

Kultur och kommersialism – några exempel från svenskt 1970-tal¹

Eva Kjellander Hellqvist och Karin Hallgren

För omkring femtio år sedan var den politiska debatten livlig i hela Europa. Denna tid har börjat uppmärksammas alltmer i forskningen (se exempelvis Östberg 2002 och Thörn 2018). I den allmänna politiska debatten var också kulturens roll i samhället och i enskilda människors liv en viktig fråga (Sauter 1996: 196; Frenander 2005). Idag kan det vara svårt att förstå vilken betydelse som tillmättes kulturutövning och förutsättningar för ett jämlikt deltagande i kulturlivet. Men tron på kulturens betydelse, inte bara för den enskilda individens upplevelser, utan också för byggandet av ett hållbart samhälle, var stark. Innebörden i kulturbegreppet debatterades flitigt.² I praktiken tog det sig uttryck genom att den statliga kulturpolitiken fick en allt fastare organisation. Kulturutredningen lades fram i oktober 1972 (SOU 1972: 66) och efter en omfattande remissverksamhet lades propositionen (1974: 28) fram för riksdagen i mars 1974 och beslut fattades i maj samma år (Hoogland 2005: 96f). Kulturrådet inrättades 1974 och ett antal kulturpolitiska mål fastslogs (Hoogland 2005: 35-74). Framträdande mål var allas rätt att ta del av god kultur, ett mångsidigt kulturutbud samt motverkandet av marknadsekonomins negativa verkningar (SOU 1972: 66, s. 171).

Hur dessa idéer kom till uttryck i praktiken har studerats av tidigare forskning (Arvidsson 2008; Klockar Linder 2014; Svedjedal 2014).³ Forskningen har dock inte uppmärksammat de båda kungliga teatrarna i Stockholm (i dagligt tal kallade Operan och Dramaten), trots att de hade en tydlig symbolisk position i den samtida debatten. Inte heller har TV:s agerande i relation till den progressiva rörelse som blev allt mer aktiv under 1970-talets första hälft studerats i någon större omfattning.⁴ I denna studie vill vi därför ge exempel på hur Operan och Dramaten samt TV förhöll sig till frågor om kulturens innehåll, spridning och finansiering under tidsperioden 1969–75. Hur påverkades dessa institutioner av de starka uppfattningar som kom till uttryck i den samtida kulturdebatten?

1 I arbetet med artikeln har Kjellander Hellqvist haft huvudansvaret för delen om TV och Hallgren för delen om de kungliga teatrarna, men båda författarna står för artikeln i sin helhet.

2 Ett exempel på denna diskussion är Lars Ulvenstams inlägg i *Fönstret* 1972, nr 6: 2f. Han framhåller där den stora betydelse som det vidgade kulturbegreppet fick i 1960-talets intensiva kulturdebatt: Från denna tid, menar han, kommer insikten att “kulturbegreppet ingår som en del i ett vidare sammanhang, att kulturpolitikens problem är desamma som samhällspolitikens i stort och måste lösas med samma ideologi. Det går inte att skapa en aktiv kulturmiljö utan en bättre social miljö.” Se också Schultz 1972: 108.

3 My Klockar Linder (2014) har studerat svensk kulturpolitik under 1900-talet, med särskilt intresse för hur ett modernt kulturpolitikbegrepp uppkom i *Kulturpolitik. Formeringen av en modern kategori*. Johan Svedjedal skildrar debatten om demokratins villkor under “engagemangets årtionde 1965-1975” (2014: 7), som den tog sig uttryck inom skönlitteraturen, i *Ner med allt?* (2014).

4 Den mest övergripande bilden av musik och politik i ett större perspektiv återfinns i Alf Arvidssons *Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965-1980* (2008). Forskning om den progressiva rörelsen har i stor utsträckning lutat sig mot skildringar från aktiva i rörelsen (se exv. Thyren 2009, Bergman 2011, Palmqvist 2018).

Vi gör detta genom att först titta på exempel på de tre institutionernas repertoar och arbetssätt ur ett samhällsperspektiv, för att därefter se hur man från institutionernas sida arbetade med spridning. Sist diskuterar vi hur dessa aktiviteter kan ses i samband med frågor som rör ekonomiska aspekter, med särskilt fokus på idéer kring kommersialism. Exempelen är valda utifrån att de är representativa för varsin pol i den samtida debatten. De kungliga teatrarna uppfattades allmänt som högborgerliga, konservativa institutioner som angick endast en mycket liten del av befolkningen. Vid den andra polen placerades gruppen ABBA som symbol för vad som sågs som kommersiell musik. Samma år som Statens Kulturråd inrättades vann ABBA *Eurovision Song Contest (ESC)* och påbörjade en omfattande internationell karriär.⁵ Genom det stora intresset för ABBA:s musik såldes det skivor för stora summor, både i Sverige och utomlands, något som gjorde att musikgruppen blev symbol för vad som sågs som kommersiell musik. I den polariserade debatten på 1970-talet befann sig kritikerna av vad man uppfattade som kommersiell kultur vid ena polen, med ABBA som symboler för den kommersiella kulturen vid den andra. Den TV-sändning som tydligast formulerade denna kritik var *Alternativ festival 1975* och vi har därför valt denna som exempel.

Valet av de tre institutionerna motiveras av att det rör sig om en del av kulturlivet som knappast har tagits upp i samband med kulturdebatten tidigare. Det är också intressant att studera dessa institutioner eftersom de hade statligt stöd eller licensintäkter som viktiga ekonomiska förutsättningar för sin verksamhet. Det medförde också att det ofta framfördes särskilda krav på dessa institutioner. Den progressiva rörelsen kommer att tas upp i samband med diskussionerna men dess verksamhet kommer inte att beskrivas närmare. Tidsperioden, 1969–1975, är vald för att polariseringen inom kulturlivet var som mest uttalad under denna tid. Kulturdebatten uppstod dock förstas inte 1969, utan hade tydlig koppling till debatten under 1960-talet. Korta tillbakablickar till 1960-talet kommer därför att förekomma i artikeln där det är relevant.

Studien bygger på arkivmaterial från Operan och Dramaten, Statens offentliga utredningar (SOU) samt inspelningar från Sveriges Radios⁶ arkiv och fonogram. Tillgången på material från föreställningar har varit varierande. TV-program har till viss del funnits tillgängliga, medan materialet från Operan och Dramaten har bestått av program, texthäften och musikinslag på fonogram, men inte av några inspelade föreställningar. Vi utgår i studien från vad som gjordes i praktiken vid de utvalda institutionerna, men också utifrån debatten. Materialet har analyserats utifrån hermeneutiska principer (se Gadamer 1997), där tolkning och dialog varit centrala. Oavsett vilken aktivitet som utförs, om man läser, tänker eller samtalar så sker det i dialog med någon, antingen med en annan person eller med en själv. Denna dialog innebär därför att man alltid kan sägas utgå från den egna förförståelsen när man gör tolkningar, det vill säga de förutsättningar och de traditioner man har tillägnat sig under livet. Vår ambition är att använda den förförståelse vi besitter vid läsning av de olika dokumenten, men samtidigt att vara uppmärksamma så att denna förförståelse inte lägger hinder för en objektiv tolkning. Genom att vi är två artikelförfattare kan vi ta hjälp av varandra för att förhindra att vår förförståelse färgar våra tolkningar på ett negativt sätt.

5 ABBA fick efterhand flera efterföljare, ofta benämnda som ”det svenska musikundret”, med artister som gjorde internationell karriär inom populärmusikområdet, med möjlighet till stora ekonomiska vinster, exempelvis Ace of Base, Roxette och Avicci.

6 Fram till 1979 hette företaget Sveriges Radio och innefattade både radio och TV.

I artikeln ges först exempel på repertoar från de båda kungliga teatrarna och därefter från TV, följt av en diskussion där också frågan om arbetssätt tas upp. Därefter diskuteras ”spridning” och ”kommersialism” utifrån den redovisade verksamheten och den samtida debatten.

Repertoar på Operan

De båda kungliga teatrarna i Stockholm, Operan och Dramaten, har en historia som går tillbaka till slutet av 1700-talet (Hallgren 2000: 25ff). Från att ha varit hovteatrar förändrades de under 1800-talet till att bli mer inriktade också mot en borgerlig publik. Teatrarna fick efterhand ekonomiska anslag från staten, men biljettintäkterna har alltid varit en mycket viktig inkomstkälla och behovet att spela en repertoar som lockat en stor publik har alltid funnits (Hallgren 2016: 121).

I operahuset vid Gustav Adolfs torg i Stockholm pågick en omfattande verksamhet på 1960-talet. Man hade en stampublik, som lätt fann sin väg till Operan, och under tiden efter andra världskriget hade man efterhand byggt upp en allt mer uppmärksammad sångarensemble. Fanns det någon nyskriven repertoar på Operan och Dramaten under 1970-talets första hälft, som anknöt till samtidens uppfattningar om att kulturevenemang skulle ha en koppling till samtida frågor? Följande presentation, som bygger på repertoarlistor och arkivmaterial, tar upp några av verken.⁷ De beskrivs jämförelsevis ingående, eftersom det är verk som idag inte är kända för någon större krets.

En nyskriven opera med premiär i december 1969 var *Evakueringen* av Björn Wilho Hallberg och Björn Runeborg, i regi av Folke Abenius. Stycket var en knapp timme långt och gavs inte på huvudscenen, utan på annexscenen Rotundan, en mindre scen i en annan del av Operahuset, med drygt hundratalet platser. Lokalen var rund och cirkelformen innebar att stycket kunde utspela sig mitt ibland och delvis också i samspel med publiken (*Vår Opera* 1969, nr 4: 7). I programbladet beskrev författaren Björn Runeborg den framtidsvisionära handlingen på följande sätt:

En stor kemisk-teknisk fabrik i Stockholm har måst lägga ned driften och staden har fått ett betydande arbetslöshetsproblem. Arbetarna drar runt i staden väntande på jobb och försöker komma till tals med de ansvariga som bara gör sig hörda via högtalare. Under tiden förbereder en underordnad tjänsteman vid Civilförsvarsstyrelsen en evakueringsplan för Stockholm, som bygger på förutsättningen att grundvattnet blivit så förgiftat att det inte kan användas. Det försäkras honom att detta blott är en hypotes och att planen aldrig skall behöva komma till användning, men han kopplar ändå samman sitt arbete med den oro som råder i staden. I en dröm upplever han evakueringen. Detta är förutsättningarna. Stycket har ingen handling i vanlig mening med början och slut. Det som visas upp är en situation, ett antal tablåer. Det som diskuteras är frågorna om ansvar och medansvar för den situation som uppstått. Librettot har skrivits om flera gånger. Vi började arbeta med det sommaren 1967, när miljödebatten ännu låg i sin linda. Det hela tänktes då i en version för TV, och hade en ännu mer fragmentarisk karaktär än det slutliga manuskriptet. Därefter skrevs det om för scen, i en mer rakt berättande form. Den slutliga utformningen fick det först sedan det blivit bestämt att det skulle uppföras på Rotundan, vars cirkelform och flexibla scenmöjligheter, med en blandning av orkester, åskådare och aktörer som en bjudande nödvändighet,

⁷ Repertoaruppgifterna är, om inte annat anges, hämtade från Strömbeck & Hofsten 1974.

omintetgjorde tanken på historieberättande musikteater (Operans programblad till *Evakueringen* spelåret 1969-70).

I programbladet resonerar Hallberg och Runeborg också om vilken publik som går på Operan, och om det meningsfulla i att ta upp ett aktuellt problem just som en operaföreställning. Runeborg menar att opera ses som någonting högborgerligt, att operan är ”en tämligen antikverad institution, den borgerliga finkulturens viktigaste fäste”. Enda sättet att förändra denna uppfattning är enligt Runeborg att ta upp till exempel ett sådant ämne som miljöförstöring, för att ”förändra synen på operan i det kollektiva medvetandet”. ”Vi ska inte avskaffa Operan, vilket ju många tycker. Vi ska göra en ny sorts opera.” Hallberg redovisar samma uppfattning:

För mig är det viktigt att det jag gör för Operan skall vara sådant som rör sig i tiden. Frågor och problem, som rör sig om människans situation i nuet och i framtiden. Jag tror ofta att nutida tonsättare på något sätt sitter kvar med ett högromantiskt tänkande när det gäller att göra en opera. Svårigheten att hitta en ny operaform. För mig kan opera innehålla allt, alla konstarter kan samsas där. Teater, film, musik, sång och tal. Det skall vara ett allkonstverk, fast inte i wagnersk mening. Operan kan också vara politisk, i den meningen att den tar upp och rådbår politiskt känsliga frågor. Men jag tror inte på en politisering i den meningen att man försöker använda operan som politiskt vapen. Operan kan inte vara ett politiskt vapen, eftersom den politiska makten och den politiska beslutanderätten finns hos politikerna och inte hos konstnärerna (Operans programblad till *Evakueringen* spelåret 1969-70).

Hallberg framhåller också att det finns en vilja till ”nytänkande när det gäller kollektivt arbete bland de nya sångarna. Det är en mycket stimulerande erfarenhet inom en så solistpräglad institution som Operan, och det ger mig förhoppningar om att kunna fortsätta med nya arbeten.” I operan medverkade fyra solister, varav en var den engelska sångerskan Dorothy Dorow, välkänd som uttolkare av seriös samtida musik av tonsättare som Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna och Krzysztof Penderecki. Hon fick också verket sig tillägnat av upphovsmännen (*Vår Opera* 1969, nr 4: 6). Att man helt i tidens anda ville involvera publiken i handlingen framgår av scenanvisningarna, som anger att kören i operans inledning föreställer arbetslösa, som ska gå runt i publiken och dela ut lappar med text som förklarar att de förlorat sina arbeten på grund av brist på vatten och att de nu söker vilket arbete som helst (<https://www.svenskmusik.org>).

Kopplingen till den aktuella debatten framgår också av programhäftets utformning. En sida består av ett stort antal frågor till publiken, som ”Anser ni det försvarligt att man fortsätter att framställa högoktanig bensin trots att man vet att den är starkt hälsofarlig?” ”Är Operan egentligen rätta platsen att ta upp viktiga samhällsfrågor på, som det här med miljöförstöringen? Som institution är den ju ganska exklusiv och främmande för dom flesta människor. Och ligger det inte nåt nästan perverst i att göra musik av sånt?” ”Anser ni att den här operan är en meningslös handling?” Här ville man uppenbarligen också skapa en dialog med publiken och få den att fundera över frågor som både rörde operakonsten som sådan och

frågor som rörde de samtida miljöförhållandena. Att förmedla sakinformation om politiska och samhällseliga frågor i programbladen var mycket tidstypiskt.⁸

Evakueringen gavs nio gånger under säsongen och fick viss uppmärksamhet i pressen. I *Musikrevy* (1970, nr. 2) omtalade Bertil Berthelson framför allt samhällsengagemanget och de tekniska nyheterna.

Detta rykande färiska stycke är besläktat med talscenens samhällsengagerade dramatik. Vi möter också den nya musikens tekniska apparatur, förbunden med människorösten i tal och sång, det hela sammanhållet under den unge Kjell Ingebretsens taktpinne. Verket är tillägnat Dorothy Dorow, som företräder det enda lyriska inslaget i den mörka bilden.

Ytterligare ett exempel är en föreställning på Rotundan 1971, *Experiment X*, med undertiteln ”en moralitet om mänsklighetens framtid”, en nyskriven opera av Bengt Hambraeus och Bengt V Wall. Operan var för åtta solister och kammarorkester och vid premiären medverkade bland andra Sven-Erik Vikström och Kerstin Dellert (*Nutida musik* 1973/74 s. 13-15). Wall kommenterar syftet med verket i programbladet: ”det är i individerna vi kan förstå, känna, lida. Därför har jag låtit ondskans egentligen obegripliga drama återspeglas i några få människors lidande och undergång.” Kolbjörn Höiseth spelade rollen som Diktatorn. Det var en talroll (*Vår Opera* 1971, nr 1: 13). Att blanda tal och sång på nya sätt var vanligt förekommande i de nya verken, och kan ses som en följd av intresset att utmana gränserna mellan talteater och opera, för att åstadkomma en ny ”musikteater”. På liknande sätt kombinerade verket *Drottning Jag* av Karl-Erik Welin och Stig Claesson, tal och sång, med aktörer både från Dramaten och Operan. Verket hade urpremiär 1973 och framfördes sammanlagt 21 gånger. Senare under året gavs den också på Dramaten, under rubriken ”En opera för dig som är ung” (Programblad våren 1973 Dramaten). Intresset för ny repertoar var förstås inte begränsat till Sverige, utan var internationellt. En tonsättare som genom sina operor i Sverige, bland annat *Drömmen om Thérèse*, kom att få internationella framgångar var Lars Johan Werle bland annat med operan *Resan* 1969. Den hade urpremiär i Hamburg 1969 och spelades på Stockholmsoperan första gången 1970. Operans libretto bygger på P. C. Jersilds roman *Till varmare länder*. Librettisten Lars Runsten menade att operan handlade om ”människor i ett välfärdssamhälle. Det handlar om brist på inbördes relationer och om ensamhet, om blindheten och om vår falska strävan, om svårigheterna att bli medveten om sin tillvaro.” (*Musikrevy* 1969, nr 6: 301f.) I *Vår Opera* lämnas en kort redogörelse för svenska kritikers uppfattning efter urpremiären i Hamburg (*Vår Opera* 1970, nr 1: 2f.). Tonen är genomgående mycket positiv och man framhåller bland annat att Werles musik aldrig är svårfattlig, men färg- och klangrik, och med många konstgrepp från skilda epoker och många citat. Även kombinationen av klassisk musik och pop & jazz kommenteras. Den bildmässiga ambitionsnivån framhålls som betydelsefull. Ulla-Britt Edberg skriver om verket efter framförandet i Hamburg:

Det här är en resa, en opera som pekar framåt. Det är kanske 70-talets svar på frågan vad nytt det skall bli av musiken. I en musikvärld där framför allt unga inte längre lägger värderande synpunkter på seriös musik kontra underhållning, Mozart kontra pop,

8 Jämför Secher & Waldén *20 år med Stockholms Stadsteater 1960-1980*, (1981, s. 42). De omtalar att programmet till *Viet Rock* som sattes upp på Stockholms stadsteater våren 1967 tidstypiskt innehöll dokument och fakta som satte in pjäsen i ett politiskt sammanhang.

kunde för den skapande musikern en rik och skiftande collageteknik vara en framkomlig väg. Den har prövats förut men sällan lika indoktrinärt och förutsättningslöst som här. Werles citat och allusioner är aldrig – så när som på få medvetna undantag – vitsiga lustigheter. Det ger nya dimensioner åt ett känslö- och tankeliv som inte låter sig mättas helt med enbart moderna klanger. Vi lever antingen vi vill erkänna det eller inte kvar i gamla skönhetsvärderingar. I Werles musik skildras de vardagliga slitningarna, nervpåfrestningarna och den oartikulerade ångesten med relativt spända eller oelastiska klanger. När han vill blotta djupare relationer kan han t o m infläta citatmusik. [...] Werle spelar som i en väldig trappuppgång från olika etage ut varierande klangfärger och motiv från pop till gregorianik. De blandas, går in i varandra och ger ekoflimmer som rister till i åhörarnas alla skrymslen av associationer och känslolägen. (Musikrevy 1969, nr 6: 302.)

Edberg nämner i samma artikel att man förutom symfoniorkester och andra instrumentgrupper också använt sig av 84 högtalare för band och 16 högtalare för popbandet. Här poängteras blandningen mellan olika stilar, en företeelse som också tidigare förknippats med Werles kompositionsideal (Tillman 1999: 8-24). Det är dessutom en mycket tidstypisk företeelse. På Operan gavs verk särskilt mot barnpubliken med populärmusik, som *Fröken Ensam Hemma* (Operan programblad u.å.), på Stockholms stadsteater gavs *Viet Rock* 1967 med musik av duon Hansson & Carlsson (Secher & Waldén 1981: 42f). En popgrupp, Mecki Mark Men, medverkade på scenen, och i pressen betonades att operan blivit en framgång, i synnerhet bland ungdomen (*Musikrevy* 1972, nr 6).

Resan gavs också påföljande säsong i Stockholm. *Evakueringen* återkom inte på repertoaren efter säsongen 1969/70. Även *Experiment X* blev en engångsföreteelse. Det är tänkbart att kopplingen till den samtida debatten gjorde verken mer tidsbundna och därför mindre intressanta att uppföra under senare säsonger, men det är också möjligt att den experimenterande karaktären inte uppskattades av en större publik. Operapubliken 1970 var heterogen och måste ha omfattat både personer, som framför allt uppskattade den traditionella repertoaren, och sådana som hade ett stort intresse för experiment och förnyelse. Den senare delen av publiken var väsentligt mindre än den förra, på 1970-talet såväl som idag. Från Operans sida måste man tillfredsställa båda grupperna. Huvuddelen av repertoaren bestod av traditionella operor, med verk av Mozart, Rossini, Wagner och Bizet som vanligt förekommande. De nyare verken, med en starkare koppling till aktuella samtida frågor blev mer av undantag.

Repertoar på Dramaten

Också på Dramaten fanns ett intresse för ny repertoar, även om det också vid denna scen var den traditionella repertoaren som dominerade. På 1960-talet sågs ett stort intresse för musikaler och revy på Dramaten. Många traditionella talpjäser försågs med musik och ett flertal Brecht-pjäser med många musikinslag framfördes (Svensson 1976: 20).⁹ Revyn, med rötter tillbaka till mitten av 1800-talet, hade under 1900-talets lopp försvunnit från

⁹ Margareta Svenssons (Rörby) uppsats om *Musik på Dramaten 1888-1974* (1976) skrevs när Svensson arbetade som bibliotekarie på Dramaten. Utifrån sitt arbete med samlingarna sammanställde hon denna noggrant genomförda och kommenterade repertoarförteckning, som i denna artikel varit viktig för översikten över Dramatens musikrepertoar.

institutionsteatrarna, men gjorde nu sitt återtag på de större scenerna (Pettersson 1976: 14-17, Hallgren 2000: 134-139).

Kopplingen mellan tal- och musikteater kom fram i flera pjäser. Ett experiment gjordes hösten 1967 av tonsättaren Ulf Björlin i samarbete med koreografen Donya Feuer och scenografen Lennart Mörk, när man satte upp pjäsen *Om fem år* av Lorca, med underrubriken *Opera för skådespelare*. (Programhäfte, Dramatens programblad nr 5 1967/68). Musiken var också ett viktigt inslag i den repertoar som gavs med tydlig inriktning mot en ungdomspublik. Flera av pjäserna hade ett aktuellt samhällsanknutet innehåll, som *Nils Johan Andersson m.fl.* (1969), en pjäs om Vietnam: *Dom* (1967), en pjäs om *Zigenare* (1968), *Flotten* (1969) samt pjäsen *Sonja, Mona, Maja - arbetets döttrar* (1970).¹⁰

En av de mest uppmärksammade pjäserna var *Nils Johan Andersson m.fl. (NJA-pjäsen)*¹¹. Den är ett bra exempel på det samtida intresset för gruppteater, revyformen och popmusik. Ensemblen som framförde pjäsen bestod av en grupp från Dramatens scenskola samt fyra popmusiker. I ett nummer av tidskriften *Musikens Makt* (1973 nr 3) berättas följande om musikgruppens engagemang i pjäserna på Dramaten: De fyra musikerna (Rolf Adolfsson, Anders Forsslund, Gunnar Idering och Stefan Ringbom) hade gått på Adolf Fredriks musikskola i början av 60-talet och tillsammans bildat popgruppen Mascots. Efter förfrågan från Dramaten medverkade popgruppen hösten 1967 i en pjäs om Vietnam (*DOM*) och året därpå i pjäsen *Zigenare*, som hade utarbetats av en grupp just färdigutbildade elever från Dramatens scenskola. *Zigenare* blev en stor framgång och gruppen fick på våren 1969 tillstånd att börja arbeta på en ny pjäs. Efter diskussioner om ämnesval enades man om att denna gång rikta intresset mot svenska förhållanden och en normalstor svensk normalindustri. Valet föll på Norrbottens Järnverks AB i Luleå (Mosskin 1973).

Pjäsens innehåll byggde i stor utsträckning på de uppgifter man fått vid kontakter med gruvarbetare i Luleå. Man intervjuade arbetare vid verket och undersökte livsvillkoren för arbetare och tjänstemän. Tidstypiskt nog finns en hel del av dessa uppgifter tryckta i det 30 sidor omfattande programhäftet. Programmet lyfter inte fram någon individ. De medverkande förtecknas i bokstavsordning och det framgår inte vilka som är skådespelare och vilka som är musiker. Hela gruppen anges som upphovspersoner till både pjäsen och programhäftet (Programblad *Nils Johan Andersson m.fl.* Dramaten Lilla scenen 1969).

Det insamlade materialet blev för omfattande för att allt skulle kunna användas i pjäsen och parallellt med pjäsen framställde gruppen en bok med resterande material.¹² Att på detta sätt

10 Även Stockholms Stadsteater hade ett flertal samhällsinriktade pjäser i sitt utbud. Spelåret 1966/67 gavs två pjäser av Megan Terry: *Kylen* och *Viet Rock*. Secher & Waldén, *20 år med Stockholms Stadsteater 1960-1980*. Stockholm, (1981: 42f). En revy med politisk inriktning framfördes hösten 1970. *Buss på stan* var en föreställning där publiken kördes runt i staden i buss "för att på plats bilda sig en uppfattning om aktuella stadsplaner" (Waldén 1990: 5).

11 Pjäsen har uppmärksammats också i tidigare forskning. Den omnämns i Bergman (2011: 141) och behandlas kortfattat i Arvidsson (2008: 121-122). *NJA-pjäsen* har behandlats utförligt i en uppsats av Stefan Valmin, *Debatten kring N.J.A. m.fl.* (1971). Uppsatsen är en ingående och pålitlig studie av pjäsen och dess uppförandeförhållanden och har använts här för en grundläggande beskrivning av pjäsen.

12 *N.J.A.* Boken består till största delen av intervjuer med gruvarbetare och andra anställda vid Norrbottens Järnverk. I samband med intervjuerna tas generella frågor upp, som frågor om arbetsskador, anställningsförhållanden, relationen mellan arbetare och fackförening och liknande. Även till boken står hela gruppen som upphovspersoner, men bokens inledning är undertecknad av endast tre namn, Helena Henschen, Gunnar Ohrlander och Ove Tjernberg. Dessa tre anges också i boken som copyrights-innehavare.

samla in underlaget till pjäsen genom att själva gå ut i samhället och intervju personer förekom i många sammanhang under denna tid. Inom det litterära området utkom under 1960- och 70-talen ett antal verk som kallades ”rapportböcker”, som *Rapport från kinesisk by* av Jan Myrdal 1963, *Gruva* av Sara Lidman och Odd Uhrbom 1968 samt *Rapport från en skurhink* av Maja Ekelöf 1970. *Gruva* blev väldigt uppmärksammas vid sin utgivning och hade stor betydelse för den debatt om arbetarnas villkor som blev allt intensivare under följande år (Olsson 2002: 165-167, Svedjedal 2014: 121). Det är sannolikt att Lidmans bok var ett skäl till att gruppen valde att göra en pjäs om gruvarbetarna och deras förhållanden. Det fanns ett tydligt dokumentär-ideal också för *NJA-pjäsen* och en koppling mellan *NJA-pjäsen* och boken *Gruva* gjorde också i en recension av Agneta Pleijel (Aftonbladet 19690922).

Premiären ägde rum på Dramatens Lilla Scen 20 september 1969. Initialerna i pjästitlens personnamn (”Nils Johan Andersson m.fl.”) blev N. J. A. och skulle ge associationer till ”Norrbottens Järnverks Aktiebolag”. Pjäsen består av tjugo nummer med omväxlande talad dialog och sånger. Varje nummer har sin titel, till musiknumren hör ”Det var jag som byggde landet”, ”Visan om tjänstevägen”, ”Hennes visa”, ”Kvasten”, ”Ljugarbänk”, ”Balladen om Olsson” och ”Har du hört om det ljuvliga landet?” Replikerna tar upp frågor om arbetsmiljö och anställningsförhållanden. Sångerna blir fördjupningar av dessa teman och möjliggör en skildring av känslor, som i ”Hennes visa” där arbetarhustrun sjunger om mannens farliga arbete och ”Kvasten”, som uttrycker ilska och vanmakt över förhållandena för äldre arbetare. I programbladet saknas genrebeteckning, men utgår man från innehållet och framställningen ligger det nära till hands att placera in den i en revytradition. Det finns inte någon genomgående handling, men allt handlar om arbetarnas situation vid järngruvorna i Norrbotten, vilket ger en enhetlighet åt framställningen. Musiken hör stilistiskt hemma i poptraditionen, men med stor vikt lagd vid sången som stöds av ackompanjemang av gitarr, bas och slagverk. Dramaten hade en önskan att ha musik som skulle locka ungdomen, det var ett av skälen för att engagera en popgrupp. Musiken skulle samtidigt passa in i teatersammanhanget. Musiken blev mycket uppmärksammas och gruppens musikstil framhålls som ”nästan skolbildande” av Bengt Ernryd, musiker, tonsättare och musikchef på Stockholms stadsteater 1969-2007 (Ernryd 1990: 165). Sex av sångerna utgavs på skiva (1970 *Hör upp allt folk*).

NJA-pjäsen blev mycket uppmärksammas vid premiären. Den spelades på Dramatens lilla scen och dessutom på många platser utanför teatern, som bibliotek, ungdomsgårdar och fängelser på många olika platser i landet (Valmin 1971: 12). Eftersom pjäsen blev så uppmärksammas blev det redan under hösten aktuellt att också visa den i TV. Den direktsändes i TV 2 25 februari 1970 och sändningen föregicks av ett stort förhandsintresse där den kritiska debatten redan var igång. Pjäsen hade till och med redan före sändningen anmälts till radionämnden. För att kunna diskutera de frågor som pjäsen gav upphov till följdes pjäsen av en direktsänd debatt (*Hört och sett* 1974: 304). Att pjäsens innehåll låg i tiden och engagerade många framgår tydligt av den uppmärksamhet som pjäsen mötte både i pressen och i TV-föreställningen.

Repertoar i TV

När TV-sändningarna i Sverige startade 1956 hade musik en marginell plats och var långt ifrån självklar i utbudet. Opera och balett var de två former som fungerade bra för TV-mediet och

det var dessa konstformer som dominerade musikutbudet under en längre tid. Men också musikpedagogisk verksamhet fick utrymme och det framhölls att TV kunde hjälpa till att popularisera den seriösa musiken. Två exempel på detta var att Cullbergbaletten under TV 2:s första år var knutet till kanalen genom Riksteatern, och att Ingmar Bergmans uppsättning av *Trollflöjten* samsändes i radio och TV nyårsdagen 1975 (Björnberg 1998: 230f). För övrigt förekom musik i kabaréer, revyer, barnprogram och i olika underhållningsprogram, men då som ren förnöjelse (Nordmark 1999: 248).

I utredningen *Radions och televisionens framtid i Sverige I* (1965) resonerades det om hur konkurrens (med fler än en tevekanal) kunde vara ett sätt att säkra kvalitet genom en strävan efter att förmedla goda program, som tävlade med varandra om att dra till sig tittarna. Programmen i ena kanalen kunde då rikta sig till en smal publik, medan programmen i den andra kanalen kunde rikta sig till en bredare tittarskara. Att konkurrera på kommersiell bas ansågs inte rimligt eftersom det minskade publikens valfrihet (SOU 1965: 20 s. 171). Från Sveriges Radios håll fanns det flera olika orsaker till att man ville utöka kanalantalet och ännu bättre nå ut till allmänheten. En orsak var att man ville gagna de personer som inte normalt hade tillgång till olika sorters kultur eller till specifik allmännyttig information. En annan aspekt rörde demokratiska värderingar. Här skrivs det att:

En grupp av värderingar måste betraktas separat: de allmänt demokratiska. Här kan etermedierna aldrig vara neutrala. Lika väl som den politiska demokratien antas vara överlägsen andra system, måste sådana ting som tolerans, hänsyn till minoriteter, respekt för människovärdet och för det fria ordet självklart hävdas och där så är motiverat klart framställas som ideal. Omvänt måste rasfördomar, klasshögfärd och nationell chauvinism liksom många andra utslag av dumhet och antidemokratiska attityder bekämpas på olika sätt (SOU 1965: 20 s. 183).

Utredningen framhåller därmed det viktiga i att Sveriges Radio verkar för att demokratin upprätthålls. Utgångspunkten är att verksamheten bygger på saklighet, neutralitet och objektivitet, men det framkommer också att Sveriges Radio anses ha en skyldighet att lyfta politiska frågor som inte annars kommer medborgarna till del genom den vanliga partipolitiken. Frågor det kan handla om är till exempel kvinnans rätt i samhället, rättssäkerhet med mera. Sveriges Radio blir på detta vis representanter för "det officiella Sverige" (SOU 1965: 20 s. 187). I utredningen framkommer det också att man gör en uppdelning mellan kultur och underhållning, där musik, teater, bildkonst, debatt och kritik ingår i kultur medan underhållning inte definieras, utan enbart beskrivs som ett område med stora kvalitetsproblem (SOU 1965: 20 s. 309). Televisionen skulle alltså inriktas mot kulturella och folkfostrande uppgifter. Sveriges Radio skulle också förhålla sig neutral till politiska frågor, samtidigt som de hade en uppgift att lyfta fram sådant som alla medborgare borde ta del av. 1969 delades då TV in i två kanaler. Ett resultat av detta blev att TV-kanalerna fick olika fokus, där TV 1 blev den traditionsbundna och TV 2 den alternativa med en mer folklig och ungdomlig inriktning (Nordmark 1999: 248f).

1974 vann alltså ABBA *Eurovision Song Contest*. En av utgångspunkterna för hela evenemanget var att det sändes i TV över hela Europa. *Alternativ festival* anordnades året efter som en protest mot ESC och mot Sveriges Radios finansiering av densamma, då tävlingen utifrån ESC:s regler skulle hållas i föregående års vinnarland, det vill säga Sverige och Stockholm. Så samtidigt som SVT1 sände ESC från St Eriksmässan så sände TV2 *Alternativ*

festival från Gärdet. Festivalfinalen tog plats i ett stort cirkustält ute på Gärdet i Stockholm och TV-sändningen inleddes med denna tältresning. Programledare för den direktsända finalen var de tre barnprogramfigurerna Ville (Jörgen Lantz), Valle (Anders Linder) och Viktor (Hans Wigren) som i sina TV-program hade haft fokus på olika samhällseliga frågor. Viktor inledde med orden: ”Man kan ju inte tävla i musik” och ”Musik är känslor”. Detta togs mycket väl emot av publiken. De deltagande artisterna var från alla de fem nordiska länderna samt Chile, England och Holland. SVT sände till samtliga nordiska länder och artisterna talade till publiken på det egna språket, ingenting översattes. De tre programledarna fick inledningsvis improvisera då de första artisterna inte var på plats när de påannonserades. Hela festivalfinalen präglas, enligt vår mening, av amatörskap, lågbudget och en kollektiv anda. *Alternativ festival* nämns i många sammanhang (se exempelvis Arvidsson 2008 och Lilliestam 2013) som exempel på hur den progressiva rörelsen arbetade, men ingen har tittat närmare på vad man sjöng om, eller vad som egentligen sades i den direktsända finalen, därför ges här en genomgång och analys av det som sker i TV-sändningen.

Den allra första musik som hörs i programmet är signaturmelodin till *Eurovision* på munspel, avskalat och flärdfritt.¹³ Denna övergår därefter till en kort sekvens med dansande människor till skämtvisan *Igelkottaskinnet*. Första artisten som uppträder är Arja Saijonmaa, som tolkar Mikis Theodorakis, först på finska och därefter på svenska. Därefter framför Silverdalskören en finstämd visa med sångtexten skriven på en stor textremsa som hålls fram under sången. Refrängen lyder ”vi sångens sanna glädje glömma i den skvalmusik vi hör”. Därpå avlöser olika artister varandra fram till mellanakten, artisterna är från Finland, Chile, Island, Norge och Grönland. Musikaliskt spretar det en del då allt från traditionella toner (Chile) till rock (Grönland) hörs, men genom texterna uttrycks en kamp mot etablissemangen där det politiska budskapet står i centrum. Mellanakten utgörs av en parodi på *ESC* med en dragshowartist som programledare. Fokus under detta nummer, ”det svenska bidraget”, är kärnkraft och farorna med densamma då numret avslutas med en explosion. Melodin som numret framfördes till är mycket likt ABBA:s låt *Hasta Mañana* (från 1974). Sista akten inleds därefter med ett holländskt band som med bland annat fiol, gitarr och dragspel framför folkmusiklåtar som det dansas till. Den brittiske musikern Kevin Coyne spelar sedan med sitt band en traditionell rocklåt med rockbandsättning, helt utan politiskt budskap. Den TV-sända finalen avslutas med den fiktiva figuren Sillstryparn (Ulf Dageby) som tillsammans med bandet Nynningen framför *Doin´ the omoralisk schlagerfestival*. *Doin´ the omoralisk* är tydlig kritik mot schlagerfestivalen i allmänhet, och ABBA och Stikkan Andersson i synnerhet. Låten inleds med ett fördömande av schlagerlåtarnas triviala texter där lyssnarna beskylls för att blunda för orättvisorna i världen och enbart fokusera på nöje:

Det rasslar av juveler och glittrar av guld
De sjunger om den spanska solen
Men garrotteringar och mord, det skiter de i
Och svänger på fascistkärningkjolen

Denna vers följs av kritiken mot ABBA där de framställs som helt och hållet konstgjorda och enbart intresserade av att tjäna pengar:

¹³ Första satsen *Marche an rondeau* ur *Te Deum* komponerad av Marc-Antoine Charpentier (1634-1704).

Och här kommer ABBA i kläder av plast
Lika döda som sillkonserver
De skiter också i allt, vill göra snabba stål
Det pyr i mina franska nerver

Mest klander får Stikkan Andersson som också är den som får stå som symbol för det kommersiella där hans skivbolag Polar står i kontrast till MNW¹⁴:

Och Stikkan Andersson han tycker folk är dumt
Producerar romantik
Men kärleken är stark
Så Stikkan får en spark
Som passar ett cyniskt svin

Låten sjungs med grov Göteborgsaccent, något som bidrar till att förstärka en stereotyp arbetarkoppling.¹⁵ I detta fallet utgör dialekten en symbol för att tydliggöra skillnaderna mellan (dem), den opersonliga glittrande kommersiella musiken, och (oss) den samhällskritiska “äkta” musiken. I Rhedin (2011) framhålls att göteborgskan från 1968 och framåt uppfattades som ett “manifest, en politisk tillhörighet”. “Skådespelare kunde uppmanas att tala göteborgska på scen när de skulle ge intryck av att komma från arbetarklass.” (s. 224). Palmqvist (2018) skriver om just figuren Sillstrypan att “det handlar inte om vilken göteborgsk dialekt som helst, utan om en sociolekt som tydligt signalerar att sångaren inte kommer från de finare stadsdelarna som Örgryte eller Hovås. [...] utan snarare en sociolekt som antagligen även de som inte alls kommer ifrån eller bott i Göteborg förknippar med arbetarklass, eller i alla fall en lägre socialgrupp.” (s. 275). Sången skapar, i och med arbetarkopplingen, en föreställd kollektiv gemenskap mellan artist och publik. Musikaliskt understryker man denna samhörighet genom att gitarrerna stundtals är mycket distorderade, något som kan upplevas nästintill falskt. Låten framförs helt i linje med estetiken för den progressiva musiken där det är viktigare att alla ska ha rätt att uttrycka sig genom musik, än att de ska vara skicklig på ett instrument (se också Palmqvist 2018: 193).

Det politiska budskapet i TV-sändningen är tydligt: arbeta hårt (alla hjälps till exempel åt att resa det stora cirkustältet) var solidariska och kämpa emot det kommersiella. Solidariteten handlar inte enbart om att stå enade som ett kollektiv, utan också om att stödja exempelvis det chilenska och grekiska folket i deras kamp mot orättvisor i hemländerna, där konsekvenserna av protest inte sällan var fängelse och tortyr, och även om att stötta folk i länder som Island och Grönland där territorialgränser och naturtillgångar var ämnen för ett politiskt spel. I alla sånger och i programledarnas resonemang framkommer att musik ansågs skulle behandla viktiga ämnen, och inte enbart skapas och framföras i syfte att vara vinstdrivande.

En slutsats efter genomgången av repertoaren är att de båda kungliga teatrarna hade en koppling till den samhällstillvända kultur som var ett av slagorden i den samtida debatten, även om denna repertoar inte fick någon framträdande plats i utbudet som helhet. Samma kan sägas

14 (MNW) Musikäret Waxholm. Viktigt var att artisterna skulle spela in på oberoende skivbolag som drevs icke-kommersiellt.

15 En stereotyp kan ses som en värdeladdad föreställning som betonar skillnader och gränser (Illman & Nynäs 2005: 107f).

för TV där revyer och annan lättsam underhållning var i majoritet, men där också samhällskritisk repertoar fick utrymme.

I *Alternativ festival* fick företrädare för den progressiva rörelsen stort utrymme. Här framkommer också tydligt uppfattningen att kollektivet var viktigare än individen. Hela den progressiva rörelsen, som *Alternativ festival* är exempel på, drevs utifrån ett kollektivt synsätt där alla solidariskt hjälptes åt att betala för vissa tjänster. Till exempel så var artisterna som tillhörde rörelsen noga med att musik skulle ges ut på egna skivbolag, som MNW och Silence, medan de stora bolagen som Polar, Sonet och EMI inte accepterades av dem eftersom de gav ekonomisk vinning till några få enskilda individer (Fornäs 1979: 72). Alla de svenska artisterna som deltog i *Alternativ festival*, och som gav ut sin musik på skivor, var knutna till dessa icke-kommersiella bolag. Själva poängen var ju just att hitta alternativ till den kommersiella skivindustrin (se Arvidsson 2008; Palmqvist 2018). Det var, trots detta, förmodligen inte enbart ett ideologiskt ställningstagande eftersom de stora bolagen helt enkelt inte hade råd att ge ut en skiva som inte gick med vinst. Artisterna var intresserade av att sprida sina budskap och genom de små bolagen var de fria att styra sina produktioner som de ville. Bolagen drevs kollektivt och alla produktionsstegen, från inspelning via marknadsföring till distribution, byggde på ett kollektivt arbete (se Palmqvist 2018). Det finns dock en viss problematik här. Musikjournalisten Bengt Eriksson skriver i boken *Från Rock-Ragge till Hoola Bandoola* (1975) att det rådde en viss tveksamhet till hur de progressiva bolagen var organiserade. Inget av bolagen Silence eller MNW redovisade sina ekonomiska förhållanden utåt, och det krävdes mycket pengar för att driva dessa bolag. Det fanns andra skivbolag, som exempelvis Nacksving, som var musikerägda och därmed sågs som mindre problematiska (s.130f). Det förekom alltså kritik även inom den progressiva rörelsen där de olika bolagen sågs som kommersiella i olika stor utsträckning, bland annat utifrån hur transparent deras verksamhet var. Ju större insyn i bolagen desto mindre kommersiella ansågs de vara.

Stikkan Andersson blev vid flera olika tillfällen under alternativfestivalen utsatt för kraftig kritik som representant för skivbolaget Polar. Han blir hårt utsatt, dels genom låten *Doin' the omoralisk schlagerfestival* och dels genom den sång, *Ljug mer*, som Ville, Valle och Viktor framför i tevesändningen. Att just han får ta en stor del av kritiken beror dels på att det var han som stod bakom ABBA, som spelade in på hans skivbolag Polar, men dels också för att han gjorde flera kontroversiella uttalanden där han talade om det positiva i att tjäna pengar på musik. Stikkan Andersson kan därför sägas representera individperspektivet.

Även inom teatern var idéer om gruppteater vanliga vid 1970-talets början. Den hierarkiska ordningen, med en regissör med stor makt och med skådespelare som skulle foga sig i regissörens beslut, hörde till det som kritiserades mest. Från skådespelare kom krav att få vara mer delaktiga och man ställde också krav på sig själva när det gällde att ta ställning till de samhällsaktuella frågor som behandlades i pjäserna (Vikström 1989: 28-32). Gruppteater förekom inom fria teatergrupper men också inom institutionsteatrarna, där Göteborgs Stadsteater var en av de tidigaste med föreställningar som byggde på gruppteater (Vikström 1989: 30) Utanför institutionsteatrarna fanns vid mitten av 1970-talet omkring sjuttio så kallade "fria teatergrupper", som arbetade med teater på heltid, så gott som alltid inom formen för kollektiv teater (Wirmark 1976: 7). På Dramaten kan *NJA-pjäsen* sägas representera det kollektiva perspektivet. Även pjäserna *Zigenare* (1968) och *Sonja, Mona, Maja - arbetets döttrar* (1970) är exempel på Dramatenföreställningar som arbetats fram i gruppteaterform.

Senare har det framkommit att den grupparbetstanke som framhölls inte var lika tydlig i praktiken som i ideologin. I programhäftet till *NJA-pjäsen* står att pjäsen är ”av och med” hela gruppen, någon uppdelning av arbetsuppgifter görs inte. Men i en artikel i *LO-tidningen* 1976 anges att Gunnar Ohrlander skrev manus till *NJA-pjäsen*. I artikeln säger han själv att ”sättet att arbeta kändes nytt, det var en form av journalistisk teater” (*LO-tidningen* 1976 nr 5: 16, författare Kristina Gauthier).

I materialet rörande Operan har det inte gått att finna några direkta kopplingar till tankar om grupparbete, mer än Hallbergs tankar i samband med *Evakueringen* som nämnts ovan. Från operaledningens sida fanns dock planer på en mer omfattande verksamhet på Rotundan. Bland annat beställde man verk av svenska tonsättare. Jan Bark, Bengt Ernryd, Alfred Janson, Björn Wilho Hallberg, Folke Rabe och Gunnar Valkare skulle i två grupper om vardera 3 personer få sina verk i mindre format framförda på kammarscenen (Bertil Hagman, *Vår Opera* 1968, nr 5: 6f). Av denna satsning på verk av sex svenska upphovsmän blev det dock inte vad man hade väntat, på grund av ”inre motsättningar” (*Vår Opera* 1971, nr 2-3: 7). Inga uppgifter har gått att finna om varför detta projekt inte fullföljdes. Sammantaget kan man säga att kollektivtanken inte fick lika stort genomslag på Operan som på Dramaten. Kanske är det inte möjligt att genomföra ett instuderingsarbete med orkester och solister, utifrån så givna förutsättningar som ett operapartitur, som ett grupparbete.

Spridning

I kulturpropositionen var spridningen av kultur på ett jämlikt sätt i hela landet en viktig ståndpunkt. För institutionerna var det därför viktigt att ha kunskap om sin publik. Publikundersökningar var inte nytt, exempelvis genomförde Operan publikundersökningar i mindre omfattning både 1949 och 1960 (Jakobson 1987). Vid mitten av 1960-talet ökade intresset och i samband med kulturpropositionen 1972 genomförde både Dramaten och Operan publikundersökningar.

Dramaten beslutade 1974 att genomföra en publikundersökning vid teatern (Cronholm & Wachtmeister 1974). Man var särskilt intresserad av vilken publik som kom till teatern, och hur den fördelade sig mellan olika samhällsgrupper och åldersgrupper. En målsättning och förhoppning för teatern var att publiksammansättningen skulle vara representativ för hela Storstockholmsområdet (Cronholm & Wachtmeister 1974: 3). Den genomförda undersökningen visade dock att förhållandena knappast ändrats sedan 1960-talets undersökningar, utan högutbildade från högre samhällsklasser var överrepresenterade i publiken och ungefär hälften av Storstockholms befolkning gick aldrig på teatern. Författarna till undersökningen lyfte i sin analys fram det faktum att lågutbildade i stor utsträckning inte hittade till teatern, och föreslog åtgärder för att förändra detta förhållande (Cronholm & Wachtmeister 1974: 72-76).

På Sveriges Radio hade man genomfört publikundersökningar under lång tid och 1964 startades avdelningen för publik- och programforskning (PUB). Det fanns en ambition att ta reda på hur den faktiska publiken förhöll sig till olika program, med en tanke om att det skulle vara möjligt att lösa olika samhällsproblem genom denna medieforskning. Men de gjordes också för att undersöka människors medievanor, något som var nog så viktigt för att ta reda på i vilken utsträckning människor faktiskt tittade på olika TV-program, och vilken

genomslagskraft de hade. Undersökningsprojekten fick därför namn som *Informationsklyfteprojektet* och *Människan som mottagare av information* (Edin 2015: 112). Denna information låg sedan till grund för hur TV utformades framöver.

För Operan och Dramaten var tankar om spridning inte något nytt. Ända sedan 1930-talet hade kravet på turnéer utanför Stockholm förts fram. Eftersom så stor del av verksamheten bekostades av skattedeckel fanns en stark opinion för att föreställningarna skulle spridas till så många som möjligt (*Fönstret* 1962 nr 3 och 4). Att sprida föreställningar utanför den stora operascenen genom turnéer och TV var ett sätt att få nya publikgrupper intresserade av opera. Men Operan arbetade också med föreställningar på annexscener i nära anslutning till operahuset, med avsikten att nå nya publikgrupper, som i fallet med *Evakueringen*. Dramaten turnerade, som nämnts ovan, nationellt med *NJA-pjäsen*.

Även vid Operan genomfördes en utredning som följde av kulturutredningen. Här framhölls Kulturrådets uppfattningar om behovet av turnéer och möjligheten att sprida opera i hela landet genom radio och TV (Ds U 1973: 6 *Operans verksamhet och organisation*, 1973: 26-32). I utredningen diskuteras turnéer utifrån Operans perspektiv. Man framhåller de praktiska problem som turnéer medför, samt de ofta stora ekonomiska kostnaderna. Bristen på bra lokaler för repetitioner och framföranden på de flesta orter omnämns också, liksom svårigheten att kombinera turnéerna med den reguljära verksamheten i Operahuset i Stockholm. Trots de svårigheter som redovisas har Operautredningen i grunden samma uppfattning som Kulturrådet och menar att det är viktigt att Operan har en omfattande turnéverksamhet. Man framhåller dock att huvuduppgiften fortfarande måste vara att ha en hög konstnärlig kvalitet på föreställningarna på huvudscenen i Stockholm och att man därför inte kan splittra resurserna för mycket (Ds U 1973: 6 *Operans verksamhet och organisation*, 1973: 110-114). Att sända föreställningar i radio och TV är dock det bästa sättet att nå publik i hela landet, menar utredningen, som därför ser det som viktigt att möjligheterna för sändning i radio och TV ökar (Ds U 1973: 6 *Operans verksamhet och organisation*, 1973: 114-117). Förhoppningarna på TV fanns också sedan tidigare från arbetarrörelsen, exempelvis sändes *NJA-pjäsen* i TV.

Begreppet ”spridning”, som i de kulturpolitiska målen och i den samtida debatten, kunde uppfattas som en neutral term visar sig vid närmare granskning vara ett mer komplext begrepp. För de traditionella scenerna (Operan och Dramaten) fanns sedan länge en ambition att sprida utbudet utanför Stockholm. Här uppfattades TV som en möjlighet, som man hoppades mycket på. För ledningarna på Operan och Dramaten handlade spridning framför allt om tekniska frågor och till en liten del om artisternas ersättningsanspråk. För TV, å andra sidan, handlade frågan om spridning framför allt om vad som skulle spridas. Här ansågs det av många, som citaten ovan visar, att ny, samhällsanknuten repertoar var idealet, en repertoar som utmanade konventionella uppfattningar. Den spridning av kultur som gjordes med hjälp av marknadskrafterna uppfattades däremot inte som någonting positivt utan räknades som en del i den icke önskade ”kommersialismen”. Jämförelsen mellan TV och de kungliga teatrarna visar att det inte är rimligt att tala om ”spridning” som någonting enhetligt. Det är inte ett neutralt begrepp, även om det i den samtida debatten och utredningarna kunde tyckas vara det.

Värt att notera är också att det i diskussionen inte fanns med någonting om vad de grupper som kulturen skulle spridas till tyckte, vad de var intresserade av. Det ska också framhållas att idéerna om spridning visserligen fick ett starkt uttryck i kulturutredningen 1972, men de var

inte nya då utan det fanns en lång tradition att diskutera sådana frågor i kulturdebatten sedan flera decennier tillbaka.

Kommersialism

Fokuseringen på ”kommersiell kultur” är utmärkande för 1970-talets kulturdebatt. Vid ena polen fanns vad som kallades ”den kommersiella kulturen” som agerade på marknadens villkor och framför allt förmedlades via olika medier. Vid den andra polen fanns den kultur som erbjöds från de traditionella institutionerna, som Operan och Dramaten och här fanns också de delar av TV-utbudet som syftade till bildning av publiken.

Tanken att kommersialism var negativt genomsyrar kulturutredningen. Kommersialism måste här förstås som att man producerar kultur som en vara. Intresset är att tjäna pengar, snarare än att man vill förmedla någonting med själva produkten. I kulturutredningen framgår det hur viktigt begreppet kommersiell kultur är genom att man bland annat resonerar utifrån olika definitioner. En definition rör sig exempelvis om att den kommersiella kulturen jämföras med massproducerad skräpkultur och en annan om att all produktion sker i ett vinstsyfte (SOU 1972: 66 s. 145).

Uppfattningar om kommersiell kultur kom till tydligt uttryck i vårt utvalda exempel från TV. Vid samma tid växte det fram en musikämbel, kallad den progressiva rörelsen, bland annat som en motreaktion mot den kommersiella skivindustrins villkor (Palmqvist 2018: 103). Denna progressiva rörelse fick ett stort genomslag i utbudet, och en av höjdpunkterna blev den alternativa festivalen, som förutom den ovan nämnda tevesända final hade föregåtts av konserter och manifestationer på ett 15-tal platser i Sverige under en veckas tid (Thyrén 2009: 66). På affischer som spreds inför *Alternativ festival* står det att läsa tre frågor: Kan man tävla i musik? Vem behöver musikindustrin? och Vilken roll spelar Sveriges radio? Dessa frågor var själva kärnan i diskussionerna om kommersiell- kontra icke-kommersiell musik. ABBA framställdes vid sin vinst i *ESC* som en kontrast till den rådande ideologin där musik skulle skapas, spelas in och framföras på icke-kommersiell grund. ABBAs medlemmar hade inga politiska ambitioner eller åsikter¹⁶ och kunde därför uppfattas som att de utnyttjades av den kommersiella musikindustrin, eller möjligtvis som att de gick den kommersiella musikens ärende. I och med vinsten skulle Sverige stå som värdar för evenemanget året därpå och det diskuterades livligt i media huruvida denna tillställning skulle sändas i TV framöver eller ej. Argumenten var att det var kostsamt, det var låg kvalitet på bidragen och dessutom ifrågasattes det också ifall det verkligen gick att tävla i musik (se Broman 2005). Den progressiva rörelsens protester, både mot *ESC* i sig och mot de kostnader det medförde att arrangera evenemanget, handlade bland annat om att Sveriges Radio tog ställning kulturpolitiskt. Man menade från rörelsens sida att Sveriges Radio skulle stödja lokala kulturutövare och inte de internationella storbolagen som hade intresse i *ESC* (Thyrén 2012: 178). Det hela nådde sin kulmen i och med att TV 1 sände *ESC*¹⁷ medan TV 2 sände *Alternativ festival* och året efter, 1976, valde Sveriges Television att inte sända festivalen med motiveringen ”att schlagermusiken var en minsta gemensamma nämnare för pseudoeuropeiskt musikliv där den nationella och artistiska

16 Se Fitzpatrick. Af Ekenstam & Benno som 1980 intervjuade alla fyra medlemmarna för tidningen Schlager.

17 ABBA var dock inte inbjudna trots att detta var kutym (Broman 2005: 48).

egenarten är utslätad” (citerad i Jönsson 2015-05-23). När (Stig) Stikkan Andersson (som tillsammans med Benny Andersson och Björn Ulvaeus är upphovsmän till ABBA:s vinnande bidrag *Waterloo*) och Anni-Frid Lyngstad intervjuas efter segern 1974, av *Rapports* reporter Ulf Gudmundsson, inleder han med orden ”Förra året så gjorde ni en schlager om hur man ringer till varann, det här året gjorde ni en schlager om hur 40 000 människor dog, cyniskt uttryckt”.¹⁸ Andersson förklarar att det är en titel som ska vara gångbar även utanför Sverige och att den inte alls handlar om det historiska slaget vid Waterloo. Denna dialog speglar de uppfattningar som fanns om den kommersiella musikens låga kvalitet, men också den uppenbara konflikten mellan Anderssons uttalade uppfattning om att musiken skapades för att säljas, och reporterens uppfattning om vilket budskap som fördes fram.

Den stora manifestationen i Stockholm,¹⁹ som pågick under hela veckan, mot den kommersiella kulturen innefattade 850 musiker och drog en publik på cirka 12 000 personer. Flertalet institutioner och organisationer med musikanknytning, som Rikskonserter, musikredaktionen på TV 2 och producentföreningen vid Sveriges Radio stödde evenemanget och den avslutande festivalen (Thyrén 2009: 66). Det som förenade dessa organisationer var att de alla vände sig emot att musik behandlades som en kommersiell vara. Slagordet för festivalen var just ”kampen mot kulturens kommersialisering” (Sveriges Radio, *Ekot*, 1975-03-22) vilket påtagligt visar sig i flera av akterna i den TV-sända delen (*Alternativ festival 1975*, SVT Öppet arkiv). Frågan om kommersialism var inte lika märkbar för de kungliga teatrarna. Däremot var en diskussion kring ekonomiska frågor ingen nyhet under undersökningsperioden. Teater och opera är kostsamma aktiviteter. Det krävs många medverkande och repetitionstiden är ofta lång. Opera kräver dessutom en orkester och ibland en kör, förutom sångsolisterna. För själva föreställningarna krävs också scenarbetare och eventuellt också statister.²⁰ Det är inte möjligt att få in tillräckligt med pengar enbart med hjälp av biljettintäkterna. Diskussionen om Dramatens och Operans finansiering är därför i stort sett lika gammal som teatrarna själva. Att frågan har varit brännande för både teaterledning och kulturpolitiker märks inte minst av de många utredningar som under årens lopp gjorts rörande Dramatens och Operans förhållanden.²¹ Det har uppenbarligen krävts omfattande diskussioner och utredningar för att komma fram till gemensamma ståndpunkter när det gäller att motivera en verksamhet som inte är ekonomiskt självbärande.

Under 1960-talet började de fria teatergrupperna ifrågasätta institutionsteatrarnas ekonomiska förhållanden. Skådespelaren Leif Sundberg, aktiv i den fria gruppen Fickteatern i

18 <https://www.oppetarkiv.se/video/13408140/stikkan-anderson-och-anni-frid-lyngstad>

19 I samband med festivalen spelades det också in en film *Vi har vår egen sång-musikfilmen* som visades på biograferna. Filmen är ett intressant tidsdokument, men inget som det läggs mer fokus på här.

20 Som exempel på uppsättningar som krävde maximala resurser kan nämnas Verdis *Aida* på Stockholmsoperan 1957 sysselsatte 458 personer enligt följande: orkester 50, extra 20, kör 56, extrakör 20, scentjänst 4, balett 35, statister 164, scenarbetare 56, belysning 16, rekvisita 5, påklädare 30, peruk 2. *Veckojournalen* (1957, nr 24: 15).

21 Följande statliga utredningar har gjorts från 1898 till 1983: Betänkande och förslag af den utaf Kongl. Maj:t den 25 september 1897 tillsatta Teaterkommitté, [ort?], 1898; SOU 1924: 31 Utredning rörande Kungl. teaterns ekonomi och konstnärliga verksamhet; SOU 1934: 3 1933 års teaterutredning; Betänkande 1949 av generaldir. N. T. Löwbeer ang. kostnaderna för operaverksamheten (handelsdep.); SOU 1961: 28 Kungl. Teatern, verksamhet och ekonomi; SOU 1972: 66 Ny kulturpolitik; Teater- och musikrådet: Musikteaterutredningen, D. 1 1973; Ds U 1973: 6 *Operans verksamhet och organisation*; Rapport från Statens kulturråd 1983: 8 1983 års operastudie.

slutet av 1960-talet, uttalar sig på följande sätt i en intervju när han får frågan om han inte gillar Operan: ”Den får 22.8 milj. kr till en verksamhet som existerar enbart i Stockholm och har en begränsad publik. Och på sommaren är det stängt. Vi har tänkt på att spela guerillateater i operafoajén. Slå operapubliken i magen, förklara att operan uppehåller, försinkar samhället. Att det finns viktigare saker: att förklara samhället.” (Kullenberg 1969: 16)

Peder Alton, medlem i Studie-Teatern (som betecknas som en ”utbrytargrupp ur Studentteatern i Stockholm”) säger i en intervju apropå frågan om Dramaten ska stå kvar: ”Vi kan väl ha en museiteater precis som vi har ett nationalmuseum och ett historiskt museum. Men den får inte vara dominerande.” Alton häpnar när han får höra att Operan får 22 miljoner i bidrag för ett spelår, medan de fria grupperna får slåss om tusenlapparna. (Kullenberg 1969: 10f)²²

Från arbetarrörelsen kom också kritik. I *Fönstret* (1971, nr 5: 2), kommenteras de allt större statliga anslagen till Operan och Dramaten. Man konstaterar att Operan och Dramaten tillsammans får ungefär hälften av hela det statliga teaterstödet. Dessutom har anslagshöjningarna skett i snabb takt det senaste decenniet. I artikeln ifrågasätts om det skett på ett önskvärt sätt: ”Sker det på ett sätt som ger uttryck för en kulturpolitik som har arbetarrörelsens jämlikhetsidéer som riktmärke? Det kan med skäl ifrågasättas. I varje fall om man med ökad jämlikhet menar att så många som möjligt av dem som betalar detta kulturkalas också skall få en rimlig chans att njuta av det.” I *Fönstret* (1972, nr. 6) redogörs det för den statliga anslagsfördelningen till musik och teater i landet. Operan och Dramaten får tillsammans knappt 50 miljoner, medan ”fria grupper” får drygt 1 miljon tillsammans, något som återigen kritiseras. Slutsatsen i artikeln av Allan Malmgren är skarp: ”Mycket till det etablerade i en liten överklass – nådebröd eller inget till det som är nytt eller älskat av många. Nu är det dags för en social och geografisk omlokalisering av kulturpolitiken.” (*Fönstret* 1972, nr 6: 12f.)²³

I betänkandet *Televisionen i Sverige* (1954) utgick man i de inledande resonemangen från hur TV skulle finansieras utifrån tre möjligheter: licensavgifter, försäljning av programtid eller statsanslag. En kombination av de två förstnämnda var det som ansågs vara den bästa lösningen initialt. Utredningen föreslog därför att TV helt och hållet skulle finansieras via licensavgifter (SOU 1954: 32 s. 106-112). Sveriges Radio har allt sedan detta infördes byggt på en sorts solidarisk frivillighet där varje individ, som innehade en TV-mottagare, skulle betala en avgift en gång per kvartal för att få nyttja utbudet. Avgiften var förvisso lagstadgad men det fanns stora svårigheter att kontrollera ifall de hushåll som uppgett att de inte hade TV verkligen inte hade det. Dessa förutsättningar, där riksdagen beslutar hur stor licensavgiften skulle vara, har rått sedan dess (SOU 1972: 66 s. 71). Till skillnad från finansieringen av de båda kungliga teatrarna tycks finansieringen av TV genom licenspengar inte ha väckt någon debatt under 1960- och 70-talen, däremot framfördes kritik mot hur licenspengarna användes. Att bekosta stora evenemang som ESC fanns det starka argument emot. Till exempel så skriver Thyren att

22 Kullenberg redovisar också fördelningen av kommunala medel till teatrarna och diskussioner i Stockholms Stadshus mellan stadens politiker hösten 1968. Hon konstaterar att den fria teatergruppen ”Narren” fick 5000 kronor medan institutionsteatrarna tillsammans fick 55 miljoner av kommunala medel (s. 145f.)

23 För kommentarer om 60-talets debatt om Operans finansiering och verksamhet se också Henrik Sjögren: ”Den demokratiska operan”. *Musikrevy* (1972 nr 6: 332-335).

personer inom den progressiva rörelsen krävde att Sveriges Radio skulle stödja lokala evenemang istället för att gå i den kommersiella musikindustrins ledband (Thyrén 2012: 178).

Vår slutsats är, efter genomgången av materialet, att kommersiell musik i stor utsträckning användes som en ideologisk term. Den bygger på en polariserad uppdelning, med mediemusik som produceras endast för ekonomisk vinning å den ena sidan och musik som står utanför ekonomiska förhållanden å den andra. Vid den senare polen kan det vara både musik på Operan och Dramaten som åsyftas, men också annan musik, som görs utan tanke på ekonomisk vinning. Endast viss musik, med ABBA som ett tydligt exempel, benämns "kommersiell". Det rör sig om musik som är ekonomiskt framgångsrik och har stor spridning. Men ekonomi är viktigt också för annan kultur, det visas inte minst av exemplen från Dramaten och Operan. Detta framkommer också i den samtida debatten när man uppmärksammar de jämförelsevisa höga anslagen till Operan och Dramaten, utan att man talar om denna kultur som "kommersiell".

Att reservera begreppet "kommersiell" endast till producerade inspelningar med stor spridning genom media kan leda till uppfattningen att det finns musik som inte har någon ekonomisk anknytning. Detta är olyckligt, menar vi, eftersom det döljer att det finns en materiell och därigenom ekonomisk sida också för konstmusik. Uppfattningen att det finns musik i det offentliga musiklivet som är oberoende av ekonomiska förhållanden tycks ha delats såväl av företrädare för den progressiva rörelsen som av personer inom den konstmusikaliska sfären. Det är intressant att notera att denna uppfattning, som går tillbaka till 1800-talets romantiska musikuppfattning, fanns även inom den progressiva rörelsen samtidigt som den uttryckte kritik mot den borgerliga, romantiska musikens symbol, Operan. Även om man inte talar om "kommersialism" på Operan och Dramaten är frågan om ekonomi ständigt närvarande i diskussionen, främst för att det handlar om en verksamhet som kostar så mycket mer än man kan få in i biljettpengar. Här görs ständigt överväganden av ekonomisk art och planering av program och val av repertoar görs också med hänsyn till ekonomiska förhållanden.

På samma sätt som när det gäller "spridning" blev begreppet "kommersialism" onyanserat i den samtida debatten. Att kulturutövning som vänder sig till en offentlig publik alltid har en ekonomisk sida tycks inte ha kommit fram i den samtida debatten.

Slutord

Vår studie har visat att idéerna i 1970-talets kulturdebatt påverkade repertoarens innehåll både på de kungliga teatrarna och i TV. Program och föreställningar med innehåll som hade en tydlig samhällskoppling var uppenbarligen spridda till många olika institutioner. Det säger någonting om den betydelse som kopplingen mellan kultur och samhälle hade vid den här tiden. Frågan om arbetssätt uppmärksammades inte så mycket i debatten utan framhävandet av kollektivet framstår idag som en grundförutsättning som inte ifrågasattes. Detta märks mest i analysen av *Alternativ festival*, med dess positiva tankar kring gruppen och den negativa synen på starka individer. Lika mycket påverkades inte arbetssättet inom de kungliga teatrarna. Där fick det kollektiva idealet samsas med det mer traditionella sättet att arbeta.

Frågorna om spridning och kommersialism behandlades olika mellan de kungliga teatrarna och TV. Det tycks ha förutsatts att spridning av de kungliga teaternas repertoar var positivt, utan någon närmare diskussion om innehållet. Vad gäller TV var det snarare tvärtom, här

diskuterades i utredningarna framför allt karaktären på det som skulle spridas. Det betonas att det är den bildande konsten som ska förmedlas till alla via TV-mediet. På samma sätt debatterades visserligen ekonomiska frågor rörande de kungliga teatrarnas verksamhet i stort, men någon koppling till kommersialism gjordes inte. Här är förhållandet annorlunda när det gäller TV. Här framhålls idéer om kommersialism i den utvalda *Alternativ festival*. Här uppmärksammades vad man såg som kommersialismens negativa sidor och debatten blev stundtals mer inriktad mot slagord än mot genomtänkta uppfattningar. Det som sändes i TV fick dessutom med stor sannolikhet större genomslag än det som förekom på Operan. Alltså fick idén om kollektivets betydelse stöd i TV-produktionen, medan det mer konventionella sättet att arbeta på Operan inte fick någon uppmärksamhet. I historieskrivningen om 70-talets kultur har det därför blivit mer onyanserat än det skulle kunnat vara.

Alternativ festival har i historieskrivningen fått stor uppmärksamhet, på bekostnad av annan samtida kulturutövning. Genom att femtio år efteråt ta del av dokument kring föreställningarna har de runt 1970 så centrala begreppen ”kommersiell kultur” och ”spridning” kunnat granskas och diskuteras kritiskt, på ett sätt som inte var möjligt då. Genom att jämföra institutioner som i förstone kan synas vara väldigt långt från varandra har både likheter och skillnader kommit fram och kunnat diskuteras utifrån de båda temana ”kommersiell kultur” och ”spridning”, och de har därmed fått en mer allsidig belysning än vad som annars skulle varit möjligt.

Källor

Tidningar och tidskrifter

Aftonbladet

Fönstret

LO-tidningen

Musikrevy

Vår Opera

Programblad från Operan och Dramaten

Drottning Jag

Evakueringen

Fröken Ensam hemma

Nils Johan Andersson m.fl.

Om fem år

Utredningar

Operans verksamhet och organisation. Betänkande avgivet av operautredningen.

Utbildningsdepartementet Ds U 1973: 6. Stockholm.

SOU 1954: 32. *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande.*

SOU 1965: 20. *Radions och televisionens framtid i Sverige I.*

SOU 1972: 66. *Ny kulturpolitik D. 1* [betänkande].

Videospelning

Vi har vår egen sång-musikfilmen (1975) Regissörer: Jarl, Stefan, Lohman, Axel R. Malmer, Lennart. SVT, Videospelning, Svensk mediedatabas.

Internetkällor

- Alternativ festival* 1975, SVT Öppet arkiv, <https://www.oppetarkiv.se/video/2929747/alternativfestivalen?ac=alternativ> (Hämtad 2017-01-03).
- <https://www.discogs.com/NationalteaternNynningenRisken-Finns-Doin-The-Omoralisk-Schlagerfestival/release/2173965> (Hämtad 2017-02-04).
- Intervju med Stikkan Andersson och Anni-Frid Lyngstad efter segern i Brighton, <https://www.oppetarkiv.se/video/13408140/stikkan-anderson-och-anni-frid-lyngstad> (Hämtad 2017-10-14).
- Jönsson, Kutte. Doing the omoralisk schlagerfestival? I *Sydsvenskan* 2015-05-23, <http://www.sydsvenskan.se/2015-05-23/doing-the-omoralisk-schlagerfestival> (Hämtad 2016-09-18).
- <https://www.radiotjanst.se/> (Hämtad 2018-12-11).
- <https://www.svenskmusik.org/downloads/sample-pdfs/16682-neda108W> (Hämtad 18-04-06).
- Sveriges Radio, *Ekot*, 1975-03-22, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=5770909> (Hämtad 2017-01-03).

Litteraturförteckning

- Arvidsson, Alf (2008), *Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965-1980*. Möklinta: Gidlund.
- Bergman, Johan, Byström, Mikael & Glover, Nikolas (red.) (2011), *Sign o' the times: introduktion till populärmusik som historia*. Lund: Studentlitteratur.
- Bergman, Johan (2011), "Den järnhårda lönelagen". Om proggen – politik på marknadens villkor", i Bergman, Johan, Byström, Mikael & Glover, Nikolas (red.), *Sign o' the times: introduktion till populärmusik som historia*. Lund: Studentlitteratur.
- Bjurström, Erling, Fredriksson, Martin, Olsson, Ulf & Werner, Ann (red.) (2012), *Senmoderna reflexioner [Elektronisk resurs] Festskrift till Johan Fornäs*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Björnberg, Alf (1998), *Skval och harmoni: musik i radio och TV 1925-1995*. Stockholm: Norstedt/[Prisma].
- Broman, Per F. (2005), "When all is said and done": Swedish ABBA reception during the 1970s and the ideology of pop, *Journal of popular music studies*, Volume 17, Issue 1, s. 45-66.
- Cronholm, Margareta & Wachtmeister, Anne-Margrete (1974), *Dramaten - en allemansrätt för vem då? En publikstudie på Dramaten vintern 1974*. [Stockholm 1974].
- Edin, Anna (2015), "Tillbaka till framtiden. Om publiken som public-serviceproblem", I Hyvönen, Mats, Snickars, Pelle & Vesterlund, Per (red.) (2015). *Massmedieproblem: mediastudiets formering*. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet.
- Eriksson, Bengt (1975), *Från Rock-Ragge till Hoola Bandoola: den svenska popens historia eller berättelsen om ett land under kulturimperialistiskt förtryck*. Stockholm: Tiden.
- Eriksson, Bengt & Soneson, Thore (red.) (2011), *Best of Schlager: när den svenska rockjournalistiken föddes: texter ur tidningen Schlager*. Göteborg: Reverb.
- Ernryd, Bengt (1990), "Stadsteaterns musikhistoria eller snarare Musikchefen blickar tillbaka..." i Katja Waldén (red.) *Teatern i Centrum. En bok om Stockholms stadsteater 1960-1990*. Stockholm: Komm. för Stockholmsforskning, s. 164-166.
- Fitzpatrick, Allan & Af Ekenstam, Mårten & Benno, Hélène (1980) "Abba" i Eriksson, Bengt & Soneson, Thore (red.) (2011). *Best of Schlager: när den svenska rockjournalistiken föddes: texter ur tidningen Schlager*. Göteborg: Reverb.
- Fornäs, Johan (1979), *Musikrörelsen - en motoffentlighet?* Göteborg: Röda bokförl.

- Frenander, Anders (2005), *Kulturen som kulturpolitikens stora problem. Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Gadamer, Hans-Georg (1997), *Sanning och metod: i urval*. Göteborg: Daidalos.
- Hallgren, Karin (2000), *Borgerlighetens teater. Om verksamhet, musik och repertoar på Mindre Teatern i Stockholm 1842-63*. Uppsala. Diss.
- Hallgren, Karin (2016), "Opera in Stockholm during the 19th century. From royal patronage to a theatre on the bourgeois market" i Martin Loeser (hrsg.) *Verwandlung der Welt"? Die Musikkultur der Ostseeraums in der Sattelzeit*. Berlin: Frank & Timme, s. 109-121.
- Hoogland, Rikard (2005), *Spelet om teaterpolitiken. Det svenska regionteatersystemet – från statligt initiativ till lokal realitet*. Stockholm: Teatertidningens bokförlag. Diss.
- Hyvönen, Mats, Snickars, Pelle & Vesterlund, Per (red.) (2015), *Massmedieproblem: mediastudiets formering*. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet.
- Illman, Ruth & Nynäs, Peter (2005), *Kultur, människa, möte: ett humanistiskt perspektiv*. 1. uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Jakobson, Birgit (1987), "Publiken förr i tiden" i Willmar Sauter, *Braaavo! En studie över publiken på Operan i Stockholm*. Stockholm: Operan, s. 54-60.
- Klockar Linder, My (2014), *Kulturpolitik. Formeringen av en modern kategori*. Uppsala. Diss.
- Kullenberg, Annette (1969), *Vad ska vi med teater?* Stockholm: Natur och Kultur.
- Lilliestam, Lars (2013), *Rock på svenska: från Little Gerhard till Laleh*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Mosskin, Peter (1973), "Mascots - NJA-gruppen. Tio års utveckling skisserad av Peter Mosskin" i *Musikens Makt* 1973, nr 4, s. 10-11. Göteborg.
- Nordmark, Dag (1999), *Finrummet och lekstugan: kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV*. Stockholm: Prisma.
- Olsson, Annika (2002), *Att ge den andra sidan röst*. Uppsala. Diss.
- Palmqvist, Morgan (2018), *Första klass mot framtiden: en musiksociologisk studie av Blå Tåget*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2018.
- Pettersson, Åke (1976), *En klassisk komedi i revyform. En studie över Karl Gerhards revykomedier 'Oss greker emellan'*. Göteborg. Diss.
- Rhedin, Marita (2011), *Sjungande berättare. Vissång som estradkonst 1900-1970*. Göteborg: Bo Ejeby förlag. Diss.
- Sauter, Willmar (1996), "60-talets optimistiska revolt : en länk i teaterns avantgarde" i Hammergren, Lena & Helander, Karin & Sauter, Willmar (red) *Svenska teaterhändelser 1946-1996*, Stockholm: Natur och kultur.
- Schultz, Per (red.) (1972), *Barn och kultur*. Stockholm: Aldus.
- Secher & Waldén (1980), 20 år med *Stockholms Stadsteater 1960-1980*. Stockholm: Stockholms stadsteater.
- Strömbeck, K. G. & Hofsten, Sune (1974), *Kungliga teatern, repertoar 1773-1973*. Stockholm: Skrifter från Operan.
- Svedjedal, Johan (2014), *Ner med allt? Essäer om protestlitteraturen och demokratin, cirka 1965-1975*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Svensson [Rörby], Margareta (1976), *Musik på Dramaten 1888-1974*. Opublicerad C-uppsats, Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
- Thyrén, David (2009), *Musikhus i centrum: två lokala praktiker inom den svenska progressiva musikämbelningen: Uppsala Musikforum och Sprängkullen i Göteborg*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.

- Thyrén, David (2012), "Alternativfestival" i Bjurström, Erling, Fredriksson, Martin, Olsson, Ulf & Werner, Ann (red.) *Senmoderna reflexioner [Elektronisk resurs] Festskrift till Johan Fornäs*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Thörn, Håkan (2018), *1968: revolutionens rytmer: en berättelse om hur musik och uppror skakade världsordningen*. Göteborg: Daidalos.
- Tillman, Joakim (1999), "Postmoderna pionjärer i svensk konstmusik" *Nutida Musik* 1999 nr 4, s. 8-24.
- Valmin, Stefan (1971), *Debatten kring N J A m.fl.* Trebetygsuppsats Dramaforskning, Litt.vetenskap Lund.
- Vikström, Eva (1989), *Sverigespel. Kent Anderssons och Bengt Bratts dramatik 1967-1971 mot bakgrund av samhälls- och teaterdebatten*. Umeå. Diss.
- Waldén, Katja, red. (1990), *Teatern i centrum. En bok om Stockholms stadsteater 1960–1990*. Stockholm: Komm. för Stockholmsforskning.
- Wirmark, Margareta (1976), *Nuteater. Dokument från och analys av 70-talets gruppteater*. Lund: Rabén & Sjögren.
- Östberg, Kjell (2002), *1968 när allting var i rörelse*. Stockholm: Prisma.