

**DUBBELSEMINARIUM**

**ÖPPNA VÄRLDAR, SLUTNA RUM  
& DET SOM BÖRJAR PÅ BARN**

**DUBBELSEMINARIUM MED YLVA LORENTZON  
OCH LIS HELLSTRÖM SVENINGSON**

**SKOGEN 25 NOVEMBER 2019**

**YLVA LORENTZON** är forskare vid Centrum för barnkulturforskning vid Barn- och ungdomsvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Hon undervisar också i barnkultur och på förskolläraprogrammet.

## ÖPPNA VÄRLDAR, SLUTNA RUM

Den här föreläsningen ger några korta glimtar in i det som är mitt avhandlingsarbete. Avhandlingen heter *Öppna världar, slutna rum. Om status och barnkulturpolitik i scenkonstens vardagspraktik* (Lorentzon 2018). Avhandlingen baseras på ett längre fältarbete jag genomförde under spelåret 2014-2015 på en institutionsteater. Innan jag går vidare in på några av avhandlingens bidrag avseende barnkulturens status, som ju detta tillfälle ikväll handlar om, vill jag kommentera mitt eget intresse för barnkultur och vad det bottnar i.

I mitt första ämne, litteraturvetenskap, fördjupade jag mig i barn och ungdomslitteratur. Inledningsvis för att jag tyckte särskilt mycket om den litteraturen, men i förlängningen för att det hände något intressant med samtalen under seminarierna. Aldrig tidigare under kurserna hade de tänkta läsarna tagit så stor plats, men nu när de tänkta läsarna var barn dök det genast upp funderingar. Ofta var dessa av moralisk karaktär, vad skulle barn egentligen läsa? Fick man skrämna barn hur som helst? Hur påverkades de av vad de läste? Det blev tydligt att barnet, eller snarare idén om barnet, var en påtagligt engagerande figur, långt mer engagerande än vuxna läsare. Det blev också tydligt för mig under denna tid att litteraturen för barn och unga hade klart lägre status som litteratur betraktad. Att den sortens litteratur ens betraktades som ett värdigt forskningsintresse var resultatet av ett långt hårt arbete i akademiska och litteraturvetenskapliga rum.

Jag sökte mig till Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet för att utforska den här förbryllande krångliga relationen mellan barn och vuxen. Där började jag intressera mig för kulturpolitik men höll samtidigt kvar i det här med relationen mellan barn och vuxna och hur idén om barnet påverkar vuxnas sätt att tänka. Jag skrev uppsats om en organisation och deras framväxande vision och arbete (Palatset i Stockholm) och hur de förstod begreppen barn och kultur. Jag blev mer intresserad av barns rättigheter och skrev ytterligare en uppsats om barnperspektiv inom kulturinstitutioner och myndigheter. 2011 gavs ett direktiv till svenska kulturmyndigheter och -institutioner om att skriva strategier för deras arbete med barn och unga, en förlängning av direktivet att integrera barnperspektiv som kom 2007. Om dessa strategier skrev jag uppsats med fokus på hur barnperspektiv tolkades och omsattes i praktik. Strategierna visade förstås på viss variation i hur barnperspektiv skulle omsättas i konkret verksamhet. Men anmärkningsvärt nog menade samtliga institutioner och myndigheter att det var centralt att arbeta också med *barns perspektiv* (som ju är något helt annat). Då väcktes frågan hos mig om vad som blev av kulturpolitiska direktiv i praktiken.

När jag påbörjade mitt avhandlingsarbete fanns de här trådarna med. Under arbetets gång kom jag slutligen fram till att vad jag ville undersöka i min avhandling var scenkonstproduktion för barn och unga på en institutionsteater med utgångspunkt i vardagspraktik samt att problematisera vad som står på spel i praktiken i relation till barnkultur som konstnärligt område. Frågeställningarna i avhandlingen är: **Hur organiseras praktiken inom scenkonstproduktion för barn och unga? Hur spelar status-makt in i denna praktik? Vilken relevans kan praktiken inom scenkonstproduktion ha för barnkultur som konstnärligt område?**

Jag levererar inga svar på någon av dessa frågor i den här föreläsningen, men ska ge en inblick i hur vardagen bitvis fungerar och på vilka sätt barnkulturens status görs, eller är närvarande, i det vardagliga arbetet inom scenkonstproduktion.

Vad är det då jag har gjort? Ut i vardagen skulle jag och det kom att bli ett årslångt fältarbete på en teater. Jag sökte en teater med i huvudsak statlig finansiering, med verksamhet för barn och ung publik. Metodiskt har jag arbetat med etnografi vilket innebär att jag spenderat ett spelår på den institutionsteater som tackade ja till att vara med i mitt projekt. Jag följde de som arbetade på sektionen för barn- och ung publik vilket betyder att jag hängt med på allt, från det vardagliga kaffekokandet och matlådevärmandet till kollationer, premiärer och allehanda möten. Det är viktigt att poängtera att mitt intresse inte ligger i just den specifika teatern utan det är något mer generellt jag försöker förstå någonting om och som jag vill lyfta med det här forskningsprojektet. Men för det krävs frivilliga som släpper in en forskare i just sin vardagliga arbetsfär. Ett grundläggande villkor, för att freda medarbetarnas arbete och få tillträde, var att inte avslöja var fältarbetet är gjort. Därför redovisar jag inte exakt inte hur många medarbetarna är eller vilka specifika konstnärliga eller pedagogiska projekt som följs under fältarbetet. Jag var dock där omkring 3 dagar i veckan, under medarbetarnas arbetstid. Jag genomförde intervjuer, jag spelade in möten vid ett fåtal tillfällen, jag samlade dokument som mail, program och mötesanteckningar och jag skrev, skrev, skrev i min fältdagbok. Vardagen bestod i att jag följde dem, där de bjöd in mig och där jag upplevde att jag kunde tränga mig på. I vissa sammanhang var jag helt utestängd från fältarbetets start, från deras intranät exempelvis, och från ledningsgruppsmöten, så dessa aspekter av arbetet har jag inte kunnat följa mer än indirekt.

Vad är det för ställe då? Jo, en stor arbetsplats med flera olika sektioner inriktade på olika scenkonstgenrer, men sektionen som jag följer i fältarbetet, Ung (som jag kallar den), är just inriktad på barn och ung publik. Under sektionerna som ansvarar för den konstnärliga produktionen ligger avdelningar som ska jobba mot och serva sektionerna och produktionen, som kostym- och rekvisitaavdelning, scenteknik och kommunikationsavdelning. Ung började som en pedagogisk verksamhet som skapade aktiviteter som riktades mot barn, den handlade då om att visa upp teaterhuset och dess resurser som ett slags kulturarv, som scenkonstmuseum fast live. Till visningarna lades också en hel del prova-på-verksamhet, pedagogiska samarbeten med skolor, öppna hus och till sist också scenkonstproduktion. Här befann sig sektionen när jag kom dit. De hade börjat som ett projekt, blivit en avdelning och till sist omvandlats till en konstnärlig sektion, med konstnärligt uppdrag uppbärande en av tre kärnverksamheter på teatern, med en fastlagd produktionstakt om ett antal konstnärliga produktioner per spelår.

När jag kom ut på fält blev en sak snabbt tydlig. Vardagen är väldigt, väldigt osorterad. Om man ska presentera vad ett arbete går ut på berättas gärna om produkterna av arbetet, inte om allt det där andra. Men det är allt det där andra som blir synligt om man som jag ska studera vardagen i arbetet. Då syns just kaffekokandet, hur man får kopiatorn att samarbeta, problemen som uppstår

när årets golvvård är på tapeten. När en då som jag, inte känner någon, inte vet något om vem som är vem och vem som gör vad på just den här platsen, ja då guppar man som en boj som tappat förankring i Stockholms ström en dag med blåst och högt vattenstånd. Det är väldigt lätt att begripa ingenting. Jag visste inte vem någon var, vad någon gjorde och samtal, kollegor och arbetsuppgifter kom och gick som i en konstant strid ström.

Några saker stack dock snart ut. Det blev tydligt att Ung var annorlunda, de hade ett annorlunda uppdrag och andra materiella förutsättningar. Deras konstnärliga uppdrag var riktat mot en målgrupp, snarare än mot en genre som teater, sång eller dans, och de hade ingen egen scen. I den här (för mig) röriga vardagen var det så att planering av verksamhet tog långt mer tid än ett projekts konkreta genomförande. En produktion kan ju ta år att ta fram, det är inget egendomligt inom scenkonstproduktion, för att sedan vara över på ett par veckors spelperiod. Det var däremot något i själva planeringen som stack ut. Den handlade till viss del om hur en verksamhets innehåll skulle ta form, men desto mer om att planera runt den övriga verksamheten i huset.

Inför varje projekt eller idé om verksamhet så vägs varje infall mot planeringsboken, medarbetarna ser över använd personal, upptagna lokaler, funderar således över vad som redan används och på vilket sätt, och i nästa steg hur de skulle kunna skapa något i mellanrummen. När sedan verksamhet ska ske uppträder samma fenomen. Jag kan ta guidningar som kanske mest typiskt exempel. En grupp barn eller unga ska komma och bli guide i huset, ofta flera grupper samtidigt. Det ger upphov till en enorm logistik, men inte bara i att manövrera runt barngrupper och se till att samtliga hinner ta del av allt det som finns att se i huset, utan i att se till att gruppen inte låter på fel sätt på fel plats, att barnen har skoskydd när de rör sig i vissa rum, att deras ofta skrymmande ytterkläder inte tar upp fel plats och deras behov av att kunna äta och göra toalettbesök inte kommer i vägen, helt enkelt; att den ordinarie verksamheten kan flyta obehindrat.

I det här planeringsarbetet framträder ett stort personberoende. När Ung behöver ta linjens, eller avdelningarnas, resurser i anspråk görs det som regel via personliga kontakter, snarare än genom en delegationsordning i ett byråkratiskt system. Olika personer på olika avdelningar omtalas som Ungs räddare, som Ungs vänner. De här personerna hjälper till, de backar upp och levererar stöd och material lite oavsett sina egentliga arbetsuppgifter, för att de vill och gillar Ung. Ung tar i en mening plats genom att skapa så lite friktion som möjligt och i det här konstanta planeringsarbetet framträder ett kontinuerligt pågående socialt statusarbete. Medarbetarna ger och tar emot uppskattning, ofta i relation till särskilda kompetenser, och skapar på det viset social status som säkrar resurser för Ungs produktioner.

Det här sociala statusarbetet är märkbart också i relation till artister, sångare och skådespelare. Det är viktigt att folk i (och också utom, då Ung ofta kontrakterar personer utifrån) huset gillar Ung, deras verksamheter och produktioner. Det framgår dock parallellt att Ung konstnärligt har en svagare ställning, vilket därmed måste hanteras i de sociala relationerna. Vid ett tillfälle hoppar exempelvis en artist av, ganska kort innan premiär, för att hen har erbjudits en roll på stora scen. Rollen på stora scenen förs fram som en självklar motivering, trots all den positivitet kring Ungs produktion som visats tidigare. Avhoppet kan dock inte bemötas med ilska eller krav, utan måste visas förståelse eftersom man för framtida produktioner behöver hålla möjligheten öppen för samarbete.

Det som förstås som konstnärligt har vidare alltid företräde framför det som förstås som tekniskt i produktionen på teatern, vilket visar på konstnärlig status som den mest värderade i huset. Det är i sig inte så oväntat i en konstnärlig verksamhet. Det är de konstnärliga upphovspersonerna som nämns i programmet, inte de tekniska. Det intressanta är dock för Ungs räkning att vardagen visar hur sammanlänkade dessa aspekter är. Det är som regel tekniska förutsättningar som sätter ramar för vad som är möjligt att exempelvis formge i en scenografi. I Ungs vardag visar sig här en ytterligare aspekt av barnkulturens lägre status, eftersom Ung, som saknar egen scen, spelar i rum som ursprungligen är byggda för något annat. Det saknas därför formella tekniska ramar i deras produktioner och scenografins vara står då egentligen och faller med den persons åsikt som till slut får, eller tar sig, rätten att avgöra vad som är tekniskt möjligt i rummet. Det tekniska, det lägre värderade men ack så närvarande i scenkonstproduktion, tar därför extra stor plats i Ungs produktion, i en praktik där konstnärliga beslut förväntas värderas över tekniska. Det förhållandet är en konstant utmaning att hantera i produktionen och visar på hur barnkulturens konstnärligt lägre status avseende materiella förutsättningar (som en egen scen) får levande och sociala konsekvenser.

Att den konstnärliga statusen är lägre för Ungs produktioner blir kanske mest tydligt i det faktum att det enda rum i teaterhuset som konsekvent förblir slutet för Ungs scenkonstnärliga produktion är stora scenen. Det är för verksamheten där som alla rutiner, alla roller och positioner är skapade på teatern, men där spelar inte Ung. I det strålkastarljuset befinner sig aldrig deras uppsättningar. Att gilla och att gillas, att medla, ibland stryka medhårs och förhandla för att slinka in, tolkar jag som sätt att hantera en annorlunda, lägre, konstnärlig status och avsaknad av makt i organisationen. I kombination framstår dessa två, svag konstnärlig status och stort beroende av social status, som rätt svåra, för att inte säga svaga, förutsättningar för produktionen för barn och ung publik. Trots detta har verksamheten vuxit från en idé, till ett projekt, till en avdelning, till en egen sektion och tagit position som en kärnverksamhet inom Teatern. Trots dessa svåra förutsättningar och förhållanden har de vuxit till något. Hur kan det komma sig?

En dag säger en av medarbetarna till mig, ”ska du hänga med på möte, jag ska träffa konsulten som intervjuar till årsredovisningen”. Vi möts och konsulten frågar om antal, siffror, projekt och verksamheter. Medarbetaren summerar och presenterar. Verksamheten radas upp och presenteras på ett sätt jag inte varit med om hittills under fältarbetet. Rädslan för New public management, för mål och resultatstyrning av konstnärlig verksamhet, har varit tydlig inom kulturpolitisk forskning. Detta marknadslogiska sätt att värdera konst hotar konstens autonomi, hävdas ofta. I mötet med konsulten är det viktigt att prestera siffror och Ungs siffror är ju helt annorlunda framgår i samtalet med konsulten. De kan inte räkna rumpor i salongen som andra kan, de har andra verksamheter, andra förutsättningar. På stora scenen räknas stora recetter under en enda föreställning. I Ungs produktioner räknas alltid få, barn kan heller inte betala för sig, skolor behöver och efterfrågar vissa slags verksamheter och möjligheter som måste tillmötesgå. All den verksamhet hos Ung som inte tas betalt för sedan, som öppna hus och fria guidningar under skollov exempelvis, när besökare buds in på andra premisser än i salongen, hur räkna dessa? Nej, Ungs verksamhet är svår att räkna på. Den lyfts ofta inte ens, märker jag senare, som scenkonst utan som ”hållbar utveckling” i den färdiga rapporten.

Efter min initiala reaktion, att scenkonsten här bara blir en samhällets instrumentella nytta, inser jag att det är något annat som också händer när Unga verksamhet mäts och vägs. Som observatör ser jag hur viktigt det är att prestera i redovisningen. Jag ser också vilka annorlunda förutsättningar produktion för barn och unga har, men utöver instrumentell samhällsnytta tänker jag att visa upp bra siffror är nödvändigt, kanske för överlevnaden? Det går upp för mig att genom att göra så, genom att gå in för granskning i en mening, och aktivt producera viktiga siffror i redovisningen, så framträder en ytterligare form av status för barnkultur, vad jag har kallat en kulturpolitisk sådan.

Unga bidrag i årsredovisningen är att de på ett signifikant sätt bistår institutionen att uppfylla kulturpolitiska krav. Genom Unga produktioner kan institutionen visa att den spelar för en varierad publik, med både bredd och djup (som i stor variation i repertoar där allt från helt nya besökare till expertpublik täcks in) vilket är en del av det kulturpolitiskt ålagda uppdraget, och att den bidrar till en hållbar och demokratisk samhällsutveckling. Ung lånar ut sig som kulturpolitiskt kapital och resurs. Det här skapar en särskild position och status för produktionen för barn och unga, som aktivt balanserar den svagare konstnärliga statusen.

Här finns två möjliga reflektioner att göra. Den något mindre positiva, på gränsen till cyniska, frågan är om barnkultur är ett kulturpolitiskt alibi för den verkliga konsten. Om man genom att satsa på barnkultur, samtidigt kan låta den verkliga konsten frodas ostört och fortleva på sina egna principer, orörd av samtida politisk styrning. Den mer positiva reflektionen är att genom att organisera sin verksamhet och produktion på det här sättet, genom att rikta sig mot skolan, jobba med pedagogiska och ibland kanske snarare sociala är i första hand konstnärliga målsättningar, lite på sidan om den högst värderade konsten och erbjuda sig som kulturpolitiskt kapital för institutionen, så skapas en särskild kulturpolitisk status som kan användas som en barnkulturens hävstång in i konstens slutna rum. Båda reflektionerna är möjliga och kan vara samtidiga processer i vardagen.

Den här kulturpolitiska hävstången bygger på den samtida sammanflätning som sker mellan barnrättskonventionen och kulturpolitiken – ja med hela den svenska lagstiftningen i och med den kommande lagstiftningen av konventionen. Jag tror dock att det finns anledning att vara skeptisk. För vad är det en lagstadgad rätt till kultur egentligen ger helt konkret? Säkerställer den rätten till att konstnärlig kvalitet och barns rätt till sådan tas på största allvar? Eller är det just barnkultur som alibi som får plats?

Ylva Lorentzon

## DET SOM BÖRJAR PÅ BARN - LIS HELLSTRÖM SVENINGSON

LIS HELLSTRÖM SVENINGSON har 40 års erfarenhet av Göteborgs teaterliv, främst som kritiker och kulturskribent, men även genom publikarbete samt undervisning på utbildningar vid Högskolan för Scen och Musik, Kulturverkstan och Balettakademien.

### DET SOM BÖRJAR PÅ BARN HAR INTE LÄNGRE STATUS

#### – en spaning efter barnkultur i ett föränderligt samhälle

”Nej, inte kan man skaffa barn i dessa eländiga tider”. Så lyder den första raden i sången *Tidsvers 1936* från *Jösses flickor*, av Suzanne Osten och Margareta Garpe – med musik av Gunnar Edander. Föreställningen var en stor succé under det tidiga 1970-talet, både i Stockholm och Göteborg. Sången fortsätter: ”när Hitler tagit makten och arbetslösheten stiger”. Med bara ett utbytt ord i raden kunde oron gälla idag. Vad har hänt med barnen och det samhälle där ”världens bästa barnteater” växte fram?

I Barnteaterakademins seminarier serie inför att FN:s Barnkonvention blir svensk lag 2020 har jag fått i uppdrag att reflektera över barnens och barnkulturens status under de 40 år jag har bevakat och verkat i Göteborgs teatervärld. Erfarenheterna har jag samlat främst som kritiker och kulturskribent, men även genom publikarbete och undervisning på bland annat utbildningar vid HSM, Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet, Kulturverkstan och Balettakademien.

#### Varför behöver Barnkonventionen befästas i lag? Är inte barnen, deras plats och rättigheter självklarheter i vårt moderna samhälle? Även deras tillgång till kultur?

Hur barnen har det styrs av det samhälle de lever i. Att de hade en central roll i *Jösses flickor*; genom hela det tidsspänn som Osten och Garpe skildrade, berodde på att pjäsen skrevs i en tid som uppmärksammade barn och gav dem status. Men hur ser det ut idag? I Sveriges radios nyhetssändningar den 25 november 2019 fanns ett inslag om hur hårt den aktuella medicinbristen slår mot sjuka barn. En pappa berättade att han tvingades fara långväga runt till olika apotek i jakt på den medicin som sonen behöver. En barnläkare kommenterade situationen. Hon förklarade att det produceras färre läkemedel för barn än för vuxna och att få mediciner testas på barn. Så ser det ut för de allra mest ömtåliga, de som ska bli vår framtid.

Det finns fler exempel. När jag flyttade in i ett nybyggt hus för drygt tio år sedan satt jag i många möten och en fråga var helt dominerande. Den handlade om parkeringsplatser; hur många skulle det bli? Hur nära? Inte en enda fråga ställdes om lekplatser.

För parkeringsplatser finns det normer, Wikipedia återger:

”En **parkeringsnorm** är en kommuns regelverk för hur bilparkering ska ordnas vid ny- eller ombyggnation. Den anges vanligen som antal bilplatser per lägenhet, per anställd, eller per kvadratmeter byggnadsyta. Detta ger ett minsta antal parkeringsplatser som krävs för bygglov. I svenska kommuner förekommer inte parkeringsnormer som anger en övre gräns för antalet parkeringsplatser, men parkering kan begränsas i enskilda fall genom bestämmelser i detaljplanen.”

När det gäller lekplatser är samma källa mer knapphändig:

*"Lekplats, även lekpark, är ett område avsett för barn att leka på och är oftast beläget utomhus."*

Men hos Göteborgs stad hittade jag en policy för lekplatser från 2007 hos Park- och naturförvaltningen. Där står att det inom eller i nära anslutning till områden med sammanhållen bebyggelse skall finnas lämpliga platser för lek, motion och annan utevistelse. Och i Plan- och bygglagen stadgas att fastighetsägaren är skyldig att tillhandahålla den bostadsnära leken för de minsta barnen – närlekplatsen – och att det är tillgodosett ska framgå i detaljplanen. Varför debatteras inte detta faktum lika hett på våra bostadsmöten?

Policydokumentet innehåller en intressant läsning om lekplatsernas utveckling. Före förra sekelskiftet fanns inga särskilt avsatta platser för lek, men under mellankrigstiden växte "funkisstaden" fram med större friytor och gräsmattor som ett dominerande inslag i utemiljön. Efter andra världskriget byggdes lekplatser som en samlande plats i stadsdelen, ofta med både plaskdammar och bollplaner. Under 1960- och tidiga 70-talet byggdes de nya storskaliga stadsdelarna i Angered, Frölunda, Biskopsgården och Bergsjön. Där lades stor vikt vid barns och ungdomars miljö. Förutom stora och välutrustade lekplatser försågs områdena med fritidsgårdar och parklekshus där det fanns personal och aktiviteter både dag- och kvällstid.

De följande decennierna minskade bostadsbyggandet och därmed även antalet och ytan för nya lekplatser. De gamla användes sällan och underhållet försämrades. Det satsades mindre pengar på verksamhet och nästan alla parklekar blev obemannade. 1991 tog stadsdelsnämnderna över ansvaret för all parkmark, även lekplatserna. 1999 fick parker och lekplatser åter en central förvaltning när Park- och naturnämnden bildades. I slutet av 2019 nominerades regnlekplatsen i Rhenströmsparken som en av tolv byggnader i Göteborgs stads tävling *Årets bästa byggnad*. Lekplatsen vann inte, men nomineringen höjde i bästa fall lekplatsens status.

Den här förvaltningshistorien ger en bild av hur samhället och därmed synen på barnens behov har växlat. Lekplatserna blir en parallell till barnkulturen. Den barnteater vi har idag är frukten av den expansiva samhällsdiskussionen i slutet av 1960- och början av 70-talet. Men det fanns barnteater redan tidigare. På Lorensbergsteatern från 1922, och från 1934 på Stadsteatern, gavs stora julspel riktade till barn. Till synes påkostade uppsättningar med stora scenografier och kostymfrosserier. Ofta byggde pjäserna på kända sagor. Och ofta kom tomten själv på besök. Det var lukrativa tillställningar, med tusen personer i salongen och flera utsålda hus. Så småningom startade julspelen redan i oktober. De betydde mycket för teaterns kassa.

Men 1960-talet blåste in nya, radikala vindar i samhället. Även i kulturen i allmänhet och teatern i synnerhet – till exempel föddes gruppteatern på Stadsteatern, en historisk period. Julspektaklen började kännas dammiga och verksamheten lades ner.

Teaterarbetarna ville något annat med teatern som spelades för barn. Det var ett eget, aktivt val. Nya uppsättningar skapades, med nya teman och nya ambitioner att nå den unga publiken. *Ostindiefarare* i Stenhammarsalen 1970 är en milstolpe. Medvetenhet var ordet på allas läppar. Även medvetenhet om barnen. Det var tider som samlade demonstrationståg för barnens angelägenheter. "Ropen skalla, daghem åt alla".





Stämningen och engagemanget är lätt att avläsa med en titt på tidens litteratur. Det gavs ut mängder med böcker, gärna med agiterande titlar som *Vad gör vi med barnen, kamrater?*, *Barnteater – en klassfråga*, *NU! Handbok för barnindoktrinering*, *Barn, böcker och massmedier* eller *När jag blir stor*.

Kulturens värde slogs fast i den stora kulturutredningen *Ny kultur*, 1972, vilken följdes av *Kulturpropositionen* 1974. Där drogs riktlinjerna för den nationella kulturpolitiken upp. Yttrandefrihet, demokrati och motverkande av kommersialismens negativa verkningar liksom betoningen av konstnärlig verksamhet utanför institutionerna hörde till nyckelpunkterna. Hela kulturlivet vidgades och 1970-talet avsatte en rad fria teatergrupper i Göteborg.

I den här rörelsen fanns barnen med. De betraktades som viktiga, deras perspektiv och rättigheter lyftes fram. Ur den myllan växte den svenska barnteatern, som blev "världens bästa", fram. Konstnärligt blev det en rikedom, med många olika uttryck och former. Allt från turnéer med "två skådespelare och en låda" till omfångsrika uppsättningar på nya, egna institutioner som Unga Klara och Backa teater. Regissörer som Suzanne Osten och Eva Bergman gick i spetsen och visade att barnteater var på allvar och kunde skapa en karriär. Självt menar jag att barnteatern på många sätt har vitaliserat hela teaterkonsten – och fortfarande gör det. För den unga publiken, som är utan konventioner och andra hindrande förväntningar, vågar scenens konstnärer prova och utveckla sina uttryck.

Det fanns pengar till kultur, till skolor och förskolor. Och inte minst till fritidsgårdarna, som spelade en viktig roll för den uppsökande teaterns utveckling. I Göteborg skapades organisationer och system för att underlätta barnens möte med teatern. Skolteaterkommittén, med ledamöter från såväl skolförvaltningen som institutionerna och de fria grupperna, förfogade över öronmärkta pengar. Ett utjämningsystem skapades för balans mellan de fria aktörerna och institutionerna. KULF – Kultur i förskolan – och Kulis – Kultur i skolan – växte fram som viktiga kunskapscentra, näringsgivare och kontaktpunkter för alla ombud ute i skolor och förskolor. Under 1980-talet fick Göteborg flera etablerade teatergrupper och många spelade barnteater. Folkteatern startade förskolescenen *En trappa ner*. Frölunda kulturhus öppnade och blev en viktig mötesplats för barnkultur. Flera fria grupper etablerade egna scener. Barnteaterns konstnärliga nivå diskuterades och bevakades. Det som spelades för barn hade seriösa teman och motiv, och en tydlig vilja att kommunicera. Medierna gav utrymme för barnteaterrecensioner och reportage.

Stadsdelsreformen 1991 hotade att slå sönder systemet, den gemensamma pengapåsen för barnteater försvann. Varje stadsdel skulle hantera sin kultur, även ekonomiskt. Skillnaderna blev stora och eldsjälarna; de ombud förutan vilka många barn aldrig skulle få möta kultur, fick en svårare roll. I dagsläget går utvecklingen mot en ny centralisering.

1990-talets ekonomiska kriser fick långtgående konsekvenser i hela samhället. Idag är satsningar på kultur återhållsamma. Vem minns *Kulturpropositionen* 1996 eller 2009? Institutionerna brottas med anslag som inte räknas upp. Och det fria scenkonstliv som växte fram ur den stora vågen kämpar alltmer för sin överlevnad. Detta drabbar barnpubliken. Under en tid fann många en räddning i att spela barnteater. Hos skolorna fanns fortfarande pengar och publik. När skolornas ekonomi stramades åt började flera vända sig till förskolepubliken. Nu är det lika svårt där. Barnen och barnkulturen står inte längre högt i kurs.

Med boken *Och nu då?* försökte Statens kulturråd och Svenska Assitej (den internationella organisationen för barnteater) inför 2000-talet återuppta diskussionen om vikten av barn- och ungdomsteater. Någon större kraft utlöstes inte. Och nu har det gått ytterligare tjugo år. Barnteatern lever och bidrar fortfarande till scenkonstens utveckling, men grundförutsättningarna har på femtio år förändrats. Vem orkar stå på barrikaderna idag?

Teaterarbetarna själva sliter ängsligt med att skapa konst som platsar i anslagsgivarnas styrande ramar, med fara för ”kryssa i”-produktioner anpassade till aktuella honnörsord. I skolor och förskolor kämpar lärare och kulturombud för att överhuvud taget kunna komma iväg med barnen på teater – eller få teatern till skolan. Kultursamordnarna har ett tufft arbete.

Vid mina många teaterbesök är det bästa jag vet att få sällskap med unga grupper. Synen av förskolebarnens färgstarka västar gör mig upprymd; vi ska på samma äventyr! Tonåringarnas oroliga ben, käftslängar och mobilattityder skapar en annan nyfikenhet. Ska föreställningen lyckas nå och erövra dem?

Barnteaterakademien och den nyligen skapade Dansakademien – idag har även dansen fokus på den unga publiken – har en viktig roll att spela. När barnens behov och rättigheter reducerats till pliktskyldig politisk jargong – ”vi prioriterar barn och unga” – behövs samlingsplatser som tillför eldsjälarna energi och mod. De vuxna som utövar, förmedlar och tar emot scenkonsten är förutsättningen för att konsten ska nå de unga. Konsten hjälper alla att få syn på livet. Och orka ta itu med det. Så vi vågar föda barn. Vi kan inte låta unga Greta Thunberg stå alldeles ensam mot framtiden.

Lis Hellström Sveningson