett kapitalistiskt kulturutbud försämrar alltså skådespelarkvaliteten genom att ett väldigt snävt kvalitetsbegrepp har blivit det huvudsakliga kriteriet för att välja skådespelare: förmågan att attrahera publik. I skådespelarsverige råder en hög arbetslöshet: den ständiga arbetslösheten för skådespelare är upp till 30 %. Dessutom har den moderna institutionsteatern nästan helt släppt tanken på kompetensutveckling, konstnärliga experiment, samt ett i viss mån självpåtaget ansvar för de nytexaminerade skådespelarna. Detta har gradvis tagits över av andra institutioner, exempelvis universiteten och Teateralliansen och ”projektinflationen”, vilket skapar hårdare gränsdragningar inom kulturlivet. Man bör fråga sig om inte en teaterinstitution, precis som den enskilda skådespelaren, har en moralisk skyldighet mot samtiden och medborgarna att ta risker, att våga ge anställda utmaningar och att arbeta långsiktigt?

Vi är alla medspelare i den kapitalistiska agendan, vi tänker inifrån den, vi formar våra skådespelarliv kring den, vi agerar som om det var den enda möjligheten. Detta brukar jag visualisera som ”Jupitereffekten”: vi är alla Jupiters månar som kretsar kring planeten, kapitalismen, utan att leta efter lösningar någon annanstans. Vi sitter fast i kapitalismens dragningskraft. Skådespelaren måste värna den egna karriären för att få jobb, och det innebär främst att synas över den grå kulturarbetarmassan. Men är verkligen en god skådespelare synonym med många träffar på internet? Blir man en stjärnskådespelare efter en stor roll på teatern och därför ”bra”? Är stjärnstatus liktydigt med goda skådespelarkvaliteter, eller är det en helt annan slags kvalitet? Är kollektivet till för mig eller är jag en del av kollektivet? Hur flexibla måste vi göra oss för att platsa i den kapitalistiska kulturen? Ett samhälle behöver väl motstånd? Som Charles Baudelaire skrev: ”To be a useful man has always appeared to me as something quite hideous”.¹³

Här kommer en liten historia som kanske förefaller osannolik idag. Inför sommaren 1988 hängde det en lapp på Teaterhögskolan i Malmö, där jag då hade studerat två och ett halvt år, det handlade om en provfilmning i Stockholm för en filmroll, en stor roll. Jag tog mig till

¹³ Charles Baudelaire, citerad ur Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1976) sid 17.

Stockholm och provfilmade. Det gick tydligen bra, för någon vecka senare bad de mig återkomma för ytterligare provfilmning. Till slut (efter en evighet) valde de mig till rollen! Inspelningen skulle börja i augusti och endast ett fåtal dagar låg under hösten när terminen hade börjat. Jag ringde rektorn och bad om ledigt för dessa dagar. Detta var innan mobiltelefonens tid så rektorn som var på sitt lantställe på Österlen fick man endast tag på genom att ringa hans granne. Efter någon dag kom det ett negativt meddelande från skolan, de nekade mig ledighet. Om jag mot deras beslut skulle medverka i filmen skulle min plats på skolan ifrågasättas. Modstulen vidarebefordrade jag beslutet till filmens producent. Efter att produktionsledningen också hade ringt till skolan och fått ett negativt besked sa till slut regissören Agneta Fagerström: ”Jag tycker du ska tacka ja ändå!” Och till slut blev det så, trots risken att eventuellt bli utsparkad från skolan inför sista året. Flera i min klass var ytterst besvikna på mig och tyckte att det var ett svek, vilket under de rådande omständigheterna stämde. Till slut lugnade det ner sig, ledningen beslutade att jag trots allt fick gå kvar, och senare på hösten långt efter filminspelningen blev jag åter en del av skolans kollektiv. I stunden kändes beslutet att medverka i filmen livsavgörande, vilket det förstås inte var. I stunden kände sig kollektivet, skolan, klasskamraterna svikna, vilket de blev, i enlighet med den tidens, och den skolans normer och värderingar. Jag hade dåligt samvete och kände mig egocentrisk, vilket förstås var sant enligt samma normer. Men varför berätta denna historia? Helt enkelt för att illustrera hur annorlunda klimatet är idag, och i hur hög grad tiden påverkar oss som individer. Vad som betraktades som ett svek för 25 år sedan är idag ett karriärstrategiskt val och ett ekonomiskt beslut, genom att en filmroll kan skapa framtida arbetstillfällen. Framgång idag lutar sig inte enbart mot ära, den mäts även i pengar. Vad som självklart är rätt och fel i ett ögonblick i historien är annorlunda i ett annat. Detta gäller både historiskt och geografiskt. Vi är barn av vår tid och om vi inte reflekterar över tiden och dess gång växer vi aldrig upp.

INDIVIDEN: EN DUBBELRIKTAD BESVÄRLIGHET

Det individuellas tidsepok ekar tomt på ansikten. Individualitet i denna kontext står inte för tydlighet och ansvar, det står för befrielse, att slippa. Igen vill ta ansvar, ett tillstånd som Hannah Arendt kallar nullokрати, ”en tyranni utan tyrann”.¹⁴ En potent myt är den att individualismen garanterar det genuina, det personliga, det originella, det som utmanar det konforma. Men det individuella sticker dessvärre inte ut, individualiteten gömmer sig i en kollektivitet som bygger på en likhetsnormalitet.

Det individuella, det reflexivt kapitalistiska, i en kollektiv konststart återspeglar sig i hur vi idag ser på skådespeleri och i förlängningen vilka scenerier vi väljer på scenen. Detta medför att ett individuellt skådespeleri som bygger på den enskilda skådespelarens person dominerar framför ett skådespeleri byggt på professionalitet. Och detta bidrar till likriktning och utarmning. Alla liknar varandra, alla ska likt kroppsidealen likna varandra, och bara ett fåtal är kallade till rampljuset. Å ena sidan har vi alltid haft stjärnskådespeleri, det är inget exklusivt för vår tid. Det specifika för vår tid är när personkulturen blir norm i ett konstfält där kollektivet håller på att försvinna. Stjärnskådespelare som lyser på kollektivets bekostnad har alltid funnits, även i gruppteatern på 70-talet. Men det har tidigare många gånger funnits andra motvikter, andra ideal och praxis, som gjort att det perspektivet inte helt tagit över. I dagens samhälle blir vi alla till satelliter. Varje skådespelare är sin egen teater, sitt eget

¹⁴ Hannah Arendt *Om våld* (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1970) sid 79.

företag och det bör väl sägas; jag är själv inget undantag. Jag säljer min kropp, min röst, till saker jag inte alltid tror på för att tjäna pengar, för att försörja mig.

Det finns även positiva aspekter i individualismen. När nya konstellationer skapas ur motstånd och lust, när unga människor går sina egna vägar så kan positiv innovativ konst skapas. Men i gemen är den skådespelande egenföretagaren inte primärt intresserad av att tjäna pengar utan snarare att leva på sin profession. Betrakta följande: det kulturella konstfältet går i en annan takt än det ekonomiska och politiska samhället när det gäller idéströmningar och ideologiska omvälvningar. När kultursfären väl interveneras får idéerna genast fullt genomslag på alla nivåer. Med tanke på den relativt korta tid under vilken teaterns fasta konstnärliga bas i stort sätt försvunnit till förmån för frilansare finns det fog för detta påstående. Men varför detta genomslag? Det omhuldade utanförskapet, patriarkala, hierarkiska eller konservativa strukturer, hög ingångströskel eller beror det på att teaterområdet är ett relativt litet sammanhang som har svårt att försvara sig? Troligtvis samverkar allt detta. Att de olika ”samhällsskikten” går i ”olika takt” är en idé jag hämtar från Daniel Bell.¹⁵ I sin bok från 1976 skriver han att både entreprenören och artisten drivs av att söka nytt och tänja gränser.¹⁶

Both impulses, historically, were aspects of the same sociological surge of modernity. Together they opened up the Western world in a radical way. Yet the extraordinary paradox is that each impulse then became highly conscious of the other, feared the other, and sought to destroy it.¹⁷

Vi befinner oss i en konflikt mellan ekonomismens krav på användbarhet, profitering och instrumentella effekter och konstnärens behov av sökande, prövande och reflektion. Vad kulturutövaren behöver är trygghet för att våga kasta sig ut i osäkerhet. Vi måste misslyckas, för i det är i fallet som konst gro. En nödvändig paradox för konst är just att behöva misslyckas för att kunna lyckas, men det finns det varken tid eller plats för det i den nervösa kapitalistiska samtiden. Striden står mellan den kapitalistiska instrumentella synen på kultur och den intrinsikala synen på kultur, en syn som egentligen inte har någon politisk hemvist idag. Hur kan en konststart som kan vara radikal och som många – inte minst nyliberala förespråkare – kallar vänsterorienterad samtidigt vara konservativ som ovan föreslogs? Från mitt perspektiv finns det minst två skäl; nämligen att teatern som konstform är traditionalistisk och ”långsam”, samtidigt som den är full med människor med progressiva humanistiska idéer. Dessutom finns det stort intresse av att komma in i och delta i teatervärlden samtidigt som teatervärlden har en stark skråanda med mycket hög ingångströskel. Det är en svår bransch att ”ta sig in i” och därför håller de som tagit sig in ihop och accepterar de hierarkiska regler som ”alltid” har funnits, trots att de motsäger andra ideal som många skådespelare omhuldar. Det är som att bli initierad i en hemlig orden. Att bli invigd i en orden innebär ökad status samtidigt som det ingår att acceptera dess spelregler och ritualer. Gemenskapen är stark, traditionerna viktiga. Att skydda gruppen och varandra är essentiellt. Det kan till exempel innebära att medlemmar döljer andra medlemmars snedsteg för att inte hela gruppen ska svärtas ner.

¹⁵ Daniel Bell *The cultural contradiction of Capitalism* (New York: Basic Books, 1976) sid 10.

¹⁶ Ibid. sid 16.

¹⁷ Ibid. sid 17.