

zeBU:

Et øjeblik mangfoldighed

En undersøgelse af oplevelser, erfaringer og kunstneriske strategier
i forhold til mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater



PRISMA · RAPPORT
Af Nanna Bøndergaard Butters



PRISMA · RAPPORT

September 2019

© Udgivet af Nanna Bøndergaard Butters &
ZeBU, Øresundsvej 4-6, 1. sal, 2300 København S,
www.zebu.nu, tlf. +45 71 99 88 77

Publikationen kan downloades fra hjemmesiden www.zebu.nu

Eftertryk tilladt med kildeangivelse

Fotos i rapporten er taget under interviews

Udarbejdet af Nanna Bøndergaard Butters
Grafisk tilrettelæggelse: Dorte Zachariassen

ZeBU, PRISMA et støttet af Statens Kunstfond

Mangfoldighed & Scenekunst

Af Tilde Knudsen, Asterions Hus

Rammer & forventninger.

Grupperinger og alliancer.

Forgæves farlighed.

At turde!

At turde fejle.

At se en flig af mangfoldigheden.

Er man fåret eller hesten?

Gået i stå eller i fuld fart?

Hvordan kan vi rumme det hele?

Ikke muligt at overskue.

**Kunne jeg dog bare sætte en stor, klar finger,
men jeg er et romantisk rodehoved,
som ser øjeblikke og møder som det væsentlige.**

Og lader mig drive af indskydelser.

Hvor skal jeg begynde?

Begyndelsen er altid til stede.

Indhold:

Indledning

Undersøgelsens stemmer	9
Mangfoldighed som åben og ustabil kategori	10
Mangfoldighedsstrategier og ledelse	10
Undersøgelsesdesign	11
Øjebliksbilleder og tendenser i tiden	11
Kort læsevejledning	12

Del 1:

Tilrettelæggelse af undersøgelsen	14
Ingen anonymitet	14
De deltagende teatre	15
Kvalitative interviews	15
Art-Based Research metoder	15
Tableau over mangfoldighed i scenekunst for børn og unge	16
Digt over mangfoldighed i scenekunst for børn og unge	16
Undersøgelsen er ikke værdineutral	16

Del 2:

Teoretisk og metodisk ramme	18
Dansk børneteater - Teatrale dialoger mellem voksne praktikere og børn som publikum	18
Kontekstuelle rammer for den teatrale dialog	19
Dansk eller ej	19
Kultur- hvad fanden er det?	20
Det klassiske og beskrivende kulturbegreb	20
Statisk og fastfrosset kultur	21
Et komplekst og dynamisk kulturbegreb	21
Praksisser i håndtering af kulturel forskellighed og kompleksitet	21
Den monokulturelle retning	22
Monokulturel scenekunst – eller det vi ikke stiller spørgsmål ved	23
Den multikulturelle retning	23
Det multikulturelle paradoks	23
Den multikulturelle ideologi i teaterbranchen	24
Det multikulturelle paradoks og identitetspolitik	24
Den inter- og polykulturelle retning	24
Intersektionalitetsbegrebet	25
Inter- og polykulturelle forestillinger	26

Begreberne inter- og polykultur og disse retningers faldgruber	26
Color-blindness eller fokus på forskelle	27
Har teatret altid været multi-, inter- og polykulturelt?	27
Intermezzo	
Følelser, holdninger, stemninger og leg med ord30	28
Del 3:	
Oplevelser af, erfaringer med og kunstneriske strategier i forhold til mangfoldighed i dansk børneteater	32
Erkendelse og bekendthed	32
Tavsheder og andre stemmer	33
Fænomenet mangfoldighed	33
Mangfoldighed som et åbent, bredt, ustabil og elastisk begreb	35
Vi er meget mangfoldige, når det kommer til form, indhold og publikum	36
Plads til forbedring	36
Vi er knap så mangfoldige, når man tænker i kompagnier og teatre	37
Sociale kategorier og den teatrale dialog	38
Mangfoldighed inde og udenfor egen dør	39
Variationer i fokus	40
Mangfoldighedsstrategier og ledelse	40
Et spørgsmål om magt over flere dele af den kunstneriske proces	42
Er mangfoldighedsledelse og strategier noget jeg skal og kan tage mig af?	43
Aprilfestivalen, refusionsordning og hierarkier	46
Nedskrevne visioner og fokus på specifikke parametre	48
Rekruttering af mangfoldige medarbejdere nu og i fremtiden	48
Den lange vej i rekrutteringsprocessen	49
Skuespillere med mangfoldige baggrunde	50
Der skal noget særligt til i rekruttering af skuespillere med anden etnisk baggrund	52
Dem, der så uddanner sig, sættes til at spille en småkriminell perker	53
Mangfoldige publikummer?	54
Gratis teater og nye publikumsgrupper	54
Man skal kunne noget særligt når man spiller for et mangfoldigt publikum	57
Forskellige strategier for at nå et bredt publikum	58

Beskyttelse mod en barsk virkelighed	59
Er mangfoldighed for komplekst til børn og unge?	60
Kompleksitet og demokratisk dannelse	60
Teater og uddannelse i relation til mangfoldighed	62
Formidlere, opkøbere, markedets betydning og kunstnerisk kvalitet	63
Markedet, indbyrdes konkurrence og plads til fejl	64
Fonds- og støtteordninger	66
Afhængighed af uddannelsesverdenen, ensretning og kunstnerisk kvalitet	67
Grænser mellem teater som kunst og teaterpædagogiske aktiviteter	68
Kvalitetskriterier og behov for refleksionskompetencer	69
Inspiration fra udlandet	69
Politiske undertoner i internationalt farvand og interkulturel dialog.....	70
Praksis i relation til repertoireplanlægning	70
Organisatoriske og økonomiske vilkår møder personlige	71
Ideer til forestillinger og repræsentationsspørgsmål i relation til repertoire	71
Manden, der spytter på de fremmede	74
Vi lever i et multikulturelt samfund, derfor skal vi tænke i et mangfoldigt repertoire	75
Ekskluderende og inkluderende forståelser af begrebet nation	75
Repertoire i forhold til dannelsesidealer	75
Repertoire og skelnen mellem professionelle og ikke professionelle	76
Repertoire – fiktion, virkelighed og teaterpædagogisk potentiale	78
Mangfoldige repræsentationer?	79
Dilemmaer i forhold til hvem der kan og skal spille hvem?	80
Socialkonstruktivistisk og performativ leg med identiteter og kritik heraf	81
Kulturel appropriation	81
Repræsentation og brug af masker	83
Kunstneriske strategier til at udfordre essentialiseringer af kulturer	83
At være repræsenteret, uden at det har hovedvægten	84
Repræsentanter fra minoritetsbefolkninger inviteres med i den kunstneriske proces	84
Autobiografiske fortællinger, der adskiller sig fra flertallet	86
Når den private spiller dukker frem, medfører det mangfoldige muligheder	87
Publikums opfattelser af identitet er mere flydende i dag	87
Udfordringer af essentialistiske forståelser af kultur og kunstens forandrende kraft.....	88

Mangfoldige æstetiske udtryk?	88
Skal forstås af alle uanset kulturel baggrund	89
Kulturelle referencer og balance mellem genkendelse og reproduktion	89
Lag på lag fortolkninger	90
Ironiserende, distancerende og tegneserieagtige strategier	90
Klicheer – genkendelighed og dekonstruktion	91
Sproget	92
Mix og remix	92
Det universelle og det partikulære	92
At turde træde ind i hvepseboet og undres over det, der skiller os ad	96
Del 4:	
Øjeblikssudsagn	98
Det vi er gode til i relation til mangfoldighed	98
Den manglende mangfoldighed af skuespillere	99
Andre ansatte og adgang til fondsmidler, ressourcer og rum	99
Produktionsforhold og størrelse	99
Definitionsretten over kvalitet	100
Hvornår er man egentlig en del af børne- og ungdomsteaterbranchen?	100
International inspiration og samarbejde	100
Tendens til overbeskyttelse	101
Teatrale dialoger om det der skiller os ad	101
Fare for ensretning	101
Længerevarende samarbejder giver nye publikumsgrupper	101
Bevidsthed om teatret som en arena for identitets- og kulturkampe	102
Bevidste strategier og repræsentationsspørgsmålet	102
Teaterpædagogiske potentialer	102
En sidste pointe	103
– Og det afsluttende digt: <i>Se efter et øjeblik mangfoldighed</i>	104
Litteraturliste	106

Part 1
Part 2
Part 3



Indledning

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

Jeg er menneske og anser intet menneskeligt for fremmed for mig.

(Terentius Afer, ca. 190- ca.160 f. Kr., Selvplageren, vers 77)

Med denne meget åbne og inkluderende sætning, skrevet for to årtusinder siden, af en romersk komediedigter indledes undersøgelsen af mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater anno 2018-19. Undersøgelsen omhandler oplevelser af, erfaringer med og kunstneriske strategier i forhold til mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater. Undersøgelsen er lavet som en del af projektet PRISMA, der er initieret af og forankret ved Teater ZeBU, og som har til formål at understøtte tiltag, der fremmer mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater.

Når jeg indleder undersøgelsen med Terentius Afer's sætning, er det fordi der ligger en interessant spænding mellem en så bred og universel identitetsmarkør, som det at være menneske, og så det fokus på forskellige forskelle, som er latent indbygget i mangfoldighedstænkningen. Denne spænding synes jeg det er værd at holde sig for øje gennem læsningen af rapporten. Ligeledes mener jeg, at spændingen gør sig gældende i forhold til det makropolitisk landskab, som undersøgelsen produceres i. Undersøgelsen foretages på et tidspunkt hvor bogmarkedet bugner med bøger om: at universelle værdier erstattes af særrettigheder og identitetspolitiske magtkampe, at demokratier er truet af populistiske strømninger og et indbygget magtunderskud, der gør det svært at løse tidens udfordringer. Med undersøgelsen stoppes op og overvejes hvordan mangfoldighed (eller mangel på samme) i den

scenekunst vi producerer for børn, spiller ind på børnenes identitets- og nationalforståelser, deres fremtidige muligheder for at være borgere i demokratiske samfund og de mulige løsninger de i fremtiden kan finde på de udfordringer, der i dag gør vores samtid overordentligt ustabil. Det diskuteres også, om det overhovedet er kunstens opgave.

Undersøgelsen fokuserer i særlig grad på teatrenes egne måder at tale om, forstå og arbejde med mangfoldighed på, samt deres ønsker, behov og fremtidsvisioner på området. Rapporten er således lavet på baggrund af en fænomenologisk analyse af data. Der lægges vægt på at undersøge, hvordan teatrene oplever, forholder sig til og ønsker mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater. Der tages ikke stilling til, om disse oplevelser er rigtige eller forkerte. Det, der har været i fokus, er at beskrive de forskellige måder de involverede teatre oplever mangfoldighed på og lade disse komme frem. Det er en pointe, at forskellige mennesker kan opleve det samme fænomen vidt forskelligt, fordi det opleves fra forskellige perspektiver. Det har derfor været en central pointe i undersøgelsen at frembringe forskellige former for data samt at skifte mellem perspektiver.

Undersøgelsens stemmer

Det er ikke bare informanternes stemmer, der er til stede i undersøgelsen, også stemmer fra litteratur på området, stemmer fra den offent-

lige debat og min stemme som forfatter er til stede i undersøgelsen. For at tydeliggøre og drage alle disse stemmer ind skiftes der i analysen mellem en ren fænomenologisk tilgang med fokus på de interviewedes udsagn og mere genreeksperimenterende tilgange, hvor den konventionelle, etnografiske, videnskabelige genre strækkes i forskellige retninger. Der gøres bl.a. brug af digtform skrevet af mig, digte skrevet af de interviewede samt fotos af tableauer lavet af de interviewede. Digtform har ikke nødvendigvis en tydelig fortæller, hvorfor det bliver muligt at skifte fortæller og inddrage fiktive, såvel som reale stemmer. Dette muliggør undersøgelser af emnet, som i fortættet form indeholder flere perspektiver. Ligeledes fungerer tableauerne som mærkværdiggørende visualiseringer, der bibringer flere perspektiver. Når jeg inddrager stemmer fra den offentlige debat og litteratur på området gøres dette for at lade disse stemmer være i dialog med informanternes. Disse formidlingsformer anvendes for at adressere spændinger mellem forpligtelser, jeg som forsker har overfor informanterne, min viden og mit ståsted på området samt stemmer fra litteratur og den offentlige debat om mangfoldighed.

Mangfoldighed som åben og ustabil kategori

I undersøgelsen holdes kategorien mangfoldighed åben og ustabil forstået således, at vi i PRISMA ikke på forhånd har defineret, hvad kategorien dækker over, og hvordan den skal forstås. Vi har foretaget dette valg på baggrund af, at det til en hver tid vil være kontekstafhængigt, hvordan forskelle og ligheder fremtræder samt hvilke betydninger de tilskrives, og derfor vil opfattelsen af mangfoldighed være kontekstafhængig, relativ og socialt konstrueret. En del af PRISMA projektet går derfor ud på at udfordre, udvikle og udvide forskellige måder at tænke på og arbejde med mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater. Dette gøres samtidig med, at bevidstheden om den historiske og samfundsmæssige marginalisering af en række sociale kategorier som fx køn, race og etnicitet holdes for øje.

De parametre, som mangfoldighedsstrategier og mangfoldighedsledelse normalt forholder sig til, er: køn, alder, psykisk/fysisk handicap, etnicitet, religiøs og kulturel baggrund samt individuelle behov og ønsker (Jensen og Jæger, 2009:18). Samtidigt med at vi holder kategorien mangfoldighed åben, skal det fremhæves, at undersøgelsen ikke udelukkende, men dog primært, beskæftiger sig med mangfoldighed i forhold til etnicitet og kulturel baggrund samt disse parametres betydning i forhold til repræsentationsspørgsmål, relationer til publikum, teatrenes kunstneriske og æstetiske valg og produktionsforhold og salg.

Mangfoldighedsstrategier og ledelse

Det skal også fremhæves, at mangfoldighedsstrategier og mangfoldighedsledelse kan tilgås fra forskellige vinkler. I publikationer om mangfoldighedsledelse nævnes fx:

- Tilgange med fokus på rettigheder og antidiskrimination
- Tilgange med fokus på Acces og legitimitet
- Ressourceorienterede tilgange/ tilgange med fokus på læring og synergi

(Jensen & Jæger 2009:26, Nour & Thisted 2005:43-85, 129-139)

Dorte Madsens undersøgelse *Skævvridningens Kanonisering – en undersøgelse af praksiser og diskurser om køn og etnisk diversitet på Landsdelsscenerne og Det Kgl. Teater¹* kan fremhæves som en undersøgelse, der i særlig grad har vægt på de to første tilgange, idet afsættet for undersøgelsen er en optælling af teatrenes ansatte i forhold til køn og etnisk diversitet. Der lægges således vægt på gennemført formel lighed, og at teatrene matcher omverdens etniske, kønsmæssige og kulturelle kompleksitet. I modsætning til dette har jeg i denne undersøgelse ikke på forhånd lagt mig fast på at fokusere særligt på en af de tre retninger, men derimod på teatrenes egne forståelser af,

erfaringer med og fortællinger om mangfoldighed i forhold til det, de synes er vigtigt. Derfor vil elementer fra alle tre retninger blive berørt. Dog fokuserer undersøgelsen særligt på kunstneriske valg og disses betydning i forhold til mangfoldighed. Man kan i den forstand hævde, at det særligt er den tredje tilgang, undersøgelsen her beskæftiger sig med. Der ses på, hvad mangfoldighed (i samfundet, organisationen og på scenen) betyder for og medfører af praksisser for børne- og ungdomsteatret, og hvordan der tales om mangfoldighed fra scenekunstneriske arbejdspladsers perspektiv. Vi mener, at dette er et underbelyst område og læner os her op ad forskere, der har peget på, at forskning i, hvad fokus på mangfoldighed implicerer og fører til, er forsømt:

“Workplace diversity remains a significantly undertheorized and under-researched phenomenon in the management literature”

(Prasad & Mills 1997:5, her efter Jensen og Jæger 2009:26).

Undersøgellesdesign

For at indfange hvordan mangfoldighed opleves, erfares og tales om blandt ledere i børne- og ungdomsteaterbranchen, er selve undersøgelsen designet som en kvalitativ undersøgelse, hvor der er foretaget dybtgående interviews med en række kunstneriske ledere, producenter, instruktører og teaterpædagoger fra forskellige børne- og ungdomsteatre, som har beføjelser til at planlægge teatrenes repertoire, ansætte medarbejdere og arbejde med publikum. Den kvalitative interviewform er kombineret med metoder fra Art based Research, hvor informanterne også er med til at producere små kunstneriske udtryk i forhold til emnet, og hvor de inddrages undervejs i undersøgelsesprocessen som en art medforskere.

Selve interviewsituationen har været designet således, at informanterne i interviewets afslut-

ning er blevet bedt om at skrive et kort digt om mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater, og under interviewet at opstille et tableau i plastikdyr over, hvordan landskabet af mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater ser ud i deres perspektiv. De interviews, som undersøgelsen er baseret på, blev foretaget i løbet af foråret, sommeren og efteråret 2018 og bearbejdet i foråret 2019. Undersøgelsen udgør således et øjebliksbillede af, hvordan teatrene selv oplever, erfarer, italesætter og drømmer om mangfoldighed. Det er et snapshot, et instant tidsbillede, en stemningsbeskrivelse.

Øjebliksbilleder og tendenser i tiden

Det er klart, at disse øjebliksbilleder er farvet af erfaringer, tendenser i tiden, måder, der tales om mangfoldighed på i offentligheden og kunstpolitiske tiltag i Danmark såvel som internationalt. Undersøgelsen her kortlægger ikke dette felt. Tendenser og tiltag beskrives i det omfang de interviewede selv fremdrager disse i forbindelse med deres tanker, erfaringer og ønsker. Her skal det blot nævnes, at Statens Kunstfonds projektstøtteudvalg for scenekunst, der tiltrådte i januar 2014 og sad til 2018, indsatte mangfoldighed i ansøgningskriterierne til forskellige puljer for at efterlyse og fremme projekter med fokus på mangfoldighed, ligesom formuleringer herom blev indsat i rammeaftaler med teatrene. Det skal også nævnes, at Scenekunstens Årsmøde #1 i 2017, der er tænkt til at samle hele den danske scenekunstbranche, havde mangfoldighed i scenekunsten som tema. I England arbejder Arts Council England med en 10-års strategi, 2010-2020 med titlen Great Art and Culture for Everyone, der på flere niveauer arbejder med mangfoldighed i scenekunsten: på scenen, blandt publikum, blandt de ansatte og i form af størrelse og organisering. I Sverige har det Svenske Teatercentrum i 2015 vedtaget en mangfoldighedspolitik og med projektet Friktionskraft igangsat et kompetenceløft og kunstkabsinspiration til de frie teatre. Friktionskraft har kørt i 2017-2018 og udgav i den periode, hvor interviewene blev foretaget,

et analyseværktøj, der er tænkt til at inspirere skabere af teater, opkøbere og arrangører til systematiske refleksioner og diskussioner omkring mangfoldighed i eget arbejde. Kort efter interviewenes afslutning stillede Kultur- og fritidsborgmester i København Franciska Rosenkilde forslag om, at museer, spillesteder og teatre der modtager kommunal støtte skulle lave en handlingsplan med konkrete tiltag for at sikre ligestilling og mangfoldighed. Forslaget blev behandlet den 11. april 2019 og resulterede i at Kultur- og Fritidsudvalget pålagde forvaltningen at udarbejde en ligestillingsredegørelse. Denne skal belyse ligestillingsforhold med fokus på køn, etnicitet og alder i Københavns kultur- og fritidsliv og sikre dialog med relevante kultur- og fritidsaktører i København, med henblik på at finde fælles initiativer til at sikre bedre ligestilling. Sidst men ikke mindst skal det også nævnes, at daværende kulturminister Mette Bock, i den periode, hvor interviewene blev foretaget, bevilgede 8,5 mio. kr. til projektet APPLAUS, der skal styrke publikumsudviklingen på scenekunstrådet gennem publikumsundersøgelser og udviklingseksperimenter. Den daværende kulturminister satte i det hele taget scenekunstrådet under lup i et såkaldt gennemsyn, der ledte frem mod teateraftalen "Mere teater til flere – investeringer i dansk scenekunst", der blev indgået kort efter interviewene af de kunstneriske ledere blev foretaget. Flere af de interviewede nævner gennemsyn og redegørelser i forbindelse med spørgsmål i relation til deres ønsker og råd til PRISMA projektet. Der er blandt de interviewede en stor samklang i forhold til en vis metaltræthed, når det kommer til at gå fra indsamling af viden og analyser på området til praksis. Flere fremhæver, at de ikke tror på, at en rapport i sig selv gør den store forskel – flere siger: kom på gulv, ud i verden, gør noget!

Når dette er sagt, håber vi alligevel med undersøgelsen at formidle teatrenes oplevelser, erfaringer, kunstneriske strategier, ønsker, behov og fremtidsvisioner i forhold til mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater for på den måde at sætte gang i den videre debat om

mangfoldighed i dansk børneteater – og hvem ved, måske forandrende praksisser på gulv.

Kort læsevejledning

Undersøgelsen er delt i fire dele.

Del 1:

Jeg har som forfatter til undersøgelsen valgt at lade undersøgelsens første del være en beskrivelse af selve undersøgelsesdesignet og de anvendte metoder.

Del 2:

Undersøgelsens anden del beskæftiger sig med de teoretiske ståsteder, som jeg har taget udgangspunkt i under samtalerne og i analyserne. Jeg har valgt at beskrive disse relativt indgående ud fra et ønske om at skabe gennemsigtighed i forhold til valg og teoretiske overvejelser. Afsnittet beskriver især forskellige forståelser af kultur og forholder sig til en række begreber, der relaterer sig til undersøgelsen.

Del 3:

Undersøgelsens tredje del centrerer sig om en række temaer, der er kommet frem under interviewene. Først indkredses fænomenet mangfoldighed, som det kommer til udtryk i interviewene. Dernæst undersøges og beskrives ledelsesovervejelser, strategier og rekrutteringspraksisser i forhold til mangfoldighed. Herfra vendes fokus mod teatrenes overvejelser i forbindelse med publikum. De interviewedes beskrivelser af overvejelser, strategier, behov og ønsker fremdrages. Så vendes blikket mod formidlere og opkøberes betydning i relation til mangfoldighed, på markedets betydning, og hvordan disse parametre spiller ind på den kunstneriske kvalitet, samt, hvad kunstnerisk kvalitet i det hele taget er. Dernæst zoomes der ind på praksis i relation til repertoireplanlægning. Herfra bevæger analysen sig over i undersøgelser af repræsentationsspørgsmål i relation til mangfoldighed. Kunstneriske strategier i forhold til mangfoldighed belyses, herunder fx scenografiske og dramaturgiske valg. Der ses på, hvordan essentialistiske forståelser af kul-

tur udfordres i den teatrale dialog, samt, hvordan de interviewede taler om kunstens forandrende kraft. Dette fører over i diskussioner af scenekunst for børn og unge i relation til dannelse og uddannelse. Sidst men ikke mindst zoomes der ind på, hvordan al scenekunst, der beskæftiger sig med undersøgelser af mennesker i tid og rum, arbejder med en spænding mellem det universelle og fælles menneskelige på tværs af tid og rum og det partikulære, der adskiller mennesker i tid og rum. Analysen afsluttes med overvejelser over at turde beskæftige sig teatralt med det, der skiller os; med det konfliktyldte, flerperspektivistiske og med identitet og kultur som værende i bevægelse, samtidigt med at der kontinuerligt søges fælles værdier. Denne balance mellem det universelle og det partikulære i scenekunst berøres afslutningsvist kort i forhold til demokrati.

Jeg har valgt at lade uddrag af citater og samtaler under interviews fylde i denne del i analysen, ligeledes inddrages fotografier af med-

forskernes opstillede tableauer og deres digte, idet jeg ønsker at lade de interviewede kunstneriske leders stemmer stå tydeligt frem. Jeg håber herved, at deres fortællinger om praksis, erfaringer, kunstneriske strategier, ønsker og visioner kan være med til at belyse, hvordan der arbejdes med og tænkes om mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater. Det er samtidig en pointe, at den viden, der fremkommer i interviewene, er skabt gennem dialogen mellem mig som interviewer og de interviewede, og at udsagn og fortællinger fra de interviewede er sorteret, opdelt, afkodet og kommenteret i undersøgelsen, hvorfor undersøgelsens fremdragelser alene er mit ansvar.

Del 4:

I undersøgelsens fjerde del søger jeg at pege på generelle tendenser, fælles visioner og unikke og partikulære erfaringer og drømme, der kan være med til at bevæge mangfoldigheden i dansk børneteater.

1) Undersøgelsen kan findes på KVINFO's bibliotek og REX.

Tilrettelæggelse af undersøgelsen

Samplet er blevet sammensat, så det giver et nogenlunde repræsentativt udsnit af børneteatre i Danmark. Der er tænkt over geografisk spredning og fordeling af teatre, der har fokus på henholdsvis børn og unge, samt på medtagelse af forskellige typer af teatre, fx egnsteatre, lille storbyteatre og projektteatre. Samplet indeholder teatre, der arbejder med dukketeater, gadeteater, iscenesatte personlige historier, dokumentariske fortællinger, fiktive historier, eventyr, nyskrevet dramatik og iscenesættelser af film og alt derimellem og i genremæssige kombinationer. Når jeg alligevel kun vil betegne samplet som nogenlunde repræsentativt, er det, dels fordi der i forhold til den geografiske spredning er en overvægt af teatre placeret i København, der deltager i undersøgelsen, dels fordi der heller ikke er lavet en procentmæssig fordeling i forhold til typer af teatre, hvorfor fordelingen af typer af teatre i undersøgelsen ikke afspejler fordelingen en til en af børneteatre i Danmark. Da formålet med undersøgelsen er at formidle for-

skellige teatres oplevelser af, erfaringer med, drømme og ønsker om mangfoldighed og via dette sætte gang i debat, vidensdeling og forandringer, har jeg en forhåbning om, at data – trods den ikke fuldkomne repræsentation – kan give et bredt og nuanceret billede af danske børne- og ungdomsteatres praksis, intentioner og visioner i forhold til mangfoldighed. Det vil fremgå af analysen at undersøgelsens sample er præget af forskelligartethed også i forhold til omfanget af, hvor bevidst der arbejdes med mangfoldighed og de deltagere, og publikumsaktiviteter, teatrene arbejder med. Jeg håber således at teatrenes oplevelser, erfaringer, praksisser, ønsker og visioner vedrørende mangfoldighed kommer frem i al sin kompleksitet og mangfoldighed.

Ingen anonymitet

Jeg har valgt at lade informanterne i undersøgelsen fremtræde med navns nævnelse samt opgørelse af, hvilket teatre de er tilknyttet. Dette valg er foretaget på baggrund af et ønske om

at tale med de kunstneriske ledere og instruktører om deres kunstneriske valg og strategier samt om repræsentation, æstetiske overvejelser og produktionsforhold i forhold til mangfoldighed. På baggrund af dette har jeg ud fra en formodning om, at branchen er så relativ lille, at man internt i miljøet vil kunne genkende de forskellige informanter til trods for anonymiseringer, valgt at lade det fremgå, hvem, der siger hvad. Dette valg håber jeg desuden også kan være med til at fremme den videre vidensdeling og debat teatrene imellem.

De deltagende teatre

Samplet spænder over samtaler med:

C:NTACT, der er en selvstændig fond, som holder til huse på Edison, Frederiksberg. Herfra har jeg talt med kunstnerisk direktør Henrik Hartmann og Projektleder Helena Aviaja Eley.

Opgang2, som er en selvejende institution i Århus. Her har jeg talt med Pia Marcussen, kunstnerisk leder, dramatiker og instruktør.

HiLS DiN MOR, der har eksisteret som teaterforening uden faste lokaler siden 2010. Her har jeg talt med Jesper Frølund Hansen, producent og projektleder og René Benjamin Hansen, kunstnerisk leder og skuespiller.

Teatret Masken, egnsteater i Guldborgsund kommune. Herfra har jeg talt med Hannah Karina Mikkelsen, administrator, PR og økonomi.

Theatret Thalias Tjenere, turnerende ensemble med base i Århus. Her har jeg talt med Stephan Vernier og Linda Fallentin, begge medstiftere af ensemblet, skuespillere og kunstneriske ansvarlige.

Glimt, teaterforening og scenekunstkompagni med base i Tårnby. Her har jeg talt med Camilla Sarrazin. Co-kunstnerisk leder, koreograf og scenograf.

Teater Asterions Hus, der har fast base på Te-

aterøen. Her har jeg talt med Tilde Knudsen, kunstnerisk leder.

Teater Pandora, teaterforening på Frederiksberg. Her har jeg talt med Lone Vibe Pedersen, kunstnerisk leder.

Det Olske Orkester, forening med hjemsted i København på Forsøgsstationen, kunstnerisk leder og skuespiller Øyvind Kirchhoff

Teatergruppen Batida, med teaterhus i København NV. Herfra har jeg talt med Søren Valente Ovesen.

Kvalitative interviews

Selve undersøgelsesdesignet trækker, som tidligere nævnt, på kvalitative interviewformer. Tilrettelæggelsen af interviews, samt etiske overvejelser i forbindelse med transskribering og analyse er foretaget med inspiration fra en gammel klassiker, Steinar Kvale's bog *Interview* fra 1994. Interviewene har været tilrettelagt som semi-strukturerede interviewsamtaler med plads til behandling af såvel planlagte temaer, som uforudsete temaer frembragt af informanterne. Disse interviews er kombineret med undersøgelsesmetoder, hentet fra traditioner indenfor Art Based Research.

Art-Based Research metoder

Art Based Research er vokset ud af det postmoderne videnskabssyn og placerer sig i krydsfeltet mellem forskning og kunstnerisk intervention. Det er en forskningsform, hvor naturvidenskabelige, humanistiske og samfundsvidenskabelige forskningsmetoder kobles med kunstneriske interventioner. Det er et sæt værktøjer, som bruges af forskere på tværs af fagdiscipliner i alle faser af forskningsprocessen til at generere data, analyse, fortolkning og til formidling af forskningsresultater. For en uddybende introduktion til Art Based Research henvises til Patricia Leavy 2015, Hellen Kara 2015, Victoria Foster 2016 og Dawn Mannay 2016. I forbindelse med undersøgelsen skal det blot fremhæves, at en af fordelene ved denne

forskningsform er, at den ved at anvende kunst i forskningen, der bidrager til mærkværdiggørelse af hverdagsfænomener og praksisser, kan være med til at vise nye vinkler af det levede liv og sociale fænomener (Mannay 2016:27-44, Leavy 2015:20-21), samt at æstetiske erkendelsesformer inddrages og medtænkes i forskningsdesignet (Leavy 2015). I praksis betyder det, at forskeren undersøger et fænomen ved hjælp af kunstneriske metoder, i samarbejde med deltagere/informanter, der således bliver en slags medforskere. Brugen af opstillinger af tableauer og poetiseringer over mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater er netop designet til at bidrage til mærkværdiggørelse af det hverdagslige og tænkt at kunne bidrage med æstetiske erkendelser, som traditionelle interviewformer ikke ville frembringe.

Tableau over mangfoldighed i scenekunst for børn og unge

Når informanterne fx arbejder med at lave et tableau over mangfoldighed i dansk børneteater med udleveret miniature plastik legetøjsdyr og låget på en papæske, er det fx en tydelig mærkværdiggørelse, der muliggør abstraktion, fantasi og forsimpning af et komplekst undersøgelsesspørgsmål. Metoden trækker på sand-play therapy og the world technique (Lowenfeld 1939, her efter Mannay 2016:69), dog har den ikke et terapeutisk sigte, men anvendes udelukkende som metode til frembringelse af visuelle data. Selvom den ikke anvendes som en terapeutisk intervention, sker der alligevel en uundgåelig forvrængning og forstyrrelse, der kan frembringe nye erkendelser om ens forhold, værdier og ståsteder i forhold til forskningsspørgsmålet. Ligesom i den terapeutiske situation er det også informantens egne analyser og fortolkninger af det visuelle produkt, de har frembragt, der står i centrum (Mannay 2016:69). Jeg har derfor også valgt, at uddrag af udskrifter af informanternes narrative fortællinger om deres tableauer samt fotos af disse, indgår som data i analysen. Den viden, der er genereret via tableauer og informanternes egne analyser af disse, inddrages løbende

i undersøgelsen til at belyse informanternes oplevelser af, erfaringer med og kunstneriske strategier i forhold til mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater.

Digt over mangfoldighed i scenekunst for børn og unge

Når informanterne bedes om at udforme et digt over mangfoldighed i dansk børneteater som en del af datagenereringen, er det ligeledes en undersøgelsesmetode, der frembringer mærkværdiggørelse i og med, at poesi som research strategi udfordrer dikotomien mellem fakta og fiktion, mellem det rationelle og det følelsesmæssige og indeholder mening i sprog såvel som i stilhed, i rytmen, opstillingen og det tomme papir mellem ordene (Leavy 2015:78-79). I undersøgelsen har jeg valgt at arbejde med participant-voiced poetry, der er frembragt af informanterne under undersøgelsens interviews (Leavy 2015:82). Informanterne er ikke øvede poeter, og de kender ikke nødvendigvis til kunstformens normative praksisser og litterære regler. Deres digte skal derfor ikke læses og bedømmes ud fra traditionelle æstetiske poesikriterier, men som et poetisk øjebliksbillede og udtryk for informanternes følelsesmæssige, politiske og sociale forholdene sig til forskningsspørgsmålet. Digtene inddrages løbende i analysen.

Undersøgelsen er ikke værdineutral

En hel central pointe, der må fremhæves, er, at Art Based Research ikke er værdineutral forskning, men har et transformativt sigte. De kunstneriske interventioner indeholder forstyrrende og performative greb, der gør, at forskningen også har frigørende, bevidsthedsudvidende og transformative effekter. Flere af de interviewede nævner også, at de synes opgaverne med at lave tableau og digte er sjove, at de gennem øvelserne erfarer nye ting om mangfoldighed i børne- og ungdomsteatret, som de ikke på forhånd vidste, at de mente. Andre peger på, at PRISMA projektet, gennem at interviewe folk i branchen, er med til at sætte opmærksomhed på området, idet man gennem samtalen som fx kunstnerisk leder selv bliver opmærksom på

det. Men om undersøgelsen ligefrem kan siges at være bevidsthedsudvidende, frigørende og transformativ kan diskuteres, men klart er det, at undersøgelsen i kraft af dens kobling til PRISMA projektet, der har til formål at understøtte tiltag for at fremme mangfoldighed

i dansk børneteater, ikke kan siges at forholde sig værdineutralt til forskningsspørgsmålet, hvorfor undersøgelsen snarere skal ses som en forstyrrelse, en slags intervention, med det formål at undersøge og bringe mangfoldighed i dansk børneteater på dagsordenen.



Leg med opstilling af tableau

Plastikdyr sorteres, udvælges og opstilles, og der diskuteres hvilke dyr der repræsenterer hvad og hvorfor.



Teoretisk og metodisk ramme

Når jeg på en og samme tid har valgt at lade kategorien mangfoldighed være åben og ustabil og samtidig fremhæver, at undersøgelsen ikke kan siges at være værdineutral, men tværtimod skal ses som en forstyrrelse, en slags intervention, der skal bringe mangfoldighed på dagsordenen i dansk børneteater, kræver det for gennemsigtighedens skyld en gennemgang af en række begreber, der relaterer sig til kategorien mangfoldighed i undersøgelsen.

Dansk børneteater – Teatrale dialoger mellem voksne praktikere og børn som publikum

Det er først og fremmest vigtigt at pointere, at udforskningen af, hvordan børne- og ungdomsteaterbranchen ser på og opfatter mangfoldighed i branchen selv, er afgrænset af, hvordan børne- og ungdomsteatret udskilles fra andre kunstarter og fra teater og scenekunst rettet mod et voksent publikum. Det er selvfølgelig en afgrænsning- og udskillelse, som er til kontinuerlig forhandling, og som er i konstant be-

vægelse. Fra Dansk Skolescenes formidling af ældre repertoire og borgerlig kulturel dannelse til kritik, kreativitetspædagogik og opsøgende turnerende teatergrupper over performanceteater og postdramatisk teaterpædagogik, hvor grænser mellem forskellige kunstarter bliver mere flydende. Det interessante i forhold til undersøgelsen her er, at de interviewede med deres overvejelser og svar også er med til at forhandle og bevæge afgrænsningen.

I interviewene trækkes på en forståelse af børneteateret som en teatral dialog mellem voksne teaterpraktikere og barnet som del af et publikum, der finder sted i en specifik tid og sted, og som foregår som del af en større social og historisk kontekst (Schuitema, 2012:11). Definitionen af børneteateret som en teatral dialog trækker på kulturelle konstruktioner af henholdsvis barn, voksen, teater og af en gruppe af individer som publikum. Jeg vil i undersøgelsen her ikke gå yderligere ind i disse kulturelle konstruktioner, blot pege på, at i denne definition bliver relationen mellem barnet som en del af publikum og den voksne performer

vigtig. Ligeledes bliver den temporale ramme om den teatral dialog, hvor indenfor mening skabes af et aktivt publikum, der fortolker det, de oplever, vigtig (Schuitema, 2012:11).

Kontekstuelle rammer for den teatral dialog

Mere jordnært kan teaterbygningen, den fysiske rejse (på gåben, i bus eller bil) til teatret, det undervisningsforløb eller pædagogiske sigte teaterforestillingen indgår i, eller de før og efter workshops, som er tilknyttet forestillingen, ses som dele af den større kontekst. Refleksionerne over den empiri, der er kommet ud af udforskningen af børne- og ungdomsteaters syn på og opfattelse af mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater, vil på ingen måde være fyldestgørende i forhold til de kontekstuelle rammer. Nogle af de kontekstuelle rammer nævnes som relevante i forhold til mangfoldighed af de kunstneriske ledere, skuespillere og teaterpædagoger i interviewene, og de berøres derfor i sammenhæng med fremlæggelsen af deres synspunkter.

Definitionen af børneteateret som en teatral dialog, der foregår som del af en større social og historisk kontekst, peger også på, at uddannelsesmæssige, læringsorienterede, økonomiske, sociale og politiske motivationer og visioner driver de voksne både på teatrene, i uddannelsesinstitutionerne, kunstfondene og kommunale og statslige støtteordninger, og at dette på forskellig vis har indflydelse på det teater, som børnene har muligheder for at opleve og deltage i. Dette aspekt berøres i det omfang, informanterne selv peger på konteksterne i relation til mangfoldighed. Her skal det blot fremhæves at i debatten om hvad scenekunst for børn er, hvad den skal kunne, og hvordan den skal bruges, løber flere parallelle diskurser. En diskurs, der fremhæver, at kunst ikke har en nytteværdi. Det meste i verden udføres med bestemte formål for øje, men hævdes det, kunsten adskiller sig fra sådanne gøremål. Kunsten behøver ikke at være skabt med samfundsmæssige sigter, ej heller uddannelsesmæssige ditto. Kunst adskiller sig fra

pædagogik, idet kunst ikke nødvendigvis skal ville noget – og slet ikke noget bestemt, med bestemte mennesker. Kunst skal ikke gavne, den kan være nysgerrig, undersøgende, åbnende, men den kan ikke have en bestemt opgave, som fx at fremme mangfoldighed. Ligesom kunst heller ikke bør legitimeres i sammenhæng med dens nytteværdi i termer taget fra new public management. En anden, og på nogle måder modstridende, diskurs peger på, at kunst ikke eksisterer i et tomrum, men skabes i en samfundsmæssig virkelighed, som den også skal ud at virke i. Selv kunst og kunstnere betragtes derfor ikke som frie og kunst skabes aldrig i et apolitisk tomrum eller fri af de dannelses- og uddannelsesdiskurser, der præger kunstnerens fortid og samtid – eller den nutid og fremtid, værket perciperes i. Kunst gøres og gør noget ved den virkelighed, den bliver en del af. I dette perspektiv kan børne- og ungdomsteateret betragtes som en arena, hvor identitets- og værdimæssige ideer brydes og forhandles, og som et sted, hvor historierne om os selv, vores identitet og fremtidsforventninger formidles til fremtidige generationer. Kunst er i dette perspektiv derfor ikke uskyldig, og når den skabes for børn, kan det være en god ide at forholde sig til, hvad der gøres, hvorfor det gøres, og hvad det gør ved børnene – også i forhold til mangfoldighed. Debatten om hvad scenekunst for børn er, hvad den skal kunne, og hvordan den skal bruges, afspejler, at spændinger mellem kunstneriske, politiske, kommercielle, underholdnings- og uddannelsesmæssige værdier og motivationer er til stede i børne- og ungdomsteateret (Schuitema, 2012:12,32).

Dansk eller ej

I forlængelse af ovenstående og i forhold til undersøgelsens fokus er det yderligere en pointe, at afgrænsningen af undersøgelsesfeltet, dansk børne- og ungdomsteater, på en og samme tid italesætter noget som dansk og dermed også udgrænser andet som værende ikke dansk. Brugen af ordet dansk skal ikke forstås som en fast kategori på anden vis, end at den

henviser til en geografisk afgrænset definition af den danske nationalstat, hvor indenfor undersøgelsen foretages. Dette gøres velvidende, at den danske nation er et forestillet fællesskab (Benedict Anderson, 1991), der kontinuerligt forhandles gennem afgrænsning og udgrænsning af det, der ikke er dansk. Denne afgrænsning og udgrænsning bliver implicit også en del af undersøgelsesfeltet og skal ses som udtryk for, at børneteateret spilles i et Danmark, der både i historisk og i nutidigt perspektiv er en del af en global verden. Begreberne det danske og mangfoldighed, samt informanternes overvejelser i forhold til disse må derfor forstås i relation til en række andre begreber, bl.a. kulturbegrebet. Mangfoldighed forstås og håndteres nemlig forskelligt alt efter, hvordan man forstår kultur og kultur kan forstås på mange måder. Det er derfor oplagt at undersøge, hvordan de interviewede italesætter kultur. Derudover er jeg af den overbevisning at en øget bevidsthed om, hvordan vi tænker og taler om kultur, kan kvalificere branchens indbyrdes måder at tale om hverdagspraksisser og forestillinger på i forhold til mangfoldighed.

Kultur- hvad fanden er det?

Kulturbegrebet er yderst rummeligt, problematisk og komplekst. Dets hyperkompleksitet hænger sammen med, at det har undergået fantastiske forvandlinger gennem historien, og de forskellige historiske forståelser af kultur farver til stadighed måderne, vi taler om kultur på i dag, og dermed også diskussionerne, der præger debatten om mangfoldighed.

Henviser begrebet kultur fx til en proces eller et resultat? På latin refererer ordet kultur til en proces, hvor noget dyrkes. Marcus Tullius Cicero (106-43 f.Kr.) brugte begrebet til at henvise til dannelsesprocesser. Men i renæssancen opstod et enhedsbegreb om kultur, som ikke kun henviste til processer, men også processens resultat og opfattelsen af, at kultur var noget man kunne have eller ikke have jf. kulturfolk versus kulturløse, naturfolk, primitive, vilde og barbariske fremmede (Fink 1988:14). Dette syn på kultur rejste spørgsmålet om nogle kan være

kulturløse, mens andre har kultur? I 1700-tallets slutning opstod en tvivl på europæisk kulturel overlegenhed og det romantiske kulturbegreb, hvor forestillingen om en skarp grænse mellem kulturfolk og kulturløse afløses af ideen om, at alle folk har kultur og af forskellen mellem folk netop skyldes forskellene i deres kulturer. Det interessante i forhold til undersøgelsen her er nok især det paradoksale i, at indførelsen af kulturer som afløsning for enhedsbegrebet kulturen lægger op til at opfatte kulturer som afgrænsede helheder, små totaliteter, der eksisterer side om side, men afgrænsede fra hinanden. Ikke mindst fik Johann Gottfried Herder (1744-1803) stor betydning for kulturbegrebets udvikling. Han brugte et kulturbegreb, der dækker over alle sider af et folks fælles liv – både åndelige og materielle resultater af dets virke inkluderes. Sprog, religion, tænkning, kunst, videnskab, politik, ret, sædvaner, normer, redskaber, våben og transportmidler tænkes som en del af kulturen. Herder pegede på, at alt er kulturelt, og at alt kulturelt er ligeværdigt. Dette brede, deskriptive og relativistiske kulturbegreb har præget senere antropologiske og sociologiske kulturbegreber – bl.a. det, der kaldes det klassiske og beskrivende kulturbegreb.

Det klassiske og beskrivende kulturbegreb

Det klassiske og beskrivende kulturbegreb blev til i 1960'erne, indenfor det man kalder den klassiske antropologi. Her forstås kultur som de ideer, værdier, regler og normer som et menneske overtager fra foregående generationer og som de viderebringer til næste generation. I denne opfattelse er menneskers handlinger og opfattelser af virkeligheden kulturelt betingede og forandringer sker langsomt. Den sociale praksis kan påvirke de kulturelle betydningsmønstre, der igen påvirker den sociale praksis (Butters & Bøndergaard 2010:74). Til trods for at det klassiske og beskrivende kulturbegreb således understreger, at kulturer både er menneskeskabte og kan bevæges af mennesker, er det senere blevet kritiseret for at operere med en essentialistisk kulturforståelse, hvor man så

at sige er sin kultur. Enten bidrager man med at opretholde og reproducere kulturen og de sociale systemer ved at opfylde systemets del-funktioner, eller også udtrykker man kulturen gennem sine handlinger. Kultur kan derfor bruges som forklaring på folks handlemåder. Mennesker fra andre kulturer må handle og tænke anderledes end en selv.

Statisk og fastfrosset kultur

Det klassiske og beskrivende kulturbegreb kan i den optik klandres for at bidrage til skabelsen af radikal andethed, idet fokus rettes mod forskelle. Modstillinger mellem kulturer og mellem dem og os. Denne tilgang kan kritiseres for at fastfryse kulturen i statiske øjebliksbilleder og for ikke at kunne indfange social forandring. Når det klassiske og beskrivende kulturbegreb beskrives her, er det, fordi det ofte er dette, der tænkes i, når der i det offentlige rum tales om kultur. Denne måde at tænke kultur på er gledet ind i hverdags sproget de sidste 40 år, men både forskningen og en mere og mere globaliseret virkelighed har skabt behov for et langt mere komplekst kulturbegreb.

Et komplekst og dynamisk kulturbegreb

Globaliseringen, de flerkulturelle samfund og hybridkulturer og mix har medført nye måder at tænke kulturbegrebet på. Det, der tidligere blev opfattet som enhedskulturer, opleves og betegnes i stigende grad som flerkulturelle samfund. Især har det, der betegnes som det socialkonstruktivistiske, dynamiske og komplekse kulturbegreb vundet indpas. Her forstås kultur som produkt af kommunikation og interaktion – kultur defineres som noget, der konstrueres. Kultur opstår i møder mellem mennesker i specifikke sociale kontekster. Der lægges vægt på, at kultur er produkt af vores handlinger. Kultur er ikke en kodning, der bestemmer menneskers adfærd. Kultur er ikke noget mennesket er bærer af, det er ikke noget, man er eller kan have, det er noget man gør. Kultur tænkes altså intersubjektivt og kontekstuel (Butters & Bøndergaard 2010:79).

Det er dette kulturbegreb, som undersøgelsen

her tager sit afsæt i, både i forhold til definition af mangfoldighed som værende kontekstafhængig, relativ og socialt konstrueret og i forhold til forståelsen af fx etnicitet og køn som social konstruktion, der til stadighed forhandles, konstrueres og reproduceres. Denne mere plastiske variant af kulturbegrebet tilskriver heller ikke diverse grupper samme ontologiske tyngde, determinationskraft og rettighedskrav som det klassiske antropologiske kulturbegreb, men ser snarere sådanne grupper som midlertidige, hybridiserede og under løbende udvikling (Stjernfelt og Collin, 2018:78). Her er undersøgelsen helt i familie med lignende undersøgelser af mangfoldighed, fx: Mangfoldighedsledelse – mellem vision og praksis, Rasmussen & Kamp, Socialforskningsinstituttet, 2003 og Mangfoldighed og læring, Jensen & Jæger, Aalborg Universitet, 2009.

Når børne- og ungdomsteatret ses i dette perspektiv, bliver det vigtigt at undersøge og forholde sig til, hvordan den kulturelle kompleksitet og mangfoldighed, som findes i samfundet, afspejles, repræsenteres og gøres på scenen og i teatrets produktionsproces, samt hvordan det former den teatrale kommunikation mellem voksne og børn.

Praksisser i håndtering af kulturel forskellighed og kompleksitet

Teatrenes måder at håndtere kulturel forskellighed og kompleksitet på og deres ideer om og ønsker til mangfoldighed undersøges i rapporten i forhold til, hvordan de forskellige kulturbegreber optræder. I forlængelse heraf benytter jeg mig af en tredeling mellem mono-, multi-, og inter- og polykulturalistiske synspunkter, for at undersøge hvilke retninger, der trækkes på, når der arbejdes med mangfoldighed på teatrene. Når retningerne beskrives, er det, fordi de som teoretisk ramme kan kaste lys over forskellige opfattelser, strategier og praksisser, der kommer til udtryk i undersøgelsens sample. For til trods for, at disse praksisser eksisterer på teatrene, er de i høj grad uitallesat, underbelyst og sikkert ofte også ureflekterede praksisser. I en engelsk kontekst har Schuitema påpeget

i sin Phd, *Children's theatre in the UK: representing cultural diversity on stage through the practices of interculturalism, multiculturalism and internationalism*, 2012, University of Westminster at:

The theatrical form is always to some extent constructed and therefor it can be understood that these cultural [og etniske] representations are never accidental or 'natural'. However, using terms such as interculturalism or multiculturalism are generally avoided by those creating theatre for children and thus are hard to find in websites, promotional material or any other literature generated by companies (Schuitema 2012:14).

I dansk kontekst figurerer begreber som mono-multi- og interkultur også sjældent på børneteatrene hjemmesider, i PR og -undervisningsmaterialer, med få undtagelser. Dette kan bl.a. skyldes, at der i branchen ikke er tradition for at analysere og evaluere egne og andres teatraler værker ud fra, hvor de placerer sig i forhold til mono-, multi- inter-, og polykulturalisme, samt at diskussionerne mellem disse retninger ikke på samme måde som indenfor undervisningsverdenen har fyldt specielt meget i den danske børneteaterbranche. Dette til trods for, at værdi- og kulturkampe har sat og til stadighed sætter sit præg på kultur- og kunstpolitikken, kulturkanons, erindringspolitik og identitetspolitik, og at monokulturalister, multikulturalister og interkulturalister har kæmpet indædt for at fremme deres synspunkter og ståsteder.

En anden forklaring kan også være, at disse begreber i forhold til teater er del af et kom-

pleks af relaterede begreber som: kulturel kolage, synkretistisk teater, postkolonialt teater, Theatre of the Fourth world, transkulturelt, ultraculturelt, postkulturelt og metakulturelt teater, sådan som det er fremhævet af Patrice Pavis i *The Intercultural Performance Reader*, 1996, s 4-8.² Til dette kan yderligere tilføjes flersprogligt, flerkulturelt og polykulturelt teater.

For forenklingens skyld beskæftiger undersøgelsen her sig kun med mono-, multi-, og inter- og polykulturelle retninger, hvorunder nogle af de øvrige kan optræde. Selvom jeg således forenkler billedet, vil jeg fremhæve, at de enkelte teatre og den enkelte forestilling sjældent kan rubriceres under én af betegnelserne. Der vil ofte optræde praksisser og elementer, der kan siges at tilhøre forskellige retninger og nogle gange endda modstridende praksisser, ideologier eller konsekvenser. Virkeligheden er ofte en rodet og kompleks affære.

Den monokulturelle retning

Det, der betegnes som den monokulturelle retning, har sine rødder i Herders kulturteori og den nationalromantiske strømning, der skyllede hen over Europa i Napoleonskrigenes efterdønninger. Betegnelsen nationalromantik dækker over interessen for at dyrke den nationale arv og indsamle og formidle fænomener, der kunne knyttes til folkets og nationens historie. I Herders forståelse forbinder fælles modersmål, fælles skikke og fælles historie, individerne til ét folk – en kultur. Ethvert folk havde, ifølge Herder, en Volksgeist, en folkeånd, der udgjorde folkets væsen. Den dag i dag betegnes den monokulturelle retning som værende fortalere for, at tilhørsforhold til den danske stat styrkes gennem kulturtilbud og undervisning, der fokuserer på kulturarv og kulturoverlevering. Det er en ideologi, der efterstræber og formidler indhold og undervisningsformer, som knytter sig til (forestillingen om) en bestemt, national, dominerende kultur, og som derfor har et monokulturelt fokus i sin kunstpolitik. Den nationale kultur opfattes som indlysende, den naturliggøres og opfattes ikke som noget, der kan stå til diskussion (Buchardt & Fabrin 2012:14).

Siden årtusindskiftet har der været en heftig debat om, at en ny monokulturalisme er ved at slå rødder. Det diskuteres, hvorvidt italesættelse af fremmede kulturer (især islam og muslimer) som en trussel mod en national sammenhængskraft, og indførelsen af kultur-, kunst- og historiekano-ns, kan ses som udtryk for, en ny-monokulturalisme. Et andet tegn på, at monokulturalismen slår rødder, er at det i høj grad er lykkedes at naturliggøre den nationale kultur i en sådan grad, at det ofte går bag om ryggen på os, hvordan vi gennem ud-dannelse, fokus i curriculum, på scenen, i valg af repertoire, skuespillere og undervisningsmateria-ler bidrager til kontinuerlig (re)produktion af nati-onal kultur og identitet.

Monokulturel scenekunst – eller det vi ikke stiller spørgsmål ved

Kulturtilbud og teaterforestillinger, der formid-ler dansk kulturarv og iscenesætter nationale identiteter uden at stille spørgsmålstegn ved, hvad danskhed er, eller hvad nationale identi-teter overhovedet er, bidrager til denne natur-liggørelse og kan derfor betegnes som mono-kulturelle. I engelsk regi har Jen Harvie i bogen *Staging The UK* (2005) demonstreret, hvordan teatre ved at performe en nations kollektive erindring producerer både individuel og kollek-tiv identitet og dermed bidrager til at konstruere og performe national identitet (her efter Schu-itea, 2012:33). Forenklet sagt, formidler mo-nokulturelle forestillinger, enhedsopfattelser af kulturer og disses kulturarv samt naturaliserer afgrænsede og statiske opfattelser af kultur og nationale identiteter.

Den multikulturelle retning

Den multikulturelle retning er derimod fortale-re for, at andre kulturer og deres traditioner og historier behandles i kulturtilbud og inddrages i undervisningen. Her anses samfundsmæs-sig sammenhæng ikke for at være afhængig af en enhedskultur, som deles af alle inden for et lands grænser. Dannelsesvisionen inden for multikulturalismen bygger derimod på en ide om, at kulturel forskellighed er positiv og efter-stræbelsesværdig (Buchardt & Fabrin 2012:16).

Det er desuden et centralt mål for multikultura-listerne at skabe øget selvværd hos minoriteter gennem bevidsthed om egen kulturel oprindel-se og egne "rødder". Tolerance, kulturelt lige-værd, undersøgelser af forskellige kulturer, for-domsbekæmpelse og positive kultur møder à la "en fremmed er en ven du ikke har mødt endnu" og "kendskab skaber venskab" er på dagsorde-nen. (Buchardt & Fabrin 2012:17).

Denne retning er blevet kritiseret for, at den i uheldige udgaver kan fastholde mennesker i entydige kulturelle identiteter og at den kan føre til uheldig cementering af oplevede og forestillede forskelle, som igen kan føre til dis-krimination og uretfærdighed. Den kritiseres for at være eksotiserende og forbrugerisk i for-hold til minoriteter og at have en turisttilgang til andre kulturer, hvor disse traditioner, ritualer, højtid, mad, påklædning og lignende fejres og påskønnes (Buchardt & Fabrin 2012:22) og i uheldige udgaver ikke at være andet end ud-nyttelse og bidrag til en fortsat orientalisme, som oprindeligt beskrevet af Edward W. Said i hans bog *Orientalism Western conceptions of the Orient*, 1978, 1995. Et begreb, der dækker over at Orienten systematisk fremstilles som underlegen og med en blanding af frastødelse og fascination, når den beskrives, betragtes og gengives af vestlige litterater og kunstnere. Dis-se kritikpunkter peger på, at repræsentation af kulturel mangfoldighed i børne- og ungdomste-atret i relation til diverse komplekse problemer i association til iscenesættelser af den kulturelle anden, ikke er nogen let sag.

Det multikulturelle paradoks

Oven i dette har den norske socialantropolog Thomas Hylland Eriksen advaret om, at det, han kalder ideologien om multikulturalisme, inde-bærer en kulturel relativisme, der på den ene side gør det muligt at påberåbe sig ret til forskellig-hed på grund af tradition og autentisk kultur, når dét passer en, og lighed med alle andre når dét passer en, og at dette fører til udskillelse. Han betegner dette som det multikulturelle para-doks, at der skal balanceres teoretisk, praktisk og retsligt mellem en insisteren på menneskelig

enhed og lige rettigheder til alle på den ene side og retten til kulturel forskellighed på den anden. Kravet om lighed og retten til forskellighed er modsatrettede bevægelser i menneskerettighedstænkningen. Der er indskrevet en latent spænding mellem universelle/individuelle menneskerettigheder og kulturelle/kollektive rettigheder (Butters & Bøndergaard 2010:94-96).

Den multikulturelle ideologi i teaterbranchen

Den multikulturelle ideologi har særligt slået igennem i teaterbranchen i forhold til diskussioner om, hvorvidt minoriteters historier, traditioner og identiteter er repræsenteret på scenerne, hvorvidt der skal laves særlige optagelsesregler på scenekunstscolerne, foretages blind casting og hvorvidt der burde oprettes teaterscener, der afspejler den kulturelle mangfoldighed i Danmark.³ Denne retning har især fokus på antidiskrimination, kulturelle rettigheder, retfærdighed og ligestilling i forhold til mangfoldighedsstrategier og ledelse. Multikulturelle forestillinger inddrager i kontrast til den monokulturelle retning elementer af kulturel forskellighed som noget positivt og efterstræbelsesværdigt. Forestillinger laves som undersøgelser af forskellige kulturer eller som fortællinger om minoritetsgruppers kulturelle oprindelse og rødder. Temaer som: gensidig tolerance, kulturel ligeværd, fordomsbekæmpelse og positive kultur møder behandles teatralt.

Det multikulturelle paradoks og identitetspolitik

En række af de antidiskriminerende tiltag indenfor den multikulturelle ideologi har i dag fået et alternativt vokabular. Ord som krænkelseskultur, privilegieblindhed, safe spaces etc. er krøbet ind i vores sprog. Det er termer, der i dag ofte karakteriseres som tilhørende identitetspolitikken. De senere år er termen identitetspolitik blevet stadig mere almindelig. Den aktuelle identitetspolitik balancerer ligesom den multikulturalistiske retning i det multikulturelle paradoks, idet de på den ene side har fokus på diskrimination og lighed og

på den anden hævder, at personers hudfarve, køn, etnicitet, historie, religion osv. i sig selv skal give dem særlige rettigheder. Identitetspolitikken støder på paradoksal vis sammen med lighedsforestillinger (Stjernfelt og Collin, 2018:77). I debatten om scenekunst kan det fx ske ved krav om, at kun homoseksuelle må spille homoseksuelle, sorte skrive om sorte, forestillinger anmeldes af personer fra samme gruppe som instruktør/skuespillere/manuskriptforfattere, eller at kritikere skal have deres ytringsfrihed beskåret således, at krænkende påstande lukkes ude af debatten og der skabes "safe spaces". Argumentation for disse krav hentes i det forhold, at vi lever i et samfund, hvor udgangspunktet ikke er lige. Nogen er mere lige end andre, og parametre som køn, etnicitet og socioøkonomiske baggrunde kommer hele tiden på tværs af vores praksisser, samtaler og muligheder og skaber hierarkier. Der er således altid en magtdimension til stede i vores ageren - i den teatrale dialog og dens kontekstuelle rammer. Historisk set kan den nuværende identitetspolitiske strømning siges at have sine rødder i 1700-tallets nationalisme og det faktum, at politiske nationalismers succes afhæng af at objektive kriterier for tilhør til nationen såsom sprog, kultur, sted, race etc. blev indoptaget som subjektive identitetsforståelser. Dette danner basis for den moderne identitetspolitiske tænkning (Østergaard, 2018:124). Identitetspolitikken, som vi kender den i dag, er vokset ud af venstrefløjen og 68-bevægelsens frigørelseskrav. I de senere år er den også overtaget af den politiske højrefløj som en strategi, hvor der peges på forfordelte hvide gruppers rettigheder fx vendt mod indvandring og globalisering. Begge varianter trækker på den kulturalistiske ide om, at det er ét eller nogle få gruppetilhørsforhold, der er afgørende for individets identitet (Stjernfelt og Collin 2018:77).

Den inter- og polykulturelle retning

Kritikken af den multikulturelle retning og bølgen af socialkonstruktivistiske tilgange til kultur, identitet, etnicitet og køn som dynamiske og kom-

plekse fænomener har medført det, der betegnes som interkulturalisme eller polykulturalisme.

Centralt i disse retninger står ønsket om at komme væk fra at essentialisere kulturen eller kulturalisere og etnificere mennesker og deres handlinger, sådan som det sker i forbindelse med det klassiske kulturbegreb, den mono- og multikulturalistiske ideologi og hævdelser af kollektive kulturelle rettigheder i de identitetspolitiske kampe. Der trækkes, i den inter- og polykulturelle retning på det dynamiske og komplekse kulturbegreb og forståelse af kultur som en række processer, som mennesker kontinuerligt skaber og vedligeholder gennem deres daglige handlinger. Der er i disse retninger fokus på, at alle individer skaber og bevæger sig i myriader af kulturer, hvorfor opmærksomhed på, hvordan forskelle produceres, nuanceres og aflives, står centralt:

“Interculturalism [...] recognizes that in a society of mixed ethnicities, cultures act in multiple directions [...]

Multiculturalism tends to preserve a cultural heritage, while interculturalism acknowledges and enables cultures to have currency, to be exchanged to circulate, to be modified and evolve”.

(Powell and Sze, 2004,

her efter Schuitema: 2012:57).

Man må derfor forholde sig bevidst og forandrende til sociale kategorier som kultur, køn, etnicitet, klasse, religiøs og seksuel orientering, alder og handicap. Denne måde at tænke på lægger op til at denaturalisere begreber om klasse, race, etnicitet, køn og kultur, samt til at fokusere på kulturel produktion. Man kan således hævde, at disse praksisser altid indeholder et metablik, hvor man i både produktionsøjemed, i de kreative processer og det endelige produkt i form af

den teatrale dialog må forholde sig til, hvordan man er med til at producere, nuancere, forhandle og aflive forskelle. Altså må have bevidsthed om, hvordan man gør kultur.

Intersektionalitetsbegrebet

I forhold til børne- og ungdomsteatret er det en pointe, at også kategorien barn er socialt konstrueret. I den forbindelse er det værd at bemærke, at børne- og ungdomsteaterproduktioner og forestillinger ofte retter sig mod særlige grupper af børn. Så ud over kategorien barn kan børneteaterets publikum yderligere opdeles i en række andre kategorier og subkategorier. Opdelingslinjerne følger ofte børns institutionaliserede liv med særlige forestillinger for vuggestuebørn, andre for børnehavebørn, indskolings-, mellemtrins- og udskolingselever og særlige ungdomsforestillinger rettet mod elever ved ungdomsuddannelserne. Ud over disse opdelinger kan andre distinktioner mellem forskellige slags børn også forekomme. Fx: bybørn, udsatte børn, piger, drenge, børn med anden etnisk baggrund, tosprogede eller flersprogede børn, børn fra privat- og lilleskoler, betweenagere, teenagere etc. Disse underopdelinger peger på at kategorien barn forekommer i samspil med en række andre kategorier som klasse, køn, etnicitet, sprog, religion, kultur etc. Underopdelingerne peger også på, at hvert barn formentlig vil gøre køn, etnicitet, sprog, religion, klasse etc. på helt specifikke måder i mødet med forestillingen, der adskiller det fra andre børn blandt publikum (Schuitema,2012:51-52). Jeg fremdrager disse distinktioner mellem børn for at pege på, at mange sociale kategorier kan være i spil samtidigt og interagere i intersektioner. Jeg trækker her på et teoretisk blik, der har tråde tilbage til Black Women’s Alliance, Combahee River Collective og Third World Women’s Alliance og disse grupper påpejning af at undertrykkelse og udnyttelse sker på måder, hvor race, seksualitet, køn, klasse etc. krydser hinanden i intersektioner. Artikulationen af dette danner udgangspunkt for intersektionalitetsteorien (Thelwell, 2017:54-55), der påpeger, at der er mange sociale strukturer og undertrykkelsesmekanismer på spil, at de krydser og

samvirker med hinanden i intersektioner og fastholder og er med til at skabe hinanden (Buchardt og Fabrin, 2012:27). Begrebet intersektionalitet betegner en overskridelse, der søger at deneutralisere sociale fænomeners iboende karakter. Ved hjælp af begrebet kan man analytisk fokusere på, hvordan forskellige sociale kategorier gøres i dynamiske relationer, interaktioner og kontekstbundethed. Her bliver det ikke blot skuespillernes måder at gøre køn, etnicitet, skuespiller og barn på, men også måderne hvorpå publikum gør køn, etnicitet, sprog, publikum og barn på, der bliver interessante, når den teatrale dialog, og måderne vi taler om og oplever den på, skal analyseres. Det bliver også interessant, hvordan de forskellige kategorier bruges til at understøtte og forstærke hinanden eller til at indtræde i specifikke positioner eller træde ud af dem (Butters og Bøndergaard 2010:86).

Inter- og polykulturelle forestillinger

Men det er ikke kun begrebsligt og analytisk, at disse intersektioner undersøges. Nutidige inter- og polykulturelle forestillinger beskæftiger sig netop med udforskninger af dynamikker og komplicerede interaktioner af komplekse identiteter, hvor race, køn, etnicitet, kulturel baggrund, seksualitet og klasse krydser hinanden på forskellig vis (Uno i Thelwell, 2017:70). Det kan også være forestillinger, hvor praksisser og elementer fra forskellige kulturer mixes og således skaber nye former for repræsentation og nye æstetiske udtryk (Schuitema, 2012:47), bl.a. det, der kaldes Future Aesthetics, som er en tilgang der benytter sig af Rap, DJing, Breakdance, spoken word poetry, step dance og andre polykulturelle former for æstetiske udtryk (Thelwell 2017:110). Ligeledes kan forestillinger, hvor forskellige sprog optræder og mixes på scenen kategoriseres som indeholdende inter- eller polykulturelle elementer. Strategierne kan være mange, når kulturelle faldgruber og problematikker behandles i kunst, performance og teater. Fokus kan være på ironi, undersøgelse og udfordring af stereotyper, nedbrydelse af fordomme, den hybridiserede identitet, udfordring af socialkonstruerede hierarkier, ikke

kun i temaer, men også i produktionsproces og organisering, samskabende processer, hvor minoritetsgrupper inviteres med i de kunstneriske processer, aktivistisk modstand mod at blive defineret og definere andre ved at lege med, forhandle og forvandle de socialkonstruerede kategorier og normkreative tilgange, hvor værdier, selvfølgeligheder og normer udfordres (Heartney, 2013:246-263 og Garcés i Thelwell, 2017:103). Også dukker, dans, scenografi og musik kan tilføje inter- og polykulturelle elementer (Schuitema, 2012:54), ligesom de kan optræde på måder, hvor de må betegnes som tilhørende en mono- eller multikulturel retning.

Begreberne inter- og polykultur og disse retningers faldgruber

Når jeg både benytter mig af begrebet interkultur og polykultur, er det, fordi praksisser, der ligner hinanden i henholdsvis Europa og USA, optræder under disse betegnelser. Begge bruges for at flytte sig fra den balkaniserede multikulturalistiske model mod interaktionistiske, overlappende og interrelaterede forståelser af kultur (Kim Lee, 2017:70).

Heller ikke de inter- og polykulturelle retninger er dog uden faldgruber. Det antikulturaliserende og antiethnificerende blik på mennesker har også sine svagheder. Man kan fx beskyldes disse tilgange for at være blinde for de forskelle, der reelt eksisterer, og de balancerer hele tiden mellem at forholde sig til, hvornår det er hensigtsmæssigt at skrælle de kulturelle og sociale forskellighedskonstruktioner af og behandle alle som mennesker – og ikke som medlemmer af diverse etniske eller kulturelle grupperinger, og hvornår det er hensigtsmæssigt at anerkende menneskers oplevelser af at tilhøre fx: kulturelle, kønsmæssige, religiøse, klasse-mæssige og etniske fællesskaber. Praksisser, der ikke tager højde for de sociale konstruktioners virkningsfuldhed overser, at måderne at gøre kultur, klasse, køn etc. på giver sig udslag i objektive konstaterbare og virkelige problemer (Butters og Bøndergaard, 2010:105). Som Schlund-Vials peger på, er en sådan color-blindness problematically premature (Schlund-Vials, 2017:44-45),

samtidigt med at fokus på forskelle omvendt også kan bringe racial og etnisk spænding og division (Schuitema, 2012:112).

Color-blindness eller fokus på forskelle

Den foreliggende undersøgelse af mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater bevæger sig i dette spændingsfelt – mellem color-blindness og fokus på forskelle. Ved at fokusere på, hvad mangfoldighed betyder for og medfører af praksisser for børne- og ungdomsteatret, er undersøgelsen med til at betone forskelle som etnicitet, kultur, klasse og køn. Undersøgelsen risikerer derved at tilskrive disse kategorier større rolle for vores identitet, end de nødvendigvis bør tilskrives, og er med til at bidrage til (re)produktion af forskelle. På den anden side vil det, ikke at undersøge og forholde sig til virkningsfuldheden af de forskelskonstruktioner, der findes, bidrage til en blindhed overfor deres betydning – også i praksis.

Har teatret altid været multi-, inter- og polykulturelt?

Ric Knowles påeger i sin bog *Theatre & interculturalism* fra 2010, at performanceformer gennem tusinder af år har været anvendt til at forhandle forskelle og facilitere handel. Han peger videre på, at kulturudvekslinger, samhandel, kolonisering etc. har influeret på teatrale og performative former over alt i verden (Knowles, 2010: 6-10). Videre skriver han at:

”Standard theatre histories traces the birth of western theatre to the sixth-century BCE festival of Dionysus in

ancient Greece, but the ritual forms and mythological figures upon which that festival was built were probably Middle Eastern or African in origin.

(Knowles 2010:10)

Springes der frem i tid, er det en pointe, at også europæiske teaterproduktioner, i hvert tilfælde efter begyndelsen af det tyvende århundrede, har været under indflydelse af elementer af performanceformer og teknikker fra ikke europæiske kulturer. Her skal blot nævnes Antonin Artaud’s inspiration fra balinesisk dans og Bertolt Brecht’s brug af kinesisk skuespilstil som inspiration for hans arbejde med *Verfremdungseffekten* (Knowles 2010:12). Disse performanceformer og teknikker har siden dannet inspiration for andre europæiske teatre og er mikset med inspirationer fra andre strømninger inden for performance. Det er således en pointe, at performanceformer og teknikker, ligesom mennesker, handelsvarer og kommunikation krydser landegrænser, indopereres i nye sammenhænge og danner helt nye udtryk. Ses teatret i dette lys, vil det være det rene sludder at tale om monokulturelt teater. Teatrale udtryksformer krydser kontinenter og inspirerer teaterfolk, hvorfor teatret i den forstand kan anses som værende multi-, inter- og polykulturelt – alt efter, hvordan inspirationen anvendes og fremtræder. Når der alligevel i diverse undersøgelser (Schuitema 2012, Knowles, 2010) differentieres mellem mono-multi- og inter og polykulturelle teaterformer, er det, fordi forestillinger stadig i deres valg af historier, temaer og formidlingsformer kan repræsentere en overvægt af elementer, der enten trækker på mono-, multi- eller inter- og polykulturelle opfattelser af kultur.

2) Her efter Schuitema, 2012, s. 46.

3) Roberta Uno har beskrevet lignende tendenser for den multikulturelle retning indenfor teaterbranchen i USA, se *Theater and Cultural Politics for a new world*, Thewll, 2017, s. 65.

Intermezzo

Følelser, holdinger, stemninger og leg med ord

Jeg har valgt at bryde den konventionelle indledning i analysen og kastet mig direkte ud i at formidle følelser, holdninger og stemninger, der er til stede i undersøgelsens emne via leg med ord i digtform. I digtet benytter jeg mig af ord,

der er fremkommet under interviewene, ord fra litteratur og den offentlige debat. Min ordkunst er således ikke min, men en afspejling af ord, stemmer og perspektiver, der er til stede i undersøgelsens felt.

Du er barn af en fortættet verden.

**Din onkel er fra Ghana, din mor fra Yemen
Og din far har siddet på sin sofa i over tusind år
Og mener han har sine rødder i Danernes land
Med helt unikke værdier til Danernes mand.**

**Naturaliseret naturlig. Ingen spørgsmål skal stilles.
Tiden skrues tilbage
til en fortid og et forestillet fællesskab, der ikke findes.**

**Selv er du kulturelt bilingual
Med fødder, fly og en finger på tasten
Fejrer jul i Esbjerg, Nytår i London
Og ser solen stå op i Obuasi i fasten.**

Transfervinduet åbent

Tager hverken nationalitet, identitet eller dit køn for givet

Placerer dig kontinuerligt

(re)præsenterer dig selv konstant kontekstuel.

Forhandling, forvandling, mix og remix.

Power and powerless

Representation matters

!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

They say

All the world's a stage, and all the men and women merely players.

Men når lyset tændes

Spillet sættes til skue

Er der kun (re)præsentering af (re)præsenteringer.

Alle vil de dig det godt

Der råbes i kor

BUT I AM A NICE GUY!

Der danses og synges, gøres badut

Med dukker og medier modaleres der mut

Det kan være svært at høre!

En fremmed der råber

Individuel personlighed, niceness og sceniske præferencer

Don't matter much!!!!

Du og jeg sidder fast i det samme net

Raciale, kulturelle, etniske og kønsmæssige strukturer.

Ja det er ikke let

Du kan ikke slippe af scenen eller ud af strukturen.

Er højst sandsynligt ufrivillig blind

Foreviger spillets uendelige gentagelsesmønstre

Skal jeg blive ved at løfte min pegepind?

Assalamu álaikum ›

**Vi er alle sammen vores historier
Re-telling og re-membering
Træd ind på scenen som i en arena
Bevidst!!!!**

**Her fortælles historier om os selv og hinanden
DEM og OS kriterier
Erindringsfællesskab, inklusion og eksklusion
Imperier og reproduktion**

**Performativt forvandles din identitet med min
Identitets appropriation
Mens DU smiler sødt
Går på besøg i det du tror der er mig.**

NEJ

**Som en anden Niebuhr på charterrejse
Fascination og fjendskab
Turistorientisme
Det lykkelige Arabiens fossiler og planter
Indlevelse og venstreorienteret
solidaritet med minoriteten.**

**Hvis vi kan bytte
Vil jeg gerne være dig!!!!
Med det privilegie at definere mig.**

**Så kom da bare ind på scenen
SIGER DU
Som om jeg ku
Træde ud at strukturen, historien,
min hud og mit hår.**

**Ser du ikke at jeg som din supporting role
Supporter the white power structure behind it all?**

POWERFULL

Svarer DU:

Jeg fortæller din historie for dig, okay?
Stiller røven i klaskehøjde og kæmper din kamp.

Eksperimenter

KAN???

DEM og OS kriterier forvandles til DEMOKrati

Gennem re-telling og re-memebering

NYE MEDLEMMER

Konstant teatral og overophedet dialog

Om værdier, normer og det, der adskiller os to.

Uden kulturel relativistisk ligegyldig tolerance

Eller forskelsfikseret kulturel racisme.

Paradoksal multikulturel i det multikulturelle paradoks.

Fra scenekanten

Stikker JEG hånden i minfeltet.

Stiller flere spørgsmål end jeg giver svar.

Udfordre og provokere.

Det er kunstnerisk kvalitet

I ultra privilegeret stil

**KALD DET HVIDHEDSPRIVILEGIE
HVIS DU VIL!**

Med dette digt som indledning til analysen har jeg gennem brug af ord fra interviews, litteratur og offentlig debat om mangfoldighed og scenekunst forsøgt at formidle følelser, holdninger, perspektiver og stemninger, der er en del af undersøgelsen. Jeg håber, digtet har givet en for-

nemmelse af nogle af de konfliktområder, paradokser, temaer og forskellige måder at være positioneret på i forhold til diskussioner i relation til mangfoldighed i scenekunst, som eksisterer, og at dette kan rammesætte læsningen af analysen.



Oplevelser af, erfaringer med og kunstneriske strategier i forhold til mangfoldighed i dansk børneteater

Det er vigtigt at pointere, at den fænomenologiske analyse søger at beskrive fænomener, som de kommer til syne i vores bevidsthed og erkendelse for at forklare verdens beskaffenhed og sammenhæng i begreber. Analysen fokuserer således på de interviewedes beskrivelser af deres livsverden, som den erfares af dem. Der fokuseres på det som til dagligt tages for givet når, beslutninger træffes, og der kommunikeres og handles. Eller sagt med fænomenologisk sprogbrug undersøges både de interviewedes og interviewerens hverdagsviden om mangfoldighed, deres umiddelbare bekendthed med mangfoldighed, og hvad der erkendes om mangfoldighed.

Erkendelse og bekendthed

Erkendelsen knytter sig til distanceret, reflekteret, teoretisk viden, mens bekendtheden ikke

kræver nogen erkendelse, men går forud for og er en forudsætning for erkendelse (Sjørsløv, 2015:155). Det er tydeligt, at de interviewede har en stor praktisk og kropslig bekendthed i forhold til teaterformer, genrer, æstetiske udtryk og måder at være i verden på som scenekunstneriske ledere, skuespillere, producenter og teaterpædagoger. Det er samtidigt interessant, at det måske netop derfor er svært for dem at sprogliggøre deres bekendthed om netop disse områder i relation til mangfoldighed. Det synes nemmere at finde ord og begreber for deres bekendthed i relation til mangfoldighed, når interviewet omhandler repræsentationsovervejelser, relationer til publikum, ansættelser og Out Reach eller teaterpædagogiske aktiviteter. Dette kan formodes at hænge sammen med, at disse områder i højere grad allerede har væ-

ret underkastet distancerede, reflekterede og teoretiske overvejelser, der har forbindelser til mangfoldighed og der derfor er opstået erkendelser, der er nemmere at italesætte.

Tavsheder og andre stemmer

I analysen fremdrages derfor også tavsheder - det, der ikke nævnes. Dette gøres for at sætte tavsheder i tale og pege på områder i relation til mangfoldighed i scenekunst for børn og unge, der ikke optræder i de interviewedes erkendelser. På samme måde inddrages stemmer og perspektiver fra faglitteratur på området. Stemmer, der beskriver underliggende lag i form af strukturelle, diskursive og magtmæssige forhold, der skaber hierarkier, dominans, undertrykkelse, ulighed og falske selvforståelser, eller stemmer, der perspektiverer til andre steder og tider. Dette gøres, fordi analysen ikke kun handler om at gengive de interviewedes egne artikulationer af deres erfaringer. Den begynder dér, men søger også at analysere forhold, der er med til at skabe den situation, de interviewede befinder sig i (Sjørsløv, 2015:162-163).

Fænomenet mangfoldighed

Vi starter analysen med at zoome ind på, hvad de interviewede overordnet, siger om mangfoldighed, og hvordan de forholder sig til fænomenet.

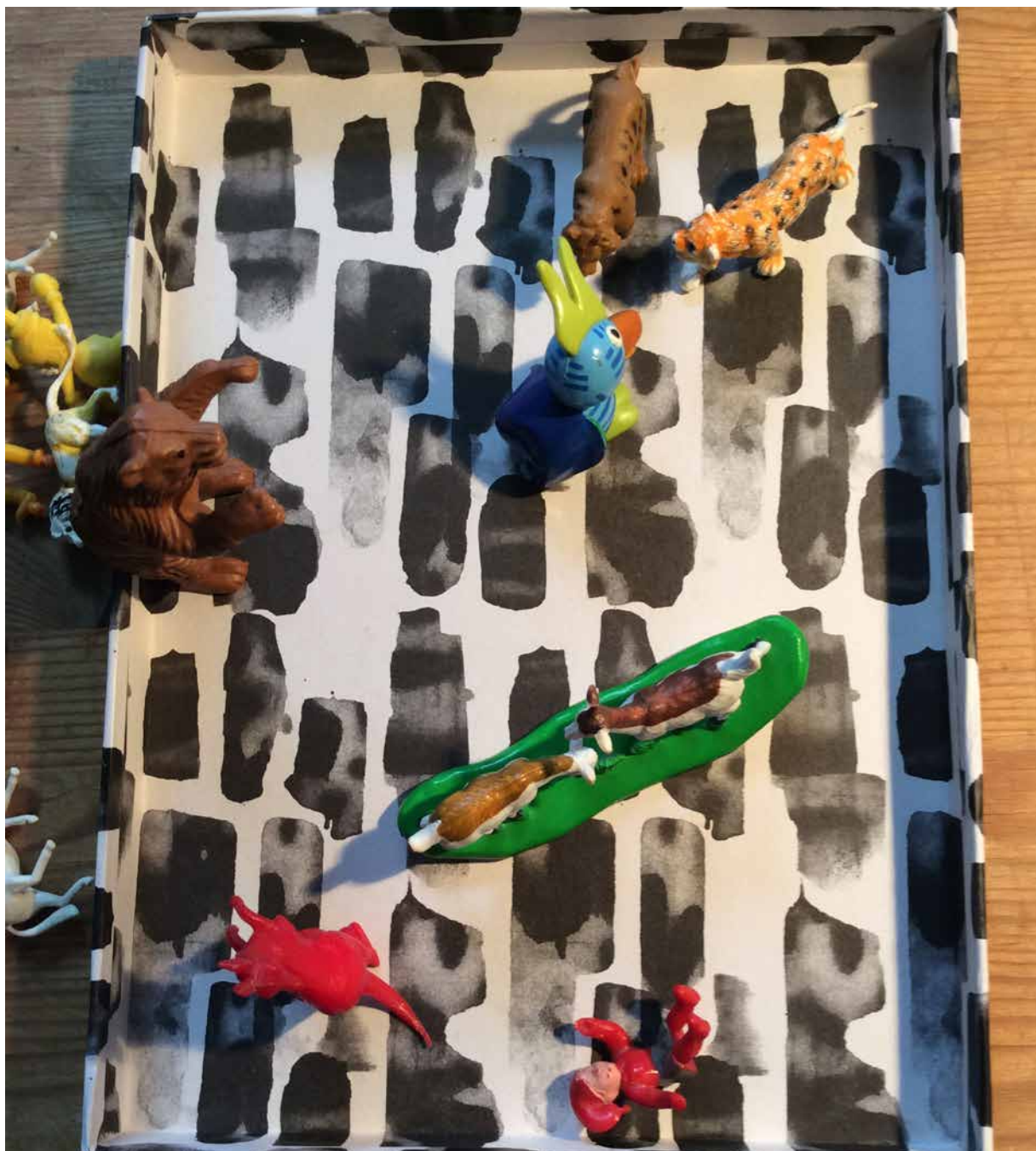
Det mest slående er, at det er tydeligt, at alle de interviewede ønsker mangfoldighed i scenekunst for børn og unge. Der er ingen af de interviewede, der stiller sig spørgende overfor, hvorfor det overhovedet er et vigtigt emne at tale om eller er modvillige i forhold til at undersøge deres praksis i forhold til undersøgelsesemnet. Ingen af de interviewede beskriver scenekunst for børn og unge som ligegyldig, ufarlig eller uskyldig i forhold til de kulturelle udtryk, symboler, repræsentationer og identifikationer, som børn og unge møder i scenekunsten. Der er heller ingen af de interviewede, der taler sig ind i en monokulturel argumentation som modargument mod mangfoldighed. Der er fx ingen af de interviewede, der fremhæver scenekunstens kulturbevarende rolle som formidler

af den danske historie og kulturarv, eller som italesætter nationale fortællinger og identifikationer som vigtige. Der er faktisk ingen af de interviewede, der anvender kategorierne nationale fortællinger eller begrebet monokulturel. Der er dog enkelte, der anvender begrebet etnisk dansker og i kontrast hertil begrebet "anden etnisk baggrund". I et enkelt tableau optræder Danmark - eller det, der beskrives som dansk idyl og venlig overfladiskhed. Dette stilles i tableauet i kontrast til noget eksotisk, fremmed og sårbart samt i relation til urkraften, repræsenteret ved bjørnen og en rå feminisme, der trodser mandschauvinisme, repræsenteret ved Andrea-figuren. Andrea, som tør tale med de vilde dyr. Øyvind Kirchhoff, kunstnerisk leder og skuespiller fra Det Olske Orkester siger om sit tableau: (Se foto næste side).

Øyvind: Det er sådan et øjebliksbillede. Men altså, man kan sige det her [peger på gederne], selv om det er geder, som måske slet ikke er så dansk, det kan godt være, det er et får, så er det stadig sådan et udtryk for mig som noget romantisk, det er ikke negativt, men altså dansk idyl, hvor alle er søde og venlige overfor hinanden.

Nanna: Og det er et billede på et eller andet i dansk børneteater?

Øyvind: Det er en stemning ja, det er sådan Danmark. Jeg tror de fleste der er ude og rejse, man er altid meget national, når man bor i udlandet, så tænker man altid på det gode, de skønne gule marker og den blå himmel og måske får. Det er sådan et lidt overfladisk billede, men det er fint nok, der er ikke noget forbehold. Men nissen ligger ned, og det er selvfølgelig ikke tilfældigt. Det er så dér, hvor det kammer over, hvis vi snakker om hygge og kitsch og overflade. Det er dér, for mig, hvor det begynder at svigte lidt alt det, der kunne være smukt og se godt ud ude fra. (...) Det er fuldstændig tilfældigt, at de er røde, men egentlig synes jeg, det er ret sjovt lige nu, fordi kænguruen, ja den er eksotisk, det er det, der er fremmed, den kan hoppe, den kan hoppe langt, den kan flygte. Den har en unge i sin pung, der er en sårbarhed omkring det! Men



Taebleau lavet af Øyvind Kirchoff, Det Olske Orkester

den har den samme farve som nissen, men for mig er det sådan meget mere eksotisk og livagtigt billede og står ligesom i kontrast over for det idylliske med de to geder.

Det fremgår, at Øyvinds refleksioner over tableauet at han mener, at det overfladiske, hygge og kitsch kan kamme over, og at det fremmede på sin vis er interessant, sårbart og nogen man med fordel kan tale med – især hvis man er en

Andrea. Man kan således sige, at Øyvinds tableau bærer præg af såvel monokulturelle tendenser som multi- og interkulturelle ideer. Det nationale kan både være smukt, men også kamme over. Der er både tydeligt afgrænsede fremmede kulturer til stede og gang i den interkulturelle dialog, og som vogteren over det hele står urkraften – det, der er under alle de kulturelle (og kunne man tilføje, socialt konstruerede) lag.

Det er ikke kun i Øyvinds tableau, at både mo-

nukulturelle tendenser og multi- og interkulturelle ideer kan spores. Det er i rigtig mange af interviewene tydeligt, at de interviewedes oplevelser af deres livsverden i relation til mangfoldighed, er farvet af både den multikulturelle og den inter- og polykulturelle ideologi. Til trods for dette, er der dog ingen af de interviewede, der anvender begreber som: multikulturalisme, kulturrelativisme, interkulturalitet etc. i interviewene. Der er heller ingen af disse ideologier, der står klart frem som den foretrukne hos de interviewede, derimod skiftes der i de enkelte interviews mellem argumentationsrækker, der kan karakteriseres som tilhørende henholdsvis den ene og den anden retning. Dette kan skyldes, at der pt. er en betydningsforskydelse i gang, hvor opfattelser af kultur, identitet og fællesskaber debatteres heftigt. Det klassiske og beskrivende antropologiske kulturbegreb, der har sneget sig ind i hverdagssproget og har farvet måderne, hvorpå vi overhovedet har kunnet tale om og forstå kultur på, er under pres, fordi det dynamiske og komplekse kulturbegreb også har vundet indpas blandt dele af befolkningen. Socialkonstruktivistiske måder at tale om kultur og identitet som konstruktion, reproduktion, positioner og forhandlinger på, er i dag også ved at være en del af hverdagssproget, og måderne vi forstår verden på. Der er således konkurrerende forståelsesparadigmer, der rejser spørgsmål ved om man er eller gør kultur og identitet? Om kulturer kan have rettigheder? Eller kun individer har rettigheder? Og om, hvordan og ud fra hvilke kriterier, vi skal indrette og definere vores fællesskaber. Den multikulturelle og inter- og polykulturelle ideologi har meget til fælles, de er fx begge varianter af ideen om det samfundsskabte menneske og indfanger måske begge vigtige aspekter vedrørende det at være menneske. Det er derfor heller ikke mærkeligt, at de interviewede veksler mellem argumenter hentet fra de to retninger.

Mangfoldighed som et åbent, bredt, ustabil og elastisk begreb

Flere af de interviewede giver udtryk for en usikkerhed i forhold til, hvordan mangfoldighed skal forstås og defineres. De henviser til, at det er et elastisk begreb, der kan dække over en bred

mangfoldighed især i relation til scenekunst. Der peges på, at hvis man taler om det, der foregår på scenen, kan mangfoldighed ses i relation til teaterformer, æstetiske udtryk, genrer, sproglige og kropslige kommunikationsvalg, indhold, temaer, repræsentation, stemmer og perspektiver. Flere af de interviewede spørger til min definition og peger på, at dette er vigtigt i forhold til, hvilken retning vores samtale skal tage. Jeg henviser til den åbne og ustabile definition, som er beskrevet i indledningen til rapporten og forklare, at det netop er deres perspektiv, fortællinger og forståelser, jeg ønsker at undersøge, og at begrebet derfor også kan inkludere det, der foregår på scenen. Det er derfor ikke mærkeligt, at begrebets åbenhed og elasticitet også gør sig gældende i de interviewedes måder at tale om mangfoldighed på. Den ustabile definition ses også anvendt i de interviewedes digte. Lone Vibe Pedersens digt opererer således med et mangfoldighedsbegreb, der netop holdes åbent.

Mangfoldighed

Af Lone Vibe Pedersen, Teater Pandora

**Jeg folder mig ud
I mange retninger
I forskellige farver
Jeg hedder alt
Og er alt**

**Jeg er mig
fordi du folder mig ud
I mange grupper
Jeg kan alt
Og ved intet**

Skal man overordnet skitsere elasticiteten af begrebet, sådan som det udfolder sig i inter-

viewene, kan der peges på en række emner, tilfredsheds punkter, opmærksomhedspunkter og yderligheder, der dukker op i interviewene. Disse skitseres kort i det følgende.

Vi er meget mangfoldige, når det kommer til form, indhold og publikum

Hvis vi starter med at se på tilfredsheds punkter, områder, hvor de interviewede oplever, at der er stor mangfoldighed, så fremgår det ud fra samplet, at der i branchen er en fornemmelse af en stor mangfoldighed, når det kommer til teaterformer, genrer og æstetiske udtryk. Langt de fleste af de interviewede nævner mangfoldigheden af teaterformer - klassiske opsætninger, site specific performance, nycirkus, dukke-teater, vandreforestillinger, musikfortællinger, postdramatiske danseforestillinger etc. Her refererer mangfoldighed til de mange forskellige udtryk, scenekunsten for børn og unge antager.

Ligeledes tegner der sig et billede af, at de interviewede oplever, at deres publikum er mangfoldigt, da de spiller på skoler og daginstitutioner, hvor der er en stor mangfoldighed blandt børn og unge. I forhold til voksenteatrets kamp for at tiltrække nye publikumsgrupper, er børneteateret privilegeret i og med, at det netop spiller for skoler og institutioner. Når interviewene omhandler dette fænomen, anvender de interviewede begrebet mangfoldighed som reference til klassiske parametre som køn, etnicitet og socioøkonomiske baggrunde.

Der er også hos de interviewede en sammenfaldende oplevelse af, at der er stor mangfoldighed i børne- og ungdomsteateret, når det handler om aldersgrupper, der spilles for, og emner for forestillinger. Jesper Frølund Hansen, producent og projektleder fra HiLS DiN MOR siger fx om aldersgrupper og temaer for forestillinger:

Jesper: Jeg synes generelt der er sådan ret stor mangfoldighed i de emner, der er inden for børneteater, og der er jo også noget, der dækker alle aldersgrupper, og jeg synes også tit, at der er mange relevante emner, som bliver dækket, som de unge går og roder med.

Senere peger Jesper dog på, at selvom alle aldersgrupper er dækket, er der muligvis en skæv fordeling i forhold til, hvor mange forestillinger, der spiller for forskellige aldersgrupper – i hvert tilfælde hvis Aprilfestivalen er en indikator for fordelingen.

Jesper: – nu så jeg lige Aprilfestivalens statistikker i år, der er jo virkelig en overrepræsentation af teater for de små. Ud af de 100-150 forestillinger, var der jo kun 48 ungdomsforestillinger. Det er jo to tredjedele af Aprilfestivalen, ikke?

Ud over at Jesper således sætter parentes om tilfredsheden i forhold til aldersgrupper, der spilles for, kan der således peges på en række parametre, som de interviewede synes at være generelt tilfredse med i forhold til mangfoldighed i scenekunst for børn og unge. Det er i forbindelse med undersøgelsen her værd at notere sig, at disse parametre peger ind i forskellige definitioner af mangfoldighed. Når begrebet mangfoldighed anvendes i relation til beskrivelser af publikum, dækker det over sociale kategorier og identifikationsparametre som køn, etnicitet og klasse. Når begrebet anvendes i beskrivelser af det, der foregår på scenen, dækker det over forskellighed og bredde i æstetiske udtryk, teaterformer og emner for forestillinger.

Plads til forbedring

Ser vi derimod på, hvordan de interviewede generelt, taler om og opfatter mangfoldighed i branchen, er billedet mere broget. Der er ingen i samplet, der ytrer at opleve dansk børne- og ungdomsteater som ekskluderende, eller betegner det som en lukket fest for den hvide middelklasse. Dog påpeges det, at der er rum til forbedringer. Lone Vibe Pedersen, kunstnerisk leder fra Teater Pandora siger i vores samtale om hendes tableau:

Lone: Altså, jeg synes jo, at der er ret mange hvide. Der er mange hvide spillere, hvis man sådan skal tænke i hudfarve.

Også Jesper Frølund Hansen fra HiLS DiN MOR peger på forbedringspotentialer. Han siger:

Jesper: ...hvis man skal tale om det ud fra det vi laver, så er der jo en kæmpe overrepræsentation af hetero-normative børneteatre, altså hvor historierne helt firkantet handler om dreng bliver forelsket i pige og pige i dreng.

Det fremgår også tydeligt i flere af de interviewede digte, at de mener, at der er plads til forbedringer. Her er to eksempler:

Mangfoldighed i Dansk B&U teater

Af Henrik Hartmann
og Helena Aviaja Eley, C:ntact

Mangfoldighed i D B&U teater afspejler mangfoldighed i regeringen

Mange foldige
Mange enfoldige
(nej, det var bare for sjov)
Mange fyldige
Slut

Mangfoldighed

Af Øyvind Kirchhoff, Det Olske Orkester

Ord, Bevægelse
Det lys vi ikke kan se
At gøre det usynligt synligt
At føres hen et sted
Jeg
aldrig har været før

Digtene berører hver på deres måde nogle interessante temaer i forhold til mangfoldighed. Er der fx, trods ironien, noget om at den mangfoldighed, der er i regeringen, og den førte politik, på en eller anden måde afspejles i børne- og ungdomsteatret? Og kan vi gennem scenekunsten blive ført nye steder hen, vi ikke allerede kendte? Få åbnet vores perspektiv, se nyt lys, indleve os i, hvordan det er ikke at være mig? I digtene er der både kritik, måske lidt afmagt, og ikke mindst håb om mere mangfoldighed i fremtiden.

Vi er knap så mangfoldige, når man tænker i kompagnier og teatre

Det fremgår også af interviewene, at det er begrænset, hvor mange teatre de interviewede kommer i tanke om, når de bedes om at associere frit i forhold til mangfoldighed i branchen. Fx svarer kunstnerisk leder fra Teater Pandora Lone Vibe Pedersen:

Lone: Så falder det mig ind at sige, at det, tænker jeg overhovedet ikke over. Generelt. Det gør jeg faktisk ikke. Det er ikke det blik, jeg har, når jeg sådan tænker over den danske branche af børneteater. Så ved jeg godt, at der er nogle grupper, fx Jacques Matthissen, som arbejder meget med andre kulturer og forestillinger, som handler om det. Så tænker jeg, nåå, det jo dem, der gør det. Eller når jeg snakker om Batida, så tænker jeg nåå, det er dem, der spiller i hele verden og altid er ude. Altså. Men det er mere bundet op på nogle enkelte kompagnier, tror jeg, end den brede branche.

I citatet skelnes mellem de kompagnier, der arbejder meget med andre kulturer, de, der er internationale og rejser meget ud og et flertal af kompagnier, der ikke gør nogen af delene. Mangfoldighed knyttes specifikt op på arbejde med andre kulturer eller ude i verden. Der trækkes på det klassiske kulturbegreb og forståelserne af kultur som afgrænsede enheder. Mangfoldighed tilhører i den forstand de andre. Lone er langt fra den eneste, der udpeger specifikke teatre som dem, der på en eller anden måde behandler mangfoldighed. Flere nævner

Batida, Opgang2 og C:NTACT. Også Glad Teater bliver nævnt. Lignende billeder tegner sig i de tableaux, de interviewede laver. Flere laver opstillinger, hvor få teatre repræsenterer mangfoldighed, og hvor der i kontrast til dette opstilles en homogen gruppe plastikdyr, der på en eller anden måde repræsenterer store dele af den danske børne- og ungdomsteaterbranche, som formodes at være relativt ens. Citatet fra Lone er interessant, fordi det afslører at blikket på mangfoldighed i branchen knytter sig op på teatre, der på en eller anden måde arbejder meget direkte og eksplicit med mangfoldighed i form af fokus på enten minoritetsgrupper, udsatte borgere, borgere med funktionsnedsættelser eller internationale forbindelser. I kontrast hertil ligger erkendelser i forhold til, hvordan hverdagshandlinger (måder at gøre kultur på) i forhold til at fremme eller modvirke mangfoldighed ikke lige for. Dette kan dels skyldes, at virkningerne af vores hverdagshandlinger ofte går bag om ryggen på os, og dels at det komplekse og dynamiske kulturbegreb ikke i samme grad er gledet ind i hverdags sproget. Det kan også forklares med, at dette blik på kultur og mangfoldighed i langt højere grad fører til overvejelser over, hvordan vi alle sammen kontinuerligt bidrager til måder at gøre forskelle på, og derfor automatisk fører til kritisk refleksion over egne og andres måder at arbejde med mangfoldighed på. Hvis man bevæger sig ud af denne forståelse, vil det være umuligt ikke at kritisere både sin egen og andres rolle i produktionen af forskelle. Det er tydeligt, at ingen af de interviewede ønsker at hænge andre teatre i branchen ud. Det er derfor også sigende, at det komplekse og dynamiske kulturbegreb i højere grad anvendes, når blikket i interviewene vendes, mod den interviewedes eget virke. Bliver vi ved Lone, kommer hun fx senere i interviewet ind på, hvordan hun faktisk tænker over og arbejder med oplevelser af fremmedhed og indvielser i andres levemåder og vilkår. Hun taler også for en form for multi- eller interkulturel dannelse og dekonstruerer det klassiske kulturbegreb. Alt dette beskrives yderligere senere. Her er det blot interessant at hæfte sig ved, at der er to blikke, et makro- og et mikroblik, til stede i interviewe-

ne. Henholdsvis et overordnet makroblik ud over branchen og dens kompagnier, der trækker på multikulturelle forståelser, og et mikroblik, der i højere grad trækker på socialkonstruktivistiske forståelser af mangfoldighed og antiracistiske forståelser af, hvordan vi med vores hverdagshandlinger er med til at reproducere, forhandle og nedbryde forskelle. Det er interessant at holde sig for øje, at de to blikke konstant er til stede i interviewene, og at der veksles mellem dem i samtalerne.

Sociale kategorier og den teatrale dialog

Overordnet kan der peges på, at det er fælles for alle de interviewede, at de er opmærksomme på scenekunsten som en teatral dialog mellem performer og publikum. De interviewede er alle optaget af, hvordan teaterformer, æstetiske udtryk, genrer, temaer og repræsentation, stemmer og perspektiver på scenen ser ud i forhold til, og forholder sig til, de publikumsgrupper, de spiller deres forestillinger for. Her er det interessant at forskellige sociale kategorier tilskrives forskellige betydninger. De fleste tilskriver skuespilleres etnicitet, alder, hudfarve og køn en betydning i forhold til repræsentationsovervejelser. Når der tales om publikum, udvides disse kategorier med overvejelser over socioøkonomiske baggrunde blandt publikum. Det er interessant at socioøkonomiske forskelligheder blandt skuespillere ikke umiddelbart tilskrives betydning i relation til repræsentation, men får betydning når der tales om, hvilken slags publikum der spilles for. Brugen af de forskellige sociale kategorier i forskellige sammenhænge siger noget om, hvilke forskelle, der tilskrives betydning, hvornår. Det siger også noget om hvilke sociale kategorier, der har forrang over andre, når vi identificerer og kategoriserer mennesker. Nærstuderer man anvendelsen af kategorier, kan man også sige noget om, hvordan de krydser hinanden og forstærker hinanden i intersektioner. Her er det måske særligt relevant at overveje, hvordan interviewenes overordnede blik på mangfoldighed også har været med til at farve de sociale kategorier,

der overhovedet kommer i spil i interviewene. Vi taler om de forskelle og ligheder vi gennem tidligere erfaringer knytter til begrebet mangfoldighed, fx tilskrives hudfarve, etnicitet, køn, seksualitet og kultur større betydning end en række andre parametre fx socioøkonomiske, der også kunne udgøre de vigtigste parametre i forhold til lighed og forskelle. I den forstand er interviewene og undersøgelsen her med til at reproducere betydninger og opfattelser af specifikke forskelle som særligt betydningsfulde.

Mangfoldighed inde og udenfor egen dør

Det er også interessant at holde sig for øje, at fokus i forbindelse med mangfoldighed hos nogle af de interviewede er på internationale udvekslinger, mens det for andre er på forskelligheder internt i det danske børne- og ung-

doms-teatermiljø. Endnu andre lægger særligt vægt på at forholde sig til at bringe mangfoldigheden ind på deres egen scene. Nogle holder fokus på at nå ud til mangfoldige publikumsgrupper. Variationerne af, hvor fokus lægges, afspejler, at mangfoldighed både tænkes som internationale udvekslinger og inspiration fra udlandet og som mangfoldighed både indenfor og lige udenfor vores dør. At begrebet mangfoldighed således optræder bredt bliver også tydeligt i enkelte opstillinger og samtaler om tableauer. I Lone Vibe Pedersens opstilling af tableau optræder begrebet, som allerede nævnt, som henvisning til en mangfoldighed i forhold til hudfarver, men også i forhold til branchens manglende mangfoldighed, grundet en orientering mod sig selv og så en mangfoldighed, der kommer gennem international udveksling. Hun siger:



Tableau lavet af Lone Vibe Pedersen, kunstnerisk leder fra Teater Pandora

Lone: Der er jo også Asterions Hus, der har en masse internationale projekter. Det er der jo mange der har. Men det her, det repræsenterer den brede skare, som måske mere orienterer sig imod hinanden og vores danske interne marked, end prøver de helt store udviklingsskabende tiltag, som kan sende børneteateret i en hel anden retning. Det er ligesom det, det er et billede af.

Så det er også et udtryk for, at jeg synes, vi kunne gøre lidt mere, altså være lidt mere broget og turde lidt mere forskelligt. Men igen, jeg skal ikke gøre mig til dommer over, hvad andre gør, fordi det sagtens kan være, at de gør mere, end jeg er bekendt med. Altså. Jeg har jo ikke placeret teater Glad fx. De burde jo også være der. Vi kan sige, at det der [der peges på de små geder i hver deres retning], er Teater Glad.

Nanna: Og det lille sorte næsehorn, nede bagved, hvad er det?

Lone: Det var sådan et billede af, at der sagtens kan være nogle som faktisk har et internationalt eller på anden måde mangfoldigt islæt, men som vi bare ikke kender så meget til, og som slet ikke har den der power, som for mig at se Batida og Upper Cut har. De har virkeligt et..., man oplever, nu er de kommet, nu er de landet, nu de inde i stuen. Altså, og man hører om, hvad de laver, og altså, de får tilskud, ja det er derfor de er repræsenteret i heste, der bare galoperer derudad, hvor det lille næsehorn er det, altså, der kan jo sagtens være nogle, som har alt muligt mangfoldigt, men som vi bare ikke hører om, eller jeg ikke har hørt om. Ja, sjov opgave.

Der er i tableauet så at sige en mangfoldighed af måder at være mangfoldige på. Det er en vigtig pointe at tage med sig i den videre undersøgelse at der dels er forskellige måder at være mangfoldige på, og at der også kan forekomme skjult mangfoldighed. Det sidste er interessant på den måde, at det er værd at huske på, at det kun er de forskelle, vi ser, og gør betydningfulde, som også bliver virkningsfulde – på godt og ondt.

Variationer i fokus

Overordnet skal det derfor fremhæves, at interviewene indkredser fænomenet mangfoldighed i scenekunst for børn og unge på divergerende måder. Variationen af fokus siger også noget om, hvordan der rent faktisk er gang i mangfoldigheden i dansk børne- og ungdomsteater på forskellige måder og niveauer. For at undersøge og beskrive dette nærmere, dykkes der i det nedenstående ned i temaer, der er dukket op i interviewene. Fokus flyttes fra de mere overordnede forståelser og anvendelser af begrebet mangfoldighed og overordnet og generelle beskrivelser af de interviewedes fokusområder til beskrivelser af de interviewedes hverdagspraksisser, kunstneriske strategier, visioner og drømme i forhold til de enkelte områder. Netop fordi de interviewedes fortællinger varierer i forhold til fokusområder - ting de er optaget af, særlige strategier de anvender etc., vil enkelte fortællinger blive særligt fremhævet i forbindelse med de forskellige områder, imens andre fremhæves under beskrivelser af områder, de er særligt optaget af.

Mangfoldighedsstrategier og ledelse

I forhold til deciderede mangfoldighedsledelsesstrategier fremgår det af interviewene, at ingen af de interviewede børne- og ungdomsteatre har nedskrevet ledelsesstrategier i forhold til mangfoldighed, både hvad angår ansatte, planlægning af repertoire, kunstneriske valg i iscenesættelser og teaterpædagogiske aktiviteter. Der er således ingen af de interviewede, der henviser til sådanne strategier, og interviewene er også forbløffende tomme for beretninger om brug af rekrutteringsstrategier i forhold til ansættelser af medarbejdere (ud over skuespillere) med mangfoldige baggrunde på teatrene, udvikling af inkluderende og rummelige organisationer eller skabelse af mangfoldighedskulturer på teatrene som arbejdsplads.

Enkelte tableauer og interviews stikker ud i den forbindelse. Pia Marcussen, Kunstnerisk leder fra Opgang2 laver fx et tableau, hvor det er

hendes kamp i forbindelse med at bringe mangfoldighed ind på scenen, og i Opgang2 som organisation, der afbilledes. Hun er i vores efterfølgende snak optaget af, at det kræver et konstant fokus og hårdt arbejde. Hun siger om sit tableau:



Taetableau lavet af Pia Markussen, kunstnerisk leder Opgang 2

Pia: Det er ikke så flatterende, det jeg laver. Det er godt nok uden at tænke for meget ikke også? Men det er jo min, synes jeg, min kamp for...og det er jo sådan lidt mig, det der (peger på manden på hesten).

Nanna: Det er dig oppe på hesten?

Pia: Oppe på et hestespand, som det jo kan føles som, med mange kræfter, men også noget med at kunne holde tøjlerne og en mangfoldighed her (peger på opstillingen bag hestene).

Hvor jeg jo ligesom rider ind i et landskab, som jeg lige nu har forenklet meget, altså som har været det her scenekunstlandskab, som jeg synes, ligesom har været omkring sig selv.

Nanna: Er det derfor de sådan står med hovederne i...?

Pia: De står ligesom med hovederne ind mod hinanden, og de har ligesom den samme farve. Altså, hvor jeg har en insisteren på at bringe det ind, at der er den her mangfoldighed. Altså små og store, tykke og tynde. Altså, vi er forskellige steder fra. Men det kræver ligesom det her helt særlige...og jeg egentlig synes, der er et potentiale, som bliver overset.

Nanna: Er det derfor de er bagved eller hvad?

Pia: Ja, det har jeg også tænkt. De kunne sådan set lige så godt have været fremme og så var jeg bagved til at pushe dem. Jeg kunne godt have stået ligesom der. Altså nu er jeg jo, det her er også en organisation ikke. Jeg er jo bare en del af det.

Nanna: Og hvorfor er de her så ens? (peger på hestene)

Pia: Det har egentlig noget at gøre med, at jeg har haft følelsen af at skulle stå med rigtig meget og tøjle rigtig mange. Det har været krævende, altså det er krævende. Så det har noget med hestekræfter at gøre. Det er en krævende ting at have den her insisteren på, at scenekunst også kan have den her mangfoldighed på mange planer. Det kræver mange kræfter. (...) det er også derfor det ligesom er symboliseret ved de her sorte heste. Det er også det, jeg en gang har fået at vide, sådan et billede af at jeg havde nærmest sådan seks heste foran, jeg skulle tøjle - og det altså er jo både godt og skidt.

Nanna: Og hvad laver den der så? (peger på nissen)

Pia: Den kunne jo ikke sidde, så det er både den

der "nissen flytter med". (...) men det er jo også sådan en meget lille dansk ting, den her lille... øhhh, dansk sjov ting som egentlig er meget lidt mangfoldig. Den bliver altid vist på samme måde (...), det er et symbol, en tradition. Vi holder os ligesom til nogle traditioner, altså holder fast i det vi kender, og det har jeg lyst til at sprænge. Tænker jeg. Så det er et lidt voldsomt billede, tænker jeg, lige med alle de der heste

Nanna: Og er der nogle grunde til, at du ligesom valgte den her (peger på manden på hesten). Der er jo ligesom også nogle tilbage i kassen med skydevåben.

Pia: Jamen det ville jeg ikke. Der skal ikke skydes, der er ikke nogen der er bad guys. Det er for mig fuldkommen naturligt, at det her, er sådan som det er, fordi så længe det fremmede er fremmed, kan man enten have en nysgerrig tilgang til det, eller også så vender man ligesom ryggen til det og holder sig for sig selv, sine traditioner, sine måder at have sine teatre på - eller hvad ved jeg. Fordi det vi kender, dem vi kender, hinanden vi kender, og det kan jeg godt forstå, fordi jeg kan se, at det er meget, meget lidt, vi blander os med hinanden, altså handler sammen i en mangfoldig kontekst. Fordi vi gør det så lidt, er vi så uvidende, og derfor kan vi jo godt blive bange og nervøse og ikke vide, hvad man skal gøre, og så holder man sig til det. Det er derfor der er alle de kræfter her over [peger på hestene]. Det må også godt være lidt farligt og sådan noget...(griner).

Det er interessant, at Pia gennem sin opstilling af tableau og den efterfølgende samtale om det, både siger noget om, hvordan det opleves som en form for kamp, når man som kunstnerisk leder insisterer på at arbejde med mangfoldighed i et scenekunstlandskab, der ikke er særligt mangfoldigt, og samtidigt peger på, at det er fuldkomment naturligt, at det er sådan, det er. Det er også vigtigt at fremhæve, at hun pointerer, at der ikke er nogle, bad guys, og derfor ikke nogen der skal skydes. Denne dobbelthed synes at være til stede i flere af interviewene, hvor der på den ene side peges

på en generel mangel på mangfoldighed, og på den anden side udvises en enorm forsigtighed i forhold til at udpege noget, eller nogen, som årsag hertil. Dette kan være med til at sløre, præcis hvor og hvordan der er brug for ændringer og dermed også sløre, hvilke behov der er for ledelsesstrategier, der sigter mod mangfoldighed.

Et spørgsmål om magt over flere dele af den kunstneriske proces

Et af de måske mest oplagte temaer i forbindelse med mangfoldighedsledelse er strategier i forbindelse med rekruttering og ansættelse. Der er da også flere af de kunstneriske ledere, som forholder sig til egne ledelsesstrategier i forhold til ansættelser. Nedenfor fremdrages citater fra interviews. Første citat er uddrag fra interview med Hannah Karina Mikkelsen, der har ansvar for administration, PR og økonomi på Teatret Masken.

Nanna: Hvis vi springer til ledelse i det hele taget sådan i forhold til valg af ansatte og valg af repertoire og i det hele taget. Har I da sådan en bevidst strategi i forhold til mangfoldighed, er det noget i bevidst tænker ind eller?

Hannah Karina: Ja, det synes jeg, at vi gør. Vi har ikke noget, der er skrevet ned, men jeg synes da, at vi, når vi selv skal ansætte skuespillere, går efter at prøve at repræsentere det, som findes. Og det er ikke kun med etnicitet, men også med homo, alder og køn. Altså bare vores bestyrelse, har vi gjort meget ud af i forhold til mangfoldighed. Vi ville have en der kunne noget med regnskab, en der kunne noget med PR, en der kendte teatret fra den administrative side, en der kendte teatret fra den kunstneriske side, vi ville have en politiker med, så vi har vores kommune med, og på den måde har vi så valgt ud fra, hvem der kan det. Det er der mange, der kan, men vi vil gerne have både kvinder og mænd, vi vil gerne have forskellige aldre, nogen der bor lokalt, og nogen der bor langvejsfra, og også nogen, der arbejder lokalt og nogen, der ikke gør det. Så der har vi fundet en mangfoldighed i hvert tilfælde i køn og alder. De

er vist nok danskere alle sammen. Når vi så castes (det er jo mere der, for vi er jo fastansatte), så kigger vi på etnicitet, hvis det passer ind.

Hannah Karinas overvejelser viser, at der tænkes over nogle kategorier af forskellighed, når der castes skuespillere og andre kategorier af forskellighed, når der søges efter bestyrelsesmedlemmer. Overvejelserne viser også, at der differentieres i forskelle mellem dem, der er fastansatte og dem, der kan castes til at passe ind i specifikke kunstneriske projekter. Dette siger noget om, at det er forskellige forskelligheder, der tilskrives betydning i forskellige kontekster. Dette er interessant i forhold til, at der fra flere sider peges på, at det ikke er nok at afspejle befolkningens diversitet via repræsentation på scenerne. Også instruktører, dramaturger, producenter, scenografer, teaterpædagoger og kunstneriske ledere har betydning i forhold til, hvordan mangfoldighed ser ud i børne- og ungdomsteatret. Som Knowles skriver:

"It is only when the migrant, diasporic, and Indigenous peoples of the world gain more control over funding, spaces, and processes of production that the evolving rich and fertile ecologies of intercultural performance and its critical discourses can generate a body of work that might (...) change the world, one play at a time."
(Knowles 2010:80).

Knowles udsagn peger på, at det også er et spørgsmål om magt over flere dele af den kunstneriske proces. Hans udsagn er i familie med mangfoldighedsteorier, der beskæftiger sig med magtdimensionen mellem majoritet og minoriteter og som fremhæver, at majoriteten har magten til at definere virkeligheden og sproget til at sætte

dagsordenen, samt at der gradvist og ubevidst bliver skabt nogle fælles præmisser og normer for samarbejdet, der kan være svære at ændre, dels fordi majoriteten selv er blind for dem, idet de opfattes som naturgivne, og dels fordi det giver gruppetilhør og magt at være en del af majoriteten. Det opgives sjældent frivilligt (Jacobs, Lützen og Plum 2001:49-50). Det kunne derfor være en nødvendig politisk indgriben at tvinge teatre til at forholde sig til mangfoldighedsplaner, sådan som det er blevet foreslået af Københavns Kultur- og fritidsborgmester Franciska Rosenkilde. Uden politisk indgriben er det både let og fordelagtigt for majoriteten at forblive blind for egen magt.

Er mangfoldighedsledelse og strategier noget jeg skal og kan tage mig af?

Det er også meget varieret i hvor høj grad den enkelte kunstneriske leder anser mangfoldighedsledelse og strategier i forhold til mangfoldighed som en opgave, som lige netop deres teater kan og skal varetage. Variationen forklarer de interviewede på baggrund af flere årsager. En del peger på organisatoriske og økonomiske forhold, der får betydning i forhold til muligheder for at arbejde med mangfoldighed. Her tales der meget konkret om rekruttering og ansættelser af skuespillere og andet teaterfagligt personale med mangfoldige baggrunde, opsøgende arbejde i forhold til at spille for mangfoldige publikummer og muligheder for samarbejde med udenlandske teaterkompagnier og deltagelse i internationale teaterfestivaler. Alt sammen aktiviteter, der kræver ressourcer at iværksætte. Det fremgår fx af interviewene, at ikke alle teatre har ressourcer til at gå på jagt efter nye talenter. Flere af de interviewede peger på, at de mindre projektteatre ofte arbejder med de samme skuespillere i årevis, at skuespillere, instruktør og kunstnerisk leder ofte er den samme person, og at de spiller de samme forestillinger i mange år, hvorfor logistik også gør det sværere at tage nye talenter ind. Fx siger Stephan Vernier og Linda Fallentin, ledere og skuespillere fra Teatret Thalias Tjenere:

Stephan: Tanken om at indhente medvirkende med andre baggrunde eksisterer ikke, fordi vi er enormt konservative i vores valg. Vi bruger overvejende nogle vi kender, har arbejdet sammen med før og som arbejder med masker (...)

Linda: Og det er også sådan noget praktisk noget, fordi Race dog er jo fra 2010, så det er mange år ligesom at spille den og at skulle holde fast på folk. Så vi kan ikke sådan shoppe rundt, og sige, så kan du lige være med i den her forestilling, og du kan være med i den næste. (...)

Stephan: Jamen, havde man været andet end et projektstøttet teater så havde man mulighed for at sætte sig mere ind i de overvejelser ikke? Og begynde at lege lidt mere med det parameter.

Der peges på, at muligheder i forhold til produktionsforhold og praksisser selvfølgelig er meget varierende, alt efter om man er et egnsteater, lille storbyteater, selvejende institution, fondsrevet, projektstøttet eller driftsstøttet teater etc. Stephan og Lindas tableau og vores samtale om det er også et udtryk for at produktionsvilkår, refusionsgodkendelse og teaterformer alt sammen spiller ind på – og samtidigt også er et udtryk for mangfoldighed. De fortæller følgende om deres tableau:

Stephan: Ja, de gule er det kommercielle teater, der egentlig kunne klare sig uden støtte, hvis de skulle, eller som nogle mener de kunne i hvert tilfælde.

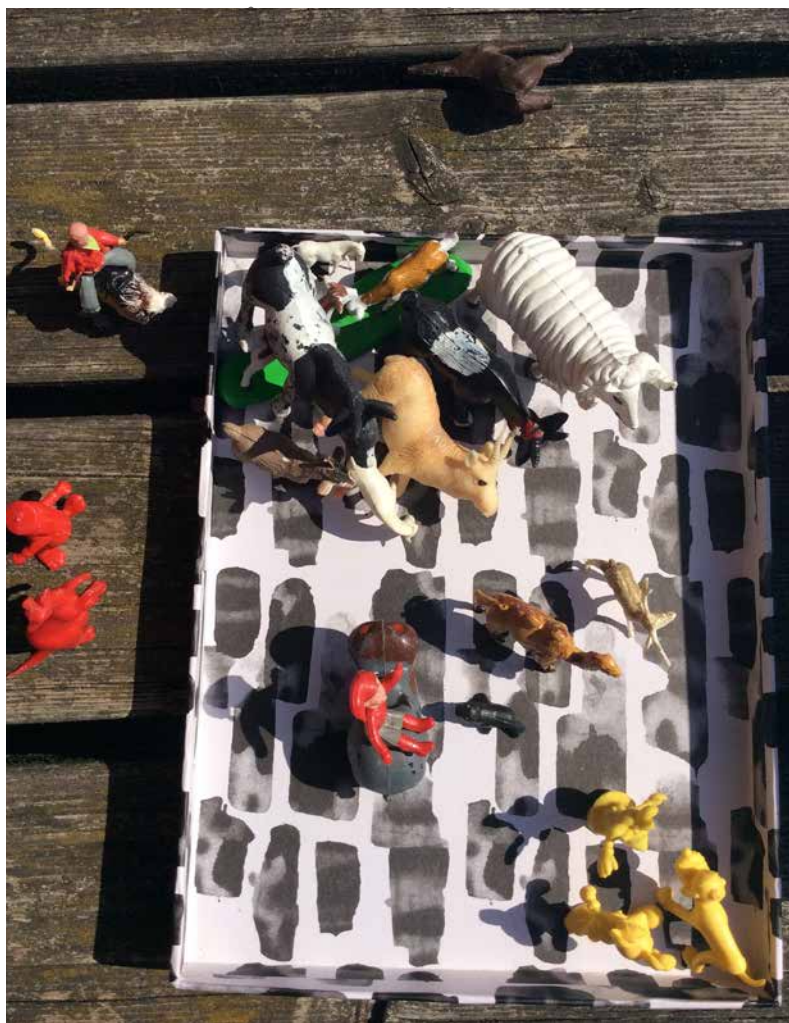
Nanna: Og I selv er?

Stephan: Jeg tror, vi selv er sådan den lille sælunge som nogle vil lave til en frakke (griner), som er konstant i fare?

Stephan: Så er der den gamle nisse (griner).

Nanna: Så den repræsenterer ligesom de ældre i branchen?

Stephan: Ja, altså den der startede alt det her.



Taebleau lavet af Stephen Vernier og Linda Fallentin, ledere og skuespillere fra Teater Thalias Tjenere.

De er nogle som på godt og ondt fylder meget i vores bevidsthed og i danske børneteaters identitet og sådan. Og de er meget homogene og sådan.

Linda: Det er den her gruppe [peger på gruppen af får, geder, køer og høns i venstre øverste hjørne]. Det er en meget homogen gruppe, som lige nogle gange tager et lille føl med eller en, der ikke er helt ligesom dem selv.

Stephan: Den homogene gruppe er også mangfoldig i sig selv. Og man kan sige, der er jo diversitet af forskellig slags. Måske ikke etnisk, men kreativ diversitet.

Linda: Det er så dem, der ikke er repræsenteret her (peger på dem uden for boksen, hesten uden ben).

Nanna: Og så er der kamelen, i snakkede om det eksotiske, identitet. Og hvad er den der lille fine ved siden af kamelen?

Stephan: Ja, hvad er det?

Linda: Ja, det ved jeg ikke rigtig. Det [peger på de røde figurer uden for pladen] er det, der stikker lidt ud ikke, eller sådan, det der lidt...Det er de nye, som lige har fået refusion, eller som ikke har fået refusion, og som gerne vil have refusion.

Nanna: Så de står derude for at?

Linda: De står derude og kæmper for at komme ind på pladen.

Nanna: Og hvorfor er den så uden for pladen også? [peger på cowboyen på hesten].

Stephan: Fordi, den ikke følger nogen regler, tror jeg. Det jo sådan en, der...

Linda: Den er ikke helt, den kan ikke lige være med i det gode selskab.

Stephan: Ja, det...

Linda: Det her. Det er det gode selskab. (peger på de hvide får).

Stephan: Ja, det må være det gode selskab. Er vi så midt i det gode selskab?

Linda: Nej, vi er jo også lidt...vi er jo ikke helt derhenne. Vi står og kigger på dem. Vi kunne godt tænke os at være med i det.

Stephan: Med stor fare for at blive trampet ihjel.

Linda: Ja ja, det er man jo konstant. (griner).

Det er tydeligt, at Linda og Stephans tableau afspejler en stor mangfoldighed, når det kommer til de forskellige former for parametre, som tableautet arrangeres ud fra. Figurerne stilles op således, at de står i forhold til hinanden ud fra kategorier som: kommercielt versus ikke kom-

mercielt, det gode selskab kontra det dårlige selskab, dem, der får refusion, dem, der ikke får det, de gamle i branchen og de nye i branchen, etnisk diversitet og kreativ diversitet, dem, der slet ikke er med, fordi de er handicappede og dem, der ikke kan finde ud af at følge reglerne. Man fornemmer, at der er både magt og hierarkier på spil i deres tableau – endda i en sådan grad at sælen, der repræsenterer dem selv, er i fare for enten at ende som frakke eller blive trampet ihjel. Det siger noget om, hvordan små projekt-støttede teatre oplever at være i en konstant kamp for overlevelse.

Også Lone Vibe Pedersen fra Teater Pandora reflekterer over betydningen af størrelse og økonomiske ressourcer i forhold til mangfoldighed. Hun siger:

Lone: Det er det der med produktionsforhold. Vi er jo virkelig en broget skare. Det er jo også mangfoldighed. Børneteateret rummer jo virkelig mange forskellige, altså både dem, der har faste bevillinger og dem, der søger fra projekt til projekt. Jeg producerede Sa Tu Sai for 30.000 kr., som jeg fik fra to fonde. Og så har vi så spillet den i 10 år. (...) vi har snakket med nogle, der var interesserede i, at vi skulle komme ud at spille. Fx var der nogle, der var helt vilde for, at vi skulle til Kina med den, men vi har ikke ressourcer til det, så det er jo også en faktor i hele det her med, hvor meget er vi ude. Hvor meget man har mulighed for at invitere udlændinge til sine produktioner og i det hele taget rejse rundt og være opsøgende. Hele det her netværk for at gøre børneteateret i Danmark mere mangfoldigt, eller det er i hvert tilfælde en af måderne, man kan gøre det på. Og der er det bare, der er det ikke alle, der får en bid af kagen. Det er ikke alle, der har mulighed for at løfte det ansvar. Selv om vi egentlig gerne ville, fordi vi måske ikke får støtte til vores produktioner. Det er bare lige en parentes.

Nanna: Men jo en vigtig, altså...

Lone: Fordi produktionsforhold jo altså er... og det er det samme med Aprilfestivalen. Jeg synes, det er flot, at den favner os alle, men det er et valg fra

festivalens side også, ikke? Altså, at vi må komme med en gammel forestilling. Fordi der er jo andre ting, som jeg jo har søgt at komme med til. Så skal man jo have fået støtte fra Statens Kunstfond. Hvis du ikke har det, så kan du ikke være med. Det kunne man jo også sagtens gøre med Aprilfestivalen. Så der synes jeg, på den måde, altså hvis man kigger produktionsvilkår, så synes jeg børneteateret er rigtigt mangfoldigt. På godt og ondt, fordi, ja altså, det er jo ikke alle, der synes at det skal være det. Men det, synes jeg, er positivt. At man ikke skal have de der faste årlige bevillinger og et fast hus og alle de der ting, som mange jo har, men som ikke alle har.

Lone peger på flere pointer i forhold til mangfoldighed. Dels at produktionsvilkår, størrelse af økonomisk støtte, faste bevillinger, eller støtte fra projekt til projekt, og betydningen af at have, eller ikke have en teaterbygning, alt sammen har indflydelse på, hvorvidt man har ressourcer til at prioritere arbejdet med mangfoldighed som et særligt fokusområde. Dels peger hun på, at det samtidig netop er denne mangfoldighed i produktionsvilkår mellem de forskellige børne- og ungdomsteatre, der bidrager til at børne- og ungdomsteateret i Danmark er mangfoldigt. Præcis hvordan denne mangfoldighed udspiller sig under den nye scenekunstaftale, hvor få regionale kraftcentre har fået en saltvandsindsprøjtning, mens de projektstøttede teatre ikke fik de stabile rammevilkår som stod på ønskelisten, må tiden vise.

Aprilfestivalen, refusionsordning og hierarkier

Lone nævner Aprilfestivalens betydning i forhold til mangfoldigheden af teatre. Det er hun langt fra den eneste, der gør. Også Søren Valente Ovesen fra Batida kommer i sit tableau og vores efterfølgende samtale ind på Aprilfestivalens betydning i forhold til udveksling.

Søren: Det man så kan sige (hvis man skal begynde at lave en psykoanalyse på det her) det er, der er ikke nogen, der går forrest. Vi går rundt og bider hinanden i halen. Og det tror

jeg er et meget godt udtryk på vores situation. Og jeg synes, det er et positivt udtryk, at det her miljø, som er noget helt enestående i verden, fordi vi har den her festival, hvor der er nogen, der tager førertrøjen på en gang imellem, men de har den ikke på ret lang tid ad gangen. Det har de ikke, fordi der er den her meget, meget frodige mangfoldighed af kreativitet - via det tilskudssystem vi har, altså refusionsordningen og via festivalen, er der en utrolig udveksling. Man har ikke startet med at sortere to tredjedele fra, af dem man ikke kan lide, og indsnævret det. Hierarkiet er ikke særlig stærkt, der er nogle, der forsøger en gang i mellem at skabe et hierarki, hvor de selv befinder sig i toppen, men det holder ikke. Der er simpelthen et for stort flow i det her område, og der er for mange, der byder ind, og der kommer hele tiden nye til, fordi man har den her struktur, så kommer der helt friske kræfter ind fra højre og de er ikke tynget af det dannelsesbegreb, som børneteateret jo også er tynget af, som alle andre snævre miljøer, ikke?

Lige som Lone, fremhæver Søren, at der eksisterer en mangfoldighed af kreativitet og udveksling, der fremmes gennem de etablerede støtteordninger og Aprilfestivalen. I den forbindelse er det værd at bemærke at medlemmer af det nuværende Refusionsudvalg har påpeget at nedlæggelsen af Refusionsudvalget, som del af den nye scenekunstaftale, i deres øjne vil forringe danske scenekunsttalenters mulighed for at vise, hvad de kan, hvorfor de vurderer at nedlæggelsen vil skade talentudviklingen, kvaliteten og mangfoldigheden i dansk børne- og ungeteater (Kommentar, Information, torsdag den 4. juli 2019).

Sørens tableau er særligt interessant i forhold til Linda og Stephans tableau, idet de hierarkier som deres tableau afspejlede, er fuldkommen udvisket i hans tableau. Alle går rundt og bider hinanden i halen, og de, der tager førertrøjen på, beholder den kun kort. De forskellige tableauer afspejler, at mangfoldigheden betragtes fra forskellige perspektiver, men også at det, der i nogle henseender fremmer mangfoldighed i

Et evigt skiftende landskab

Af Stephan og Linda, Thalías Tjenere

Et evigt skiftende landskab Af geder og gamle nisser

Uens- ens!
Ud af boksen
Tænk!

Hjælp kamelen med at stå
Og pas på din sæl!

Nedskrevne visioner og fokus på specifikke parametre

Selvom teatrene ikke har nedskrevet mangfoldighedsstrategier i forhold til ledelse, fortæller flere af de interviewede om, hvordan de arbejder med mangfoldighed ud fra visioner eller specifikke parametre. Nogle med nedskrevne visioner, hvor dialog i et polariseret samfund, repræsentation af mangfoldighed i det danske samfund, kunsten som brobygger mellem mennesker på tværs af etniske, sociale og kulturelle barrierer og kunsten som forandrende kræft er fremhævet. Enkelte af de interviewede teatre har fokus på specifikke parametre i relation til mangfoldighed og forholder sig derfor bevidst til disse. Fx forholder HiLS DiN MOR sig til køn, kønskonstruktioner, heteronormativitet og forforståelser og fordomme i relation til homoseksualitet. C:NTACT har med deres fokus på "De andres fortællinger" især haft fokus på etnicitet og religion, men det fremgår af interviewet, at dette fokus de sidste år er udvidet til et fokus på en række forskelligheder og på, hvordan disse forskelligheder krydser hinanden på betydningsdannede måder. Henrik Hartmann, kunstnerisk leder fra C:NTACT, siger:

Henrik: ... sådan som vi oplever det, er mangfoldighed

meget baseret på også social mangfoldighed, kønsmæssig mangfoldighed. Altså, der er en hel række af parametre. Det er ikke kun dem med en anden etnisk baggrund og så de danske. Det er jo en hel række forskellige andre ting. Vi har lavet forestillinger om psykisk syge, om flygtninge, om alle mulige forskellige ting, om penge, om religion. Og vi gør meget ud af at prøve at vise at mangfoldigheden er så stor som mulig.

Citatet peger på, at mangfoldighed inkluderer en hel række parametre - og med henvisning til intersektionalitetsbegrebet kunne man tilføje, at måderne, de krydses på, også er centrale. Enkelte af de interviewede fremhæver, at arbejdet med mangfoldighed kræver en kontinuerlig refleksiv tilgang, hvor arbejdsmetoder, organisering og kunstneriske udtryk konstant må genovervejes. Flere af de interviewede fremhæver, at det er et arbejde, der konstant udfordrer og kræver, at man tør være i bevægelse. Fx siger Pia Marcussen, kunstnerisk leder fra Opgang2, i den forbindelse:

Pia: Man bliver i hvert tilfælde altid udfordret, synes jeg, som kulturinstitution, når man arbejder med den der mangfoldighed, fordi den er jo også hele tiden i en eller anden form for udvikling, fordi der også hele tiden, altså man kan ikke bare, det kræver hele tiden den der ekstra indsats, synes jeg. Det er med til at udvikle os, altså huske hele tiden, hvad er det vi gør det her for.

Flere af de interviewede teatre har således visioner eller missioner, der på forskellige måder kan siges direkte at forholde sig til en række parametre, der normalt forbindes med mangfoldighed. Andre har hverken nedskrevet visioner på området eller fokus på specifikke parametre indenfor mangfoldighed. Hos dem kommer mangfoldighed til udtryk i arbejdet med en enkelt forestilling, i overvejelser, i forhold til publikum og repræsentation eller som et æstetisk udtryk.

Rekruttering af mangfoldige medarbejdere nu og i fremtiden

Samplet siger ikke noget om, hvordan mangfoldigheden reelt ser ud med hensyn til ansatte

på teatrene. Der er dog ingen grund til at tro, at Rip, Rap og Rup effekten, som er en betegnelse for, at vi har en tendens til at ansætte dem, der ligner os og kan det samme, ikke også gør sig gældende i teaterbranchen (Brandt og Hildebrandt 2003:103). Ser man på de interviewedes tableauer, fremgår det af flere, at det opleves, som om der findes en relativ homogen gruppe af teatre, at man orienterer sig mod hinanden, og enkelte taler om, at branchen lukker sig om sig selv. Flere peger på, at alle kender alle i branchen, og enkelte kalder Aprilfestivalen for en Fætter-Kusinefest, hvilket tyder på en vis familiær lighed og indspisthed.

Det er i forhold til mangfoldighed dog en pointe, at rekruttering er vigtig, fordi det er her, det afgøres, hvordan teatrets medarbejdere og ledergruppe ser ud nu og i fremtiden. Vil man forskelligheden, må man ansætte den, som det hed i en overskrift i den første danske bog med titlen Mangfoldighed (Jacobs, 2001, her efter Brandt og Hildebrandt 2003:103). Det er i forhold til rekruttering også en pointe, at man som virksomhed skal være opmærksom på, om ens rekrutteringsstrategi er assimilerende i sin attitude (at man gerne vil se på et mangfoldigt ansøgerfelt, men ansætter den, der passer bedst ind i virksomheden) eller om man vælger en mere eksperimenterende holdning og går efter de kandidater, der kan tilføre virksomheden den ønskede mangfoldighed, også selvom de har utraditionelle uddannelsesbaggrunde og er væsentlig forskellig fra resten af medarbejdergruppen (Brandt og Hildebrandt, 2003:104). Det er i den forbindelse værd at bemærke, at forskellige kategorier af mangfoldighed også kan være vigtige for den enkelte leder i forhold til at skubbe ved magtbalancer, samt at nogle kategorier kan være udfordrende at tale om og søge decideret efter. Dette kommer bl.a. til udtryk i interviewet med Lone Vibe Pedersen fra Teater Pandora. Adspurgt om hun tænker over mangfoldighed i forhold til ansættelser, svarer hun:

Lone: Ja, det er lidt pudsigt faktisk, for jeg har jo lige haft en stilling slået op på min teaterskole, og det var jo kun etniske danskere og nord-

mænd, der søgte den. Altså, der var ikke....det kommer jeg til at tænke på nu. Men jeg har ikke tænkt over, generelt tænker jeg ikke så meget over folks hudfarve, øhhh, så det er ikke noget jeg tænker over, når jeg søger kræfter. Så tror jeg mere, jeg tænker over køn. Altså fx Albedo, den her forestilling med drengen fra månen, der ville jeg have at det var sådan en kønsneutral forestilling, så drengen blev spillet af en pige, som lidt ligner en dreng, og skolelæreren, som var en kvinde blev spillet af en mand, som er sådan høj og ranglet, og altså der prøvede vi at skabe sådan et kønsneutralt univers, som ikke alle var så glade for, men det var et eksperiment for mig.

Det er interessant, at mangfoldighed tænkes ind i forhold til køn, hvorimod der synes at være en modstand mod at tænke i hudfarve. Dette kan bunde i et ønske om ikke at ville racialisere, kulturalisere og etnificere evt. ansøgere. Det er en beundringsværdig modstand mod at skulle tænke i forskelle defineret ved farven på vores hud. Samtidig rammer det direkte ned i diskussionen om color blindness versus anerkendelse af, at forskelle gør en forskel. Det er samtidigt en pointe, at stillingen kun er søgt af etniske danskere og nordmænd, hvilket peger frem mod et af de temaer, der dukker op i mange af interviewene, nemlig oplevelser af, at der ikke er så mange skuespillere (i det her tilfælde undervisere) med anden etnisk baggrund at vælge mellem, når man søger nye medarbejdere. Hvis ansøgerfeltet slet ikke er mangfoldigt til at begynde med, så kan der peges på, at en konsekvens af dette kunne være at rekrutteringsprocesserne skal starte, længe inden nye medarbejdere søges.

Den lange vej i rekrutteringsprocessen

Et af de skridt, der bliver taget i forbindelse med rekruttering, er at åbne teatrene for unge med mangfoldige baggrunde og informere dem om, hvilke arbejdsområder der er på et teater, og om mulige uddannelsesveje ind i scenekunsten og teaterbranchen. Teatret Masken har fx inviteret 8. klasser ind til både prøveforløb, præsentatio-

ner af scenografiske overvejelser ved scenograf og informationer om, hvordan man bliver uddannet til scenograf, tekniker, instruktør, skuespiller – hele produktionsapparatet. Hannah Karina Mikkelsen, fra Teatret Masken fortæller, at det gjorde, at de unge fik øje på scenografi – og 4 elever fra de skoler efterfølgende har søgt en praktikplads på teatret som scenograf. Man kan pege på, at der her tænkes i en fremtidsorienteret rekrutteringsproces, der må forventes først at give afkast om adskillige år.

Skuespillere med mangfoldige baggrunde

Flere af de kunstneriske ledere fremhæver i interviewene oplevelser af mangel på skuespillere med etniske og kulturelt mangfoldige baggrunde. Hannah Karina Mikkelsen fra Teatret Masken rejser bl.a. denne problematik i sin opstilling af tableau. Hun siger om sin opstilling:

Hannah Karina: Ja, de hvide, de repræsenterer sådan nogle, hvide, blege nogle, som vi to, og den lille sorte der, repræsenterer dem, der er kulsorte.

Nanna: Det er vildsvinet?

Hannah Karina: Det kunne lige så godt have været den sorte hest, men jeg valgte vildsvinet fordi den er lidt mindre end den sorte hest. Fordi her inden for de sidste par år, har jeg kun set én kulsort kvinde i teateret. Jeg har set mange som den her ged, og den er sort og hvid, og det er for at sige, at jeg har set mange som er sådan lidt mere lysebrune i huden. Og rigtig, rigtig mange (her er et får og her er endnu et får, eller er det en vædder, og en lille hest og en lille gås) som er helt hvide, fordi på scenen, der ser jeg stadig, at det er de hvide, der er størst repræsenteret ikke? (...)



Taebleau lavet af Hanna Karina Mikkelsen fra Teateret Masken



Et alterativt taebleau lavet af Hanna Karina Mikkelsen fra Teateret Masken

Hannah Karina: Man kunne også gøre sådan her. (Hannah Karina putter alle dyrene i en stor bunke). Det er bare fordi, det er mindre tænkt end den anden opstilling. Altså, jeg synes ikke, jeg tænker så meget over det. (...) egentlig så burde det jo være sådan, at man slet ikke ænsede, hvilken farve det er, der står på scenen. Og jeg synes heller ikke, jeg ænser det – sådan. Jeg registrerer det og tænker fedt, eller jeg ved ikke. Altså i London, bare der, er det jo endnu mere udvisket, der tænker man slet ikke over det, tror jeg.

Nanna: Er det så en vision man kunne have, eller et mål?

Hannah Karina: Ja, man skal ansætte dem, man synes er dygtige, og hvis man ser en, der er kul-sort, der kan spille Julie, så lad hende spille Julie, det skal da ikke afhænge af farven på deres hud. '

Hannah Karinas to tableauer afspejler dilemmaet omkring color-blindness versus erkendelser af, at forskelle gør en forskel. Tableau 1 viser, at hun oplever, at der er ulighed i forhold til repræsentation, adgang til roller og måske også ressourcer. Tableau 2 viser, at hun ikke tænker så meget over det – eller at hun ikke ønsker at tænke over hudfarve. De to tableauer til sammen afspejler en bevidsthed om, at selve begrebet "farvet" på sin vis er racistisk, samtidigt med at det erkendes, at scenekunst produceres i et strukturelt racistisk samfund, hvor farven på ens hud får betydning. Alene det at bruge ordet race undgås, og termen farvet anvendes i stedet. Dette kan selvfølgelig have sine begrebsmæssige og historiske årsager, idet begrebet race må siges at være behæftet med kritik. Det er i dag alment accepteret, at race, som det erfares i det sociale liv, er en konstruktion – men en temmelig fikseret en. Det, at Hannah Karina insisterer på at lave to tableauer, kan ses som en modreaktion mod at deltage i en sådan race fiksering, også selvom – eller netop fordi hun anvender termen farvet.

Der er i det hele taget ingen af de interviewede, der bruger racebegrebet. Derimod optræder begrebet etnicitet i flere interviews. Dette

begreb er i virkeligheden lige så problematisk som racebegrebet, idet også dette begreb indeholder politiske og manipulerende aspekter, der bruges til at fremme eller hæmme tilhørsforhold, status og magt. Etniske grupper må, lige som racer, anses for at være sociale konstruktioner, der hverken afspejler biologiske eller genetiske forklarlige grænser (Butters & Bøndergaard 2010:138). Når dette er sagt, er det vigtigt at pointere, at der stadig er oplevede forskelle, der praktiseres, og derfor giver sig udslag i objektivt konstaterbare forskelle, som det kan være nødvendigt at forholde sig til og tale om i forbindelse med de strategier, man som kunstnerisk leder anvender for at fremme mangfoldighed. Hvordan skal man ellers tale om de forskelle, man oplever? Hvilke andre eller nye begreber dækker bedre over disse oplevelser? Manglen på bedre begreber kan forklare, hvorfor flere af de interviewede bruger begrebet etnicitet eller termen: anden etnisk baggrund, snarere, end at anvendelsen skal forklares ud fra de interviewedes begrebslige uvidenhed. I interview med Pia Marcussen, kunstnerisk leder fra Opgang2, kommer det fx frem, at når man som kunstnerisk leder gerne vil arbejde med skuespillere med anden etnisk baggrund, er de ikke altid nemme at finde. Hun siger i interviewet:

Pia: Det andet, det er at finde spillere som har den autenticitet, men som også har det der professionelle. Fordi teatret har udviklet sig som det har og er, på det niveau det er, så skal jeg også ligesom kunne finde spillere, der kan stå med det. Og det er svært.

Nanna: svært fordi?

Pia: Fordi der ikke er ret mange med en anden etnisk baggrund, der bliver uddannet, og dem der bliver det ikke vil spille en, der hedder Muhammed. Altså groft sagt.

Det er et tema, der peger ind i diskussioner af om optag på scenekunstsolerne i højere grad skal tænkes repræsentativt i forhold til at afspejle samfundets befolkningsdiversitet. Det er et tema,

der fremkalder diskussioner af hvad lighed betyder og for hvem? Om særlige uddannelsesinitiativer målrettet diverse minoriteter skal iværksættes? Om positiv særbehandling kan være vejen frem? Om branchen i det hele taget skal tænke i kvotesystemer? Om hvordan hensyn til baggrund versus kunstnerisk niveau skal vægtes? Ingen af de interviewede giver deres holdninger til disse spørgsmål til kende. De synes snarere at undvige dem. De er i stedet optaget af, hvordan fødekæden af skuespilinteresserede unge udvides til at bestå af unge med mangfoldige baggrunde og optaget af måderne, der castes på. Henrik Hartmann fra C:NACT peger på:

Henrik: Det vel også, fordi man i mange år har arbejdet imod det fra teatrenes side. Man har ikke haft noget, der hed blind casting, noget som man har i andre lande, man har ikke gjort noget for at prøve at tage talenter ind.

Videre fortæller Henrik om, at de netop på C:NACT arbejder med at træne og uddanne deres spillere selv. De spillere, C:NACT benytter sig af, er ikke professionelle skuespillere, men mennesker hvis personlige historier de gennem deres C:NACTmetoder professionaliserer.

Henrik: De har jo nogle gange stået på scenen meget længere end en uddannet skuespiller, fordi de har været ude og fortælle deres egen historie med os. De har meget stor erfaring med det og også med at arbejde som workshoptræner, så de får faktisk en slags uddannelse hos os.

Der peges her på to interessante ting i forhold til mangfoldighed. Den ene er blind casting som metode til at opdage og tage talenter ind, den anden er teatrets egen uddannelse af skuespillere. I forhold til blind casting siger Pia Marcussen fra Opgang2:

Pia: ...så derfor har jeg jo også helt specielle casting. (...) Det handler om, at jeg ikke ved, hvem de er. Jeg har ligesom nogle kriterier, så har jeg en assistent, en anden til at finde frem til de folk, der opfylder de kriterier. Det er kriterier, at de kan

synges eller bam, bam, bam...ellers ikke. Så når der kommer nogle ind, med mindre jeg kender dem fra et eller andet sted, så ved jeg ikke, om de er uddannet, eller hvor de er uddannet, om de har...det ved jeg ikke. Jeg ved bare, at de skal kunne det og det, og så må de jo vise det.

I forhold til mangfoldighed fremdrages strategierne med selv at uddanne og blind casting som to måder, hvorpå teatrene kan rekruttere skuespillere, der ikke nødvendigvis kommer med de samme uddannelsesbaggrunde og fra de samme miljøer. I forhold til blind casting rekrutteres efter ting, spilleren skal kunne, eller andre kriterier, der er relevante i forhold til den specifikke scenekunstneriske produktion. I forhold til C:NACTs uddannelser af spillere rekrutteres efter mennesker, der gerne vil fortælle personlige historier om lige netop det emne, den igangværende produktion omhandler. Det er interessant, at de sociale kategorier som køn, etnicitet, seksualitet, alder etc. ikke nævnes og dermed ikke tilskrives betydning, samtidigt med at både Opgang2 og C:NACT i deres beskrivelser af vision og mission lægger vægt på at bygge bro mellem mennesker på tværs af etniske, sociale, kulturelle og mentale barrierer og møder samt dialog i et polariseret samfund, hvorfor rekruttering i forhold til en række af de sociale kategorier også må formodes at være en praksis, begge teatre benytter sig af.

Der skal noget særligt til i rekruttering af skuespillere med anden etnisk baggrund

Pia Marcussen fra Opgang2 beskriver da også, hvordan rekrutteringen af skuespillere med andre etniske baggrunde kræver et helt særligt arbejde.

Pia: Hvis man nu tager mange af de her unge, som jeg kender, så vil andre måske tænke dem ud fra de der billeder, vi ellers har af unge - at man er individualister, og sådan er de bare ikke her. Der er man grupper, altså, det er bare på en hel anden måde, man er en del af en gruppe. Det vil sige, hvis man så skal søge ind på en teater-

skole, så skal den gruppe ligesom acceptere det. Der er et helt samfund omkring, der skal ligesom acceptere det og respektere det og sige, det er i orden. Mange gange. Altså, dem jeg har haft fat i, det tog i hvert fald et par måneder, hvor der skulle tales både med den ene og den anden i samfundet. Vennerne var enormt vigtige, de var de vigtigste, vigtigere end familien. Så det hører med. (...) det er to forskellige måder at arbejde på, det er to måder at kommunikere på, man skal arbejde på en mangfoldig måde, man skal kommunikere mangfoldigt.

Der er flere interessante ting i citatet. For det første er det interessant, at Pia i sin beskrivelse af en meget konkret praksis i forhold til rekruttering af skuespillere med anden etnisk baggrund taler sig ind i det klassiske kulturbegrebs forståelser af kultur som enheder. Der er enheden af unge som, er individualister, og så er der enheden af unge med anden etnisk baggrund, der i højere grad er del af en gruppe, et samfund, en vennekreds og en familie. Dette fører også til, at der skal kommunikeres forskelligt til disse unge mennesker. For det andet er det interessant, at de hverdagspraksisser, som Pia fortæller om, har frembragt erkendelser af, at disse rekrutteringsprocesser kræver mangfoldige arbejds måder og tager lang tid, da der skal tales med adskillige mennesker over flere måneder. En bemærkning, der igen peger tilbage mod at størrelse, ressourcer og produktionsforhold har betydning i forhold til, i hvor høj grad teatrene kan påtage sig arbejdet med mangfoldighed.

Og videre siger Pia:

Pia: Det er fordi, der er simpelthen en kulturforskel, der er simpelthen noget, som du ikke bare kan tage for givet, fordi det også kommer an på, hvem du har. Hvis du er en integreret iraner, der er også forskel på det, og så en, der kommer med en anden arabisk baggrund. Altså, der er bare nogle kulturforskelle, som man også på en eller anden måde skal arbejde med, så man kan ikke bare sige, nu laver vi det lige som på de samme præmisser. Men der er noget med værdighed. Det er ikke sådan, at nu skal man gøre

nogle ting nemmere for at få nogle ind eller rumme nogle. Det er jo ikke på den måde.

Nanna: Det er ikke sådan positiv særbehandling?

Pia: Nej, det er bare også at forstå, at en af grundene til, at det også går langsomt, det er, at vi arbejder med nogle kulturer, hvor man ikke bare bryder ud med sig selv og siger, nu vil jeg følge skuespillervejen, med mindre man har et helt bagland med, det betyder bare utrolig meget mere, end det gør for mange etnisk danske.

Det er i forhold til undersøgelsen interessant, at den klassiske kulturforståelse, hun taler sig ind i, først i vores samtale om dette emne, udfordres af hende selv, i og med hun også peger på, at forskellige forskelle og kontekster hele tiden gør, at man ikke kan arbejde ud fra de samme præmisser. I denne del af samtalen trækkes på det dynamiske og komplekse kulturbegreb, der igen senere i samtalen afløses af mere beskrivende og klassiske forståelser af, at der kan eksistere nogle kulturer. Det er interessant, at de to kulturbegreber konstant dukker op i beskrivelserne af hverdagspraksisser, og at der konstant veksles mellem dem i forsøget på at forstå og beskrive de erkendelser, som praksisserne frembringer. Pias overvejelser peger på, at der skal mere til end blot ændrede optagelseskrav på scenekunstskolerne og iværksættelse af blind casting på teatrene. Hun fremhæver, hvordan forskelle gør en forskel i forhold til uddannelsesvalg, og at dette betyder, at man er nødt til at udvikle en sensitivitet overfor disse forskelles betydninger og tænke i mangfoldige måder at kommunikere og rekruttere på. I forlængelse af dette kan man pege på at hvis vi ønsker at fremme en mangfoldig arbejdskraft indenfor scenekunstheden, så er det værd at overveje, hvordan støtteordninger og andre programmer understøtter lige adgangs- og karriereudviklingsmuligheder, såvel som mere mangfoldighed i ledelseslag.

Dem, der så uddanner sig, sættes til at spille en småkriminell perker

Henrik Hartmann fra C:NACT peger på, at

mange af deres spillere går videre i branchen og uddanner sig, men at de efterfølgende castes til at spille roller, der lukker dem inde i enkelte sociale kategorier, ensidige identitetsforståelser og kulturelle fordomme. Han siger:

Henrik: Det, der er problemet, er, hvor svært de har det med at klare sig bagefter, fordi de jo aldrig bliver sat til at spille andet end en småkriminel perker, og det kan man måske godt blive træt af. Jeg ved at nogle af dem siger, det vil jeg ikke spille mere. Og det peger så igen hen på den danske kunstverdens syn på hvem vi er, og hvem de andre er.

Citatet her peger tilbage på Pias bemærkning om, at de ikke gider spille Muhammed, og lige ind i identitetspolitiske spørgsmål og repræsentationsproblematikker. Det peger også på, at manglen på skuespillere med anden etnisk baggrund ikke udelukkende løses ved at tænke i anderledes rekrutteringsmetoder, alternative uddannelser eller kvoter, men at det derimod er et meget mere fundamentalt syn på, hvem vi er, og hvem de andre er i kunstverdenen, der skal ændres.

Mangfoldige publikummer?

Svarene er mangfoldige, når blikket vendes fra ledelsesstrategier og rekruttering til de interviewedes overvejelser over, hvordan teatrene tænker i og arbejder med publikum. Fælles for alle er, at de ønsker, at deres forestillinger kan ses af og ramme så mange som muligt indenfor den målgruppe, forestillingen henvender sig til.

Fx fremhæver Jesper Frølund Hansen fra HiLS DiN MOR, at selvom deres forestillinger alle sammen handler om homoseksualitet, så skal de også kunne ses og ramme publikummer, der ikke er homoseksuelle.

Jesper: Altså, vi har jo altid haft sådan en grundramme, der siger, at selvom vi har det her emne, så skal man også ligesom kunne spejle sig i det også selv om man ikke er homoseksuel. Og vi forsøger også altid at køre, altså, hvis der sidder

mange ikke etniske danskere i salen, når vi snakker om det bagefter, så prøver vi også at køre det over på andre minoriteter, fordi det er jo nogle af de samme mekanismer, der sker i forhold til diskrimination, i forhold til de her personer, ikke? Så vi gør sådan meget ud af, at vores forestillinger skal være til alle. Skal kunne ses af alle. Og egentlig var grundtanken sådan, at altså hvis vi kan spejle os i nogle historier, som handler om, altså som har ren heteroseksuel historisk linje, så burde det også kunne ske omvendt. Altså når man er ude i de der historier, i bund og grund, hvis vi skraber det helt ned, så handler det bare om kærlighed og accept, og frygt for ikke at blive accepteret. Det kender alle mulige andre mennesker jo også. Hvis man bliver mobbet, fordi man har rødt hår eller briller eller er lidt tyk. Så kender man jo stadig mekanismerne i det, og det er dem, vi prøver at fremhæve og få de unge til at forstå. Hvad der egentlig gør at det her opstår, hvorfor er bøsserøv det mest brugte skældsord i skolegården, altså hvorfor bruger man det ord for at sige, at nogle er svage eller ikke er stærke. Sådan nogle ting prøver vi ligesom at tale med de unge om for at få dem til at tænke sig om, inden de bruger alle de her ord. Og også sådan noget som perker, altså negativt ladede ord, der stempler en minoritet.

Her vægtes genkendeligheden i historierne og det, der betragtes som alment menneskelige behov for kærlighed og accept. Det fremgår også, at den teatrale dialog mellem de professionelle performere og de unge udvides gennem efterfølgende samtaler om emner i relation til forestillingerne. Det giver publikum mulighed for at stille spørgsmål og for at skabe et flerstemmigt rum, hvor de unges stemmer kan komme til orde.

Gratis teater og nye publikumsgrupper

Søren Valente Ovesen fra Batida fortæller om deres projekt Teater Nordvest, hvor de med støtte fra Københavns Kommune viser 100 gratis forestillinger for lokale beboere, både skoleforestillinger og familieforestillinger. Projektet har kørt i 5 år.

Søren: Man er opmærksom på, at der er brug for det her [Teater Nordvest]. Der er brug for alt, der gør Nordvest til et sted, hvor man godt gider at bo, og hvor man har en eller anden form for identitet. (...) Det første år (af projektet Teater Nordvest) brugte vi rigtig mange kræfter på overhovedet at få folk i tale, men nu kører det rigtig godt. Nu kommer de lokale og ser vores forestillinger, folk som vi aldrig ville få fat i tidligere.

Nanna: Og hvad er det så, er det gennem skolerne eller også...

Søren: Det er hovedsageligt skolerne og børnehaverne, og så er der også langsomt ved at komme nogle private familier til vores åbne forestillinger.

Nanna: og det skal jeg lige forstå, tror I, at det er, fordi de har været gennem skole øhhh...

Søren: Jeg tror, det er fordi, ja de får øje på det, de ved det er her, deres børn har været her, så begynder de også at komme. Til kulturnat fx kommer der flere og flere, men det er ikke en majoritet, måske 20 %, der er i den kategori.

Nanna: Hvad for en kategori?

Søren: Ja den kategori vi taler om, indvandrere eller... ja det er jo indvandrere, det er et meget vidt begreb, men det er dem, vi snakker om. Vi møder dem til gengæld meget på vores udendørs forestillinger. Vi spiller 15 forestillinger udendørs her i august i de her parker heromkring, og der kommer de. Så tror jeg altså, hvis vi får lov at være her ti år til, så er vi blevet en institution.

Nanna: Med samme ordning?

Søren: Ja. Begynder vi at tage penge for billetterne, så falder Nordvest-skolerne måske fra. De er så udsultede og overbelastede, at jeg ikke er sikker på, at det ville blive til noget med at tage børnene i teatret. Det samme gælder nok også forældrene. Altså, det der med at det er gratis betyder, at vi springer en stor forhindring over.

Erfaringerne med at det tager tid at få folk, skoler og familier i Nordvest i tale, samt at det tilsyneladende først er nu i projektets 5. år, at familier med indvandrebaggrund begynder at komme til de åbne forestillinger viser, at det kan tage tid at få skabt forbindelser til nye publikumsgrupper. Det er også interessant, at teatrets praksis med at spille udendørs forestillinger i bydelens lokale parker tilsyneladende er effektiv i forhold til at nå indvandrere som publikum. Her er teatrets bygning, væggene, der adskiller scenekunsten fra lokalområdet hverdagsliv, taget ud af ligningen. Netop denne helt fysiske adskillelse af teatre fra de samfund, de er placeret i, er et tema, der genfindes i litteratur om mangfoldig scenekunst. Fx skriver Roberta Uno at:

” Others are so focused on the four walls that they don't engage the surrounding neighborhood, maintaining a type of de-facto segregation evidence by the difference between their audiences and the residents in the community or larger city surrounding the building.”
(Uno 2017:34-35).

Man kunne pege på, at det ikke er nok at spille enkelte gratis udendørs forestillinger om året, men netop kombinationen af gratis udendørs forestillinger med tilbuddet om de 100 gratis forestillinger på teatret til lokalrådets beboere, kan måske være en vej frem i forhold til at skabe forbindelser mellem teatret og mangfoldige publikumsgrupper fra lokalområdet. Batida er det eneste teater i samlet, der har et projekt af denne kaliber i forhold til at spille gratis forestillinger for beboerne i lokalområdet. En række af de øvrige interviewede teatre har projekter, der kan siges at være i familie med Batidas projekt, idet de på forskellige måder handler om at nå mangfoldige publikumsgrupper eller etablere

kontakt til beboere i specifikke lokalområder. Fx har Opgang2 den årlige JALLA:festival i Gellerup og spiller en stor del af deres forestillinger for et teateruvant publikum. Det Olske Orkester arbejder med et sideprojekt, hvor der spilles for folk, der normalt ikke går i teatret. Øyvind Kirchhoff fra det Olske Orkester siger:

Øyvind: Typisk så har vi altid et projekt, hvor vi laver, hvad skal man sige, en teaterforestilling, vi går ud og spiller på teatre og på skoler. Og så har vi et sideprojekt, der er meget typisk for folk, som normalt ikke går i teatret. Det var ikke bare børnehjem, det var julemærkehjem, det var opholdssteder, hvor der nogle gange var ti børn, det var ikke bare sådan en hel filmsal, og så har vi spillet i fængsler, med en der hed Kain og Abel. Så vi har (griner) og det er så måske den, jeg vil nævne, det var en vandreforestilling, eller det vi kalder en vandreforestilling på Værløse flyveplads, som vi lavede for to år siden.

Senere i interviewet siger Øyvind:

Øyvind: Men det er virkelig, det synes jeg er noget helt exceptionelt, også som spiller at komme ud, det er noget helt unikt...ja, der er noget magisk ved det vitterligt at spille for dem, der har brug for det – måske ikke? Og med "Den gang vi blev væk", som var sådan en stor forestilling vi lavede, der var vi også ude i miljøer, som vi ikke anede eksisterede, unge og folk, der var blevet misbrugt.

Nanna: Og hvordan finder I så de...altså får jeres spillestedsaftaler igennem med de her folk, som I måske ikke engang ved eksisterer.

Øyvind: Jamen altså, det er vi blevet bedre og bedre til. (...) hvis vi starter med fængslerne, der fik vi fat i en præst, og han var sådan lidt en ambassadør for os og kontaktede andre præster. For ellers havde det været fuldstændig umuligt at spille i de forskellige fængsler, mange af dem var jo lukkede fængsler (...). Og i forhold til børnene, ja så er det jo i virkeligheden opsøgende. Nu var det fordelen, at det var gratis, altså vi fik

tilskud fra Bikubefonden, så det vil sige, de skulle i virkeligheden bare sige ja til, at vi kom. Og det i sig selv er besværligt at sige. Det er ikke bare folk, der åbner og siger, nej hvor fedt. (...) Men det er jo research, finde ud af, hvad er der af steder og så selvfølgelig personlige kontakter, som så kontakter nogle nye, som vi ikke kan kontrollere og styre. (...) Vi finder selvfølgelig en person, som er interesseret i projektet, og så lader vi den person i virkeligheden skabe kontakterne, og så ser vi om det spiller sammen.

Uddraget peger på, at der skal tænkes i både research, opsøgende arbejde, personlige kontakter, etablering af ambassadører og ansøgning af fondsmidler, så der kan spilles gratis, når man som teater ønsker at nå nye og mangfoldige publikumsgrupper. Til gengæld viser uddraget også, at det opleves som exceptionelt magisk, og at man i processen kan opdage mennesker og steder, man ikke engang vidste eksisterede.

I forbindelse med analysens fokus på publikum, er det interessant at bemærke, at kun et enkelt tableau opererer med et publikum. I Henrik Hartmann og Helena Aviaja Eley's tableau bliver en bjørn til det heppende publikum og giraffen og hunden til dem, der gerne vil deltage.

Nanna: Øhh, bjørnen?

Helena: Ja, kom han med?

Nanna: Han står derude og brøler?

Helena: Han står og brøler lidt, jeg ved ikke hvem han er.

Henrik: Jamen det er jo alle dem, der står derude og siger hov, nej hvor er det fantastisk, prøv at se.

Nanna: Den hepper i virkeligheden?

Helena: Nå ja.

Henrik: Det ved jeg ikke, jeg ved ikke om den vil være med, det tror jeg ikke en bjørn vil. Men



Tæbleau lavet af Henrik Hartmann og Helena Eley fra C:NTACT

den tænker, nej hvor er det fantastisk, prøv at se, hvor de løber flot!

Nanna: Og den lille hund her? Helena, er den med eller hvordan?

Helena: Det ved jeg ikke rigtig, om den er med. Den er måske lidt i samme kategori som giraffen, der gerne vil være med. Den har bare en anden måde at gøre det på, den kaster sig ind i kampen, hvor giraffen mere står og observerer.

Henrik: Nej, hvor er det et sjovt billede.

Det er et sjovt billede, fordi det minder os om, at publikum altid er til stede, og om, at også publikum er mangfoldigt, og har mangfoldige tilgange til det at være publikum.

Man skal kunne noget særligt når man spiller for et mangfoldigt publikum

En anden ting, der bliver fremhævet i relation til publikum og mangfoldighed, er at det kræver noget særligt af skuespillerne at spille for et mangfoldigt publikum. Pia fra Opgang2, fremhæver i interviewet, at det er vigtigt for hende, at de skue-

spillere, hun caster, kan spille for såvel teatervant publikum på Århus Teater, som for teateruvant publikum på kulturhuse i boligsociale områder. I flere af interviewene kommer det også frem, at teatrene gør sig mange overvejelser over spilstile, brug af symboler i scenografi og rekvisitter, sprog, musik, valg af skuespillere og afgrænsning af målgrupper. Fx fremhæver Jesper fra HiLS DiN MOR, at de tænker meget over både brug af sprog og valg af musik i deres forestillinger i forhold til et ønske om at ramme deres unge publikummer med forskellig musiksmag.

Jesper: Og så, så vidt muligt tale de unges sprog og, jeg tror bare, vi synes, det er rigtig vigtigt, at når det er de unge, vi skal kommunikere til, jamen så skal det også være i et sprog, som de kender. (...) der er jo også rigtig mange, der prøver at lave noget ungdomsteater og så står de og spiller på en harmonika. Hvor vi synes, måske ikke, det er så meget de unges sprog på den måde. Måske er det egentlig bare de voksne, der synes det er super fedt, og så tror de også de unge kan lide det. Så vi prøver meget at bruge noget musik, som de kender, ikke? Tit i vores forestillinger eller i det hele taget så prøver vi jo at lave et musiklag, så der er noget for

alle på en eller anden måde – uanset om du er til Rock eller pop, eller hiphop eller hvis man er lærer og hører noget helt andet, så skal der måske også være et nummer til dem. Noget de kan genkende. Så det bruger vi meget energi på og ramme målgruppen så godt som overhovedet muligt.

Genkendelighed og ønsker om at skabe spejlinger dukker op som tema i flere af interviewene. Hannah Karina fra Teatret Masken siger:

Hannah Karina: Og altså de kunne genkende sig selv i det. Og det synes jeg, det var det fedeste ved den her forestilling, at der er den her genkendelighed, fordi der findes vitterligt meget kedeligt børne- og ungdomsteater. Og de unge mennesker synes, det er hamrende kedeligt at gå i teatret, fordi hvad fanden skal de bruge det der mærkelige de ser, og mærkelige sprog, de ser på scenen til? Her der kunne de, altså det var deres sprog, det var deres figurer, deres kropsholdninger, der blev repræsenteret her, der blev sunget sange, som de unge mennesker hører i dag eller for to år siden. Så det var så meget, de unges egen forestilling, men med professionelle på scenen og bag scenen.

Senere i interviewet kommer Hannah Karina ind på, at det også er centralt for hende, at publikummer er kunder, man jo gerne vil have kommer igen.

Hannah Karina: Min mission med det teater jeg laver for børn og unge her på Masken, det er simpelthen at få dem til at elske scenekunst. For jeg skal have kunder, når de bliver ældre, eller det skal vi alle sammen i Danmark. (...) så vi skal alle sammen have nogle kunder, og de skal bare ikke synes, at teater er kedeligt, det skal være interessant og så skal det, når man er ung, så er det jo meget navlepilleri, det handler om, ikke? Og i stedet for at vi sidder nogle voksne og finder på, hvad de interesserer sig for, så er det meget vigtigt for os at spørge de unge, hvad de interesserer sig for, eller hvad der rører sig i deres liv.

Opsamlende kan man pege på, at de citerede teatre ønsker at ramme et bredt publikum, at der tænkes over, at publikum skal kunne spejle og genkende sig selv i forestillingerne, at teatrene tænker over dette i forhold til kunstneriske valg, og at motivationen til dette bl.a. kommer af, at teatrene er afhængige af at publikum kommer igen, da det er publikum de lever af, og teatrene er bevidste om, at børn- og unge er fremtidens publikum.

Forskellige strategier for at nå et bredt publikum

I forhold til at nå ud til et bredt publikum peges der på forskellige strategier. En af dem går på at få befolkningsgrupper, der normalt ikke står på teatrenes scener ind på scenerne for derved at få publikumsgrupper ind, der normalt ikke går i teatret. En anden peger på betydningen af at kunne vise gratis forestillinger – især til skoler og derved få et stort netværk. En tredje strategi går på at spille forestillinger på kulturhuse, biblioteker, lave festivaler eller sågar oprette scener i udsatte boligområder med mangfoldige beboere. En fjerde strategi er at være opsøgende ved fx at turnere i landets store byer og mangfoldige kvarterer såvel som i dets mange afkroge og små landsbyer.

I nedenstående uddrag fra interview med C:N-TACT peges især på første og anden nævnte strategi. Helena Aviaja Eley projektleder på C:N-TACT siger:

Helena: Og så kan man også sige, at det jo ikke kun er deltagerne i vores forestillinger, der ligesom repræsenterer en mangfoldighed. Det er også publikum, der kommer ind og ser det, som tit kan være publikummer, der normalt ikke går i teatret.

Nanna: Og hvordan får de øje på jer?

Helena: Det kan de fx få, fordi de kender en, der er med på scenen, altså en skoleelev, der går i en modtageklasse, som er kommet hertil fra Syrien for ca. 2 år siden, eller...hvor så deres familie-medlemmer kommer ind og ser det.

Henrik: Og hvordan de får øje på os, er vel nok, fordi vi gennem mange år har kørt et koncept, som var, at skoler kan komme gratis ind og se vores forestillinger [...] Så vi har et meget, meget stort netværk af skoler, som bruger os og bruger os aktivt i undervisningen om nogle af de emner, vi tager op.

Tredje strategi træder tydeligt frem i interviewet med Lone Vibe Pedersen fra Teater Pandora. Hun siger:

Lone: Vi gør også meget ud af spille for børn i Danmark, som ikke nødvendigvis kommer i teatret, så vi har sådan et socialt fokus.

Nanna: Og hvordan gør I det?

Lone: Det gør vi ved at søge penge, og vi får lov til at spille gratis, og så indgår vi samarbejde med medarbejdere, der er ude og omkring et boligområde, eller Røde Kors, eller Mødrehjælpen. Sådan nogle ting og det kræver en del ressourcer. Vi har også været ude at spille på asylcentre, langt før Hodja blev skabt. Jeg tror, det var i 2012, vi var ude med en anden forestilling. Og det kræver en del ressourcer.

Fjerde strategi med at turnere bredt i Danmark kommer især til udtryk i interview med HiLS DiN MOR, hvor Jesper siger:

Jesper: Og vi lægger jo rigtig meget fokus på at komme rundt, og komme langt rundt med vores forestillinger, fordi vi ikke nødvendigvis synes, at det er – altså, vi elsker at spille i København, men det er også tit et enigt publikum. Altså de fleste homoseksuelle flytter til København, de flytter til en storby, for der ved de, at man ved lidt mere om det. Men på en måde, der er det sgu sjovere at være ude og spille på landet, hvor de ikke ved så meget om det, og hvor de lærer meget af det. Det er også derfor vi lægger stor vægt på turnedelen – det at komme rundt. For det er næsten det vigtigste. Men vi er også meget på de Københavnske skoler.

Overordnet kan der peges på, at rigtig mange af de interviewede teatre har tænkt over og udviklet strategier for at nå publikumsgrupper, der normalt ikke går i teatret. Strategierne er vidt forskellige og tydeligvis afhængige af hvilke publikumsgrupper, der præcist er tale om. I forhold til skoleforestillinger, fremgår det tydeligt, at det opleves, som om skolerne er økonomisk pressede og at det praktisk taget udelukkende er gratis forestillinger, teatrene når ud på skolerne med. Det fremgår også, at de teatre, der (på grund af enten kommunal støtte eller støtte fra private fonde) kan tilbyde gratis forestillinger over en længere periode, til de samme skoler og institutioner oplever, at der herigennem opdyrkes et netværk, der på sigt også giver nye publikumsgrupper til forestillinger i weekender eller om aftenen. Batida og C:NTACT, der begge tilbyder gratis forestillinger, også til et voksenpublikum i weekender og om aftenen, oplever, at få forældre med anden etnisk baggrund fra de skoler, de har tilbudt forestillinger eller forløb, i teatret. I forhold til strategier for at nå andre grupper, peges der på, at dette kræver en del research og opsøgende arbejde. Flere peger på, at det er godt at finde ambassadører i de miljøer, man ønsker at komme ud til. Overordnet kan der peges på, at teatrene rigtig gerne vil nå de nye publikumsgrupper, ikke bare fordi det giver flere kunder i boksen, men også fordi de gerne vil i dialog med disse grupper gennem den teatrale dialog – det kan nærmest opleves som magisk, som Øyvind fra Det Olske Orkester siger.

Beskyttelse mod en barsk virkelighed

Et andet tema, der kommer frem i interviewene, er børn som publikum og fare for tendenser til at tale ned til dem, for simple historierne og overbeskytte dem. Flere af de interviewede kommer ind på dette uopfordret, til trods for at det ikke er spørgsmålet, de bliver stillet i interviewene. Tilde Knudsen, kunstnerisk leder fra Asterions Hus gør sig overvejelser over differentieringen mellem at spille for voksne og børn. Hun siger:



Taetableau lavet af Camila Sarrazin, kunstnerisk leder, Teateret Glimt

Tilde: Men altså for mig at se, om det er børn eller voksne, mange forestillinger spiller jeg både for børn og voksne. Jeg tror ikke, jeg skelner så meget mellem, hvad der skal præsenteres for voksne, og hvad der skal præsenteres for børn. Jeg kan huske, at vi spillede i Tyskland på et tidspunkt. Der havde de sådan en grænse, hvis man gik i femte, så kunne man begynde at høre fortællinger om døden, men ikke under femte klasse. Men altså, hvad så med den, der har en død mor. Og de her børn der selv er børn af flygtninge eller...altså det er jo en del af en virkelighed. Jeg tror ikke på nogen måde, man ikke skal tale om det, men hvad det så flytter, det er jo så det.

Også Camila Sarrazin, kunstnerisk leder fra Glimt påpeger en tendens til at beskytte børn mod en barsk virkelighed. Hun siger om sit tableau:

Camila: I can say that it is symbolizing that I in general think performance art is very careful with for example how you say things, not to make the kids feel afraid. These kinds of feelings. (...) it is very careful.

Nanna: A little overprotective or?

Camila: Yes. I notice it also in films for example. Because my daughter see films in Hispanic and sometimes we see the same films in 3 different languages; we see it in English, then we see it in Spanish, then we see it in Danish. (...) The Danish translation try to sweeten the language, like they try to sweeten what is happening. You know. Sometimes what is happening is a bit more hardcore, and then, when you see the Danish translation, they try to make it sweet or soft. And I do not know why is that? (...) Yes, it is to protect the kids, I guess. (...) I do not like it. (...) Because sometimes the kids need to be not so protected. Also, with language and what is happening.

Tilde og Camilas overvejelser er interessante i forhold til undersøgelser, der beskæftiger sig med forholdet mellem voksne og børn i teater for børn. Shifra Schonmann undersøger i sin bog *Theatre as a Medium for children and Young People*, hvordan børn placeres udenfor den politiske sfære, som nogen, der skal beskyttes mod de voksnes barske virkelighed (Schonmann, 2006:21, citeret efter Schuitema 2012:44). I forbindelse med overvejelserne om, hvorvidt der er en tendens til, at børneteaterforestillinger overbeskytter børn, er det værd at bide mærke i, at barndom som kulturel konstruktion ofte beskrives som værende i relation til den romantiske diskurs (Locke, Rousseau og Blake), som et stadium af uskyldighed, hvor barnet har brug for beskyttelse. Men som Schuitema skriver: "This does not mean that childhood, from the child's point of view, conforms to this idealized adult

version (Schuitema, 2012: 52). Videre skriver hun at i anerkendelse af, at børn vokser op i den samme verden som voksne, kan det tænkes, at de møder nogle af de samme udfordringer og problematikker som voksne og peger på, at der ikke er nogen grund til at tro, at de ikke kender til livets mørkere sider eller til emner som krig og død (Schuitema 2012:53).

Er mangfoldighed for komplekst til børn og unge?

En ting er beskyttelse mod en barsk virkelighed, en anden ting er opfattelser af, hvor komplekse emner børne- og ungdomsteatret kan formidle. Dette er også et tema, der kommer op i interviewene. I samtalen med Pia Marcussen fra Opgang2, kommer vi ind på, at kultur og identitet er komplekse fænomener at beskæftige sig med teatralt. Hun spørges til, hvordan hun arbejder med dette, og hun fremhæver, at det for hende netop er kompleksiteten, der er interessant.

Pia: Men alt det der med hvor tingene bliver sort-hvide, her er de onde, her er de gode, her er...altså nej, sådan er det ikke. Muhammed det er ofret, nej. Martin, det er ham der mobber, nej sådan er det ikke. Det er den der kompleksitet. Vi er bange for seksuel debut, nej, det er ikke noget, vi er bange for, vi er nysgerrige, vi er pjattede med det. Altså, der er noget med en værdighed, og den mangler jeg. Nu skal vi fortælle, altså vi er så kloge, ikke? Jeg kan ikke have det.

Videre siger hun, at hun mener, at børnene og de unge godt forstår den kompleksitet. Også Tilde Knudsen fra Asterions Hus gør sig lignende overvejelser, da samtalen kommer ind på kompleksiteten i de emner, man kan spille forestillinger for børn om. Hun siger:

Tilde: Jamen er det ikke pisse komplekst for os selv også, eller hvad? Kan børn forstå det dårligere end vi kan? Det hele? (griner). I dont know. Altså børn forstår rigtig, rigtig mange ting. Ind imellem synes jeg, at det er blevet sværere og sværere at handle, jo ældre jeg er blevet. Verden var måske en lille smule mindre dengang, men

da var der også sådan lidt mere, altså ligesom at min søn begynder at gå ud og samle skrald, fordi han synes verden er for beskidt. Og hvor jeg tænker, altså det nytter ikke noget at gå ud med en skraldepose - og hvor er vi så? For ham giver det mening at gå ud og tage en skraldesæk sammen med sin kammerat og gå ud og vade i tre timer og samle skrald for et bedre miljø. Det synes jeg jo ikke der er noget som helst dårligt i, men hvis ikke han havde hørt om klimaforandringer og sådan noget, så havde han måske ikke gjort det.

Tilde peger her på flere centrale ting. Det er implicit i hendes måde at tale på, at børn vokser op i den samme verden som voksne, og hun stiller sig spørgende overfor, om børn forstår ting dårligere end voksne. Samtidig peger hun på, at den viden børn får om verden også har betydning for deres handlemuligheder i verden. Der peges indirekte på, at børneteateret har en rolle at spille i forhold til at indvie børn i de voksnes verden og i forhold til at danne dem på måder, hvor de kan agere i denne verden, ud fra deres eget ståsted.

Kompleksitet og demokratisk dannelse

Det er i forbindelse med diskussioner om kompleksitet en pointe, at teateret kan bidrage til forståelser af, at der ikke findes ét rigtigt svar, men flere perspektiver og mange fortolkninger, der endda kan pege i hver sin retning. Det er vigtigt i teaterpædagogisk kontekst, fordi det er helt centralt for den politisk demokratiske dannelsesproces. For at fremtidens børn og unge kan tage del i et frit folkestyre, må de lære, at demokratiet er baseret på at modsatrettede ideer, ideologier og forståelser af verden debatteres og forhandles. Det er en indbygget del af et demokratisk samfund, at forskellige perspektiver og holdninger brydes. Teater kan netop bidrage til, at børn og unge ser konflikter fra flere perspektiver, og at de oplever empati med mennesker, der er væsentlig anderledes end dem selv. Som jeg kommer ind på senere kan det være en bevidst strategi at lade lag på lag af fortolkninger, af måder at gøre fx race, køn, etnicitet, religion etc. på, optræde simultant på scenen, for at tydeliggøre

kulturelle og identitetsmæssige forhandlinger og forvandlinger. En strategi, der netop siger noget om kompleksiteten af forhandlinger, og som samtidigt viser, at vi er i konstant bevægelse.

Teater og uddannelse i relation til mangfoldighed

Disse overvejelser peger ind i, at teater og uddannelse historisk set har været forbundet med hinanden og været brugt til at reformere, instruere og motivere voksne såvel som børn gennem diverse dramatiske former – fra middelalderens liturgiske drama over Brecht's Lerhrstücke op til nutidig brug af skuespillere i diverse management programmer (Shuitema, 2012:95). I forhold til teater for børn og diskussioner om mangfoldighed er det en central pointe, at der ofte differentieres mellem produktioner, der har underholdning eller kunstneriske motiver som hovedmål og teaterpædagogiske aktiviteter, der eksplicit har dannelse (om det så er æstetisk, social eller politisk) som deres formål (Shuitema 2012: 95-96). Dette er interessant, fordi de teaterpædagogiske aktiviteter i højere grad stilles til ansvar for, hvad det er for en dannelse, der fremmes gennem aktiviteterne – og at dette, i hvert tilfælde i England i forhold til hele Theater In Education bevægelsen har ført til bevidsthed og diskussioner i teaterbranchen i forhold til den mono-, multi-, og inter og polykulturelle retning indenfor uddannelse. Shuitema skriver:

" Indeed, this debate has not left the field and different educational strands of multicultural, anti-racist and even anti-racist multicultural and intercultural education, have continued to shape the works of those creating theatrical performances for the child. In this way TiE created a legacy of theatre for young audiences that is highly conscious of race and culture."
(Shuitema 2012:116).

Ud fra undersøgelsens sample fremgår det ikke tydeligt, hvorvidt teaterpædagogiske aktiviteter i Danmark også har ført til diskussioner mellem mono-, multi-, og inter- og polykulturelle scenekunstneriske og teaterpædagogiske retninger. Ingen af de interviewede nævner sådanne diskussioner eller bruger begreberne i forbindelse med interviewene, hvilket tyder på, at det ikke er en diskussion, man er optaget af. Dette er overraskende, idet de kulturelle udtryk, som børn møder gennem scenekunstneriske oplevelser på et tidspunkt i deres liv, hvor de er meget let påvirkelige i forhold til deres konstruktioner af en verdensforståelse og dannelse af egen identitet, indlejres i deres erindring og fantasi på måder, de ikke er bevidste om, men som det må være de voksne scenekunststudøvers og teaterpædagogers ansvar at være bevidste om. Kultur for børn er aldrig ufarlig eller uskyldig, idet kulturelle forskelsmarkører og symboler er indlejret i scenekunsten. En central pointe, der kunne fremføres i denne sammenhæng er, at udøvere såvel som publikum må lære at producere og se scenekunst med ubehag. Forstået på den måde, at en refleksivitet i forhold til, hvordan man er med til at (re)producere kategorier, verdensforståelser, sågar systemisk racisme, identiteter, nationale forståelser etc. i et mangfoldigheds-perspektiv kunne være med til at bevidstgøre om scenekunst som en arena, hvor disse forståelser enten forstærkes, reproduceres, udfordres eller forhandles. Dette kunne tyde på et behov i den danske børne- og ungdomsteaterbranche for efteruddannelse eller aktiviteter, der kan højne bevidsthed og diskussioner i teaterbranchen i forhold til de mono-, multi-, inter- og polykulturelle retninger indenfor scenekunst og teaterpædagogiske aktiviteter i forhold til dannelse og uddannelse. Dette peger også ind i diskussionen om, hvorvidt scenekunsten er hævet over identitetspolitikken og må være radikalt fri, til det faktum, at der ikke findes noget apolitisk svar på dette spørgsmål og sidst, men ikke mindst til faren for, at dogmatiske regler og kategoriske forbud lukker os inde i fastfrosne kategorier og fordummende stilstande. Under alle omstændigheder kan man fremhæve, at den medvirken,

som scenekunst for børn og unge uomgængeligt har (bevidst eller ubevidst) i identitetspolitiske spørgsmål, kan kvalificeres gennem viden om mono-, multi, inter- og polykulturelle retninger indenfor scenekunst, pædagogik og politik.

Formidlere, opkøbere, markedets betydning og kunstnerisk kvalitet

Vendes blikket fra publikums- og dannelsesovervejelser til de interviewedes måder at tale om mangfoldighed i forhold til formidlere, opkøbere, markedet og kunstnerisk kvalitet, dukker der helt andre perspektiver og problemstillinger frem. Det kommer fx frem under interviewet med Jesper Frølund Hansen og René Benjamin Hansen fra HiLS DiN MOR, at der kan være en tendens til at kendte titler sælger bedre end ny og ukendt dramatik. Jesper siger:

Jesper: ... tit sidder vi i billetten på Aprilfestivalen, og der er det jo rigtig meget det, folk kender, der går først. Det er jo Fyrtøjet og Karius og Baktus og alle de kendte titler, som de voksne også kender fra den gang de var unge og har stødt på. Så man kan godt mærke, at der er en eller anden tendens til, at man vælger noget, man kender i forvejen som publikum.

Det er interessant i forhold til mangfoldighed, idet det tyder på, at markedet fremmer reproduktive vidensformer og en træghed i forhold til, hvilke titler der produceres. En anden tendens der peges på som farlig, er at køb af forestillinger sjældent foretages af lærere eller elever på de enkelte skoler, men af opkøbere, der køber ind til hele kommunens institutioner. Der peges på, at det ofte er voksne opkøbere, der bestemmer, hvad børn og unge skal se. Det nævnes i den forbindelse, at dette kan være med til at påvirke både mangfoldigheden af de forestillinger, børn og unge tilbydes, og på sigt mangfoldigheden i udbuddet af forestillinger. Flere peger i den forbindelse på, at de stiller sig positivt overfor de projekter, der arbejder med børn og unge som medopkøbere. Jesper Frølund Hansen fra HiLS DiN MOR siger:

Jesper: Til gengæld synes jeg faktisk, det er rigtig fedt, at der er flere og flere unge, der kommer med ud og er med til at vælge de her forestillinger. (...) ...i år har der været rigtig, rigtig mange unge med formidlere på Aprilfestivalen, som har været med til at bestemme, hvad de gerne vil se. Det, synes jeg, er virkelig positivt. Og så hele den her kultur med Kultur Crew, der kommer rundt omkring...

Det er interessant at de interviewede peger på dette led i markedsmekanismerne, i mens ingen af de interviewede fremdrager spørgsmål i relation til, hvordan markedet i øvrigt øver indflydelse på mangfoldighed i forhold til produktionsvilkår, valg af historier, æstetik, perspektiver og repræsentation. Der er fx ingen af de interviewede, der peger på at minoriteters marginaliserede, underrepræsenterede eller misrepræsenterede position på scenerne hænger sammen med marketing og "storytelling". Her kunne det ellers være en pointe at komplicerede, dynamiske kulturelle og flersproglige fortællinger kunne tænkes at forvirre og endda skræmme teatrenes kernepublikum, der hovedsageligt består af majoritetsgrupper. Her er det bare værd at huske at de historier vi fortæller, bliver normen. Kritikerne som Rustom Bharucha peger bl.a. på vestlige scenekunstneres tendens til at absorbere ikke-vestlige kulturer og dekontekstualisere deres virkeligheder i deres eget billede (Bharucha, 1993, p14, her efter Knowels, 2010:16), samt på faren for, at vestlige interkulturelle produktioner potentielt er "involved in the draining of source cultures through arbitrary, non-negotiated, and essentially one-sided modes of transportation determined by the globalization mechanism and complicities of the market and the state (Bharucha, 1997:32, her efter Schuitema, 2012: 16-17). Også Julie Holledge and Joanne Tompkins argumenterer for, at teatre i vestlige samfund kan defineres som praksisser, der fjerner kultur fra dets flow og isolerer specifikke aspekter, for at reintrodere kulturerne alt efter kommercielle interesser. De skriver:

“Just as theatre acts as a mechanism for making culture intelligible in the west, each culture has a mechanism for making another culture intelligible. This intelligibility is frequently achieved by consuming the ‘other’ as an attempt to understand it, own it, and/or control it (Hollidge and Tomkins 2000:4, her efter Shuitema, 2012:56).

Når de interviewede, ikke kommer ind på andre markedsmekanismer end opkøbernes og formidlernes betydning, kan det tolkes som, at de andre mekanismer ikke opleves som vigtige og relevante i forhold til interviewets tema, eller som, at de er en del af hverdagspraksisser man er bekendt med, men endnu ikke har forholdt sig distanceret og reflekteret til, og derfor ikke kan erkende og italesætte. Selvom der ikke tales direkte om markedsmekanismer er der grund til at være fortsat nysgerrig på markedets indflydelse på mangfoldighed i scenekunsten og på de tavsheder, der synes at præge teatrenes måder at tale om dette på.

Markedet, indbyrdes konkurrence og plads til fejl

Det er fx interessant, at ingen af de interviewede kommer ind på markedsmekanismer i forhold til en indbyrdes konkurrence om at få fondsstøtte, sælge forestillinger, skabe den bedste PR etc. Det fremgår derimod, at der er en generel oplevelse af, at man i branchen støtter hinanden på tværs af forskelle i størrelse, ressourcer, æstetiske udtryk og smag. Camila Sarrazin, kunstnerisk leder, Teater Glimt, siger fx:

Camila: I guess we are all different, but the environment is very friendly, and there is a lot of co-operation, people help each other, and it is nice. I feel very lucky in that way. (...) I do not feel like there is competition, which is a very positive

thing. We might have different taste, but in general it is very cooperative. (...)

Dette er interessant i forhold til mangfoldighed, idet det tyder på en rummelighed og hjælpsomhed i branchen, der kan være med til at afbøde den indbyrdes konkurrence og virke fremmende i forhold til en diversitet af teatre og teaterformer. Det skal i den forbindelse nævnes, at Statens Kunstfond i deres Samarbejdsaftale lægger vægt på at bidrage til dynamik i scenekunstmiljøet gennem frugtbare og givende samarbejder mellem institutions-teatre og scenekunstgrupper, der modtager bevillinger fra Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst, samt at ét ud af deres fire fokusområder er at fremme genrediversitet via, samarbejder mellem det frie felt og de mere etablerede institutioner. Samtidig skal det fremhæves, at flere af de interviewede nævner behov for plads til at fejle. De fremhæver, at hvis der skal afprøves helt nye arbejdsformer, genrer, samarbejder etc., så kræver det, at presset for at producere indenfor vante tidsrammer og få succes med forestillinger, i forhold til salg lettes. Det kræver, at man af og til har rum til at fejle, og at der er plads og konstruktive måder internt i teaterbranchen til at tale om og bruge disse fejl på. Bl.a. siger Tilde Knudsen, kunstnerisk leder Asterions Hus, om sit tableau:

Tilde: Og det her, [peger på indhegningen] havde jeg lidt det her med, at det farlige er buret inde. Vi kigger på det. Men vi tør ikke helt gå ind til det.

Nanna: Og hvad er det du tænker på her?

Tilde: Jamen, det er det her med, både at turde tage fat i nogle emner - både på scenen, men også at snakke om det direkte. Altså tage skridtet. Altså hvis man får ideen, så turde føre den helt ud i livet. I stedet for at tænke: uhhh, kan publikum nu klare det? I stedet for at justere det lidt. Altså, det kunne være dejligt at nogle sådan arrrrggghhhh. I stedet for at man er blevet



Taebleau lavet af Tilde Knudsen, kunstnerisk leder Asterions Hus.

pisse gode til et eller andet så forfiner vi det, men indimellem er det også skønt at se nogen, der har potentialet og pondussen til at virkelig gå ud ad en tangent. Hvor anmelderne måske bliver forskrækket, eller publikum måske bliver forskrækkede. Eller man kan se, at de også tør vove noget, og man så også tør tale om – hold da kæft, det var noget af et skridt, men måske var I ikke helt klare eller.... Jeg har bare lyst til, at man også må det, uden at det så bliver, nå, nu laver de en fejl, eller det var voldsomt eller for højt eller for langt, hvis vi talte mere om det. Så der står nogle og kigger på det.

Nanna: Og hvorfor står de og kigger?

Tilde: Ja, for man vil jo gerne stå og kigge på det, men man er måske ikke helt klar til at gå ind og fodre det. Man har også fået at vide at man ikke må fodre det.

Tilde nævner ikke direkte markedet som en hindring i forhold til som teater at satse, afprøve nyt og evt. fejle, men hun peger på flere af de mennesker og institutioner, der har indflydelse på, hvorvidt ens forestilling sælger, nemlig: publikum, anmeldere og andre teatre, der kan lade

(eller ikke lade) ens forestilling gæsteoptræde. Også Camila, fra Teater Glimt, berører temaer som fejl og samarbejde som udviklingspotentiale i forhold til mangfoldighed i sit digt.

Diversity

Af Camila Sarrazin, Teater Glimt

**“Because I fall
I can roll on the ground
And eat the dust of my own steps”**

**“The problem with standing as a tree
Is that you never move
Anywhere else”**

**“Together we can reach the sky
And drink from the clouds”**

Tilde og Camilas overvejelser er relevante i en mangfoldighedskontekst, idet det kan fremhæves, at organisationer og brancher, der anskuer og anvender fejl produktivt, er mere rummelige og kreative. Masser af store opfindelser, nye udtryk og erkendelser er begyndt med en svips. Det er i den henseende interessant, at meget mangfoldighedslitteratur har som mantra, at diversitet skaber kreativitet gennem de kreative dynamikker og spændinger, der forekommer, når man sætter personer sammen med fx forskellige uddannelsesmæssige baggrunde, forskellig religion og kultur (Brandt & Hildebrandt, 2003:24). Dette er interessant på den måde, at konkurrence og markeds mekanismer med dertilhørende krav om effektivisering ikke efterlader meget plads til fejl, samtidig med at kreative dynamikker og spændinger anses for at kunne skabe kreativitet i virksomheder og dermed fremme vækst. Et paradoks som sikkert på mange måder også rammer

en kreativ branche som scenekunstbranchen.

Fonds- og støtteordninger

Flere af de interviewede peger på, hvordan fondsmidler og støtteordninger er med til at forme ideer og mulige produktioner. Bl.a. forklarer Henrik Hartmann fra C:NTECT, hvordan de finder frem til de temaer og forestillinger, som de laver i samarbejde med deres finansieringspartnere.

Henrik: Vi er styret af, at vi samarbejder med store fonde, kommuner eller stat, og nogle gange så diskuterer man mellem dem hvilke ting, der kunne være interessante. Da vores forestillinger går ud på, at man tager mennesker og deres historier og professionaliserer dem og giver det tilbage til dem og sætter dem foran et publikum, så har vi rigtig mange samarbejdspartnere, hvor alle i virkeligheden er med til at bestemme temaerne. Det sidste, vi har lavet, er nogle forholdsmæssigt store ting: om at være ung og anbragt, om social kontrol og vi har lavet en masse om radikaliserings, som bliver til forestillinger. Og det er alt sammen valgt sammen med de partnere, vi har, men de vælger jo os, fordi de ved, vi er den form for samarbejde.

Citatet er medtaget fordi flere af de interviewede peger på, at de er afhængige af, at deres ideer finansieres. Dette er centralt i forhold til diskussioner om, hvorvidt krav om mangfoldighed burde være indskrevet hos diverse finansieringssydere, i forhold til projektstøttemidler, og hos kommunale og statslige samarbejdspartnere. Her er det værd at bide mærke i, at noget af det, som undersøgelsen viser, er at arbejdet med mangfoldighed tager sig ud på – ja, mangfoldige måder. Selve det, at definere mangfoldighed i teatral rammer er et udfordrende projekt, hvorfor krav til mangfoldighed i værste fald kan risikere at indskrænke måderne, hvor på teatrene arbejder med mangfoldighed, og i bedste fald, kan kravene ende med at være så udvandede at de er ligegyldige. Desuden peger diskussioner om krav om mangfoldighed også ind i armslængdeprincippet. Med udspecificeret krav risikerer man at sætte principperne

om armslængde og selvforvaltning, som har kendetegnet dansk kulturpolitik, over styr og indskrænke institutionernes dispositionersfrihed. Det får Søren Valente Ovesen fra Batida også kommenteret på i sit tableau, hvor han burer kulturministeren inde. Han siger:

Søren: Nu var det, fordi hende her, hun ikke kunne sidde på ryggen eller noget, så blev hun til kulturminister, så fandt vi et hegn, så hun kunne blive buret inde bag et hegn derovre i hjørnet og ikke kunne nå længere ud, end hvad hegnet tillader. Det var sådan en lille ide.

Nanna: Og det er et billede på?

Søren: Ja, det er et billede på, at de der, de skal holde sig derover i det hjørne og ikke begynde at dirigere rundt med artisterne i manegen.

Selvom man burer kulturministeren inde, holder armslængdeprincippet og disponeringsfriheden i hævd, er det værd at være opmærksom på, at politisk styrede budgetter, private fondsmidler og diverse støtteordninger altid udgør en del af den historiske og sociale ramme om den teatral dialog, hvorfor manglende krav om mangfoldighed også kan ses som en politisk betoning af, at dette område ikke ønskes prioriteret.

Interviewene giver ikke noget entydigt svar på disse spørgsmål, og de interviewede er ikke blevet spurgt yderligere ind til deres holdninger til dette. Uanset hvordan man stiller sig i denne debat, står det tilbage, at det er svært at lave en tjekliste over, hvordan teatrene skal arbejde med mangfoldighed, hvornår er man fx mangfoldig på en rigtig måde? Og hvornår er man mangfoldig nok?

Afhængighed af uddannelsesverdenen, ensretning og kunstnerisk kvalitet

Et af de øvrige temaer som kommer frem i interviewene, og som berører, hvordan teatrene balancerer mellem kunstneriske, politiske, kommercielle, underholdnings- og uddannelsesmæssige værdier, er fortællinger om børne-

og ungdomsteatres forhold til og afhængighed af uddannelsesverdenen. Enkelte nævner tendenser til at børne- og ungdomsteatrets emnefelter påvirkes, og indsnævres, af pensumkrav og målstyring i folkeskolen som udslag af, at teatrene prøver at imødekomme skolernes behov. Der peges på, at teatrene er afhængige af salg af forestillinger til dag- og læringsinstitutioner, og at dette farver teatrenes valg af emner. Det fremgår i flere interviews, at der er en oplevelse af, at kunsten bliver trængt af påvirkninger og krav fra uddannelsesverdenen. Øyvind Kirchhoff, kunstnerisk leder og skuespiller fra Det Olske Orkester, siger fx:

Øyvind: Der er jo sket det indenfor børneteater, synes jeg, at hvor vi for 20 år siden, da var dansk børneteater jo rigtig berømt, og det var fordi du kunne tillade dig at lave kunst for kunstens skyld, du kunne tillade dig at lave noget teater, hvor børn (...) skulle få kunst, som alle mulige andre skulle få kunst. Og nu er der sket et ryk, som typisk har været i alle andre lande, i hvert tilfælde i England. Det er, at forestillingen skal have et tema og der skal være et budskab. Du giver mere svar end du stillede spørgsmål. Og det tænker jeg meget over.(...) Man kan se på mange børneforestillinger i dag, at de er langt mere politiseret end de har været før, og de er blevet meget klarere i deres udtryk. Det synes jeg tager mystik og farlighed væk, og det som egentlig er kunst, som jo er, både at provokere og så at blive ført et sted hen, du aldrig har været før. Men problemet i dag, det er, at du bliver ført de steder hen, du ved i forvejen. Dine egne fordomme, dine egne forventninger – så du lærer ikke mange nye æstetiske erfaringer, du kører bare rundt i den samme suppe. Og det kan være godt nok, men jeg synes bare ikke det er nok. Og den tendens er der. Så selvom du kan sige, der er både cirkus, der er performance osv, så er der mange, som begynder at lave de der farlige samarbejder, hvor undervisningstema, hvad eleverne skal kunne begynder at smitte af på det udtryk, som bliver serveret fra skuespillerne. Og jeg synes, det er en farlig tendens, og det har også været oppe at køre, jeg er ikke den eneste, der mener det.

Øyvind peger yderligere på, at økonomi og opkøbere er med til at farve den scenekunst, der produceres.

Øyvind: For at overleve, for at teatrene overlever, så må de, også fordi pengene bliver færre og budgetterne mindre for skolerne (...) så bliver du nødt til at lave nogle alliancer, indgå i et eller andet samspil, undervisningsforløb, før der bliver stillet penge til rådighed, ikke? Så du laver et eller andet, som jo ikke er dårligt, altså, teater er jo altid godt, men altså, du laver et eller andet, tror jeg, hvor du bliver nødt til at gå på kompromis med dine kunstneriske drømme. Det er selvfølgelig også, fordi de, der køber forestillinger, er pædagoger på godt og ondt, ikke? Det er ikke børnene, der køber.

Begge de fremdragede citater fra interview med Øyvind peger ind i debatten om, hvad scenekunst for børn er, hvad det skal kunne? Og hvordan det skal bruges? Fra en lidt anden vinkel peger Tilde Knudsen, kunstnerisk leder fra Asterions Hus, også på, hvordan uddannelsesverdenen farver produktionen af teaterforestillinger.

Tilde: Man kan jo også mærke, at der er mange, der sådan retter ind på, at det skal være skolevenlige forestillinger, så jeg synes også, der er lidt mere af det jeg vil ikke kalde pjeceteater. Det var også en diskussion på et tidspunkt, om man nu laver forestillinger for at det kan sælge i skolerne, og det kan gå ind i deres undervisning. Sådan noget har vi jo aldrig rigtig været gode til. Vi sælger også mindre, end vi har gjort før. Vi kan ikke finde ud af at ensrette os, den der tendens til, at det skal give mening for dem på en eller anden måde. Jeg synes jo, det giver mening på så mange andre måder. Man skal også have lov til at have en god oplevelse, uden at man skal få en eller anden – hvad er moralen eller formålet med det her.

Der er flere ting, der er interessante i de problemstillinger, der fremtræder i interviewene i forhold til mangfoldighed. Det er for det første interessant, at krav fra uddannelsesverdenen og

opkøbere således i nogle tilfælde opleves som en kunstnerisk indsnævring og ensretning af hvilken slags teater, der produceres for børn og unge. Det er en vigtig pointe at være opmærksom på, om den centrale styring af lærings- og kompetencemål i institutioner og skoler smitter af på scenekunst for børn og unge. Smitter en målstyringslogik, der sigter mod et slutmål af, så de scenekunstneriske muligheder indsnævres for at behandle noget på måder, hvor man lærer noget andet end det, man forestillede sig – eller ikke vidste man skulle lære? Det er i den forbindelse også interessant, at der i interviewene sker en udgrænsning af kunst som et felt, der afgrænser sig fra pædagogik, i og med der differentieres mellem kunst, produceret for kunstens skyld – fordi børn skal have kunst, og kunst produceret med det formål at danne eller uddanne børn og unge. Dette kan ses som en modstrategi, der trækker på diskursen om den frie kunst uden en fast og på forhånd defineret nytteværdi.

Grænser mellem teater som kunst og teaterpædagogiske aktiviteter

Fra helt andre fronter peges der på, at grænserne mellem teaterpædagogiske aktiviteter og teater som kunst er porøse. Det er de blandt andet, fordi mange børne- og ungdomsforestillinger i forskelligt omfang udvider den teatrale dialog gennem før og efter workshops, undervisningsmaterialer og i enkelte tilfælde længerevarende æstetiske samarbejder med institutioner og skoler. Men de er porøse, også fordi teatre anvender forskellige grader af publikumsinddragende elementer i et spekter fra den klassiske tilskuer, over medskabelse til tilskueren som performer. Yderligere bidrager det, at teatre i nogle tilfælde leger med at blande elementer af fiktion og virkelighed og gør brug af autobiografiske elementer etc. også til en porøsitet. Ser man på differentieringen mellem kunst og pædagogik i dette lys, bliver det klart, at porøsiteten også indeholder en masse potentialer - kunstneriske såvel som pædagogiske. Vi vender tilbage til dette senere. Her er det blot vigtigt at påpege, at hele debatten er en del af den kontinuerlige forhandling af, hvordan børne- og ungdomsteatret

skal afgrænses og udskilles fra andre kunstarter – eller som i dette tilfælde fra pædagogik og politiseret teater. Afgrænsningen og forhandlingen er i bevægelse, og de interviewede bevæger den med sine svar.

Kvalitetskriterier og behov for refleksionskompetencer

Afgrænsningen og forhandlingen af, hvordan scenekunst for børn og unge skal defineres og forstås, hænger også sammen med, hvordan kunstnerisk kvalitet italesættes.⁴ I forhold til mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater er det en pointe, at det ofte fremhæves, at kvalitetskriterierne er kodet af majoritetskulturen. Dorte Madsen peger fx i sin undersøgelse på, at kvalitetsbegrebet er maskulint kodet (Madsen, Skævvridningens kanonisering på det Kgl. Teater og Landsdelsscenerne, KVINFO, s.6). Will Power peger i sin artikel *Whose space is it anyway?* på, at kvalitetsbedømmelser også er en udfordring, når der spilles for mangfoldige publikummer, på mangfoldige steder, og med mangfoldige spillere på scenen. Han skriver:

"A huge challenge for artists, as they jump from one community to another and speak to multiple communities on any given night, is how those shows are being judged in the media? What are the criteria by which a show is reviewed and subsequently discussed? This can be problematic for artists coming from non-western cultures as their work will ultimately be judged by western critics."
(Power: 2017:170)

Når Madsen og Powers pointer fremhæves, er det, fordi de peger på, at også begreber om kunstnerisk kvalitet er socialt konstrueret. Det

kan i den forbindelse være værd at overveje om der er noget sandt over erklæringen om at det hovedsageligt er en mandlig, hvid, akademisk middelklasse elite, som har haft, og til stadig har, magten til at definere hvad der er god kunst, hvad vi bør se på scenerne, hvordan scenekunsten bør distribueres, turneres og spilles. I forhold til et mangfoldighedsperspektiv kan man under alle omstændigheder argumentere for, at det at kunstnerisk kvalitet er socialt konstrueret betyder, at den er relativ og derfor må begrundes, diskuteres og argumenteres for med blik for forskellige positioner – og metablik på, hvordan vi gennem disse forhandlinger er med til at fastholde, udfordre og forandre måderne, vi både tænker om scenekunst og hinanden på.

Inden for mangfoldighedsledelse taler man om et behov for refleksionskompetence baseret på selviagttagelse. Det er en evne, der bliver stadig vigtigere, når egne normer, værdier og kvalitetsforståelser ikke længere er tilstrækkelige til at kunne forholde sig til det ydre kompleksitetspres, det er at indgå i stadig mere forskelligartede og komplekse relationer. Det bliver nødvendigt løbende at kunne fortolke og forandre sine egne kriterier for iagttagelse, kommunikation og handling – og at kende og erkende, at egne linser er en vigtig del af dette (Brandt og Hildebrandt, 2003:118-119) Det er en pointe, at der i forhandlinger af hvad der er god kvalitet, må være blik for, at forholdet mellem majoritets- og minoritetskulturen er ulige, hvilket måske kræver en særlig åbenhed fra majoritetskulturen til at se på egne blind spots, udfordre sig selv og afprøve nye scenekunstneriske formater og ikke mindst invitere minoriteter eller internationale kunstnere ind i udviklingen af det nye. Det er også en pointe at et snævert fokus på æstetisk kvalitet altid allerede er politisk, idet det reproducerer de dominerende normer om kvalitet (Knowles, 2010:32).

Inspiration fra udlandet

I forbindelse med kvalitetsdiskussioner og udvikling af et metablik for hvad kvalitet er, kan det at invitere udenlandske scenekunstnere og

produktioner til samarbejder og udvekslinger også bidrage til nye måder at se sig selv og sit virke på. Enkelte af de interviewede påpeger da også, at inspiration fra udlandet er en væsentlig faktor i forhold til mangfoldighed, og det nævnes i den forbindelse, at det opleves som, at der nok er udveksling på festivaler, imens udenlandske teaterkompagnier, der turnerer i Danmark med børne- og ungdomsteater, er en sjældenhed. Dette nævnes bl.a. af Lone Vibe Pedersen fra Teater Pandora.

Lone: Fra Teatercentrums side, hvis man tænker på Aprilfestivalen, så er der jo altid et ret kraftigt internationalt islæt, som jeg synes er positivt. Det er mit indtryk, at det er ret velfungerende, og at der kommer flere og flere internationale gæster. De har sådan et rigtigt godt internationalt netværk fra festivalens side, og jeg synes, de gør nogle rigtig gode tiltag, for at vi også møder hinanden på festivalen. Men det er sådan, festivalen isoleret set, mere end sådan vores daglige sæsoner, synes jeg. Det er sjældent, at jeg falder over internationale gæstespil i løbet af sæsonerne. Men med min næste produktion, har jeg tænkt mig at kontakte et kompagni i Spanien eller nogle personer i Spanien, som jeg vil høre, om de vil lave dukker. Så jeg tror, der nok er eller kan være mere internationalt i produktionerne end man egentlig opdager, fordi man ikke nødvendigvis skildrer med, at de er lavet af nogle fra Spanien. Så bliver det jo bare til en del af produktionen.

Samplet siger ikke noget om, i hvilket omfang teatrene er influeret af udvekslinger med internationale teatre. De få, der nævner det, er snarere optaget af, at der er for lidt udveksling. Samtidig kan det, som Lone påpeger, også være, at internationaliseringen er usynlig i de enkelte produktioner, og at der derfor foregår mere udveksling, end vi umiddelbart kan se.

Politiske undertoner i internationalt farvand og interkulturel dialog

Overvejelserne over internationale udvekslinger er interessante, fordi termen international i no-

gen grad synes at være mindre behæftet med politiske undertoner, end både multi- og inter- og polykulturalisme er (Schuitema, 2012:67). Dette forklarer også, at internationale projekter, udvekslinger og samarbejder aktivt fremmes og støttes af Statens kunsthøjkommisjonen, der giver støtte til aktiviteter i udlandet eller i Danmark til internationale partnere, og til oversættelse og produktion med det formål at fremme dansk litteratur og dramatik i udlandet og oversat litteratur og dramatik i Danmark, ligesom udvalget deltager på internationale messer med egen stand. Også Assitej Danmark formidler viden om dansk børne- og ungdomsteater til udlandet og deler informationer om aktiviteter i udlandet til de danske teatre. Det interessante er, at kulturudveksling og udveksling af kultur som varer i denne forbindelse, anses for noget positivt. Det synes mindre farligt at bevæge sig ud i det internationale farvand end ind i den interkulturelle dialog. Dette er paradoksalt, idet sådanne udvekslinger influerer på teatrenes praksisser, udvider mulighedsrummet af ideer, påvirker de kunstneriske udtryk etc. og derfor får betydning for, hvordan vi gør og forhandler kultur. Tænkes internationalismen på denne måde, bringes termen i tættere forbindelse med inter- og polykulturalisme.

Opsamlende kunne man pege på, at det kunne være en pointe, at mangfoldighed kunne fremmes gennem inter- og polykulturelle tiltag og dialoger – nationalt som internationalt, der frembragte refleksionskompetencer i forhold til kunstnerisk kvalitet, og som også involverede formidlere, opkøbere, fonde etc.

Praksis i relation til repertoireplanlægning

Nu vendes blikket fra formidlere, opkøbere, markedet, kunstnerisk kvalitet og international dialog til praksis i relation til repertoireplanlægning. I Interviewene spørges deltagerne om, i hvilket omfang de tænker i mangfoldighed, når de skal lægge teatrets repertoire. Dette spørgsmål er medtaget i undersøgelsen, fordi teatrenes repertoire, ligesom curriculum i skolerne, er med til at farve de

historier og den viden, børn og unge møder.

I undersøgelsen lærer jeg mig op af Diana Taylors definition af:

“...repertoire as an embodied practice in which people participate in the production and reproduction of knowledge by being there” og hendes blik på at “repertoires explain how performances, in their many forms, function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity” (Taylor, 2003:2-3 og 20 her efter Bonin-Rodriguez, 2017:74).

Når repertoire ses i dette lys, og børne- og ungdomsteatret samtidigt ses som en teatral dialog mellem den voksne performer og barnet bliver det tydeligt, at en række måder at gøre kultur på er i spil samtidigt i den teatrale dialog. Skuespillernes måder at gøre kultur på, møder børnenes individuelle måder at gøre kultur på og den kommunikation, der opstår i den teatrale dialog, er et medium for samfundsudvikling. Identitets- og værdimæssige ideer brydes, forhandles og reproduceres. Analysen undersøger i hvilket omfang teatrene italesætter en bevidsthed om dette og hvordan de arbejder med det i praksis.

Organisatoriske og økonomiske vilkår møder personlige interesser og materialer, når repertoire lægges.

På spørgsmålet om, i hvilket omfang teatret tænker i mangfoldighed, når repertoire skal lægges, svarer Stephan og Linda fra Teatret Thalias Tjenere:

Linda: Det gør vi faktisk helt ærlig ikke, fordi vi er så små, som vi er, så handler det om, at vi skal have en løn, altså det handler om vores overlevelse mere end andet, fordi...

Stephan: Det er også, fordi vores løn er i den grad også inspirationen (griner) Jo, men altså, jeg vil sige det, der belønner os, er det kreative i det her, måske. Så det skal være noget, vi tænder på. Fordi det er tit ud fra, hvis vi sådan kigger bagud, vælger vi jo tit ud fra, er der noget på spil, for ikke at gentage os selv. Og tit er det egentligt bare ud fra masketyper (...)

Linda og Stephans svar tyder på, at de har en oplevelse af, at størrelsen og økonomien spiller ind i forhold til mulighederne for at tænke i mangfoldige baner, når repertoire skal lægges. De peger på at de er små og skal lønne sig selv. Deres svar viser, at helt konkrete forhold gør sig gældende, når man er et lille produktions-teater, hvor funktioner som kunstnerisk leder, skuespiller, scenograf etc. varetages enten af en og samme person, eller er fordelt mellem meget få personer, der varetager flere funktioner i teatret - og at disse forhold har betydning for, hvordan man kan tænke repræsentation. Derudover nævnes, at repertoire også farves af et behov for ikke at gentage sig selv, at der helst skal være noget på spil, det skal føles kreativt, og at masketyper også præger deres valg. Deres svar er interessant, fordi det peger på, at blandingen af organisatoriske og økonomiske strukturer, personlige interesser og kreative processer i mødet med materialer farver valg i forhold til repertoire.

Ideer til forestillinger og repræsentationsspørgsmål i relation til repertoire

Interviewene peger på, at ideer til forestillinger i teatrenes repertoire kommer mange steder fra: en nyrehvervet hund, der går til hundetræning, en gammel yndlingsbog fra barndommen, en film, der gjorde indtryk i ungdommen, en nysgerrighed efter at udforske et bestemt fænomen eller en indignation over behandling af en bestemt gruppe borgere. Fælles for alle udsagnene er, at det er tydeligt, at det er vigtigt for de kunstneriske ledere, at det er temaer eller kunstneriske udforskninger de selv oplever som vigtige at udforske og derfor er inspireret

til at arbejde med.

Fx siger Lone Vibe Pedersen fra Teater Pandora følgende om inspirationen til forestillingen Sa Tu Sai:

Lone: Historien er baseret på en bog, der hedder Kineserpigen, som er fra 1950, af Maria Gleit. Jeg læste bogen, da jeg var 12 år, og den satte sig meget stærkt i mig. (...) Jeg synes, det var interessant at fokusere på børnearbejde. Det er et tema, der optager mig. Jeg synes, det er interessant for danske børn at høre, hvordan børn lever i andre kulturer og ikke noget med at det er hele kulturer, men at der er nogle børn, og nogle steder, der er sådan. Og så en anden ting som, jeg også tror, har været medvirkende, det var, da jeg var omkring en 8-10 år, hvor jeg så en film i folkeskolen om børn, der levede i Bolivia, og den kan jeg også virkelig huske billeder fra.

Citatet peger på, at vi som voksen lader os inspirere af, hvad vi selv er blevet rørt af som barn, når vi formidler historier til børn. Det er en central pointe, at kunstnerne selvfølgelig er påvirket af sociale og historiske forhold, der farver deres ideer og valg. Ideer farves af kunst, kultur og samfundsviden, man tidligere er stødt på i sit liv. Vi er alle begrænset af vores historicitet og deraf partielle og lokale viden. Denne begrænsning er en udfordring i relation til repræsentation i repertoire. Det er svært at få en ide om noget, man ikke ved eksisterer. I relation til mangfoldighed er det en hel central pointe, at vidensproduktion således kan have tendens til at antage reproduktive former. Det er helt naturligt. Farerne ved det kan være, at man kommer til at reproducere bestemte fortællinger og perspektiver, fordi man er blind for, hvordan ens eget perspektiv er influeret af ens kulturelle og sociale identitet og baggrund. Dette undgås ved at sætte sig selv som objekt for egne undersøgelser af positioner og tolkninger og gennem bevidsthed om egen rolle i (re)produktionen af viden jvf. beskrivelsen af refleksionskompetence. Det kræver man er meget bevidst om at søge viden nye steder og via perspektiver, man normalt ikke indtager.

Citatet siger ikke noget om, hvordan Teater Pandora har arbejdet med dette i den kunstneriske proces. Hvad citatet peger på, er relevansen af, at børn i Danmark hører om børn i andre kulturer. Der arbejdes bevidst på at udvide børns sociale og historiske referencerammer – og dermed på at udvide deres felt af viden. Endnu mere interessant er det, at det klassiske antropologiske kulturbegreb kulturer i samme sætning dekonstrueres, idet der gøres opmærksom på, at der jo ikke er tale om hele kulturer, men snarere lokale praksisser og kontekster, hvor børn lever sådan.

I vores videre samtale taler Lone og jeg om, hvordan Sa Tu Sai på nogle måder måske er med til at reproducere stereotyper og forestillinger om Asien, men også går imod stereotyper og forestillinger. Lone fremhæver fx, at forestillingens hovedperson og helt er en pige, som med sin handlekraft og sit mod træder ud at stereotype forestillinger om både køn, børn og hjælpeløse fremmede. Vi taler også om, at det selvfølgelig er problematisk, hvis de eneste forestillinger om børn fra andre lande, som børn i Danmark præsenteres for, handler om børnearbejde eller gadebørn, fordi det kan være med til at reproducere forestillinger om andre verdensdele som mindre udviklede, mindre civiliserede, på et lavere civilisatorisk stadie. Vi kommer i den forbindelse ind på overvejelser over behovet for forestillinger, der også viser, hvordan samfund andre steder i verden ligner vores, er lige så udviklet, eller mere, når det kommer til fx teknologiske, arkitektoniske, kunstneriske, pædagogiske, humane og digitale opfindelser og brug, samt viser, at børn og unge bakser med mange af de samme udfordringer og tanker på tværs af kontinenter.

I opstilling af tableau kommer Jesper Frølund Hansen og René Benjamin Hansen fra HiLS DiN MOR også ind på tendenser til, at forestillinger omhandler emner eller vidensformer, man allerede kender til. De siger om deres tableau:

Jesper: Jamen måske kan man godt sige, at de her dyr, som man ikke kender så meget her i Danmark, måske er det sådan nogle af dem, der står lidt udenfor? Fordi man tager oftest fat i nogle



Tæbleau lavet af Jesper Frølund Hansen og René Benjamin Hansen fra HILS DIN MOR.

emner, som der er mange der kender til på en eller anden måde.

Rene: Ja, ja

Jesper: Hvor vi måske synes, det er lidt sjovere at høre nogle historier om noget, man ikke kender så meget til, for det kan man lære mere af, synes jeg i hvert tilfælde.

Nanna: Er I selv med her?

Jesper: Om vi selv er med her?

Rene: Nej. Så bliver det den her, Milk. Her er vi. [Peger på Milk]

Jesper: Og her er juleforestillingerne (sætter en nisse på pladen).

Rene: Dem er der masser af...Jamen er det ikke sådan lidt [det overordnede billede]? Vi er lidt i bevægelse, vi er på vej, det er noget, der er ved at rejse sig lidt op.

Jesper: Hmmm.

Nanna: Må jeg spørge om noget, nu er det lidt, som om, altså I har vendt alt en vej og nu placerede du den. Er der nogle årsager til det?

Rene: Altså, jeg tænker fremtiden, jeg tænker, at der er skønne teatre, der går lidt foran og prøver at rykke ved grænserne for, hvad det er, vi skal se på teaterscenerne. Jeg tænker på ungdomsteatre, fordi, på en eller anden måde har vi også et ansvar overfor de unge mennesker i forhold til, hvad det er, vi serverer for dem, hvad det er for nogle historier. Fordi det er en alder, hvor man bliver påvirket og udvikler sig, og man kan sige, inden for vores felt vil vi måske gerne have, at man opløser lidt mere køn og at seksualiteten er lidt mere flydende, hvilket man også oplever blandt nogle unge. Hvor man måske stadig kan se nogle forestillinger, der stadig er meget mand, kvinde, mand, kvinde.

Jesper og René peger på det ansvar, man har

som teater i forhold til, hvad det er for forestillinger man producerer og dermed, hvad det er for en viden om verden, man enten reproducerer, udfordrer eller skaber helt på ny via sit repertoire. De peger i deres opstilling på, at de oplever, at branchen er i bevægelse, og at flere teatre rykker ved grænserne for, hvad der spilles som teatrenes repertoire.

Manden, der spytter på de fremmede

På Teatret Masken er inspiration til ungdomsforestillingen "Forgreninger" udsprunget af nutidige hændelser i relation til flygtninge og migranter i Danmark. Her er det oplevelsen af et påtrængende behov for at reagere på fremmedfjendskhed, frygt og uvidenhed, der driver ideen frem. Hannah Karina Mikkelsen fra Teatret Masken forklarer:

Hannah Karina: Ja, ideen kom ved, at der kom en masse flygtninge med færgen fra Tyskland til Gedser/Rødby her på Lolland Falster, og var ligesom strandet der. (...) nogle begyndte at gå langs motorvejene, ikke? (...) Og der var så et billede af en mandsperson fra Lolland Falster som stod og spyttede fra en bro, der gik hen over motorvejen, ned på de her flygtninge. Og det var vi nogle, der blev ret fortørnet over, det var der rigtig mange i Danmark, der blev, men det blev vi også her. Og vi tænkte, det skal vi, og det bliver vi nødt til at gøre noget ved. Vi bliver nødt til at mindske den fremmedfjendskhed, der er i Danmark, ved at arbejde med unge mennesker (...) så de på en eller anden måde ikke vil skulle stå og spytte, når de en dag bliver gamle, eller nu for den sags skyld. Og det, det handler om, det er jo gerne frygt og uvidenhed, at man ikke kender hinanden og er bange for det fremmede. Så det var faktisk hele ideen på den forestilling, der så hed "Forgreninger", der startede det.

Det er interessant, at ideen kobles direkte til at gøre noget ved situationen og forestillingen om teatret som forandrende kraft, et sted, hvor vi kan bearbejde og ændre vores opfattelser af verden – et sted, hvor fremmedfjendskhed

kan kommes til livs. Her opstår ideen ud fra et behov om at repræsentere "det fremmede" i teatrets repertoire på måder, hvor billeder og forestillinger udfordres.

Vi lever i et multikulturelt samfund, derfor skal vi tænke i et mangfoldigt repertoire

Hos andre interviewede fremtræder det som en vigtig begrundelse for at tænke i et mangfoldigt repertoire, at vi lever i et multikulturelt samfund, og at teatret skal afspejle dette. Dette synspunkt kommer frem i interviewet med C:N-TACT, hvor Henrik Hartmann siger:

Henrik: Jamen jeg synes da, det gælder om at spejle samfundet, sådan som det ser ud. Og hvis man ikke gør det, så synes jeg ikke, man som kulturinstitution har noget at gøre i det land vi, lever i.

Uddraget peger på, at vi, om vi vil det eller ej, lever i et flerkulturelt samfund, hvor vi er under indflydelse af andre mennesker fra andre kulturer. Bemærkningen er en kritik af den monokulturelle retning og af kunst og kultur, der reproducerer forestillingen om et homogent kulturelt nationalt fællesskab. Det er et udsagn, der indirekte siger noget om teatrenes rolle i forhold til at danne ekskluderende, nationale forståelser og identiteter versus inkluderende nationale identiteter.

Ekskluderende og inkluderende forståelser af begrebet nation

Det ovenstående udsagn fra Henrik Hartmann peger ind i en større debat om forskellige måder at forstå nationsbegrebet på – og dermed også forskellige opfattelser af, hvilke folk, der kan siges at tilhøre nationen. Kontroversen kan koges ned til forskellene på statsnationer og kulturnationer – og oppositionen mellem to store bevægelser, betegnet henholdsvis liberal universalisme og kommunitarisme. Tilhængere af liberal universalisme ser nationen som et fællesskab baseret på politiske institutioner og værdier, hvor medlemskab er åbent for alle,

der opholder sig indenfor nationens territorium. Der er tale om en statsnation, hvor folket defineres ud fra territorial tilknytning og vilje til deltagelse i fællesskabet. I modsætning hertil ser tilhængere af kommunitarismen nationen som et fællesskab, baseret på fælles etnisk og sproglig arv og kultur. Derfor er medlemskabet i nationen kun åbent, så længe det ikke truer den etniske, kulturelle og sproglige sammenhængskraft. Folket defineres her ud fra etniske og sproglige kriterier. Det er tydeligt, at denne tænkning trækker på ideerne om kulturnationen og Herders kulturforståelse. På grundlag af de to definitioner af det nationale og folket kan der skelnes mellem borgernationalisme og etnisk nationalisme (Bøndergaard & Butters 2010:126-127). Denne skelnen er interessant i forhold til bevidstheden om, på hvilke måder teatrenes repertoire behandler og forholder sig til identitetsspørgsmål i relation til nationsbegrebet, for som Appiah skriver

**“Recognize that nations are
invented and you’ll see they’re always
being reinvented.”**

(Kwame Anthony Appiah, 2018:102).

Vi vender tilbage til diskussionen om nationale forståelser og inkluderende og ekskluderende nationale identiteter og fortællinger i forbindelse med undersøgelser af teatrenes kunstneriske strategier i forbindelse med repræsentation og måder at inddrage minoriteter på i den kunstneriske proces. For nu vender vi blikket mod betydninger af repertoarer og afspejling af mangfoldighed i forhold til overførelse af viden og forståelser af sociale og nationale identiteter og denne videnskonstruktions betydning i relation til dannelse.

Repertoire i forhold til dannelsesidealer

Det er interessant at bemærke, at ingen af de interviewede i samtalerne kommer direkte ind

på overvejelser over, hvordan deres repertoire forholder sig til uddannelsespolitiske diskussioner om, hvad det er for et samfund børn og unge skal dannes til at begå sig i. Dannelsesidealer som den nationale borger, det multikulturelle menneske, verdensborgeren eller det bevidst intersubjektive, reflektive og dialogiske menneske (Bøndergaard & Butters 2010:14,199-201) nævnes ikke i interviewene. Dette til trods for at der ofte fra politisk side refereres til kulturens rolle i forhold til samfundets sammenhængskraft, og disse forskellige dannelsesidealer giver hvert deres bud på, hvad sammenhængskraften består af.

Det er interessant, at de interviewede ikke nævner sådanne diskussioner, fordi diskussioner mellem disse dannelsesidealer i de sidste i hvert tilfælde 20 år har fundet sted i den pædagogiske verden i Danmark, hvor mono-, multi- og interkulturelle pædagogiske retninger har kæmpet om at få deres pædagogik til at gøre sig gældende i curriculumbeskrivelser og pædagogisk praksis. Der er dog flere af de interviewede, der indirekte kommer ind på hele dette kompleks af ideer, når de fremhæver vigtigheden af, at teatrene behandler historier, der omhandler minoritetsgrupper i Danmark, børn og unges liv og levevilkår i andre lande og fortællinger fra andre kulturer. Der er derimod ingen af de interviewede teatre, der sætter kvantitative rammer op for omfanget af mangfoldighed i forhold til hvor mange procent af deres forestillinger, der skal omhandle temaer i relation til mangfoldighed, arbejde med mangfoldige repræsentationer, interkulturel æstetik etc. Her er det en væsentlig pointe, at prioriteringen af de enkelte forestillinger i et teaters samlede repertoire, selvfølgelig også siger noget om, hvordan mangfoldighed vægtes. Optræder minoriteter fx på scenerne som eksotiske indslag i et ellers monokulturelt præget repertoire? Tænkes forestillinger med minoriteter fx som bi-projekter på bi-scener, der adskiller sig fra den øvrige scenekunst? Og hvordan opfattes og omtales de forskellige forestillinger i forhold til hinanden? Dette er interessant i forhold til interkulturelle og

antiracistiske pædagogiske diskussioner om curriculum, idet det netop i disse fremhæves, at mangfoldighed og interkulturalisme handler om et konstant blik på, hvordan kultur, identitet, køn, normalitet etc. optræder, portrætteres og behandles i det samlede curriculum (Pollock mfl, 2008, 139-208). Som et blik på alt, hvad man beskæftiger sig med, ikke som enkeltstående temaforløb om de fremmede lande. Hvis man skal overføre denne konklusion til repertoire på teatrene, vil det betyde, at de kunstneriske ledere skal have et metablik for, hvordan kultur, identitet, køn, normalitet etc. optræder og portrætteres i det samlede repertoire, ikke bare som enkeltstående overvejelser i relation til en enkelt forestilling.

Repertoire og skelen mellem professionelle og ikke professionelle

Flere af de teatre, der har dedikeret hele deres repertoire til arbejdet med at afspejle forskellige former for mangfoldighed, har spillere på scenen, der ikke har taget de officielle kunstneriske uddannelser (fx C:NTACT og Teater Glad). Det fremgår af flere interviews, at der skelnes klart mellem teatre, der arbejder med og producerer forestillinger af ikke professionelle og professionelt teater. Denne skelen peger på, at der eksisterer et hierarkisk forhold mellem forestillinger med professionelle og forestillinger med ikke professionelle spillere. I et mangfoldighedsperspektiv er det interessant at holde sig for øje, om en sådan skelen er med til at fastholde et magtforhold mellem majoriteter og minoriteter. Det er også interessant at se nærmere på, hvad professionelle kontra brug af ikke professionelle spillere rent kunstnerisk og teaterpædagogisk har at tilbyde i forhold til mangfoldighed i scenekunst. Lad os starte med et eksempel på, hvordan der skelnes i interviewene. Øyvind Kirchhoff, kunstnerisk leder og skuespiller fra Det Olske Orkester, siger følgende:

Øyvind: Der er jeg behård, (...) altså håndværket for mig er bare ultimativt. Det der er anstrengende for mig i det her, børneteateret er et

godt eksempel på det (...), det er, at i dag er netværk, sociale kontakter, lynhurtigt hen til noget andet. Der er ikke nogen kontinuitet. Der ikke nogen erfaringer. Alle kan blive verdensstjerner. Altså, alle kan ikke spille godt, alle kan ikke synge godt. (...). Men hvis du finder frem til det, de kan, for de kan noget og bruger det og løser det, så er det...(...) - Altså vi har lavet et forsøg her [på Forsøgsstationen], det var fuldstændig vanvittigt, vi havde i gåseøjne klassiske skuespillere og Teater Glad [der arbejder med ikke professionelle skuespillere med nedsatte funktionsevner] og lavede nogle scener. Du skulle se dem. Altså den kombination sammen var helt vidunderlig, (...) Altså det jo skønt ikke, de er jo så autentiske, de lever lige på det sted, de er, holdt oppe mod professionelle. Der kommer så sådan noget skævt. De professionelle, de er for rutinepræget ikke, de er for sikre.

Det er tydeligt, at Øyvind differentierer mellem professionelle, der kan håndværket og ikke professionelle, der til gengæld kan besidde en autenticitet, skævhed og urutineret tilgang, der også kan bibringe scenekunsten noget. Videre siger han:

Øyvind: ...men altså de bliver bare ikke skuespillere, uanset hvem de er, på et år. Du har det lidt i børneteateret, altså, der er nogle, der kan stille sig op og lave en forestilling på, at de har gået på et teaterkursus og kan komme igennem. Jeg synes, det er forkert. Altså, det synes jeg virkelig. Det tager virkelig noget af det som, altså, det er sgu et håndværk, ligesom alt muligt andet, det er ikke bare noget, du kan. Så der kan jeg være sådan rigtig reaktionær og tænke, det er godt nok, de ikke er med i det gode selskab.

Når Øyvind beskriver sig selv som reaktionær, er det, fordi han udmærket er klar over, hvordan gener indenfor postdramatisk teater blander fiktion og virkelighed i en f(r)iktion, hvor skuespil mikses med autobiografiske fortællinger, som performes af ikke professionelle. I sin tale *The So-Called Real* fra 2008, peger Ulrike Hentschel

på, at der indenfor det nutidige teater er to kunstneriske paradigmer, der konfronterer hinanden:

"On the one hand we find the "As if", we find mimesis and fiction, which since Aristotle are linked to traditional theatre. (...) On the other hand there is the paradigm of reality, of the real, of truth and immediacy,..."

(Hentschel 2008:2).

Hentschel peger på, at teater, der giver oplevelser af "the so called real", bringer virkeligheden ind på scenen, eller transformerer hverdagsrum til scene, er med til at åbne og sløre grænserne mellem teater og performance, teater og ikke teater. Hun skriver, at grænserne mellem:

"...the high culture of the professional theater and the social culture of theatre-pedagogical work are dissolving. Now, these creative possibilities within contemporary theatre get very interesting from a theatre pedagogue's point of view, since the relation to the social reality and biographical experience of the involved persons has always been an important point of reference of theatre pedagogy's approach"

(Hentschel 2008: 3).

Når både Øyvinds udsagn og Ulrike Hentschels tale medtages, er det for at pege på, at grænserne mellem professionel teaterkunst og teaterpædagogiske projekter, som tidligere nævnt, er porøse i det postdramatiske teater. Dette er

interessant i forhold til mangfoldighed, fordi det åbner muligheder for at invitere stemmer, perspektiver og virkelige mennesker ind på scenen på måder, hvor skellet mellem professionelle og ikke professionelle udfordres. Det er i den forbindelse interessant, at Henrik Hartmann og Helena Aviaja Eley fra C:NACT, der netop arbejder med ikke professionelle skuespillere, i deres refleksioner over det tableau de har lavet, kommer ind på deres oplevelser af ikke rigtig at kunne placere sig selv i tableauet. De siger:

Henrik: Jeg synes måske ikke man er med, fordi dansk børne- og ungdomsteater, når man tænker på, hvor mange år dansk børne- og ungdomsteater har været om at acceptere, at der var noget, der hed C:ntact overhovedet og hele tiden bare behandlede det, som om at det ingenting var, for det var jo ikke rigtig kunst, fordi det var ikke kunstnere, der var på scenen og sådan noget. Så er vi jo ikke med i det meget, meget fine selskab her. Vi er ved at komme det, fordi nogle er begyndt at acceptere os, men jeg tror at mange i dansk børne- og ungdomsteater stadigvæk synes, at vi er en afart, som slet ikke burde have fået et navn omkring det. Så jeg tror ikke på den måde, at vi er med. Vi kan i hvert tilfælde ikke sige, Helena og jeg, som musen siger til elefanten, hør hvor vi gungrer fordi vi går over broen, det er jo kun elefanten. Vi er jo musen ikke?

(...)

Nanna: Går I så den samme vej som alle de andre?

Helena: Ja, det ved jeg ikke.

Henrik: Nej, jo, vi løber vel efter, nej det ved jeg sgu ikke.

Helena: Alle løber efter pengene. Der, hvor pengene er, så man kan overleve, efter fodret.

Henrik: Men det med at være, det med at kalde sig et teater, der er jo i virkeligheden det, der er dit spørgsmål. Du sagde, at vi skulle lave et billede af...

Nanna: Mangfoldigheden i dansk børne- og ungdomsteater.

Henrik og Helena: Ja

Nanna: Det er heller ikke sikkert man har lyst til at placere sig selv i det.

Helena: Nej, det er i hvert tilfælde meget svært, synes jeg.

Henrik: Nej, fordi børne- og ungdomsteatret, har i lang tid taget en vis form for afstand fra os. Vi er med i Assitej, fordi vi meldte os ind. Og det er jeg da død stolt over, at være med i et netværk som er så stort, som det er. Men jeg tror, der er mere, som skiller os ad end der samler. Tror jeg. Jeg ved det ikke. Ellers må nogle komme og fortælle mig det modsatte.

Helena: Altså, det er svært at lave sådan et billede. Jeg føler mig lidt fordømmende på de andre, men...

Henrik: Men der er ikke noget fordømmende i at sige, synes jeg, at der er en masse heste, der løber i smuk galop fremad. Det er jo ikke fordømmende.

Helena: Det er i hvert tilfælde vores første bud, og det har vi holdt fast ved.

Henrik og Helenas oplevelser er interessante, fordi de peger ind i diskussioner om definitioner af scenekunst, professionalitet og kvalitet og tilbage til pointen om, at det ofte er majoriteten, der har definitionsretten og dermed magten til at definere virkeligheden og sproget til at sætte dagsordenen, og at der derved skabes fælles præmisser og normer for samarbejdet, der kan være svære at ændre.

Repertoire – fiktion, virkelighed og teaterpædagogisk potentiale

Det postdramatiske teaters opløsning mellem professionelt teater og brugen af virkeligheds-elementer og autobiografiske stemmer rum-

mer muligheder for ikke bare at invitere nye borgere og stemmer ind på teatrenes scener, men også at udfordre og synliggøre perspektiver, repræsentationer og fortællingers medierede form gennem scenekunstneriske og teaterpædagogiske undersøgelser. Sammensmeltningen af fantasi, fiktion og virkelighed er central i det postdramatiske virkeligheds-teater. Virkeligheden iscenesættes som fiktion, fiktion iscenesættes som virkelighed. Der sættes spørgsmål ved, hvad der er fakta, hvad er fiktion? hvad er original? og hvad er kopi? (Kallenbach 2014:33). Hvad konstituerer det virkelige i en medieteknologisk medieret virkelighed?⁵ Gennem iscenesættelser, hvor der formmæssigt skiftes mellem spillestile, virkelighedsniveauer, kunstneriske stilarter og bruges multimodale medier, gøres publikum opmærksomme på fortællingens medierede form. Grænserne for, hvordan en specifik historie kan formidles, undersøges gennem virkelighedsteatret.

Og så lander vi tilbage ved Øyvinds udsagn, for hvis det virkelige drama befinder sig i undersøgelser af grænserne for, hvordan en specifik historie kan formidles, og det centrale spørgsmål bliver repræsentationsforholdet og fortællingens medierede form, bliver det nødvendigt at kende udtryksformer, dramaturgi og kunsttraditioner – ellers kan man ikke skifte mellem dem, lege med dem og udfordre dem. I den forstand kan man hævde, at Øyvind har ret i at både instruktør og skuespiller skal have visse håndværksmæssige elementer på plads. Færdigheder i formsprog og virkemidler skal udvikles for at kunne jonglere med virkelighedsniveauer, stilarter og multimodale medier. Det kræver et kunstfagligt fokus på kunstneriske kendetegn, formsprog, skuespil og tolkning af teaterstykker. Nutidigt arbejde med virkelighedsteater kræver indsigt i det postdramatiske teaters virkemidler og formsprog - om man så er kunstnerisk leder, instruktør, skuespiller eller teaterpædagog – professionel eller ikke professionel skuespiller. Dette er en central pointe i forhold til, at de eksisterende magthierarkier mellem professionelle og ikke professionelle ikke bare kan opløses.

Men de kan udfordres og leges med gennem det postdramatiske virkelighedsteater på måder, der bringer mangfoldige mennesker, perspektiver og stemmer på scenerne.

Mangfoldige repræsentationer?

Uanset om man arbejder med virkelighedsteater og postdramatisk teater eller mere klassiske teaterformer, så er det udfordrende at kaste sig ud i at arbejde med repræsentation af samfundets mangfoldighed, idet man som teater skal være klar på at forholde sig til en række problematikker i relation til repræsentation. Repræsentation af kulturel mangfoldighed i teatrale rammer er ingen let sag. En masse spørgsmål rejser sig: Er det muligt indenfor teatres rammer at skabe åbne og præcise kulturelle repræsentationer? Er kulturel mangfoldig repræsentation en trussel i forhold til en kulturel sammenhængskraft? Hvordan undgår man, at kulturel mangfoldig repræsentation forsimples og skjuler interne kampe og undertrykkelse af kulturelle, etniske og religiøse grupperinger? Hvordan undgår man at identitetspolitiske kampe overskygger socio-økonomiske problemstillinger? Risikerer man i forsvaret for repræsentation af kulturel mangfoldighed i virkeligheden at komme til at forsvare plural monokulturalisme frem for at danne nye former for demokratisk sameksistens baseret på langt mere komplekse forståelser af kultur, identitet og samfund (Sen:2007:148-151). Hvordan undgår man, at repræsentationen indskrives sig i en orientalisme, hvor Østen (eller Orienten) er modstillet, underordnet, udvalgt, tilpasset og repræsenteres af Vesten?⁶ Kan teatret som en kulturel udveksling udfordre og forstyrre kulturelle stereotyper, forudindtagede forståelser, fordomme og fastlåste selvbilleder? Og bidrager sådanne kulturelle udvekslinger til processer associeret med kulturel homogenisering og kulturel standardisering? Undersøgelsen giver ikke entydige svar på disse mange spørgsmål, men de berøres af de kunstneriske ledere, instruktører, producenter etc. i interviewene. Det er spørgsmål, som de forholder sig til og kæm-

per med i deres arbejde med dansk børne- og ungdomsteater. Mest tydelig fremtræder disse overvejelser i forbindelse med refleksioner over valg af temaer, overvejelser over karakterer i forestillinger og casting af skuespillere. Repræsentationsspørgsmålet dukker også op i enkelte digte, skrevet under interviewene.

Mangfoldighed

Af HiLS DiN MOR ved Jesper Frølund Hansen
og René Benjamin Hansen

Lad det flyde
Ingen begrænsninger
Se dem i øjnene
De vil gerne høre deres historier
Og tåler mere end du tror
Og er meget længere fremme også.
Vi kan godt.

Kom nu!
Tænk bredt og ud af dit eget hoved.
Sammen kan vi rykke verden.

Dilemmaer i forhold til hvem der kan og skal spille hvem?

Hannah Karina fra Teatret Masken fremdrager et af de dilemmaer, der optræder i forbindelse med overvejelser over hvem, der kan og skal spille hvem:

Hannah Karina: Egentlig kan jeg godt lide at caste en, der ikke har udseende som en typisk etnisk dansk til en rolle hvor vedkommende skal spille etnisk dansker, og omvendt. Hvis ikke, så synes jeg, man er med til at fastholde nogle klicheer og omvendt mangfoldighed.

Der peges i citatet på et centralt dilemma i forhold til repræsentation. På den ene side optræder ønsket om at repræsentere "det andet" og skabe genkendelighed og spejlinger hos publikum. På den anden side eksisterer der ønsker om at udnytte det potentiale, der er i teatret for performativt at udfordre og forhandle sociale kategorier som etnicitet og køn ved at bringe dem til live på scenen på nye måder. Først nævnte ønske læner sig op ad den multikulturalistiske tankegang og idealer om at lade minoritetsgrupper få mulighed for at fortælle deres egne historier, repræsentere deres kulturer og give publikum med minoritetsbaggrund mulighed for at spejle sig i skuespillere med kropstegn, der ligner deres egne. Der er flere af de interviewede, der omtaler dette behov. Camilla Sarrazin fra Teater Glimt fortæller bl.a. om, hvordan hun oplever det på nært hold, når hendes egen datter ser forestillinger.

Camilla: It's the problematic of, when you are not, when you see something, a film, a piece of theater, something, you want to feel you are a part of that somehow, to find you self there. Sometimes you will not, because it is a history that has nothing to do with it, but still you find something. (...) My daughter for example, she is not blond, she has brown hair and eyes. (...) and I can see that many times she cannot reflect on what she sees, because everything is so white and blond, and you know what I mean? And I wouldn't call it, it is not racist because it is not made with intention, because there is a big population here of blond people, so that is why. But I see that with time there is also a mix of many different cultures and many different ways to look, and I don't see it a lot here.(...) Sometimes there is a performance that talk about it (...) then it becomes the problematic or issue, then you maybe do not want to be reflected, because you are not really a problem as a kid. It is not always problematic that you are different. But I do not think it is made with purpose, I think as I said, there is a huge population that is blond, so that is very normal.

Citatet peger lige ind i mange af de kritikpunkter, den multikulturalistiske retning har mødt.

Kritik, der peger på, at det er en tilgang der i uheldige tilfælde kan bidrage til både essentialiserende opfattelser af kulturel autencitet og til naturalisering af fx hvidhed. En tilgang, hvor der også er risiko for, at teatret bidrager til fastholdelse af kulturelle, etniske eller kønsidentiteter ved at performe dem på stereotype måder – som fx det etniske pizzabud. De to citater fra henholdsvis Hannah Karina og Camila er fremdraget her, fordi de tydeligt viser, hvordan man som teater lynhurtigt havner i det multikulturelle paradoks, hvor man på den ene side gerne vil understøtte minoriteters kollektive ret til egen kultur og repræsentation, og på den anden side ikke ønsker at spærre individer inde i entydige, kulturelle identiteter, der kan føre til uheldig cementering af oplevede og forestillede forskelle, som igen kan føre til diskrimination og uretfærdighed. Det er derfor også sigende, at Hannah Karina fra Teatret Masken kalder det for omvendt mangfoldighed.

Socialkonstruktivistisk og performativ leg med identiteter og kritik heraf

Når Hannah Karina nævner, at hun bryder sig lige så meget om at lade en ikke etnisk dansker spille etnisk dansker, peger det derimod ind i den inter- eller polykulturelle forståelse af kultur, etnicitet og køn som sociale konstruktioner, der kan forhandles og forvandles. Og som Knowles har fremdraget:

” If, as many have argued, this is true of social identifiers other than gender – identifiers such as race and ethnicity – then intercultural performances has the potential performatively to bring into being not merely new aesthetic forms but new social formations, new diasporic, hybrid, and intercultural social identities
(Knowles, 2010:45).

Det at caste en ikke etnisk dansker til at spille dansker er med til at denaturalisere fænomenet dansker. Hannah Karina har således som kunstnerisk leder et metablisk, hvor hun forholder sig til, hvordan teatret er med til at producere, nuancere, forhandle og aflive forskelle. Gennem sine valg af skuespillere arbejder hun på at komme væk fra at essentialisere kulturer og kulturalisere og etnificere mennesker og deres handlinger. Men som beskrevet tidligere, har dette blik og den performative leg med identiteter også sine kritikere – bl.a. fra de identitetspolitiske fløje. Det er bl.a. blevet fremhævet, at manuskriptforfattere, instruktører og skuespillere ikke kan påtage sig et hvilket som helst perspektiv eller en hvilken som helst identitet. Det anses som kulturel ufølsomhed og racistisk tilegnelse, især når hvide mænd indtager ”den andens” perspektiv. Det fremhæves, at det er en tilgang, der er blind for, at forskelle gør en reel forskel og at livserfaringer ikke altid er alment menneskelige. Faren for at forvrænge, misrepræsentere eller lige frem profitere på ”de andres” historier fremdrages og betegnes som kulturel appropriation.

Kulturel appropriation

Debatten om kulturel appropriation - det at elementer fra minoritetskulturer adopteres af medlemmer af en dominerende majoritetskultur, og at der foregår en ulige, kulturel udveksling grundet en ulige magtbalance, har sine rødder i kolonialisme. Kulturel appropriation bliver i dag ofte fremdraget som en mekanisme, der enten eksotiserer den originale kultur, kopierer og anvender kulturelle elementer udenfor deres oprindelige kulturelle kontekst og forvrænger betydninger, så de mister deres oprindelige mening.

Øyvind Kirchhoff fra Det Olske Orkester peger på, at de i deres opsætning af forestillingen Sukker, der omhandler slavehandel i kolonitiden i Danmark, udelukkende er hvide skuespillere, og at de i den forbindelse har fået kritiske spørgsmål og har måtte træffe nogle kunstneriske valg i forhold til repræsentation.

Øyvind: I vores historie, som jo er skabt af hvide, der var mange udlændinge, som så det, som...

du kan slet ikke spille det i England, fordi der er der bare en politik, der hedder, altså, hvis du kredser om de her emner, så skal der bare være nogle mørke med også. Det kan ikke bare være hvide, der spiller historien. Og der har været sådan nogle ting ude fra, som vi egentlig ikke kan gøre noget ved. Vi siger, vi vil hellere fortælle den hvide mands historie end jeres historie, det kan vi simpelthen ikke. Altså i Afrika, der var det jo stammer også som solgte andre stammer og deres folk til danskerne, til slavefolket, eller dem, der bragte dem videre til de Vestindiske øer. Og det har vi ikke noget med, der er vi sådan benhårde, det er den hvide mand ikke? Så selvfølgelig har vi måttet vælge fra for at kunne fortælle den historie, vi har gjort.

Øyvind peger indirekte på et centralt spørgsmål i hele denne diskussion, der omhandler begrænsninger i forhold til hvem, der må iscenesætte hvilke historier. Eksemplet med slavehandlen er interessant, fordi det er en historisk begivenhed, der har haft implikationer og betydning for mennesker fra flere forskellige kulturer og kontinenter samtidigt. Man kan i den forbindelse spørge, hvem der ejer og har ret til at formidle historierne om denne historiske hændelse. Lige i dette tilfælde er det tydeligt, at Det Olske Orkester har forholdt sig til spørgsmålet om, hvem der må iscenesætte hvilke historier og helt bevidst har forholdt sig til, fra hvilket perspektiv, de mener, de har kunnet formidle historien. Der tages højde for ikke at lave såkaldt whitewashing – et begreb, der bruges om hvide, der overtager minoriteters historier. I dette tilfælde balanceres der mellem at fortælle en del af den hvide danske mands historie om slavehandlen uden at lukrere på den sorte mands smerter som råmateriale for det scenekunstneriske projekt. Ikke en hel let opgave, når de to perspektiver på historien unægtelig hænges sammen.

Når Øyvind peger på, at man i England slet ikke vil kunne spille en forestilling, der kredser om fx slavehandlen uden at have mørke scenekunstnere med i projektet, kunne man hævde, at scenekunsten med sådanne regler bliver døde-

ligt omklamret af identitetspolitisk korrekthed. Debatten om kulturel appropriation har da også fået andre til at fremhæve, at ideen om kulturel appropriation sætter arbitrære begrænsninger for den kunstneriske frihed og kunstnerens udtryk. Der spørges fx til, hvor stor lighed, der skal være mellem skuespiller og karakter, for at det er ok? Den identitetspolitiske forestilling om at man ikke er i stand til at leve sig ind i den anden – fx i hvad det vil sige at være kvinde, hvis man er mand, fordi man ikke deler de personlige erfaringer og den fælles historie, kritiseres. Der spørges til, om det ikke netop er en af kunstens forcer, at man gennem denne kan søge at forstå og skildre "den anden" og gennem dette møde med det fremmed kan destabilisere og overskride de kategorier, vi afkoder verden med – og dermed forandres. Det fremhæves, at ideen om kulturel appropriation herimod er med til at fastholde kulturelle skel, polarisering, fjendskab og illusioner om kulturel enhed i stedet for frigørelse og kulturelle forhandlinger. Der peges på, at det er en radikal identitetspolitisk indstilling, der reproducerer en dogmatisk tænkning, der er grobunden for den racisme, man ellers hævder at bekæmpe. Den bidrager til identitetssplittelser, der kredser om enkeltgruppers særlige identitet, der må tilgodeses og beskyttes – om det så er minoritetsgrupper eller nationalistiske fraktioner. Man kunne endda hævde, at reproduktionen af en dogmatisk tænkning i identitetssplittelse lukker mulighederne for kulturelle forhandlinger, flertydighedens kompromisser og derved truer de demokratiske institutioner. Man kunne også hævde, at det er et politisk spørgsmål, hvorvidt man på baggrund af diskussionerne vil konkludere, at den identitetspolitiske tænkning ikke er forenelig med scenekunst? Og at denne må være fri til at skildre hvem og hvad som helst, på hvilke som helst måder.⁷ Diskussionen afspejler, at vi i dag befinder os i: "a double bind, both obsessed with identity and haunted by the fear that it doesn't really exist." (Heartney, 2013: 242). Uanset hvor man stiller sig i diskussionen, står det tilbage, at det er et fænomen, man som teater ikke kan undgå at forholde sig til – og dog.

Repræsentation og brug af masker

Nedenstående uddrag fra interview med Thalias Tjenere er et slående eksempel på, at repræsentationsovervejelser i forhold til casting af skuespillere nogle gange ikke opleves som centrale.

Nanna: Jeres forestilling (Race dog) er interessant at tale om i forhold til repræsentationsovervejelser.

Stephan: Ja, altså, det gør vi jo ikke så meget. Vi har jo en fremmedarbejder med altid.

Linda: Men det er jo det her med, at vi er jo gift ikke? Så vi er jo ligesom selvskrevne, fordi det er vores teater (griner). Så er vi bare lidt ømmm....Brian har vi jo arbejdet sammen med siden i....siden hvad?

Stephan: Siden 1997 eller sådan noget.

Linda: Så der er vi nok sådan nogle...

Stephan: Vi prøver også at køre ensemblebegrebet videre i det omfang, vi kan, med de økonomiske lommer som vi har. Så vi er jo ikke tit ude og shoppe skuespillere til roller, og fordi vi bruger masker, som vi gør, så er det jo logistikken som bestemmer og ikke etnicitet eller...

Citatet peger på at små projektteatre ofte benytter sig af de samme skuespillere, men også på at brugen af masker kræver særlige teknikker, samt at masker fjerner nogle af de kriterier, der normalt tænkes i, når der tænkes i repræsentation. Dette betyder dog ikke, at repræsentationsspørgsmålet dermed er løst ved at tage masker på. Der er stadig en række overvejelser og valg, der skal tages i forbindelse med repræsentation. At Thalias Tjenere tænker over repræsentation på andre niveauer i forhold til karakterer, scenografi og andre æstetiske udtryk, vender vi tilbage til senere. Brugen af masker er blot fremdraget her for at tydeliggøre, at det ikke altid handler om hvem, der spiller

hvem, men også om en række andre kunstneriske valg.

Kunstneriske strategier til at udfordre essentialiseringer af kulturer

Nedenfor fremdrages en række eksempler på repræsentationsstrategier, der på forskellig vis forholder sig til ovenstående problematikker.

Pia fra Opgang2 har i sin forestilling 4 Ever arbejdet med at udfordre essentialiseringer af kulturer, kulturalisering og etnificering af mennesker og deres handlinger. I forestillingen har hun foretaget nogle radikale valg i forhold til at lege med repræsentation. Hun fortæller:

Pia: Det, der er helt særligt ved 4 Ever, er at karaktererne danner vi jo selv. Fordi der jo aldrig bliver sagt, hvor de er fra. (...) Der er taget et bevidst valg om ikke at sige, ham, han er muslim, eller ham her, han er hvid, eller ham her han er.... Det skal vi [som publikum] selv finde ud af (...) Og det er det, der er helt særligt ved 4 Ever (...) at når man spørger alle, så har de jo set noget forskelligt. Altså nogle mener jo om Shine, at, det må jo absolut være en med udenlandsk baggrund, for hvis man er kriminel, så er det sådan det er, og Ice, hans mor drikker, så det kan jo ikke være en udenlandsk kvinde, det må være en dansker. Altså, så der er sådan nogle forudindtagne billeder, som jeg synes er rigtig spændende, hvor vi kan udfordre med den her fortælling.

Den måde, der leges med repræsentation på i 4 Ever, er interessant i forhold til kritik, fremført af Rustom Bharucha. Han har som nævnt tidligere påpeget en række komplekse udfordringer i relation til at iscenesætte "the cultural other", og i den forbindelse fremhævet at selv interkulturelle forestillinger kan komme til at virke som kulturel udnyttelse og en fortsættelse af Orientalisme (Schuitema 2012:28). Det er netop disse komplekse udfordringer, der leges med i 4 Ever. Ved at lade publikum selv danne karkateterne, udvides det mulige forhandlingsrum i den teatrale dialog mellem performer og publikum. Publikums fordomme og stereotype

forståelser spiller ind på deres måder at danne karaktererne på og dermed på forståelsen af forestillingen. På den måde vendes ansvaret for repræsentationen og overvejelser over de komplekse udfordringer ud til publikum. Det er et scenekunstnerisk greb, der tvinger publikum til at forholde sig til, hvorfor de danner bestemte karakterer. Et greb, der fungerer som et spejl, hvor publikums egne fordomme og stereotype billeder holdes op foran publikum. Man kan sige, at forestillingen på den måde provokerer publikum til at forholde sig til spændinger mellem mulige repræsentationer.

At være repræsenteret, uden at det har hovedvægten

En anden strategi i forhold til repræsentation kunne være at lade diverse minoritetskarakterer optræde på scenerne som en naturlig del af forestillingens karakterlandskab. Flere af de interviewede fremsætter ønsker om, at mangfoldighed er repræsenteret på scenerne uden, det nødvendigvis har hovedvægten. Jesper Frølund Hansen og René Benjamin Hansen, Kunstnerisk leder og skuespiller fra HILS DiN MOR, siger fx:

Jesper: Jamen, det skal jo ikke forstås på den måde, at vi synes, uhh nu er der bare en masse, der skal lave forestillinger om at være homoseksuel og sådan noget, men vi synes da ikke, det ville gøre noget, hvis man havde en homoseksuel karakter med i en historie, men at det ikke var det, der havde hovedvægten, men at det var...at de bare var repræsenteret på en eller anden måde, ikke?

Rene: Ja

Jesper: Eller en med anden etnisk baggrund end dansk. Altså uden at det skal være hovedvægten. Det synes jeg godt, at man kunne begynde at tænke over.

Denne kunstneriske strategi er interessant i forhold til overvejelser over måder, hvorpå der scenekunstnerisk kan arbejdes med en form for normalisering af en række minoritetskarakte-

rer og med inkluderende nationale identiteter. I forhold til kulturel appropriation er det værd at holde sig for øje, at sådanne karakterer i sig selv ikke er garanti for, at man ikke træder minoritetsgrupper over tærerne, det kræver velovervejede fremstillinger, hvor normaliseringen sker samtidigt med, at man ikke fikserer deres identitet i entydige, orientalistiske, stereotype, eksotiserende, forvredne kulturelle fremstillinger.

Repræsentanter fra minoritetsbefolkninger inviteres med i den kunstneriske proces

En anden måde at forsøge at foregribe beskyldninger om kulturel appropriation på, er strategier, hvor individer fra minoritetsbefolkninger inviteres med ind i den kunstneriske proces og gives adgang til at bestemme hvilke historier om dem selv, der fortælles, og hvordan de repræsenteres. Teatret Maskens arbejde med ungdomsforestillingen *Forgreninger* er interessant i forhold til måder at arbejde med repræsentation på, idet de inddrog unge fra Guldborgsund Kommune i processen med at skabe materiale til forestillingen - de samme unge, som senere var forestillingens publikum. Teatret inviterede alle 8. klasser i Guldborgsund kommune til at deltage i den kunstneriske proces. Gennem teaterøvelser og spørgsmål i relation til identitetsmæssige og nationale tilhørsforhold, fordomme indbyrdes og mod hinandens skoler, familierelationer og bedste-, olde- og tipoldeforældres nationale tilhørsforhold blev forskellige forgreninger i de unges liv undersøgt. Deres fortællinger, sprog og kropssprog blev brugt som inspiration i udformningen af den endelige forestilling, der blev spillet af professionelle skuespillere. Hannah Karina Mikkelsen fra Teatret Masken forklarer det på følgende måde:

Hannah Karina: Ud fra alt det materiale og det vi undersøgte gennem de 14 dage, den her workshop stod på, blev der så skrevet et manuskript af Anna Panduro. Og det sjove var jo, at hun har mødt de her mennesker, instruktøren Mia Lipschitz mødte de her unge mennesker, og de tre

skuespillere var her på skift og arbejdede med de unge mennesker, så de mødte også de unge mennesker – de mødte simpelthen deres publikum, inden de gik i gang med at arbejde med materialerne, og det var rigtig, rigtig vigtigt, for så vidste man, at "det var da hende der, og det her, det var ham der". Nogle af replikkerne var taget ordret fra hvad de unge har sagt eller skrevet. Og hele forestillingen startede så med, at der blev budt velkommen til de her unge mennesker - der er bonderøvene fra Nørre Vedby, der er gangsterne fra Lindeskovsskolen, der er alle de kloge over fra Jødekasernen, de rige fra Nordbyskolen, der er alle Narkohandlerne fra Saksøbing og Randerstyperne fra Nysted og de sure piger for enden af regnbuen i Eskilstrup osv., ikke? Og de sad jo og grinte, altså de synes virkelig det var skægt at høre om de fordomme, der var mod dem selv. Ikke? Og det var jo det, de havde sagt.

Citatet er interessant, fordi det er et eksempel på, hvordan teatrene arbejder med repræsentation ved at inddrage børn og unge fra mangfoldige miljøer i de kreative processer og bruge deres ord og fortællinger i forestillingerne. Det fremhæves, at både instruktør, manuskriptforfatter og skuespillere mødte de unge og sammen med dem udforskede forestillingens temaer. Om det er en måde fuldkommen at overkomme eventuel kulturel appropriation kan diskuteres. Det er stadigvæk de voksne kunstnere, der i sidste ende tager de kunstneriske valg og udformer den endelige repræsentation, men strategien er interessant i forhold til udvidelser af den teatrale dialog mellem performere og publikum - og mellem forskellige publikummer, her de forskellige unge fra forskellige skoler. Det er interessant, om sådanne strategier kan medvirke til at bringe forskelle i dialog med hinanden på scenen, mellem skuespiller og publikum og blandt publikum. I sin Ph.d. *Children's theatre in the UK: representing cultural diversity on stage through practices of interculturalism, multiculturalism and internationalism* peger Karian Schuitema på, at undersøgelser af børn som deltagere i den kunstneriske proces - i arbejdet med at generere

materiale, udvikle manuskripter, som bidragsydere i forhold til valg af hvilke performative og kulturelle elementer forestillingen skal indeholde, og som feedbackgivere i prøveperioder, er et tiltrængt forskningsområde indenfor interkulturelt teater for børn. Hun fremhæver, at en sådan forskning kunne belyse om de deltagende børn via dette kan "overcome the exclusive notions of nationality or other group identities and construct national identities as an inclusive category" (Schuitema: 2012:316). Videre fremhæver hun, at en sådan forskning også kunne beskæftige sig med undersøgelser af hvordan andre børn, der ikke har deltaget i de kreative processer, oplever de kulturelle repræsentationer i forestillingen (ibid. 316-317). Hannah Karina fra Teatret Masken refererer i interviewet ikke til egentlige undersøgelser af betydninger af de unges deltagelse i den kunstneriske proces i forhold til teatrets mål om at nedbryde fordomme, frygt og fremmedfjendskab blandt de deltagende unge, men hun refererer til egne oplevelser heraf:

Hannah Karina: Det var så meget de unges egen forestilling, men med professionelle på scenen og bag scenen. (...) jeg hørte også, at der var to piger, der gik ud og sagde "normalt synes jeg teater er røvsygt, men det her, det var fedt". Så der var sådan et nærvær og en genkendelighed og noget, som de kunne bruge til noget og en klar afspejling. De kunne grine lidt af sig selv, og de kunne grine lidt af hinanden. Og alligevel, sådan, når det er sådan det er! Og det viste sig faktisk, at her i Guldborgsund kommune blandt de 8. klasser vi havde haft inde, at der er hele verden repræsenteret her i Guldborgsund Kommune! Det var jo lidt vildt ikke? Så er vi virkelig så forskellige fra hinanden? Nej, det er vi nok ikke. Det var det, der ligesom var budskabet, at vi er sgu ikke så forskellige fra hinanden, vel?

Det fremgår ikke af interviewet, om budskabet faktisk er sivet ind hos de unge, men det er tydeligt, at de har kunnet genkende sig selv i forestillingen. Det er også tydeligt, at der i den kunstneriske proces i workshops med eleverne har været undersøgelser af forskelle og lighe-

der - af individuel, skole og kommunal identitet, og at processen såvel som forestillingen på den måde har været en performativ eller teatral dialog mellem de voksne og de unge om de ovennævnte temaer – og måske en dialog, hvor de unges stemmer i høj grad har kunnet gøre sig gældende. Det skal også fremhæves her, at der i interviewet ikke er spurgt yderligere ind til, hvordan teatret har evalueret elevernes deltagelse i den kreative proces og opnåelsen af teatrets mål, hvorfor en sådan evaluering sagtens kan foreligge.

Autobiografiske fortællinger, der adskiller sig fra flertallet

Inddragelse af minoritetsgrupper i den kunstneriske proces er en strategi, som også C:NTACT benytter sig af. Som allerede fremdraget i et citat fra interviewet med C:NTACT arbejder de ud fra en metode, hvor teatret tager mennesker og deres historier og professionaliserer dem og spiller disse for et publikum. I denne strategi afløses repræsentation, i form af skuespillere, med præsentation af mennesker og deres autobiografiske fortællinger. Henrik Hartmann forklarer det på følgende måde:

Henrik: Hver gang du har med et nyt menneske at gøre, er der en undersøgelse af, hvordan det menneske er, og hvordan det menneske tænker. Og den nysgerrighed vil vi da meget gerne forplante til vores publikum – at de ser, hov! Altså grunden til, at vi startede C:NTACT var som et integrationsprojekt for, at vi, os gammeldanskere kunne lære, var det med dem, som vi havde, og gerne ville skille os af med. Hvorfor var de her? Hvordan tænkte de? Så det var starten på C:NTACT, og det er det jo stadigvæk, at undersøge mennesker som er på en anden måde end flertallet - mennesker, der har været anbragt, mennesker, der har været psykisk syge, mennesker, som har en anden religion, mennesker, som er blevet radikaliseret, mennesker, som er blevet udsat for social kontrol, mennesker, som ikke kan stave. Altså ja, der er en hel række ting som vi... Vores naturlige nysgerrighed i det samfund vi har, er ikke altid så stor som den burde være,

så derfor lukker vi automatisk en masse ting ude, fordi vi så føler os trygkere. Og det er den tryghed, vi gerne i C:NTACT vil bearbejde.

Det er interessant at bide mærke i, at der tales om individuelle mennesker og nysgerrighed efter at forstå, hvordan lige netop disse mennesker tænker. Det er tydeligt at der trækkes på det komplekse og dynamiske kulturbegreb. Det er også interessant, at det vægtes, at undersøgelserne er af mennesker, der på en eller anden måde adskiller sig fra flertallet. I denne model bliver det sværere at anklage teatret for kulturel appropriation, idet individer fra diverse minoritetsgrupper fortæller deres egne historier og repræsenterer sig selv på scenen – og således er de med i hele den kunstneriske proces. Det betyder dog langt fra at teatre automatisk kan frikendes for kulturel appropriation, bare fordi de arbejder med at inddrage minoritetsgrupper i den kunstneriske proces og lader dem optræde som sig selv. Det kan stadig ses, som om minoriteterne anvendes som eksotiske indslag og garniture i, i øvrigt monokulturelle institutioner.

Uanset i hvilket omfang, der er tale om kulturel appropriation eller ej, så er det interessant, at C:NTACT med sin metode udfordrer kunstneriske hierarkier - opdelingen mellem professionelle og ikke professionelle, samt blikket på, hvem, der er eksperter i diverse kulturelle erfaringer. Det er en metode, der på en og samme tid betoner forskelle og ligheder, idet alle på scenen forholder sig til samme tema, men med hver sin individuelle baggrund som ramme om deres fortælling. De forskellige temaer, teatret arbejder med, undersøges fra flere perspektiver, idet flere individer fortæller deres egen historie om lige netop dette tema. I den forstand arbejder teatret med flerstemmige fortællinger og flerperspektivistiske tilgange. Det er samtidig også en metode, der fordrer undersøgelser af betydninger, andre og vi selv tilskriver diverse tilhørsforhold - fx køn, etnicitet, social baggrund etc., og disse betydningers relation til vores egen forståelse af os selv i verden. Undersøgelserne gør samtidigt kategorierne usta-

bile og udfordrer vante definitioner. Det er en metode, der kan bidrage til bevægelse væk fra identitetsreduktion til forståelse af mennesker som bestående af mere komplekse identiteter, samt væk fra statiske identitetsforståelser, der kan føre til negligering af, at identiteter er i konstante formationsprocesser – til forhandling og genskabelse i mellemmenneskelig kommunikation.

Når den private spiller dukker frem, medfører det mangfoldige muligheder

I forbindelse med teatrenes forskellige strategier, hvor minoritetsgrupper inddrages i den kunstneriske proces og i nogle tilfælde endda som spillere på scene, er det som allerede nævnt værd at bemærke, at det medfører en række kunstneriske og teaterpædagogiske muligheder i forhold til mangfoldighed når den private spiller dukker frem som sig selv i de teatral dialoger – og måske især i det postdramatiske performanceteater (Krøgholt 2000:16-21). Det medfører en autobiografisk kvalitet, men på en måde der tydeliggør den selvbiografiske fremstilling, som fortolket, set og fortalt fra en bestemt position. Det er karakteristisk for postdramatisk performanceteater, at det ikke er selvbiografier, der samler menneskers identiteter i afrundende og afsluttede helheder, men snarere beskrivelser af hvordan selvet forhandles, forvandles og formidles. Dette kan gøres gennem forskellige performative strategier, der tydeliggør, hvordan både performerens identitet, værkets mening og betydning og tilskuerens perception er til konstant forhandling og under forvandling. Ved at anvende autobiografiske fragmenter, som realitetseffekter og fremhæve den teaterramme det autobiografiske materiale reflekteres i (Krøgholt 2001:35-36), tages konsekvensen af, at fortællingerne om os selv er med til at konstruere vores identiteter og denne konstruktion udstilles ved at lade det autobiografiske materiale indgå på måder, der peger på de flydende grænser mellem virkelighed og iscenesættelse. Man kan tale om, at diskussioner vedrørende teatrets

form er rykket ind i teatret, hvorfor denne teaterform også kan betegnes som metafiktion (Krøgholt 2000:16-21). Disse kendetegn ved postdramatisk performanceteater gør det oplagt at anvende til undersøgelser af fænomener som køn, etnicitet, kultur etc., og hvordan disse gøres, forhandles og forvandles, idet de performative strategier både tydeliggør dette for de deltagende spillere og for publikum. Eller som Ida Krøgholt skriver: "Fra et dramapædagogisk synspunkt eksponerer autobiografiske effekter en privathed, som med små midler kan holdes fra livet, kommenteres og mane til refleksion" (Krøgholt 2001:211).

Publikums opfattelser af identitet er mere flydende i dag

I forbindelse med strategier, hvor børn og unge inddrages i de kunstneriske processer, er overvejelser som Jesper Frølund Hansen og René Benjamin Hansen fra HiLS DiN MOR gør sig i forbindelse med repræsentation, interessante. De peger på en tendens blandt unge til at undvige fastlåste kønsdefinitioner og på, at deres tilknytningsforhold og seksuelle præferencer konstant er til forhandling og i forandring. Jesper peger også på, at de voksne er totalt sat af i forhold til disse flydende og forhandlede måder, at betragte køn på.

Jesper: ...fordi der er lige det her med seksualitet og kønsidentitet, det går de unge jo faktisk rigtig meget op i i dag. Og der er de voksne totalt sat af og kan slet ikke sætte sig ind i de her sager. Jeg tror, der kommer et opgør med hele det binære kønssystem, eller hvad man kan sige, hvor man ligesom siger, der findes en mand, og der findes en kvinde. Og de unge, de identificerer sig med alt muligt andet, eller siger det kan da være fløjtende ligegyldigt om jeg bliver forelsket i en mand eller en kvinde, eller noget, der er noget helt andet ikke?

Jespers iagttagelser peger på, at børn og unge i dag opfører sig på måder, der er i tråd med den inter- og polykulturelle identitets- og kulturforståelse. I ungdomsforskning tales der

om en form for "gør-det-selv-biografi", hvor de unge skal kunne skabe sig selv ved at skabe deres livshistorie gennem valg på alle niveauer i skiftende positioner, situationer og omstændigheder. (Illeris, mfl, 2013:45). Det er også i tråd med det opgør, der har været af ensidige identitetskategorier i forhold til kultur og etnicitet, deraf begreber som bindestreks-identiteter, kreolisering, hybriditet, diaspora etc, som også kan siges at være et opgør med binære identitetsforståelser af, at man enten må være det ene eller det andet – og ikke mange ting på samme tid eller forskellige ting til skiftende tider. Jespers overvejelser og ungdomsforskningen fremdrages her, fordi iagttagelserne er interessante i forhold til, at dette må få betydning for, hvordan børn og unge oplever repræsentationer i teatret – uanset om det er professionelle, eller ikke professionelle, der står på scenen.

Udfordringer af essentialistiske forståelser af kultur og kunstens forandrende kraft

Opsamlende kan man pege på, at teatrene benytter sig af en række forskellige strategier i forbindelse med repræsentation i forhold til mangfoldighed. Fælles for de strategier, der er beskrevet her er, at de på forskellig vis arbejder med at udfordre essentialistiske forståelser af kultur, etnicitet og køn, destabiliserer vante forestillinger, stereotyper og fordomme, samt på vidt forskellige måder giver henholdsvis publikum og deltagere agens i forhold til at forholde sig til, forhandle og forandre måderne, vi forstår og agerer i verden på. Det fremgår da også af flere af interviewene, at kunstens forandrende kraft står i direkte relation til arbejdet med mangfoldighed. Lone Vibe Pedersen fra Teater Pandora siger:

Lone: Det, som jeg synes er vigtigt, og det som jeg gerne vil med teatret, det er at give folk en følelse af empowerment. Så man både via processerne, men også via de oplevelser vi giver folk, giver dem en følelse af, at de kan ændre verden. Det er det, jeg gerne vil, det jeg tror, og der er mange, der arbejder med. Vi kan ændre verden. Vi kan lave den forandring vi gerne ser,

og som vi ikke oplever at politikerne gør noget ved, eller virksomhederne. Altså, ømmm. Og der tænker jeg, at det er vigtigt at give folk nogle gode processer også, og det er jo også noget, som jeg tror, de arbejder med ude på Glad [C:NTACT er nævnt tidligere i forhold til processer for de deltagende]. For det er også processerne, det er ikke bare resultatet. Processerne kan også være med til at fortælle en historie om mangfoldighed. Altså at der er plads til os alle sammen ikke?

Det er interessant, at den kunstneriske og/eller teaterpædagogiske proces i denne sammenhæng tænkes at være lige så vigtig som det kunstneriske resultat. Man kunne måske ligefrem hævde, at det netop er en pointe, at proces og kunstnerisk produkt ikke kan adskilles i de strategier, hvor minoriteter inviteres ind i den kunstneriske proces eller som deltagere i det scenekunstneriske produkt.

Mangfoldige æstetiske udtryk?

I interviewene spørges til, om og hvordan mangfoldighed udtrykkes i forhold til æstetiske valg. Æstetiske overvejelser og valg er interessante i forhold til teatrenes ønsker om at skabe forestillinger, som et mangfoldigt publikum kan genkende sig selv i. Det kan fx være valg i forbindelse med scenografiske repræsentationer, brug af stereotyper i karakterer, kostumer, sprog, musik etc. Det kan også være overvejelser i forhold til behov for, at den visuelle information forstås af publikum samt hvilke forforståelser og genkendelighed, der kræves i forhold til publikums perception af det set og hørt. Det kan være overvejelser og valg i forbindelse med leg med overdrivelser, fordomme og stereotyper, samt mix af stilarter. Som følge af disse overvejelser rejser der sig spørgsmål i relation til, hvad der er genkendeligt for hvem? Er der musik og sprog, der er universelt? Hvornår reproduceres stereotyper, fordomme, myter og forskelle og i hvilket omfang kan de udfordres?

Skal forstås af alle uanset kulturel baggrund

I interview med Søren Valente Ovesen fra Baitida spørger jeg til, at teatret på deres hjemmeside skriver, at de har udviklet en form med musikalitet og billedrigdom, som kan forstås af alle, uanset kulturel baggrund og modersmål.

Søren: Jamen, det er jo, fordi at vi bestræber os på, at teater er noget, man kan se, forstået på den måde, at det der sker på scenen, skal du kunne se. Du skal ikke nødvendigvis have læst bogen, eller læst alle de andre bøger, for at kunne se hvad der refereres til. Altså, vi bestræber os på at skabe en form for klarhed i udtrykket, som ikke nødvendigvis betyder, at det skal banaliseres eller forenkles mere, end det kan forenkles. Men der er ingen grund til at komplicere selve udtrykket, fordi det vi ønsker, det er jo i virkeligheden, at vi kan forstå det. (...) Dvs. at den historie vi fortæller, prøver vi at fortælle i et sprog – et billedsprog og musikalsk sprog. Og også når vi vælger vores ord, at det er den letteste vej til sagen (...). Det er udviklet nok i forvejen, det vi fortæller. Verden er udviklet nok, og vi vil gerne kommunikere, og derfor er musikken for os en meget vigtig kraft. Musikken er jo ikke universel, men den musik, vi spiller, kan nå rigtig mange. Og da vi er så privilegerede at leve i den vestlige verden, så har de jo alle sammen hørt den slags musik, som vi kan stille op med – selvom vi spiller i arabiske lande eller i Asien, så kender de godt den slags verdensmusik, vi præsterer. Det ville være meget sværere, hvis de skulle kommunikere med os, fordi vi kender ikke deres kultur, men de kender i høj grad vores kultur. Dvs. at vi med musik og det musikalske sprog, vi anvender, plus de billeder vi anvender, plus den måde vi fortæller historien på, kan nå rigtig mange. Og det er selvfølgelig en påstand, at vi kan nå alle, for det kan vi ikke.

Det er tydeligt, at der gøres en masse overvejelser over, hvordan teatret kan kommunikere med æstetiske udtryk, der understøtter, at man ikke skal komme i teatret med en forhåndsviden eller et kendskab til historien. Musikken, sprogbrug, billedsprog, kropsbevægelser, scenografi

og rekvisitter sammensættes og anvendes på måder, der når mange. Søren gør sig samtidigt nogle interessante iagttagelser over, at heller ikke musikken kan siges at være universel, men påpeger, at den vestlige musik er kendt i arabiske og asiatiske lande. Det er samtidig en sjov bemærkning om, at vi i virkeligheden i vesten er kulturelle ignoranter, når det kommer til musik fra ikke vestlige kulturer, og bemærkningen siger noget om, hvordan kulturudvekslinger aldrig foregår i et socialt og historisk tomrum, men er ladet med reminiscenser af tidligere tiders udvekslinger og farvet af nutidige økonomiske og politiske strømninger. Her er det værd at nævne, at inter- og polykulturelle projekter ofte arbejder med at forholde sig til neo-kolonialisme og gør opmærksom på, eller modarbejder ulige magtforhold – netop fordi disse altid er til stede på en eller anden måde i kulturudvekslingen og dermed også – om man vil det eller ej - i det polykulturelle æstetiske udtryk.

Kulturelle referencer og balance mellem genkendelse og reproduktion

Et andet interessant tema, der kommer op i interviewene, er spørgsmål relateret til, hvordan det undgås at reproducere stereotype billeder, fortællinger og myter samtidig med, at publikum skal kunne aflæse fx scenografien. I interviewet med Thalias Tjenere dukker overvejelser over denne balancegang op.

Nanna: I forhold til æstetiske valg, i forhold til scenografien. Der sad jeg og tænkte, at det også var klicheer. Altså, vi går i kirke, det var ikke en moske, eller man bliver ikke gift på et rådhus eller i en park eller, hvad ved jeg. Altså... så har I nogle tanker omkring jeres valg, i forhold til det?

Linda: Jamen, det er igen det der med, at det skal være umiddelbart genkendeligt. Altså ...

Stephan: Ja, vi skal vide, hvad der sker. Det er selvfølgelig også en dialog mellem os, fordi det er jo os der selv bygger scenografien.

Linda: Hvad kan man bygge.

Stephan: Hvad har vi tid til, og hvad kan lade sig gøre rent fysisk, og hvad får man mest visuel information ud af med færrest midler? For vi bruger jo ikke lys eller andre tekniske ting, voice over eller...Det er så meget nemmere at komme ud og sige, lad os gå i kirke, og så går de i kirke, og så forstår vi det. Men hvis man skal lave noget visuelt så... Men ja, jeg kan huske, vi brugte en del tid på at finde ud af, hvad er det egentlig, hvordan gifter man sig, hvis man er hund. Det plejer de jo faktisk at se lidt stort på. Det er jo ikke de langvarige forhold.

Vi taler videre om scenografien, og om hvordan man bedst giver informationer til publikum.

Nanna: Men man kunne være fræk og spørge genkendeligt for hvem?

Stephan: Ja, og der har vi jo selvfølgelig en oplagt turne, et publikum, som er et gadepublikum i Danmark. De fleste, om de går i kirke eller ej, så genkender de kirken som et sted, hvor man kan gifte sig. Men vi har også bestræbt os på, (...) det er jo ikke nødvendigvis en protestantisk kirke. Det er et kobberspir, der er jo ingen

Det fremgår, at hensynet til genkendelighed, mest mulig visuel information for færrest midler og forestillinger om, hvad et flertal hurtigt vil kunne aflæse, farver de scenografiske valg. Det er tydeligt, at der tænkes over valgene, og at de skal ramme bredt, hvorfor det fx ikke bliver specificeret præcist, hvilken kristen trosretning kirken i scenografien repræsenterer. Det er klart, at umiddelbar genkendelighed hos et flertal af publikum kan være nødvendig for at drive historien frem, men i forhold til mangfoldighedsteori kan der peges på, at majoritetens symboler og fortællinger reproduceres, imens minoriteters symboler ikke anvendes til at udfordre majoritetspublikummets fortællinger. Samtidig skal det påpeges, at et sådant enkelt scenografisk udtryk i en hel forestilling ikke i sig selv siger noget om, hvordan forestillingen i øvrigt arbej-

der med mangfoldighed eller er influeret af kulturelle referencer fra diverse områder i verden. Desuden kan æstetiske udsagn sjældent læses en-til-en. Samspelet mellem scenografi, bevægelse, ord, lys og rekvisitter komplicerer yderligere læsningen – og det er ofte umuligt entydigt at oversætte som tegn eller allegori. Det er i den forbindelse en central pointe, at elementer som brug af masker, dukker, dans, musik, bevægelse, kostumer, scenografi, lys og lyd i forestillinger alt sammen kan være elementer, der tilføjer kulturelle referencer (Schuitema: 2012:54). Disse kan så optræde på måder, der enten kan kategoriseres som værende indenfor henholdsvis den multikulturelle eller den interkulturelle retning.

Lag på lag fortolkninger

Det er også en central pointe, at lag på lag af fortolkninger på samme tid kan være repræsenteret på scenen. Der er således rigelige muligheder for i scenekunst af skabe forestillinger, der forstyrrer vores dovne intellekt og får os til at overskride vante forståelser og kategoriseringer på måder, der gør det muligt at se og forstå verden på nye måder. Det kan være en bevidst strategi at lade lag på lag af fortolkninger, af måder at gøre fx race, køn, etnicitet, religion etc. på, optræde simultant på scenen. Herved kan kulturelle og identitetsmæssige forhandlinger og forvandlinger tydeliggøres. Der kan således leges med forskellige måder at konstruere/performe identitet og kultur på, og de mange fortolkningslag giver mulighed for simultant at arbejde med flere perspektiver. Perspektivskifte kan anvendes som kunstnerisk strategi for at tydeliggøre forhandlinger af positioneringer. Således kan man drømme om bestemte måder at være fx religiøs på og gøre grin med den selv samme religiøsitet på samme tid, eller arbejde med stereotype karakterer og nedbryde stereotyper på samme tid.

Ironiserende, distancerende og tegneserieagtige strategier

En anden strategi er at lade kulturelle og identitetsmæssige repræsentationer ske i forstørret, ironiserende, distancerende og tegneserieagtige former. Denne strategi benytter Theater Tha-

lias Tjenere sig af i deres forestilling Race Dog. Forestillingen bearbejder tunge emner som raceblanding, intolerance, etnisk avl og skønhedsideal, der oversættes til hundeverdenen og udspiller sig blandt en gruppe mopser. Overdimensioneret, nærmest paradeagtige, masker benyttes, og scenografien af hundehuset, brandposten, fængslet etc. er som taget ud af en tegneserie.

Stephan: "...jeg synes øvelsen gik mest på at prøve at servere det med humor et eller andet sted for at finde ud af, hvordan kan man sætte tingene - altså det er faktisk en forestilling, der sætter tingene ret meget på spidsen i virkeligheden med temmelig voldsomme bevægelser mellem karaktererne, så hvordan kan man gøre det? Og i det man gør det til hunde, cartoonverdenen et eller andet sted, så er det jo også sikkert på en måde. Så føler vi os lidt distanceret nok fra det, til at vi kan grine af det, samtidig med at vi kan genkende problematikkerne.

Linda: Og børnene synes jo helt klart, at det er uretfærdigt, at dem med de lange snuder ikke er gode nok og ikke må få hinanden. Altså, det er nemt for dem at se, at det er det, der sker ikke? Når det nu er hunde.

De overvejelser over brug af humor og tegneserieeffekter til at skabe distance i formidlingen af tunge emner, som citatet indeholder, er interessant i forhold til behandling af komplekse emner; som socialt konstruerede forskelsmarkører i form af race, etnicitet, identitetsformationer og forestillede fællesskaber, i teatrale dialoger mellem voksne og børn. Det fremgår af interviewet med Theater Thalias Tjenere, at deres måde at arbejde med stereotyper på, deres brug af humor og distancering, er bevidst. Det er en strategi, der gør, at de kulturelle repræsentationer er mere fantastiske end realistiske. Brugen af tegneserieelementer, i både masker, kostumer, scenografi, samt tegneserieagtige hunde, der for elsker sig og gennemgår en række udfordringer, før de kan forenes i en happy end, er alt sammen med til at distancere fortællingen fra virkelighe-

den. Det er en strategi, som anvendes bevidst, for at kunne forstørre og spejle stereotyper og samtidig nedbryde dem ved at latterliggøre dem. Det er, som allerede beskrevet, også en kendt strategi, der benyttes indenfor den inter- og polykulturelle retning. Citatet viser desuden, at der tænkes i publikum som medfortæller.

Klicheer – genkendelighed og dekonstruktion

Nedenstående uddrag fra samtalen med Theater Thalias Tjenere viser, at måderne man gerne vil arbejde med stereotyper og klicher på for at udfordre dem, kan ændre sig over tid, samt at der kan være grænser for, hvor meget klicher kan pilles fra hinanden i ordløst gadeteater, der kræver en vis genkendelighed.

Nanna: Nej, i den her forestilling kunne man måske snakke om repræsentationsproblematikker i forhold til karaktererne.

Stephan: Ja, det kunne man nemlig. Ja, hvem er hvad, og det er, altså, man kan sige i den her forestilling specielt, så er vi faktisk ret bevidste om, at det er sådan, altså det er en klichefyldt forestilling med nogle...altså der er nogle opstillinger et eller andet sted, som hvis jeg skulle til at skrive en ny historie, som jeg synes var interessant i dag, så ville jeg måske ikke tage udgangspunkt i den svage kvinde, der skal reddes af helten, på den måde. Men igen, når man har med ting uden ord at gøre, specielt på gaden, så har man også brug for, at folk kan komme ind midt i forestillingen og genkende nok til at kunne hægte sig på. Så det er sådanne nogle overvejelser, der også gør sig gældende med gadeteater, ordløst gadeteater især. Der skal være nogle...ømm, der skal være klarhed over, hvem vi fra start holder med, og hvem vi holder af.

Særligt interessant er det måske at bemærke, at praksis fører til nye erkendelser, idet vi hele tiden opdager nye klicheer, vi bruger og benytter os af i vores iscenesættelser, og som vi i fremtidige scenekunstneriske koncepter ønsker at

sætte i bevægelse. Her konkret den stereotype kønsforståelse af den hjælpeløse kvinde der skal reddes af en mand.

Sproget

Et andet centralt element i det æstetiske udtryk i forhold til mangfoldighed er sproget. Flere af de interviewede kommer ind på dette. Pia Marcusen fra Opgang2 fremhæver, at det er vigtigt at sproget også er mangfoldigt. Hun siger:

Pia: Sproget betyder rigtig meget. At jeg ikke har et ensartet teatersprog. Jeg kan ikke have det. Jeg kan ikke klare, når jeg lukker øjnene i en teatersal og hører, at tonen er den samme fra dem alle sammen. Ikke for at være grov, men jeg mangler mangfoldigheden i sproget.

Hun fremhæver også:

Pia: Der er bibeholdt noget med noget personligt sprog. Det har også noget med mangfoldighed at gøre, noget æstetisk. Man kan føle sig udenfor, hvis det sprog, man hører, ikke taler til en. Det er lige fra ord til, ja til alt. At bibeholde nogle ting. Det er også et arbejde. (...) så mangfoldigheden bliver afspejlet, ikke bare med ensemblet eller tematikken. Det er ind i alle små detaljer.

Pia peger her på, hvordan valg i den kunstneriske proces spiller sammen, og at der skal tænkes over, hvordan ensemble, tematik, scenografi, bevægelse, sprog etc. kombineres og gives betydning i den endelige forestilling. Det er, som hun siger, i alle de små detaljer. I forhold til at flere af de interviewede kommer ind på sprogets betydning i forhold til mangfoldighed, er det interessant, at ingen af de interviewede nævner flersproglige tilgange som en strategi, de anvender i forhold til mangfoldighed. Det skal i den forbindelse fremhæves, at der tales arabisk i Opgang2's forestilling Habibi og at enkelte fremmedsproglige elementer også optræder i andre børne- og ungdomsforestillinger. Men der er ingen af de interviewede, der italesætter flersprogethed blandt deres publi-

kummer eller i samfundet generelt som en ressource, der bør spejles i forestillinger, eller anvendes som et æstetisk virkemiddel. Der er mig bekendt, heller ingen børne- og ungdomsteatre i Danmark, der har specialiseret sig i at anvende flersproglighed i deres forestillinger.⁸

Mix og remix

Også strategier med at mixe og remixe æstetiske udtryk med tråde ud til mangfoldige kulturelle æstetiske traditioner kommer op i interviewene. I den forbindelse påpeger Søren Valente Ovesen fra Batida:

Søren: Vi skal ikke være blinde for, at det er os, der sætter dagsordenen. Det er den vestlige verden – os – der har pengene. Det er den vestlige verden, der mikser og... det er os, der definerer hvad der skal mikses og hvordan... altså, vi skal bare være klare over det. Vi kommer med pengene, vi kommer med den der utrolige lyst til at rode os ud i alverdens historier, og musikinstrumenter og danseformer, men det er hele tiden os, der definerer, hvad der er interessant ud fra det, vi selv kan forstå. Og nogle gange optræder vi – ubevidst – utrolig arrogant, når vi kommer med alle vores penge og gode viljer.

Sørens overvejelser er interessante i forhold til, at brug af miks og remix anses for at være en af de strategier, man kan benytte for at skabe polykulturelle udtryk, der favner publikummer med flerkulturelle baggrunde – og i sin form af miks er med til at bevæge kulturer (og synet på kulturer) fra enhedskulturer til polykultur. Søren fremhæver en central pointe i relation til, at det stadig står tilbage, at selv i miks og remix er magtforholdet centralt.

Som afslutning på analysens fokus på æstetiske udtryk og mangfoldighed kommer her Sørens digt. (Side 93).

Det universelle og det partikulære

Det er allerede fremgået af en række af de citerede udsagn, at teatrene forholder sig til:

Åh ja – åh nej

Af Søren Valente Ovesen fra Batida

Åh ja – Åh nej

Vi løber i ring

Søde legebørn, glade legebørn

Teater-ring – alle ting

Er på Komædie

Alt er i spil

I vores sammenleg

Han og Hun – den og det

Og alle de andre

Åh ja – Åh nej

I ring, manege ring

Alle steder – ingen vegne

Mange steder – alle egne

**Mine tanker – dine ord, men mu-
sikken taler alle sprog!**

- Spændinger mellem ikke at arbejde med stereotyper, men samtidig skabe genkendelighed
- At arbejde med grupper, men se den enkelte
- At kategorisere for at nedbryde kategorier
- At skabe genkendelighed og spejling hos den enkelte, men samtidig ramme de mange.

Dette afspejler, at al scenekunst, der beskæftiger sig med undersøgelser af mennesker i tid og rum, arbejder med en spænding mellem det fælles menneskelige på tværs af tid og rum og det, der adskiller mennesker i tid og rum. Denne spænding mellem det universelle og det partikulære kommer også frem i digtform.

Spændingen mellem det fælles menneskelige og det, der adskiller os, er en forudsætning ikke bare for teatret, men også indenfor videnskab. Det er et grundvilkår, at vi udgrænser den anden som objekt for vores undersøgelser for derved at blive klogere på det fælles menneskelige. Den anden bliver derfor et centralt begreb i scenekunsten såvel som indenfor humanistisk forskning (Hastrup 1992:7). Der balanceres mellem ønsket om at generalisere det menneskelige på den ene side, og ønsket om at forstå det særlige, enestående, ved hvert enkelte menneske og dets udtryk på den anden side. I denne søgen efter at blive klogere på det fælles menneskelige, er det værd at huske, at det

Mangfoldighed

Af Hannah Karina, Teatret Masken

Lille

STOR

Ung *gammel*

SORT hvid

Vi er alle ens

forholder sig sådan, at enhver generalisering er en begrebsmæssig samling på reelt adspredte praksisser (Hastrup 1992:7).

I scenekunstneriske sammenhænge og i forhold til ønsker om både at repræsentere mangfoldighed og at nå mangfoldige publikumsgrupper foregår der hele tiden en afsøgning af, hvordan scenekunsten balancerer i denne spænding. Søren Valente Ovesen fra Batida siger fx:

Søren: Vi har masser af erfaring med at livets tildragelser: kærlighed, børn, skuffelser, svigt, er universalt på den måde, det er noget alle kender. Der hvor vi nogle gange støder på en grænse, det er den særlige danske humor. Altså vores ironi, som vi selv synes er fantastisk, og det er den også, og vi kan ikke lade være med at bruge den, altså vores måde og være sjove på bliver ikke altid opfattet. Vi har oplevet det på Cuba og i Afrika og i Asien, at folk sidder sådan lidt, skal der grines her? Fordi de slet ikke forstår, at det er sjovt, og så griner de heldigvis, som regel, når de opdager, det var sjovt det her, men det er ikke bare et universalt udtryk...

Sørens overvejelser er netop på en og samme tid en udgrænsning af de andre, dem, der ikke forstår ironi, som et objekt for undersøgelse, der samtidigt peger tilbage til en forståelse af andre ting, der opleves som fælles menneskelige. Også Pia Marcussen fra Opgang2 gør sig overvejelser over det universelle og partikulære i forhold til forestillingen 4 Ever.

Pia: Den er jo universel. Det er helt ind i kernen af det at være menneske. Altså, det hvem er jeg, hvis ikke jeg har nogle at være sammen med? Og hvem er jeg, når jeg har nogle at være sammen med? Og hvad betyder det for den, jeg er? Plus, kan jeg være den jeg er? Kan jeg vokse? Kan jeg udvikle mig i disse relationer? Altså på den måde er den universel. Der er det her venskab, men det kunne jo også have været et samfund eller en by, eller landsby, eller et land. Det her handler om tilhørsforhold, altså at høre til i en eller anden sammenhæng. På den måde er den universel. Derfor var det også spændende

at komme til Mellemøsten med den, fordi der er jo nogle problematikker i den her fortælling, som også blev problematiske da vi kom til Palæstina, fordi der faktisk kom noget censur på. Så der oplevede jeg, at når man har noget, man siger er universelt, så kan der være noget man tager for givet, at det ville man selvfølgelig også kunne se andre steder, og det var faktisk ikke det sted, jeg bare lige havde regnet med. Altså at det var den scene lige netop med det. (...) det var faktisk ikke alt det der med, at der kom en pige, eller de der seksuelle undertoner, eller det med alkohol, det var ikke sådan det. Det var det at han var flyttet hjemmefra. Ikke boede hjemme og skulle have sit eget, altså det var så "hvad"? Det blev så underlig en ide, så det ville de bare sidde og bruge enormt mange tanker på. Hvad er det for noget? fordi det var nærmest lidt for eksotisk. Så der var nogle udfordringer.

Det er interessant, at Pia's iagttagelser peger ind i en forståelse af vores verdensopfattelser og identiteter, som socialt konstruerede, samfundsskabte og kulturelt og historisk relative. Det er i den forbindelse værd at nævne, at selv følelser som jalousi, vrede, kærlighed etc. ikke i denne opfattelse anses for at være universelle. Der findes samfund, hvor seksuel jalousi ikke findes, det romantiske kærlighedsbegreb hævdes at være en historisk konstruktion fra 1100-1200 tallets Europa, og i østlige kulturer forekommer følelser, som ikke genkendes i vestlige kulturer. Interessant er det, at fælles for alle disse følelser er, at de i de givne kulturer betragtes som naturlige og hævdes at være fælles for alle mennesker og en del af, hvad det overhovedet vil sige at være menneske (Stjernfelt og Collin, 2018:87). I modsætning til en sådan naturliggørelse og universel forståelse peger interviewet med Pia Marcussen på, at scenekunsten derimod netop kan bruges til undersøgelser af ting vi tager for givne og tror er universelle.

Hun siger:

Pia: Så det universelle, når man siger, der er noget der er universelt, så synes jeg altid det er... det kan man ikke sige, før det virkelig kommer

ud der, hvor mennesker er, så kan vi først begynde at snakke om, jamen er den virkelig universel? Fordi hvad vil det sige? Vi er jo, når det kommer til stykket, så er der jo en mangfoldighed, og det er der, jeg synes, det er spændende.

Og senere i interviewet siger Pia:

Pia: Altså, man skal på en eller anden måde ville dem, ville hinanden noget. Jeg synes dem på scenen skal også sætte sig selv på spil. Altså for ellers er det jo bare sådan noget med, vi kan noget, nu skal I se hvad vi kan fortælle jer om, hvordan I har det, og så sidder I der og er passive. Altså, der er et eller andet der, jeg godt kan lide, at vi også selv sætter os selv i spil på en anden måde, og hvordan man lige gør det? Det er fx ved ikke bare lige at tage noget for givet, eller bare tro alting, sådan er det i hele verden, eller det er universelt, men ligesom at vide, vi kan altid blive overrasket. Vi ved sgu aldrig, hvad det er. Vi ved ikke bare hvordan det er, I har det. Det synes jeg, det er spændende. Det er mere værdigt at vise det. At det faktisk er noget universelt. Altså, det der med, at man ikke bare skal tro, at fordi man har set nogle, så har man set dem. Det er alt sammen inde bag ved. Det er det, der er spændende synes jeg. Jeg hader jo, når der er noget, der bliver forudsigeligt inden for teater. Jeg kan godt lide, man bliver forundret eller overrasket, at vi skaber nysgerighed når vi går derfra, så får man faktisk lyst til at vide lidt mere om hinanden. Det er det, det hele går ud på, på en eller anden måde. Det er også det, jeg arbejder med.

Sørens og Pias overvejelser er fremdraget her, fordi de peger på, at der netop foregår en konstant afsøgning af det fælles menneskelige, dels gennem udgrænsninger af de andre som objekter, dels gennem generaliseringer og dels gennem undersøgelser af det særegne og individuelle ved hvert enkelt menneske. Udsagnene peger også på, at det ikke altid er det man tror, der er universelt, der viser sig at være det, og omvendt, at der i det partikulære (det at vi aldrig kan tage noget for givet) er noget univer-

selt. Det er måske her at Terentius Afer's sætning, som jeg indledte undersøgelsen med, og mangfoldighedsbegrebet møder hinanden, for det partikulære ved hver af os og vores liv har vi som mennesker til fælles. Når Pia taler om, at man skal, ville hinanden noget og sætte sig selv i spil på scenen, peger hun på, at det ikke kun er publikum, der kan blive overrasket, men også de udøvende kunstnere. I forhold til mangfoldighed er det muligvis en pointe, at man som scenekunstner ikke skal underkende eller nægte, at kulturelle forskelle gør en forskel ved at søge universelle værdier, men måske snarere bruge spændingen mellem det universelle og det partikulære som en drivkraft for at undersøge, forhandle og forvandle værdier, identiteter, normer etc. Det er i den forbindelse vigtigt ikke at være blind overfor spørgsmålet om, hvem der har magten til at definere, hvad der opfattes som henholdsvis partikulært og universelt.

At turde træde ind i hvepseboet og undres over det, der skiller os ad

Hvis børne- og ungdomsteater er en arena, hvor identitets- og værdimæssige ideer brydes og forhandles, og hvor historier om os selv og andre, vores identitet og fremtidsforventninger formidles til fremtidige generationer, kræver det, at man som scenekunstner overvejer, hvordan man vil træde ind i denne arena. Uanset om man vil det eller ej, så er man med til at reproducere, forhandle og forvandle identitetsforståelser og værdier. Dette gøres meget bevidst af flere af de interviewede kunstneriske ledere. Flere af dem peger på, at de dog ikke ønsker at lave forestillinger, der kommer med svar på hverken politiske, identitetsmæssige eller kulturelle spørgsmål. De vil hellere stille spørgsmål end give svar med deres forestillinger. Dette kunne medføre en total kulturel relativistisk tilgang, hvor både egne og andres blind spots accepteres og tolereres, men ikke udfordres. Samtidig skal der peges på, at forestillinger, der behandler væsentlige værdispørgsmål og som tydeliggør identitet, kultur og etnicitet som forhandlede sociale kategorier, afkræver, at publikum reflekterer over egne og andres virkelighedsopfattelser, og at de forholder

sig til væsentlige værdispørgsmål. Det er teatrale dialoger, der nægter at forstå og fortolke verden entydigt og give entydige svar, men snarere arbejder med et mylder af mulige fortolkninger og flertydigheder. Det er forestillinger og teaterpædagogiske aktiviteter der er åbne for, at verden grundlæggende består af fænomener, hvis mening ikke kan fastlægges på forhånd, eller afgøres en gang for alle.

Pia Marcussen fra Opgang2 fortæller om, hvorfor hun laver forestillinger, der netop ser på det flertydige, det der skiller os ad.

Pia: Udfordringen det er jo fx, nu har jeg jo... det er jo mange år efterhånden ikke, der sker jo noget rent politisk. Hvad er det? Altså, man er jo inde omkring, sidste år lavede vi en forestilling om radikaliserings, så man er jo inde over noget, hvor der er rav i den. Det er jo hvepseboet, ikke? Det er det der, som ridser, det er der, hvor der er de rigtige meninger, der hvor der er de forkerte meninger. Det er der, hvor det handler om religion og kultur, det er det, der kan skille os ad. Det der kan gøre os til uvenner og fjender. Det er der, jeg stikker mine hænder ned, når jeg laver en forestilling, der handler om det. Og det er den ene udfordring, men det er også det, der udfordrer mig som dramtiker. Jeg har svært ved at undgå at have det med, fordi det er ligesom... det flyder også i min hverdag, det er det, jeg får øje på.

Det er en central pointe, at netop fordi børne- og ungdomsteatret er et forhandlingsrum, et sted hvor kategorier kan udfordres, identiteter leges med og værdier forhandles etc, så bliver det vigtigt at nogle scenekunstnere tør træde ind i minefelter, hvor holdninger, etiske og moralske refleksioner over mangfoldige måder at indrette og forstå samfund og os selv på, behandles teatralt. Ellers risikerer man at bidrage til enten total ligegyldighed og blind tolerance i kulturrelativistisk ånd eller til en forskelsfikseret kulturel racisme, hvor kulturelle barrierer opbygges i stedet for at nedbrydes. Kun ved at spørge til værdier kan de fordomme, der ligger til grund for ideen om stabile identiteter og forestillingen om kulturen overskrides.

Det er måske undersøgelsens vigtigste pointe at det kun er ved at holde disse forhandlingsrum åbne, at turde diskutere det, der skiller os ad, holde identiteterne flydende og flertydige og anerkende, at det flertydige i det hele taget er et uomgængeligt vilkår for mennesket, at der på demokratisk vis kontinuerligt kan søges fælles værdier. Det er netop gennem den offentlige samtale, omfavnelsen af flertydighed og menneskers forskellighed i form af forhandlinger og kompromisser, at demokratiet eksisterer – og den teatrale dialog bidrager hertil ved kontinuerlige undersøgelser og diskussion af værdier.

4) Se publikationer i forbindelse med Kulturrådet Arts Council Norway, der har udgivet flere bøger om kvalitetsbegrebet. www.kulturradet.no

5) Dette spørgsmål har ledt Baudrillard til at skrive, at den elektroniske mediekultur har erstattet tidligere virkelighedsopfattelser med en ny hyperreælitet – et simulakrum (Baudrillard 1995) og Sherwin til begrebet "the global digital baroque culture". Her efter Martin 2014:25.

6) For en uddybelse af Orientalisme se Edward W. Said, *Orientalisme-Western Conceptions of the Orient*, 1978, 1995.

7) Argumenterne i debatten om kulturel Appropriation er bl.a. hentet fra informations serier: Identitetspolemik, Identitetens betydning for kunstoplevelsen, der løb i november og december 2018, fra den debat, der opstod under og i kølvandet på Sort/Hvids weekendseminar *Are You Colorblind?* Som blev afholdt i forbindelse med forestillingen *White Nigger/Black Madonna* og debatten, der er opstået i forbindelse med den tyske kunstkritiker Hanno Reuterbergs udgivelse af bogen *Wie Frei ist das Kunst?*.

8) I den forbindelse skal den svenske teatergruppe Ja:Ja:Da nævnes, idet de har specialiseret sig i at anvende flere spog på scenen og arbejder med et begreb om translanguage.



Øjeblikudsagn

Som beskrevet indledningsvist har undersøgelsens samlede været præget af forskellighed, hvilket har været fuldt tilsigtet. Det er derfor heller ikke specielt overraskende, at teatrenes oplevelser, erfaringer, praksisser, ønsker og visioner vedrørende mangfoldighed opviser et komplekst og i sig selv mangfoldigt billede.

Ud af dette billede kan dog trækkes nogle generelle tendenser og pointer, som flere teatre nævner som faktorer, der spiller ind på mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater. Nedenstående er således en række opmærksomhedspunkter, som PRISMA vil fremhæve i forhold til det videre arbejde med mangfoldighed i scenekunst for børn og unge.

Det vi er gode til i relation til mangfoldighed

Overordnet viser undersøgelsen, at branchen selv generelt opfatter sig som rimelig mangfoldig, når det kommer til køn, alder, genre og hvem der spilles for. Flere af de interviewede italesætter, at der både er mange kvinder og mange mænd i branchen, samt at der også både er ældre og yngre mennesker og teatre. Flere fremhæ-

ver, at de tror, det kan være svært at komme ind i branchen som ungt teater, men at de oplever det som forfriskende, når det sker. Alle de interviewede fremhæver, at de oplever dansk børne- og ungdomsteater som meget mangfoldigt, når det kommer til genre, teaterformer og æstetiske udtryk. Dette fremgår særligt af opstillingerne med dyr og de efterfølgende samtaler om, hvorfor tableauerne ser ud som de gør.

Man kunne pege på, at der på den måde er en vis selvtilstrækkelighed til stede i forhold til disse punkter, og at man skal være fortsat opmærksom på, hvordan socioøkonomi, køn, alder, publikum, genre, teaterformer og æstetiske udtryk tager sig ud i forhold til mangfoldighed. Her kunne politisk initerede mangfoldighedsplaner og kvoter tvinge teatrene til fortsat at forholde sig til mangfoldighed, både på, foran og bag scenen. Man kunne også fremhæve, at egentlige undersøgelser af hvordan de forskellige genrer, teaterformer og æstetiske udtryk placerer sig i forhold til mono-, multi-, og inter- og polykulturalisme kunne kvalificere debatten om mangfoldighed. Det er fx oplagt, at klassiske dramaturgier og karakterer i højere grad har

tendens til at portrættere afsluttede fortællinger, forholdsmæssigt fastfrosne identiteter og kulturer, hvorimod performancegenren og postdramatiske greb, leg med fiktion og virkelighed og iscenesættelse af autobiografiske historier rummer komplekse og dynamiske kultur- og identitetsfortællinger. Dermed ikke sagt, at al klassisk dramaturgi automatisk fører til mono- eller multikulturelle forestillinger, eller at al postdramatisk teater nødvendigvis er inter- og polykulturelt. Forestillingsanalyser med fokus på hvordan kultur, køn og identitet fremtræder, kunne gøre os klogere på mangfoldighed i forhold til genre, teaterformer og æstetiske udtryk i relation til, hvor de så placerer sig i forhold til mono-, multi-, og inter- og polykulturalisme. Derfor kunne yderligere forskning med fokus på dette område være et oplagt opmærksomhedspunkt.

Den manglende mangfoldighed af skuespillere

Det er også i opstillingen af tableauer, at manglende mangfoldighed i forhold til kultur, etnicitet og seksualitet bliver særlig tydelig. Flere af de interviewede bliver selv lidt overrasket over, hvor tydeligt dette træder frem i deres tableau.

En af de faktorer, der træder frem som betydningsfuld i forhold til mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater er mangel på uddannede skuespillere med anden etnisk baggrund. Under interviewene er der flere, der påpeger, at de oplever en sådan mangel. Det skal samtidig fremhæves, at ingen af de interviewede nævner anvendelse af kvoter, positiv særbehandling eller oprettelse af uddannelser målrettet bestemte grupper som en løsning. Der er dog flere, der nævner et behov for, at teatre åbner sig mod børn og unge med mangfoldige baggrunde, så disse opdager og ser både skuespillerfaget og øvrige arbejdsfunktioner i teaterbranchen som mulige uddannelsesveje. Man kunne i den forbindelse pege på, at der tilsyneladende er et behov for, at flere teatre påtager sig både talentjagt og skoling af unge med mangfoldige baggrunde. Sidst men ikke mindst peges der på, at det mulighedsrum man har som uddannet skuespil-

ler med anden etnisk baggrund i forhold til roller også kan have betydning for om det er en levevej, man vælger at gå ad.

Andre ansatte og adgang til fondsmidler, ressourcer og rum

Undersøgelsen berører også kort, at det ikke er nok at afspejle befolkningens diversitet via repræsentation på scenerne, men at det også er et spørgsmål om magt over flere dele af den kunstneriske proces. Også instruktører, dramaturger, producenter, scenografer, teaterpædagoger og kunstneriske ledere har betydning i forhold til, hvordan mangfoldighed ser ud i børne- og ungdomsteatret. Skal majoritetens magt til at definere virkeligheden, sproget og dagsordenen brydes i branchen, kræver det repræsentation af mangfoldighed i teatrets mange faggrupper. Det er i den forbindelse interessant, at undersøgelsen viser at teatrene oplever, at ansøgerfeltet heller ikke her er mangfoldigt. Det kunne således være et opmærksomhedspunkt, at når ansøgerfeltet ikke automatisk er mangfoldigt, så starter rekrutteringen længe inden nye medarbejdere søges. Enkelte teatre i undersøgelsen nævner også tiltag de arbejder med i relation til at åbne teatret for unge med mangfoldige baggrunde og informere dem om, hvilke arbejdsområder, der er på et teater, og om mulige uddannelsesveje ind i scenekunsten og teaterbranchen samt tilbyde praktikmuligheder. Dette kunne generelt i branchen være et led i en langsigtet rekrutteringsstrategi med fokus på mangfoldighed.

Produktionsforhold og størrelse

Det er også interessant, at flere af de interviewede nævner, at produktionsforhold og størrelse har betydning i forhold til, at man ofte vælger de samme skuespillere - arbejder med et fast ensemble og at behov for egen overlevelse i form af lønnede roller også spiller ind, hvorfor skuespillerfeltet ikke udvides. Dette gælder især de små projektteatre. Det er klart at jo mindre et teater er, jo færre muligheder har man også i forhold til ansættelser, rekruttering og økonomisk råderum til talentjagt og skoling. Undersøgelsen peger på, at der kan være man-

ge årsager til, at teatrene oplever det som en udfordring at arbejde med mangfoldighed. Det kan være alt fra begrænsede økonomiske midler til scenografi, lys og lyd, research af vidensområder og historier, man ikke kender, publikumsopsøgende aktiviteter blandt teateruvant publikum, udfordringer med sprog, der matcher et mangfoldigt publikum etc.

Lidt provokerende kunne man hævde, at branchen på denne måde har en tendens til at være selvsupplerende, både i forhold til vidensområder, historier og rekruttering. Man kunne ligefrem hævde, at branchen rekrutterer og reproducerer sig selv, hvilket også har fået enkelte til at kalde Aprilfestivalen for en fætter-kusine fest. Man kunne fremhæve, at dette giver anledning til opmærksomhed på, hvordan strukturer indenfor branchen både fremmer en mangfoldighed af teatre – store som små, landsdelsscener, egnsteatre, fondsdrevne teatre, produktionsteatre og teaterforeninger – og samtidigt hæmmer mangfoldighed, idet et fåtal af teatrene har ressourcerne til at eksperimentere med research af nye vidensområder, kulturelt ukendte historier, rekruttering, talentjagt og skoling. Det er også værd at notere, at mange af disse arbejdsområder er afhængige af driftsmidler over længere perioder, hvilket er et fåtal af teatre forundt.

Definitionsretten over kvalitet

Det er også værd at overveje argumentationen om, at kunstnerisk kvalitet og faglighed kommer før mangfoldighed i forhold til ansættelser, i virkeligheden er en skjult måde at bibeholde definitionsretten til, hvad kvalitet og faglighed er. Faglighed og kvalitet er også socialt konstrueret og dermed kulturelt bestemt, hvilket betyder, at man for at bryde tendenser til selvsupplering må være klar på at forholde sig til kvalitet og faglighed på et metaplan, hvor egne forforståelser undersøges, og man lader disse brydes med andres måder at opfatte kvalitet og faglighed på. Kun gennem sådanne undersøgelser og eksperimenter kan der skabes forestillinger, hvor praksisser og elementer fra forskellige kulturer mixes og nye former for repræsentation og nye, æstetiske udtryk ska-

bes. Det er værd at bemærke, at flere af de interviewede kobler behov for eksperimenter, nytænkning af scenekunsten, leg med genre og rum til at fejle, sammen med overvejelserne over mangfoldighed. Dette ligger fint i tråd med både ideen om Future Aesthetics og pointer i forhold til at turde undersøge og udfordre kvalitetskriterier og kulturelt bestemte fagligheder.

Hvornår er man egentlig en del af børne- og ungdomsteaterbranchen?

Det er i forbindelse med ovenstående også interessant at nævne, at flere i interviewet reagerer på at deres teatre i undersøgelsen bliver defineret som en del af dansk børne- og ungdomsteater. Til trods for at teatrene spiller forestillinger for unge, tøver de alligevel med at karakteriserer sig selv som en del af dansk børne- og ungdomsteater. Der peges blandt andet på at skellen mellem at have professionelle og ikke professionelle skuespillere på scenen betyder noget i forhold til, om man oplever at være en del af branchen. I forbindelse med strategier for at fremme mangfoldighed i dansk børne- og ungdomsteater er der måske en pointe i forhold til, at man indsnævrer både scenekunsten og mulighedsrummet indenfor scenekunsten ved at definere den som kunst alene ud fra om den performes af professionelle spillere. Man kunne under alle omstændigheder pege på kontinuerlig selvrefleksion i forhold til in- og eksklusion i branchen som et oplagt opmærksomhedspunkt i relation til mangfoldighed. Det er under alle omstændigheder værd at være nysgerrig på om cross-over formater, hybrider, hvor professionelle og ikke professionelle står på scenen sammen, og f(r) iktion mellem virkelighed, autenticitet og fiktion og illusion, kan bringe mere mangfoldighed ind på scenerne og i teatersalene.

International inspiration og samarbejde

En anden faktor, som flere interviewede peger på, er en mangel på international inspiration fra og samarbejde med udenlandske teatre. Flere fremhæver, at de oplever, at der arbejdes for dette

både gennem Assitej og Teatercentrum, men at det opleves som mest nærværende under Aprilfestivalen og knap så meget i hverdagen. Man kan således fremdrage, at det er et ønske blandt de interviewede, at der var flere muligheder for internationalt samarbejde og udvekslinger i hverdagen. Dette kunne også fremme, at internationale forestillinger og samarbejder ikke blev betragtet som eksotiske indslag i en ellers kulturelt homogener børne- og ungdomsteaterbranche.

Tendens til overbeskyttelse

Flere af de interviewede nævner, at de oplever en tendens til at overbeskytte børnepublikummet. Der peges på, at der tales ned til dem, at historier forsimples, og at de på den måde fratages teatral dialoger om den barske virkelighed, der også er en del af deres virkelighed. Det er i forhold til fokus på mangfoldighed et vigtigt opmærksomhedspunkt at reflektere over, hvordan de forestillinger, der produceres, forholder sig til dette. Placeres børnene fx udenfor den politiske sfære, som nogle, der skal beskyttes mod de voksnes barske virkelighed? Reproduceres forestillinger om børn som uskyldige og med behov for beskyttelse? Eller tænkes de at møde nogle af de samme udfordringer og problematikker som voksne og som kendere af livets mørkere sider fx klimaændringer, immigration, krig og død?

Teatral dialoger om det der skiller os ad

Flere teatre nævner, at de ønsker at undersøge fænomener, vi er radikalt uenige om – enkelt beskriver det ligefrem som at stikke hånden i hvepseboet. Samtidigt fremhæver flere, at de ikke ønsker at arbejde med sort/hvide svar, men derimod er interesserede i kompleksiteten og de mange forskellige perspektiver i en sag. Det fremhæves i undersøgelsen, at det i forbindelse med diskussioner om kompleksitet og flere perspektiver er en pointe, at teatret kan bidrage til forståelser af, at der ikke findes et rigtigt svar, men flere perspektiver og mange fortolkninger, der endda kan pege i hver sin retning. Teater kan netop bidrage til, at børn og unge ser konflikter fra flere perspektiver, og at

de oplever empati med mennesker, der er væsentlig anderledes end dem selv.

Fra PRISMA's side vil vi fremhæve dette som opmærksomhedspunkt i forhold til mangfoldighed. Det er vigtigt, fordi det er helt centralt for den politiske, demokratiske dannelsesproces at teatral dialoger netop kan bidrage til, at børn og unge lærer, at demokratiet er baseret på, at modsatrettede ideer, ideologier, holdninger, perspektiver og forståelser af verden debatteres, brydes og forhandles – således at de i fremtiden selv kan tage del i et frit folkestyre.

Fare for ensretning

Der er også flere af de interviewede, der peger på en fare for, at der sker en ensretning i teaterformer og æstetiske udtryk på grund af krav fra uddannelsesverdenen. Der tales om pjeceteater og politiseret teater, om styrende læringsmål og bekræftelse af det, vi allerede ved. Der peges på, at det i dag i særlig grad er i samarbejdet med kommuner og skoler, at der er økonomisk støtte, og at det betyder, at der er fare for at der går på kompromis med kunsten. PRISMA vil fremhæve, at dette er et opmærksomhedspunkt, der er værd at diskutere yderligere både indbyrdes i branchen og med politikere, uddannelsessteder og uddannelsesforskere.

Længerevarende samarbejder giver nye publikumsgrupper

Selvom teatrene generelt oplever at spille for et mangfoldigt publikum, i og med de spiller på de danske folkeskoler, så nævner flere af de interviewede, at det publikum, der kommer til familieforestillinger i weekender, er meget homogent – hovedsageligt bestående af hvide, etnisk danske middelklassefamilier. I kontrast til dette, tegner der sig på enkelte teatre et billede af erfaringer med, at længerevarende samarbejder med skoler med tilbud om gratis forestillinger og mulighed for også at tilbyde gratis forestillinger om aftenen og i weekender til forældre fra samme skoler, giver nye publikumsgrupper i teatret. Dette fremhæves både af C:NTECT og Batida. Det pointeres også, at opbyggelsen af et sådant netværk og kendskab

til teatret blandt disse publikumsgrupper tager år at oparbejde. Flere af de øvrige teatre arbejder med forskellige strategier for at nå nye og mangfoldige publikumsgrupper. Fælles for disse, er, at de pointerer, at det er et research- og opsøgende arbejde, der kræver både tid og økonomiske ressourcer, samt at det kan være nødvendigt at alliere sig med ambassadører i de miljøer, man ønsker at komme ud i.

Det er en central pointe i forhold til arbejdet med mangfoldighed, at der både er økonomiske forhold, der gør sig gældende i forhold til valg af kulturtilbud, og at relationsarbejde har betydning for at nye publikumsgrupper føler sig velkomne og inkluderet i teatrets tilbud. Et fremtidigt opmærksomhedspunkt kunne således være, hvordan de økonomiske forhold og relationsarbejdet kan indgå i teatrenes arbejde uden at være særligt tilrettelagte, større og finansierede projekter.

Bevidsthed om teatret som en arena for identitets- og kulturkampe

Mere overraskende er det, at ingen af de interviewede aktører eksplicit nævner børne- og ungdomsteatret som en arena, hvor sociale, identitets- og værdimæssige ideer brydes og forhandles, som et sted, hvor historierne om os selv, vores identitet og fremtidsforventninger formidles til fremtidige generationer, eller som en kamplads mellem mono-, multi-, inter- og polykulturelle retninger indenfor børne- og ungdomsteatret. Således synes de diskussioner og forhandlinger, der fx har været indenfor undervisningsområdet mellem disse retninger, ikke at have fyldt meget i børne- og ungdomsteatret. Der peges derfor på fra PRISMAs side, at det kunne være en pointe at lade sig inspirere af, at der indenfor pædagogik og didaktik har været diskuteret nuancer i forhold til formidling af mangfoldighed – fx forskelle på multikulturelle og inter- eller polykulturelle tilgange i mindst 30 år. Det er min overbevisning, at man med fordel kunne sætte sig ind i disse retninger, og de hårdt købte erfaringer indenfor undervisningsverdenen – og at det kunne kvalificere måderne, vi talte om mangfoldighed på i branchen –

og på scenen, samt give begreber til at tale om kvalitet i forhold til mangfoldighed.

Bevidste strategier og repræsentationsspørgsmålet

Selvom de interviewede, ikke anvender begreberne mono-, multi-, og inter og polykulturalisme eller italesætter børne- og ungdomsteatret som en kamplads, hvor ideer og værdier brydes, er det ikke ensbetydende med, at de ikke forholder sig til dette eller indtræder i denne arena med bevidste strategier i forhold til en lang række af de spørgsmål, som retningerne beskæftiger sig med.

Det fremgår, at flere i tråd med multikulturelle idealer ønsker at oplyse om, og lade børn og unge undersøge forskellige kulturer gennem den teatrale dialog. Undersøgelsen viser også, at teatrene balancerer i det multikulturelle paradoks – mellem anerkendelse af retten til kulturel forskellighed på den ene side og retten til lighed med alle andre på den anden side, i deres måder på den ene side at omtale publikums ret til at kunne spejle sig i det, de ser på scenen, og på den anden side fremhæve det problematiske i at skuespillere med anden etnisk baggrund altid skal spille Muhammed eller Jasmina.

Hele repræsentationsspørgsmålet og diskussionerne omkring kulturel appropriation fylder også en del hos de interviewede, der fortæller om forskellige strategier, de anvender i relation til dette. I undersøgelsen berøres det inter- og polykulturelle teaters potentialer også i forhold til at være en scene, hvorpå identitetsformationer kan udforskes, udfordres og forandres fx via perspektivskifte, lag på lag af fortolkninger, brug af ironi og distancering, flydende grænser mellem fiktion og virkelighed etc. I forhold til dette kunne man fremhæve flere af de interviewedes ønsker om mere rum til at eksperimentere og fejle som et opmærksomhedspunkt, der kunne sikre teatrenes fortsatte udvidelse og undersøgelse af mulige strategier i forhold til repræsentation.

Teaterpædagogiske potentialer

Vi har været inde på, hvordan inter- og polykulturelle teaterformer i samspil med iscenesæt-

telsen af autobiografisk materiale indeholder et teaterpædagogisk potentiale i forhold til muligheder for at fortælle sig selv på nye og ikke statiske måder, hvor det er muligt at være både det ene og det andet på samme tid – og noget helt tredje på et senere tidspunkt. Det er interessant at bemærke, at flere af de interviewede teatre arbejder meget bevidst med ikke at fastfryse hverken spillere eller publikummer i låste og statiske identiteter. Der arbejdes med normkreative undersøgelser, værtdiafklarende spørgsmål, flertydighed og flerperspektivistiske tilgange. Alt sammen elementer, der peger mod, at der er godt gang i skabelsen af inter- og polykulturelle forestillinger og teaterpædagogiske aktiviteter, der beskæftiger sig med udforskninger af dynamikker og komplicerede interaktioner af komplekse identiteter, hvor race, køn, etnicitet, kulturel baggrund, seksu-

alitet og klasse krydser hinanden på forskellig vis. Samtidig skal det fremhæves, at ingen af de interviewede teatre omtaler det, de gør, som inter- eller polykulturelle teaterpædagogiske aktiviteter, og det beskrives heller ikke som sådan i PR- eller undervisningsmaterialerne. Det kunne derfor være endnu et opmærksomhedspunkt at bevidstgøre, om hvordan teaterpædagogiske aktiviteter placerer sig i forhold til de mono-, multi- og inter- og polykulturelle retninger, så vi i branchen bliver skarpere på dette, både overfor hinanden og vores samarbejdspartnere.

En sidste pointe

Som flere af de interviewede nævner, så tager arbejdet med mangfoldighed tid - og kræver, at man vil det.



Teateret Hils Din Mor

Syntes ikke der er dyr nok at lege med og finder deres egen kasse frem fra gemmerne.

Se efter – et øjeblikks mangfoldighed

Af Pia Marcussen

Puha!

Opstilling med de sorte vilde heste

Virker aggressivt.

Som om de vil gå til angreb

På de små søde gule figurer

Og en lille uskyldig nisse

Tænk, hvis det virkelig er sådan det er!!

Ser man efter er de sorte heste

og de andre vilde dyr trængt op i en

Krog...

Ser man endnu mere efter, er det den lille gule gruppe,

der har det sjovt

Og de andre, der ser på

Se!

Det er sådan det er, når man virkelig ser efter.

Billeder er hele tiden i forandring.

Hele tiden –

Hvis vi ser efter...



Litteraturliste:

Anderson, Benedict: Imagined Communities, Verso, London, New York, 1991.

Baudrillard, Jean: The Gulf War did not take place, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1995.

Bonin- Rodriguez, Paul: Homes at the ends of the world: repertoires of access and agency out of New World Theater (1979-2009), I: Thelwell, Chinua (red): Theater and Cultural Politics for a New World, Routledge, London og New York, 2017.

Brandt, Søren og Steen Hildebrandt: Mangfoldighedsledelse – om mangfoldighed i virksomheds- og samfundsperspektiv, Børsens Forlag A/S, 2003.

Buch, Sandra Theresa: Hvad er sandt i virkeligheden er ikke nødvendigvis sandt på scenen, I: Teatermagasinet Teater 1, No 166, 2014.

Buchardt, Mette & Liv Fabrin: Interkulturel didaktik, Gyldendals Lærebibliotek, 2012.

Butters, Nanna & Jette Bøndergaard: At gøre kultur i skolen, Akademisk Forlag, 2010.

Fink, Hans: et hyperkomplekst begreb, kultur, kulturbegreb og kulturrelativisme, I: Hans Hauge & Henrik Horsbøl (red): Kulturbegrebets kulturhistorie. Aarhus Universitet, Århus, 1988.

Foster, Victoria: Collaborative Arts-based Research for Social Justice, Routledge, London og New York, 2016.

Garcés, Michael John: Beyond demographics: Cornerstone, New World, INTAR and the theater of the Possible, I: Thelwell, Chinua (red): Theater and Cultural Politics for a New World, Routledge, London og New York, 2017.

Hastrup, Kirsten: Viljen til viden, Gyldendal, Danmark, 1999.

Heartney, Eleanor: Art and Today, Phaidon Press, London & New York, 2013.

Hentschel, Ulrike: The So-Called Real. Playing With Reality in Theatre and Theatre Pedagogy. Tale givet I Warsawa, 4 oktober, 2008.

Holton, Rober J.: Globalization and the Nation-state, Palgrave, New York, 1998.

Illeris, Knud mfl. (red): Ungdomsliv – Mellem individualisering og standardisering, Samfundslitteratur, Frederiksberg, 2009/2013.

Jacobs, Benedikte, Lützen, Dorte Cohr, Plum: Elisabeth: Mangfoldighed som virksomheds-strategi, Gyldendal, Uddannelse, Danmark, 2001.

Jensen, Annie Aarup, Kirsten Jæger: Mangfoldighed og læring – betydning af kulturel mangfoldighed for ledelse og læring i organisationen, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg, 2009.

Kallenbach, Ulla, 2014: Fantasi i frit spil, I: Teatermagasinet Teater 1, No 166.

Kara, Helen: Creative Research Methods in the Social Sciences, Policy Press, Bristol og Chicago, 2015.

Kim Lee, Esther: All the stage's a world: the organization of international, multicultural, and global theater companies in the US, I: Thelwell, Chinua (red): Theater and Cultural Politics for a New World, Routledge, London og New York, 2017.

Knowles, Ric: Theatre & Interculturalism, Palgrave Macmillan, England og New York, 2010.

Krøgholt, Ida: Dramapædagogik og performance-teaterfortælleformer med autobiografisk effekt, I Drama og teater – i undervisningen, No, 2000, s.16-21, 2000.

Krøgholt, Ida: Performance og Dramapædagogik – et krydsfelt, Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet, (ISBN 87-87906-58-9) (ISSN 0900-4734), 2001.

Kwame, Anthony Appiah: The Lies That Bind, Rethinking Identity, Profile Books Ltd, London, 2018.

Leavy, Patricia: Method meets Art – Arts-based Research Practice, The Guilford Press, New York og London, 2015.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatic Theatre, Routledge, New York, 2006.

Madsen, Dorte: Skævvridningens kanonisering – en undersøgelse af praksisser og diskurser om køn og etnisk diversitet på Landsdelsscenerne og Det Kgl. Teater, KVINFO, Danmark. 2015.

Manny, Dawn: Visual, Narrative and Creative Research Methods, Routledge, London og New York, 2016.

Martin, Carol: Living Simulations: The Use of Media in Documentary in the UK, Lebanon and Israel, I: Get Real – documentary theatre past and present, Red: Alison Forsyth & Chris Megson, Palgrave Macmillan, UK, USA 2009/2011.

Mortensen, Jette & Thulstrup, Lotte: Teater i det nye årtusinde – fem veje ind i teatret, Frydenlund, Frederiksberg, 2012.

Nour, Susanne, Thisted, Lars Nellemann (red): Mangfoldighed i arbejdslivet – Når vi er lige, men ikke ens. Børsens Forlag, København, 2005.

Pavis, Patrice: The Intercultural Performance Reader, Routledge, London & New York, 1996.

Pollock, Mica: Everyday Antiracism- Getting Real About Race in School, The New Press, New York, London, 2008.

Power, Will: Whose space is it anyway? I: Thelwell, Chinua (red): Theater and Cultural Politics for a New World, Routledge, London og New York, 2017.

Rasmussen, Peter Hagedorn, Kamp, Anette: Mangfoldighedsledelse – mellem vision og praksis, Socialforskningsinstituttet, København, 2003.

Reinelt, Jenelle: The Promise of Documentary, I: Alison Forsyth & Chris Megson (red): Get Real- documentary theatre past and present, Performance interventions, Palgrave Macmillan, England, 2011.

Said, Edward W.: Orientalism Western conceptions of the Orient, Penguin Books, London, 1978, 1995.

Schuitema, Karian: Children's theater in the UK: representing cultural diversity on stage through the practices of interculturalism, multiculturalism and internationalism, University of Westminster, 2012.

Schlund-Vials, Cathy J: Imagining and restaging otherwise: New World Theater, memory work, and multiculturalist critique, I: Thelwell, Chinua (red): Theater and Cultural Politics for a New World, Routledge, London og New York, 2017.

Sen, Amartya: Identitet og vold, Informations Forlag, København, 2007.

Sjørsløv, Inger: Sandhed & Genre – Videnskabsteori i antropologi og kulturanalyse, Samfundslitteratur, 2015.

Sjørsløv, Inger, mfl.: Genrens elastiske spændvidde – Indledende betragtninger, I: Genre, Genre, Tidsskriftet Antropologi, nr. 76, Københavns Universitet, ISBN978-87-88825-69-5, 2017

Stjernfelt, Frederik og Finn Collin: Homo socius – Det samfundsskabte menneske, I: Pedersen, David Budtz,

Finn Collin og Frederik Stjernfelt (red): Kampen om Mennesket – Forskellige menneskebilleder og deres grænsestrid, Hans Reitzels Forlag, 2018.

Thelwell, Chinua (red): Theater and Cultural Politics for a New World, Routledge, London og New York, 2017.

Uno, Roberta: Steps Towards a New World, I: Thelwell, Chinua (red): Theater and Cultural Politics for a New World, Routledge, London og New York, 2017.

Østergaard, Uffe: Homo nationalis – det nationale menneske, I: Pedersen, David Budtz, Finn Collin og Frederik Stjernfelt (red): Kampen om Mennesket – Forskellige menneskebilleder og deres grænsestrid, Hans Reitzels Forlag, 2018.

AVISARTIKLER:

Dammark, Lars m.fl.: Dansk teaters talentudvikling og kvalitet i fare, Information 4.7.2019.

Christensen, Joan Rang: Det skal være slut med Hollywood-dramaturgiens fremstilling af et 'os' og et 'dem', Information, den 20.4.2019.

Nielsen, Madame: Den andens blik er i sig selv en krænkelse, Information, den 6.10.2018.

Nikolajsen, Lone: Da du sagde du ville lave en feministisk historie om kvindefrigørelse ud af Aladdin, tænkte jeg, at det nemt kunne gå galt, Interview, Information, den 7.12.2018.

Rasmussen, Anita Brask: Fordelen ved en racistisk karikatur er at den er synlig. Så lad os se den i øjnene, Information den. 26.10.2018.

Rosenberg, Göran: I identitetspolitikens skygge, Information, den 28.8.2018.

Sindberg, Mathias: Et nationalkonservativt blik på det 21. århundrede med forfatter Kasper Støvring: Sådan undgår Vesten at gå under, Information 6.10.2018.

Sonne, Mathias: Den hvide mand og kunstens døende frihed, Information, den 25.8.2018.

Sørensen, Rasmus Bo: Alle kunstnere må kunne skildre alle erfaringer men..., Information, den 13.11.2018.

Sørensen, Rasmus Bo & Frederik Troels-Smith: Hvad taler vi om når vi taler om identitetspolitik?, Information den. 9.11.2018.

Tofte, Ulla: Identitetspolitik gør det sværere at kæmpe andres sag, Politiken, den 22.7. 2018.

Østergaard Henriksen, Mette: Kunsten er ikke hævet over identitetspolitikken, Information, den 6.12.2018.

WEB:

Arts Council England 2010-2020: Great Art and Culture for Everyone, <https://www.artscouncil.org.uk/great-art-and-culture-everyone>

Svensk Teatercentrum: Friktionskraft, <http://www.teatercentrum.se/friktionskraft/>

APPLAUS: <https://www.applaus.nu/>

ARTS COUNCIL NORWAY: <https://www.kunstrradet.no/>



zeBU: