

Odd Are Berkaak

FRI FOR FREMMEDE

En evaluering av signalprosjekt Open Scene

Notat nr 46
Norsk kulturråd, 2002

Norsk kulturråd 2002

Norsk kulturråd - utredning
Arbeidsnotat nr 46
ISBN 82 7081 102-5
ISSN 0806-5802

Norsk kulturråd
Grev Wedels plass 1
0151 OSLO
Telefon 22 47 83 30
Telefaks 22 33 40 42
www.kulturrad.no
kultur@kulturrad.dep.no

Opplag: 600

Notatet er tilgjengelig i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmeside

Norsk kulturråds notatserie omfatter skrifter av kulturforsknings- og utredningsmessig interesse. Notatserien skiller seg fra rapportserien ved å være mindre forskningsmessig ambisiøse, samt at de har et mer begrenset siktemål.

Notatserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i notatene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

INNHOOLD

INTRODUKSJON	5
1. MÅL OG MENING	10
Integrasjon og inkorporasjon	11
Metode og virkemidler	16
Konklusjon	19
2. ORGANISASJON	20
Kulturrådet	20
Det Norske Teatret	20
Styringsgruppa	21
Kunstnerisk Råd	22
Prosjektledelse/koordinasjon	25
Informasjon og oppfølging	26
Konklusjon	27
3. FLERKULTUR	29
Ubehaget i flerkulturen	32
Pluralisering og urenheter	33
4. TILPASNING TIL ORDINÆR DRIFT	36
Skuespillerbanken	37
Teknisk drift og fysiske begrensninger	38
5. PROSJEKTENE	40
Auditions	41
Workshops	42
Produksjoner	46
6. MONOKULTUR	52
Utseende	53
Profesjonalitet	54
Det nasjonale prosjekt	55
Språkrøkt	57
7. MODELLER FOR SAMARBEID	58
Taksonomi	58
Komplementaritet	60

Pluralisme	61
Synkretisme	62
8. KONKLUSJONER	65
Oppsummering	65
Anbefalinger	69

INTRODUKSJON

Arbeidet med denne rapporten har vært en innsiktsgivende utfordring fordi scenekunstområdet var et nytt felt for meg som forsker. Samtidig har det vært interessant å oppdage likhetene og forskjellene i forhold til de feltene i kulturlivet som jeg på forhånd var mer fortrolig med, slik som musikkområdet og den alminnelige flerkulturelle scenen. De etablerte institusjonsteatrene er mer monokulturelle og kanonorientert enn hva man gjerne finner innenfor tilgrensende feltene. Det at et prosjekt av denne typen oppleves som utfordrende og viktig innenfor dette feltet er i seg selv en tydelig indikasjon på denne forskjellen. Det hadde for eksempel føltes absurd innenfor populærmusikkområdet hvor det å dyrke etnisk annerledeshet har vært en sentral del av genrens prosjekt gjennom hele det 20. århundret.

Forespørselen om å gjennomføre denne evalueringen kom i slutten av februar 2001, men på grunn av andre forpliktelser kom ikke arbeidet i gang før i slutten av april.

Jeg har valgt å legge opp rapporten slik at den også fokuserer på mer generelle problemstillinger innenfor den flerkulturelle kulturpolitikken. Open Scene var et relativt begrenset prosjekt hvor organisasjon og framdrift var rimelig enkelt å skaffe oversikt over. Her peker rapporten på en del enkle justeringer som bør gjøres ved en eventuell videreføring av arbeidet.

Derimot ble det tydeligere og tydeligere at de mer prinsipielle veivalg som spilte en avgjørende rolle for i hvilken grad man oppnådde de mål man hadde satt seg. I den grad det ble skapt frustrasjoner og motsetninger i arbeidet, hang dette sammen med tvetydig politisk retorikk og manglende ideologiske avklaring. Jeg har derfor lagt vekt på å diskutere alternative modeller for hvordan en flerkulturell kulturpolitikk kan tenkes utformet mer generelt, og antyder hvilke mål de forskjellige modellvalgene vil føre fram til.

Jeg har også gitt en del plass til å diskutere innholdet og konsekvensene av de sentrale begrepene som ble brukt som politiske begrunnelser for prosjektet. Slik

innebærer for eksempel begrepet 'integrasjon' i vanlig språkbruk at man arbeider for å få et felt til å virke som et enhetlig og homogent system, slik at ingen deler motvirker den overordnede hensikten eller verdiorienteringen. Dette er helt klart ikke målet med det man vanligvis omtaler som en flerkulturell kulturpolitikk. Målet her er gjerne det stikk motsatte, nemlig å dyrke frem mangfold og forskjellighet, å få et felt til å fungere selv om det *ikke* er integrert i vanlig forstand.

Dette har ført til at rapporten inneholder et par kapitler som ikke har en direkte relevans for det praktiske arbeidet som ble gjennomført i Open Scene, men som allikevel ansees viktig for at det videre arbeidet skal kunne bli vellykket. Kapittel 3 og 7 er derfor viet disse spørsmålene.

Endelig føler jeg behov for å nevne et praktisk-metodisk problem som nok har lagt en viss føring på resultatet av undersøkelsen. Som nevnt kom evalueringen av ulike grunner ikke i gang før flere måneder etter at prosjektet var avsluttet. Dette har etter all sannsynlighet fått følger for kvaliteten på det innsamlede materialet. Bortsett fra et relativt begrenset tilfang av dokumenter som foreligger i saken, er evalueringen i all hovedsak basert på intervjumateriale. Når intervjuene ble foretatt såpass langt i ettertid, er det grunn til å tro at de ulike partenes tolkninger og fortellinger hadde fått tid til å "sette seg". Konkret vil det si at de versjonene jeg samlet inn nok viser et noe mer motsetningsfylt og unyansert bilde enn hva man hadde kunnet få ut ved å følge selve prosessen. Utsagnene kan være mer skismatiske og standardiserte fordi partene har snakket sammen og oppsummert hver for seg i ettertid. Slike prosesser gjør ofte frontene mer renskårne og tydelige. De kan være unyansert fordi en slik kollektiv oppsummering ofte skaper større enigheter enn hva som er tilfellet i virkeligheten. De ulike synene som kom til uttrykk under møter og prøver kan ha blitt litt mer samstemt når man skulle fortelle om dem til en utenforstående såpass lenge etterpå. Kvaliteten på undersøkelsen hadde med andre ord blitt betydelig bedre hvis evaluator hadde kunnet delta på møter og observere prøver og forestillinger. Jeg oppfordrer derfor leseren til å ha dette i minne under lesningen.

Open Scene

I norsk politisk offentlighet er integrasjonen av de såkalte flerkulturelle miljøene i kunst- og kulturlivet en relativt ny tanke. Det har hatt synlig prioritet i offentlige dokumenter siden første halvdel av 1990-tallet, altså et knapt tiår. Før dette var de grunnleggende prinsippene i kulturpolitikken å bevare og videreføre norsk nasjonal identitet og kulturell særegenhet, samt å sikre den klassiske vestlige kanon. Den nye multikulturelle retorikken signaliserer en global tenkning omkring kultur, og innebærer derfor et temmelig dramatisk brudd med dyptliggende prinsipper i norsk politisk tradisjon. Her er ikke lenger målet å videreføre noe lokalt og stedegnet i en kontinuerlig tradisjon upåvirket av fremmede impulser. Tvert imot er det en bestrebelse mot at det stede gnes føres sammen med og berikes av andre tradisjoner. Der man tradisjonelt dyrket *essens*, forestillingen om det særegne, dyrker man i det globale paradigmet *synergier*, forestillingen om at møtet mellom forskjelligheter skaper noe nytt og mer verdifullt. I stedet for å bevare det opprinnelige og ekte, er man i dag på jakt etter det spennende og sammensatte, det mangfoldige og hybride.

I regjeringens Langtidsprogram for 1998–2001, slik det uttrykkes i St.meld. nr. 4 (1996-97), heter det at ”mennesker med innvandrerbakgrunn må ha mulighet til å [...] delta i storsamfunnets kulturinstitusjoner som naturlige og likeverdige deltakere”. I stortingsmeldingen om kunstlivet ved årtusenskiftet (St.meld. nr. 47/1996-97 *Kunstnarane*), heter det at et av de virkemidlene man vil ta i bruk for å oppnå slik integrering, er: ”Tiltak som legg til rette for at fleire kunstnarar med innvandar- eller minoritetsspråkleg bakgrunn får tilgjenge til kunst- og kulturinstitusjonane” (St.meld. nr. 47/1996-97:81). Her ble det også nevnt at ”konkrete tiltak kan være å nemna opp kvalifiserte representantar med slik bakgrunn til dei styrande organa for kulturinstitusjonane”.

I et forsøk på å omsette disse politiske ambisjonene i praksis ble Norsk kulturråds Mosaikkprogram lansert i 1998. Det hadde tre hovedmål, 1) å fremme det man kalte ”fler- og [...] tverrkulturelle uttrykk”, 2) å styrke minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse ”på egne premisser”, samt 3) å bidra til at minoritetskunst- og kultur ”går i et fruktbart samspill med kulturlivet for øvrig”. Det ble lagt avgjørende vekt på at dette særlig skulle gjelde i ”de etablerte [...] kunstinstitusjonenes

daglige virke.” (Mosaikk, Programmet for kunst og det flerkulturelle samfunnet. Strateginotat 1997)

Stikkordene er med andre ord *autonomi*, *samspill* og *tilgang*. Det står fram som de tre bærebjelkene i den nye globale kulturpolitikken her i landet. Innvandremiljøene og de globale kulturimpulsene betraktes her som en ressurs som det norske samfunnet bør sikre seg del i. For å gjøre dette mulig må man gi miljøene muligheter til å utvikle seg på egne premisser (autonomi), sikre at det hele tiden eksisterer arenaer for samhandling hvor det globale og det lokale kan møtes og utvikle nye former (samspill), og endelig må innvandremiljøene få være med å ta beslutninger om den videre felles kursen. Det betyr at de må få tilgang på de felles kunstinstitusjonene som medbestemmende subjekter og ikke bare som brukere eller mottakere av spesielle tilskudd og særordninger fordi de er annerledes (objekter). Dette kommer til uttrykk i formuleringer som ”aktiv aksept og tilrettelegging”. Det heter således i stortingsmeldingen om innvandring og det flerkulturelle Norge at: ”Tilrettelegging for likeverdig dialog og samhandling er vesentlig for å motvirke at ulike grupper lever isolert med lite kontakt seg imellom.” (St.meld. nr. 17, 1996/97:9)

Det er på denne bakgrunnen Open Scene må evalueres. De politiske aktørene som hadde vært med på å formulere den allmenne flerkulturelle kulturpolitikken, forsøkte med Open Scene omsette den i praksis innenfor scenekunstmrådet. Det ble lansert som et såkalt signalprosjekt ved en pressekonferanse den 7. oktober, helt på tampen av Turid Birkelands periode som kulturminister (25. oktober 1996 til 17. oktober 1997). Med disse tiltakene forsøkte regjeringen å iverksette ”nye politiske initiativer som ikke lot seg innpasse i det pågående arbeidet i forvaltningen”, slik Birkeland selv uttrykker det i ettertid. Man tenkte seg at det byråkratiske apparatet var bundet opp til en allerede etablert politikk gjennom forpliktende vedtak, bevilgninger og etablerte rutiner og holdninger internt i fagmiljøene. Derfor ville man etablere disse prosjektene i samarbeid med allerede igangsatte, lokale initiativer som hadde vokst fram utenfor de sentrale politisk-byråkratiske miljøene.

Et annet viktig motiv med signalprosjektene var at de skulle skape en plattform for videre arbeid. De skulle sette i gang prosesser som så skulle fortsette ved egen tyngde utover prosjektperioden. De skulle også ha overføringsverdi til tilsvarende institusjoner som skulle ”ta signalet”. I tilfellet Open Scene ønsket man at de andre institusjonsteatrene skulle kunne ta i bruk de modellene og prosedyrene man utviklet ved Det Norske Teatret (DNT).

I initiativtakernes egen språkbruk tilførte de andre signalprosjektene ressurser til ”pågående dialoger”. Det vil si at de forsøkte å oppmuntre lokale tiltak ved å løfte dem opp på statlig nivå, og dermed si at det arbeidet man hadde startet opp, var av allmenn samfunnsinteresse. På scenekunstmrådet derimot, var situasjonen den at det ikke eksisterte egnede tiltak lokalt. Det politiske miljøet hadde ideen uten at man fant en egnet partner blant institusjonsteatrene. Det flerkulturelle arbeidet hadde med andre ord ikke kommet i gang i noen organisert form i norsk teaterverden. Dette førte til at det tok lang tid før initiativet materialiserte seg utover idéstadiet. Det førte også til at det ble initiert hands on, som en av initiativtakerne uttrykte det. De måtte både utforme et idéprogram og deretter ”utplassere” det som et tilbud til en institusjon som ville forsøke å gjennomføre det. Dette førte til at den opprinnelige samtalen og idéutvekslingen mellom initiator og den operative arenaen ikke fant sted. Selv om det ble holdt en del møter etter at valget var tatt, på sommeren og tidlig høst 1997, bidro nok dette i sin tur til at prosjektet fikk litt preg av å være en gjøkunge. Det forelå ikke noe ønske eller initiativ ved den operative arenaen, i dette tilfellet Det Norske Teatret, men de fanget ballen i luften og grep utfordringen da muligheten bød seg.

1. MÅL OG MENING

Fra initiativtakernes side var prosjektet rettet mot institusjonsteatrene og var ment å bidra til å åpne disse mot de flerkulturelle miljøene innenfor scenekunstrområdet. Scenekunstrområdet ble valgt ut fra en erkjennelse av at dette arbeidet hadde kommet relativt kort innenfor denne sektoren. I forhold til hva som er tilfellet på tilgrensende kunstrområder, slik som for eksempel musikkområdet, er dette tydelig.

Man hadde altså fra politisk hold en ambisjon om å sette i gang en styrt endring av de etablerte institusjonene, ikke primært å gjøre noe med situasjonen for skuespillere med flerkulturell bakgrunn, selv om man håpet at dette ville komme som en naturlig følge av arbeidet. Denne innretningen går frem av det dokumentet som ble fremlagt under presentasjonen av prosjektet. Her heter det:

Signalprosjektet har som mål å integrere ein fleirkulturell dimensjon i Det Norske Teatret si ordinære verksemd.

Målet var altså å endre på den ordinære virksomheten ved teatret – ikke å skaffe flerkulturelle skuespillere jobber eller innarbeide dem i faste ensembler. Denne innretningen mot DNT ble ikke formidlet tydelig nok ut til deltakerne, og skulle bli en vedvarende kilde til misforståelser, konflikt og frustrasjoner mellom partene i prosjektet. Selv om den sto på dagsordenen på de tidlige møtene, ble det ikke diskutert så grundig at misforståelser ble utryddet. De negative virkningene av dette er fortsatt tydelige etter at prosjektet er avsluttet.

Det sies også at

gjennom signalprosjektet Open Scene blir Det Norske Teatret forsøksarena for ein prosess som kan bidra til å opne institusjonane i kulturlivet for eit større mangfald og å integrere ein fleirkulturell dimensjon i institusjonane si ordinære verksemd.

De samme formuleringene går også igjen i Mosaikkprogrammets målformuleringer og må derfor anses som et viktig og overordnet kulturpolitisk prinsipp. Der heter det at programmet skal ”bidra til å fremme og integrere fler- og tverrickulturel-

le uttrykk i de etablerte kunst- og kulturpolitiske ordningene og i kunstinstitusjonenes daglige virke”.

Her tas det altså et ganske konsekvensfylt kulturpolitisk valg når det gjelder strategi for globaliseringen av kunstlivet her i landet. Man kan tenke seg at den flerkulturelle integrasjonen kan stimuleres på to måter, enten ved å tilføre de flerkulturelle miljøene midler for å utvikle egne initiativer, eller ved å ”åpne” de nasjonale institusjonene. Det konsekvensfylte i valget mellom disse to strategiene ligger i at hvis man velger det første alternativet, vil utviklingen sannsynligvis skje på flerkulturelle miljøenes premisser, men hvis man tilfører de nasjonale institusjonene midler, er det naturlig å tenke seg at disse vil legge premissene.

Dette er allikevel åpent for ulike tolkninger, eller ulike *tolkningsgrader* i forhold til hvor radikal man tenker seg at denne ”åpningen” skal være, noe som også har blitt tydelig i ettertid. På ett nivå kan det forstås dit hen at man har et ønske om at DNT i fremtiden skal ha et visst innslag av stykker som tematiserer det flerkulturelle i sitt standardrepertoar, men ellers beholde dette intakt. Det vil si at institusjonen ikke forandres som organisasjon, men at noe kommer i tillegg. Dette er den minst radikale tolkningen.

For det andre kan det tolkes slik at man ønsker å engasjere et visst antall aktører med flerkulturell bakgrunn. Dette er en noe mer radikal løsning, i og med at den innebærer en permanent tilstedeværelse av andre impulser, viljer og perspektiver i det daglige arbeidet. En slik løsning åpner for en viss endring av institusjonen, i alle fall signaliserer man at man er åpen for den muligheten.

Den tredje og mest radikale tolkningen vil være at teatret faktisk ønsker å trekke inn den Andre som en likeverdig partner i den videre utformingen av institusjonen. Som vi har sett er det absolutt grunnlag for en slik tolkning i de politiske programdokumentene hvor det tales om ”likeverdig dialog” og ”jamstelt deltaking”. Dette vil da innebære at man gir avkall på eksisterende kunstneriske og organisatoriske maktforhold og aksepterer den andre som en likeverdig medskaper.

Integrasjon og inkorporasjon

Siden det faktisk ser ut som at uenighetene om prosjektets målsetninger er en av hovedårsakene til at det fikk en begrenset suksess, skal vi bruke litt tid og plass på å diskutere de sentrale begrepene som er brukt.

Ambisjonen om ”jamstelt deltaking” er et radikalt program hvis det skal tas alvorlig. Det gir ikke bare de Andre et rom i (det norske) huset, men inviterer faktisk til at de skal delta i innredningen av det felles boet og være arkitekter. Likeverdig dialog med de Andre er en djerv og meget ambisiøs tanke i en stat som inntil nylig dyrket den nasjonale egenart. Likeverdig dialog vil si at samtalepartnerne anerkjenner hverandre som subjekter med samme rett. Programmet går derfor et skritt videre enn det vi vanligvis mener med integrasjon. I integrasjon tenker vi oss at den ”fremmede” partneren skal lære seg de lokale verdiene og spillereglene, for så å anerkjennes som likeverdig samfunnsmedlem. Anerkjennelsen ligger da nettopp i at vedkommende har avlært sine opprinnelige koder og tatt vår væremåte og våre koder inn over seg. Her i landet har dette for eksempel vært tilfellet med samene. Da må den Andre lære seg å lese ”vår” tekst, vår grammatikk, for å kunne delta på lik linje i den sosiale og kulturelle samtalen. ”Vårt” manuskript ligger til grunn for den felles Fortellingen, m.a.o. er forfatterautoriteten forbeholdt den ene parten. Integrasjon innebærer derfor ikke ”likeverdig dialog”, men en subjekt/objektrelasjon.

Det kan være nyttig å gå begrepet integrasjon litt nøyere etter i sømmene, i og med at det dukker opp overalt i den flerkulturelle retorikken, men tydeligvis anvendes med litt ulike implikasjoner. For det første er det viktig å minne om at det stammer fra en teoretisk retning som var populær under modernismens storhetstid fra 1890-årene og framover til inn på 1960-tallet, nemlig funksjonalismen. Helt presist er det ment å betegne i hvilken grad de enkelte delene/elementene i et system virker sammen som et hele. Et system hvor alle elementer virker sammen, har høy grad av integrasjon, og det elementet som har en entydig funksjon med hensyn på helheten, er integrert.

Innenfor funksjonalistisk tenkning kan vi allikevel si at begrepet har to hovedbetydninger. Den ene går tilbake til Emile Durkheim og retter seg mot forholdet mellom individ og kollektiv. Det betegner graden av *tilhørighet* en person opplever i forhold til den sosiale gruppen man er en del av. Forutsetningen for slik tilhørighet er at individet deler de normer, verdier og integrasjon i kollektivet og at en person tar inn over seg kollektivets normer og gjør dem til sine. Denne betydningen av ordet er derfor svært problematisk i forhold til de politiske motivasjonene som ligger bak Open Scene. For eksempel ble det hevdet av en deltaker at hun som ”flerkulturell” skuespiller i Norge slett ikke ønsket å bli integrert, men å få jobb! I det ligger det at man ikke vil reformeres hverken som skuespiller eller som kulturbærer, men bli gitt en posisjon – en jobb – i fellesskapet slik at man kan gjøre seg

gjeldende. De vil bli en del av samfunnet, men ikke kulturen. En annen sier rett ut: "I am against being integrated, to be used. I was thought Ibsen etc., not what is coming from my country."

Den andre hovedbetydningen kan knyttes til Talcott Parsons og retter seg mot samspillet mellom samfunnets institusjoner. I et integrert system er de enkelte institusjonene *komplementære*, dvs. at de virker sammen og ikke motsier eller motarbeider hverandres formål. Funksjonalistene forestilte seg ofte at enkelte institusjoner hadde en overordnet, *koordinerende* funksjon, og på den måten sikret systemets videreføring. Slike institusjoner kunne for eksempel være skriftspråket, skolesystemet og rettssystemet. De virket på den måten at de sikret prosedyrer og "kjøreregler" som skulle gjelde for alle samfunnsmedlemmene, de garanterte for noen grunnleggende og allmenne verdier og de sikret noen kulturelle uttrykksformer som alle kunne identifisere seg med. Det vi innenfor scenekunstmrådet i Norge kaller for "institusjonsteatrene", er nettopp tiltenkt en slik rolle, nemlig å garantere for og opprettholde et sentrum. Dermed ser vi også at denne betydningen av begrepet blir problematisk i forhold til en flerkulturell politikk, som jo har som sitt formål å sikre at vårt samfunn har flere likeverdige "sentra" og at flere prinsipper og perspektiver beriker hverandre snarere enn å lage "dysfunksjon", som funksjonalistene kalte det.

Innenfor de teoretiske retningene som har dominert kunst- og kulturdebatten den siste generasjonen – poststrukturalismen og postmodernismen (som nettopp har drevet frem hele diskursen omkring det flerkulturelle samfunnet) – finner man en utpreget skepsis mot denne typen helhets- og systemtenkning. Man har hevdet lenge at "Mesterfortellingen", dvs. den kollektive fortellingen som alle samfunnsmedlemmene aksepterer som sin, har mistet sin overbevisningskraft og troverdighet. Den er brutt ned til en rekke små fortellinger som dyrkes og fortelles av mindre grupper og segmenter av samfunnet. Man vil for eksempel mene at kvinner har en annen fortelling enn menn, ulike minoriteter lever i ulike "rom", ungdom er "frisatt" og har en egen kultur preget av "annerledeshet". Innenfor den kulturpolitiske diskursen hevder man at flere "offentligheter" eksisterer side om side uten at noen av dem er den dominerende eller den sentrale på noe entydig vis. Både når det gjelder "trafikkregler" (prosedyrer), grunnleggende verdier så vel som kulturuttrykk (substans), hevder man med stor styrke at samfunnet er og bør være "desentrert" og åpent. Den største dyd er å anerkjenne den Andre som seg selv, ikke å sette igjennom egne premisser og interesser i motsats til den Andre. Man må for eksempel forstå den omfattende kritikken av nasjonalstaten, som har vært et ho-

vedanliggende innenfor kulturforskningen de siste ti årene, som utslag av denne nye pluralistiske politiske moralen. Vi ser derfor at hele den politiske tenkningen som frambringer slike programmer som Open Scene hviler på, i sine grunntrekk strider mot selve ideen om integrerte systemer.

Hvis vi nå vender tilbake til de hovedmålsetningene som er formulert for Open Scene, ser vi derfor at de hører hjemme innenfor ulike ideologiske rammer. ”Integrasjon” er en typisk funksjonalistisk idé som forutsetter systemtenkning og en rasjonalistisk samfunnsmodell, mens ”samspill”, ”møteplassar” og hybriditet klart hører hjemme i en postmodernistisk retorikk som dyrker mangfold og forskjellighet. Når man vil stimulere til ”kulturell egenutvikling” og ”kulturell utfoldelse på egne premisser”, gjør man seg til talsmann for et typisk pluralistisk prosjekt. På samme måte som når man vil skape ”aktiv aksept” av annerledeshet, eller ”stimulere til likestilling for profesjonelle kunstnarar med innvandrarbakgrunn i kunstlivet, og sikra at de får likeverdige høve til å vera verksame som kunstnarar” (47:11).

I en likeverdig dialog er begge partene forfattere og lesere samtidig. Det vil si at begge bringer sin grammatikk og sitt manuskript for så å forfatte en tredje tekst sammen. I Mike Featherstones språkbruk kunne en si at det er en samtale uten metatekst (Featherstone 1991). Ifølge mange forfattere er dette typisk for det postmoderne. Man må i det tilfellet være villig til å oppgi deler av sin egen ”fortelling” og gi seg inn i en dialog og en samhandling hvor man ikke kjenner utgangen. Det er dette David T. Goldberg (1994) kaller *inkorporasjon*, for å markere at det er noe mer radikalt og har helt andre konsekvenser for kulturpolitikken enn det vi vanligvis omtaler som integrasjon. Integrasjon er *tilpasning*, mens inkorporasjon er *ny-skaping*.

Goldberg presenterer tre grader av sammenknytning mellom kulturelle systemer. Den første er det som omtales som *assimilasjon*, som går ut på at den ene parten *imiterer* den andre fullt ut og blir det vi i dag litt fleipete ville kalle ”kloner”. Denne posisjonen er politisk død i Norge i dag. Den neste formen er *integrasjon*, hvor den ene ikke går opp i den andre, men får tildelt en avgrenset plass innenfor den andre kulturen, hvor de kan utøve sine tradisjoner og beholde sin egenart. Samtidig må de lære seg det sosiale regelverket som vertskulturen definerer for deltakelse i det offentlige rom. Det tilsvarer samenes situasjon innenfor det norske samfunnet i dag. Det tredje nivået kaller Goldberg *inkorporasjon*, som altså innebærer at begge parter er subjekter. For å holde oss til de litterære metaforene kan vi si at assimilasjon innebærer at den ene kulturen *pugger* den andre og kan gjengi

den i minste detalj. Integrasjon innebærer at den Andre får skrive et kapittel i en antologi, mens inkorporasjon innebærer medforfatterskap og en dialog uten manus.

Det siste fordrer en identitetspolitikk hvor man opplever seg selv som én blant de andre – at fortellingen om meg samtidig er fortellingen om de andre – og ikke at en opplever seg selv som noe radikalt annerledes enn de andre, slik et nasjonalt identitetsregime fordrer.

Det Norske Teatret må vel med rimelighet kunne plasseres i skjæringspunktet mellom en allment vestlig og en nasjonal tradisjon. Man er opptatt av å aktualisere det særegent norske og etablere det innenfor en klassisk vestlig kanon. Den oppfordringen til mangfold og ”fusjon” som en slik ”tredje” løsning ville ha ført med seg, ser derfor ikke ut til å ha vært realistisk. En informant innenfor forvaltningsleddet hevdet at ”institusjonene er iboende resistente mot bestemte bakterier”. Forhåpningene til ”likeverdig dialog” – medforfatterskap – burde derfor muligens vært tonet ned.

De tre ulike tolkningsnivåene er også radikalt forskjellige på den måten at de to første innebærer at man utvider en pågående virksomhet. Det kan sammenliknes med å bygge *på* huset eller å bygge en balkong utenpå den nåværende bygningen. Den siste – inkorporasjon – betyr at man forandrer virksomhetens karakter og bygger *om* huset. Formuleringen i programmet til OS om at man skal ”åpne institusjonen” og gjøre det flerkulturelle til en ”del av den ordinære virksomheten”, kan tyde på at man har ønsket noe mer enn bare å bygge på et anneks. I alle fall har man i målformuleringene åpnet for at slike forventninger blir skapt. Flere av de inviterte flerkulturelle aktørene tolket det også på den måten: ”Jeg trodde at vi skulle komme inn ved teatret. Det var uklare mål.” Også en av de sentrale initiativtakerne mente at prosjektet ikke bare skulle ”etablere et særrområde, men hjelpe til å absorbere de flerkulturelle i den norske offentlighet”. Han hevdet at en slik politikk ville forandre at man i begynnerfasen gjennomførte en viss grad av ”positiv diskriminering”. Men litt resignert mente han altså at ”institusjonene er iboende resistente mot bestemte bakterier.”

Det sies også direkte i teksten at ”minoritetene [skal få] bedre høve til jamstelt deltaking innanfor kulturlivet”. Uttrykket ”jamstelt deltaking” gjentar den radikale ambisjonen om likeverdig dialog. En annen sentralt plassert stemme i styringsgruppa var personlig av den mening at de skulle laget en ”styggvakkert kjøter”,

men en slik ambisjon viste seg å være ”prematuro i det kulturpolitiske klima som hersker innenfor scenekunstrområdet i Norge i dag”.

Det avtegner seg her et scenario hvor ulike aktører faktisk har hatt ulike oppfatninger, men som har blitt enige om en tekst som var tvetydig nok til at disse uenighetene ikke ble synlige.

Som konklusjon kan det derfor se ut som at det forekommer ideologisk inkonsistens i det politiske programmet på den måten at noen deler av målformuleringene faktisk motsier andre deler. At dette fikk vedvare gjennom hele prosjektperioden, kan skyldes at de involverte miljøene selv, initiativtakerne medregnet, faktisk ikke var klar over at så var tilfelle. Man argumenterer med relativt ”sterke” begreper uten å utrede implikasjonene av dem. Resultatet er at man får et forstyrrende innslag av ”god dag, mann-økseskaft” i dialogene.

Metode og virkemidler

Man har også utarbeidet et sett med delmål som det skulle tas hensyn til under gjennomføringen. Vi legger imidlertid merke til at de samtidig kan oppfattes som del av en metode eller som instrumenter og midler til å nå hovedmålene. De omtales som ’elementer’. Her kunne man kanskje ha ønsket seg en større presisering av hvordan de skulle oppnås, og eventuelt hvilke konsekvenser de var ment å skulle ha.

Synliggjøring

Det første som listes opp er synliggjøring av ”krefter, kunnskap, kompetanse og kreativitet”. Dette handler naturligvis om å gjøre ting kjent i offentligheten. Det første er det blotte faktum at man oppførte et antall stykker, og at dette i sin tur ledet til en viss grad av diskusjoner og oppmerksomhet utenfor fagmiljøet. Dette bør bedømmes ut fra to ulike synsvinkler. På den ene siden må man kunne si at prosjektet lyktes med å gjøre den flerkulturelle problematikken kjent blant teaterfolk og teaterinteresserte her i landet. Antall innslag i medier og presse viser det ganske entydig. På den andre siden må det imidlertid hevdes at denne synliggjøringen fikk et uheldig preg av negativitet og problemorientering. Prosjektet bekreftet at det å utfordre et kunstnerisk hegemoni og et institusjonelt hierarki fører lite positivt med seg.

Møteplasser

Et annet av disse elementene var at man ville skape ”nye rom” for å videreutvikle

det som kalles en ”profesjonell flerkulturell kunst”.

Begreper som ”møteplasser” og ”rom” går igjen i den politiske tenkningen omkring det flerkulturelle og må kunne sies å være en slags kjernebegreper. Det ser imidlertid ut som om man har en tendens til å abstrahere fenomenet. Man forestiller seg som oftest rom utelukkende som typer av sosiale kontekster uten å knytte det til fysiske steder. Selv om det å skape nye møteplasser og nettverk hele tiden både var et mål og et virkemiddel for Open Scene, ble det ikke i planleggingen eller under gjennomføringen av prosjektet ved DNT funnet mulighet til å gi det et fast tilholdssted i teaterbygningen. Dette kunne ha vært i form av en prøvesal eller liknende som kunne ha vært tilgjengelig til bestemte tider.

Det er derfor grunn til å problematisere det rombegrepet som anvendes i denne retorikken. En møteplass er for det første et *fysisk* sted. Det vil si at en organisasjon eller et prosjekt ikke kan være et møtested i ordets rette betydning. Et idrettslag er således ikke et møtested, men en idrettsplass eller et klubbhus er det. Et prosjekt er ikke en møteplass. Det er ikke nok å søke å etablere bestemte sosiale situasjoner, man må i tillegg gi disse situasjonene en arena. Møter må bokstavelig talt ”finne sted”.

Det fysiske rommet må så i tillegg være ordnet på bestemte måter. For det første må slike steder være kollektive. En identifiserbar og avgrensbar gruppe mennesker må være knyttet til stedet og ha en formell eller uformell kontroll over det. Det betyr at de kan oppsøke det og komme tilbake til det uten å måtte innhente noen form for tillatelse utenfra. Det er det som ligger i at man ”vanker” på et sted. Det betyr også at det er knyttet en viss identitet til slike steder og at stedet i seg selv kan identifisere dem som går der.

Man må kunne ha en rimelig klar forventning om hvem man vil møte på stedet. Eksempler kan være et miljø av jazzmusikere omkring en bestemt klubb eller scene, bedriftsledere ved en golfklubb, en ungdomsgruppe ved et diskotek, en gruppe intellektuelle ved en kafé e.l. Hvis hvem som helst kan oppholde seg der når som helst uten noen som helst form for statistisk forutsigbarhet, taper det sin verdi som stamsted.

For det andre må det være et egalitært rom. Det vil si at alle i miljøet har samme tilgang, slik at de kan oppfatte rommet som sitt. Hvis en person eller en gruppe av personer har eiendomsrett til stedet og derfor kan regulere tilgangen ulikt mellom

deltakerne, er det ikke rimelig å omtale stedet som en møteplass.

For det tredje må det eksistere et visst innslag av uformell organisasjon for at man med rimelighet skal kunne kalle et sted en møteplass. På den måten kan nye relasjoner utvikle seg mellom partene, ideer kan skapes og få anledning til å utvikle seg og realiseres på sine egne premisser.

En av de avgjørende manglene ved Open Scene er muligens at det ikke ble tildelt en slik møteplass, selv om dette altså var helt konkret satt opp både som et virkemiddel og et mål for arbeidet.

Uttrykksmangfold

Forsøksarenaen var også ment ”å skape eller prøve ut nye scenekunstuttrykk, og bli ein møtestad for samspel og dialog i former som kan være nyutviklende både for minoritetar og for storsamfunn”. Å øke uttrykksmangfoldet går igjen som en viktig begrunnelse for tiltaket. Slik det forekommer i teksten, åpnes det for å tolke det på to ulike måter. For det første sies det eksplisitt at det er snakk om et *etnisk* mangfold. I et prosjekt som Open Scene er dette selvinnsende. I den formuleringen som her er gjengitt, ligger det imidlertid noe mer. Her ønsker man å skape *kunstnerisk* mangfold. Det er ikke her snakk om bare å gi plass til andre uttrykk på lik linje med tradisjonelt norske eller vestlige former, men å lage syntese og synergi mellom forskjelligheter. Det etniske er her tenkt som et middel, eller en vei til økt kunstnerisk mangfold. Man ønsker her å legge til rette for utviklingen av tredje former, gi seg det ukjente og risikofylte i vold. Man åpner opp for å gå inn i en prosess som ingen av partene kjenner utgangen på. Igjen ser vi brytningen mellom integrasjon og inkorporasjon.

Problemet med å definere et kunstnerisk mål er naturligvis at man dermed står overfor spørsmålet om hvem som skal definere felles bedømmelseskriterier. Dette spørsmålet ble ikke i tilfredsstillende grad besvart. DNT var helt entydig i å hevde at deres ordinære kriterier skulle gjelde også for de flerkulturelle prosjektene.

Modellutvikling

Prosjekt Open Scene var også instrumentelt i den betydningen at det ikke bare skulle være et mål i seg selv, men også framskaffe midler. Med andre ord ligger det i selve prosjektutformingen en erkjennelse av at det ville bli en liten del av en mye lengre kulturhistorisk prosess. I programmet heter det: ”Å få til ein god prosess og arbeidsform vil vere like viktig som sjøelve resultatet i form av ei teateroppsetting.”

Man kunne derfor ha forventet at man i større grad hadde diskutert organisatoriske løsninger med hensyn på deres overføringsverdi. Det har ikke vært mulig å framskaffe dokumentasjon for at så har vært tilfelle. På samme måte kunne man ha forventet en større vilje til å eksperimentere med ulike løsningsalternativer. Her ser det ut som om både evnen og viljen har vært relativt lav. Den organisasjonsformen som ble etablert før arbeidet kom i gang, ble beholdt gjennom hele perioden, selv om dette avstedkom til dels sterke frustrasjoner og motsetninger.

Konklusjon

Under et evalueringsmøte med prosjektdeltakerne den 21. mai 2001 forsøkte man å oppsummere de mange oppfatningene av hva som egentlig hadde vært prosjektets målsetning. Khalid Salimi sammenliknet situasjonen med tre mygg som diskuterte hva en elefant var for noe. Den ene satt på øret og mente at det var et blad, den andre satt på snabelen og mente at det var en slange, mens den tredje satt på det ene benet og mente at det var en stokk. Dette vakte gjenkjennelse og en viss oppgitt munterhet hos de tilstedeværende.

Et av de sentrale problemene ved prosjektet er med andre ord at det hele tiden fikk eksistere uenigheter om basale forutsetninger uten at de ble fanget opp underveis. Dette forårsaket i sin tur sterke frustrasjoner hos de ”flerkulturelle” deltakerne, noe som igjen fremkalte en klart defensiv holdning hos prosjektledelsen.

Det eksisterer en påtakelig mangel på avklaring av hvordan de enkelte leddene i målformuleringene skal forstås i forhold til hverandre, og en manglende innsikt i det ideologiske grunnlaget for de begrepene som anvendes. På grunnlag av gjennomgangen ovenfor er det imidlertid ikke fullgodt å konkludere med at kommunikasjonen mellom de norske og de flerkulturelle miljøene var for svak. Den inkonsistensen som springer en i øynene, finnes først og fremst *innenfor* de norske miljøene.

Det ser derfor ut som om kommunikasjonssvikten mellom de norske institusjonene og de flerkulturelle miljøene først og fremst er en funksjon av svikten i de andre leddene, innenfor de norske politiske miljøene og forvaltningsnivåene. Mangelen på kommunikasjon bør derfor ikke tolkes entydig som et kulturproblem. Årsaken er ikke at samtalepartene snakker ulike språk eller at de er uenige om koder, men snarere at den parten som tiltar seg definisjonsmakten, ikke har utredet grundig nok de praktiske og politiske konsekvensene av sine egne standpunkter.

2. ORGANISASJON

Kulturrådet

En av de to initiativtakerne er nestleder i Norsk kulturråd og er samtidig initiativtaker til det såkalte Mosaikkprogrammet, som også er initiert av Kulturrådet. Det ble tidlig i prosessen vedtatt at administrasjonen og styringen av prosjektet samt det administrative ansvaret skulle legges til Kulturrådet.

Det Norske Teatret

Valget av det Norske Teatret som arena for prosjektet ser ut til å ha utkrystallisert seg på et relativt tidlig tidspunkt i planleggingsprosessen, før styringsgruppa ble etablert. Den personlige kontakten mellom Kulturrådets nestleder og en av teatrets dramaturger, som også sitter i Kulturrådets scenekunstutvalg, ser ut til å ha vært utslagsgivende. Dramaturgen sier selv at det ikke var noe som hadde ”gjæra seg fram ved teatret”, men at det ”ble tatt på pilken”. Teatersjefen ble informert om prosjektet over telefon mens han var på sommerferie, og sa umiddelbart at det hørtet spennende ut. Det var det grunnlaget prosjektet ble lokalisert på.

Statsråden sier i etterkant at valget ble gjort med et visst ”glimt i øyet”, med tanke på at dette teatret selv har som sitt fremste formål å kjempe for en lokal minoritetskultur. Det samme minner Kulturrådets direktør om også med et glimt i øye.

Flere av skuespillerne på prosjektet sier at de fant valget av DNT uheldig, av to grunner. For det første vanskeliggjorde språkformen deres deltakelse. Mange av dem har problemer med å beherske norsk språk, og nynorsken vanskeliggjorde dette ytterligere. Andre sier derimot at det å beherske språk er en av skuespillernes basale kompetanser og at det ikke ville vært noe lettere om det hadde vært engelsk eller et annet språk. For det andre hevdet flere at DNT ikke har noen tradisjon på integrasjon av det flerkulturelle. Samtidig må det tilføyes at slik erfaring bare eksisterer rent unntaksvis hos de store institusjonsteatrene. En må derfor kunne konkludere med at plasseringen ved DNT ikke bød på flere betenkeligheter enn hva

som ville ha vært tilfelle ved noen av de andre tilsvarende institusjonene.

Styringsgruppa

For å stå for den formelle ledelsen av prosjektet ble det nedsatt en styringsgruppe med medlemmer fra Norsk kulturråd ved direktør og nestleder, og Det Norske Teatret ved teatersjefen og en dramaturg. Teatrets ledelse la som et premiss fra starten av at de til enhver tid skulle ha to representanter på møtene.

Nestlederen i Kulturrådet, Khalid Salimi, rådgiver i Kulturdepartementet, Nita Kapoor og dramaturg Ola E. Bø ved DNT var de som etablerte de første kontaktene. Det ble påpekt av flere informanter at de oppfattet det som uheldig at dramaturgen ved teatret spilte en aktiv rolle både i styringsgruppa og i kunstnerisk råd all den stund han også sitter som leder av scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Man mente at han ”bar flere hatter” og satt med for mye innflytelse samlet på én hånd.

Gruppa skulle ha tilsyn med økonomien og være ansvarlig for den ”overordna utviklinga” av prosjektet.¹ Det besto blant annet i å utforme selve prosjektmodellen. Den opprinnelige idéskissen, inkludert målformuleringene, ble utformet sommeren 1997 av Salimi, Kapoor og Bø sammen med en representant fra Kulturdepartementet. Både prosjektmodellen og målformuleringene ble stående gjennom hele prosjektperioden og var altså utformet på et tidspunkt før ”debattene i prosessen” kom i gang. Dette gjaldt i særdeleshet det viktige punktet om hvem som skulle ha det avgjørende ordet når det gjaldt repertoarvalg og casting (utvalg av skuespillere til en oppsetning) under prosjektet.

Man legger merke til at ingen fra det flerkulturelle skuespillermiljøet fikk plass i styringsgruppa. De var derfor heller ikke med på å fatte de avgjørende beslutningene om styring, organisasjon og faglig/kunstnerisk innhold. Det uheldige ved dette skjeve styrkeforholdet ble påpekt av flere deltakere.

En må derfor vurdere det slik at den avgjørende *definisjonsmakten* lå i denne gruppa. Siden det opprinnelige målet var å etablere en dialog, ligger det allerede her en viktig årsak til den begrensede måloppnåelsen. I stedet for dialog etablerte det seg fra starten av et typisk mønster preget av to monologer. Denne situasjonen ble i tillegg utdypet og forsterket under prosjektets gang.

¹ Udatert og uadressert notat skrevet på Det Norske Teatrets brevark med Open Scenes logo underskrevet av Vidar Sandem, Ola E. Bø, Ole Jacob Bull og Khalid Salimi og som omhandler styringsstruktur og målsetninger for prosjektet. Underskriverne utgjør styringsgruppa for Open Scene.

En sentral og viktig debatt som utkrystalliserte seg umiddelbart innenfor gruppa, angikk hovedprinsippene for ressursanvendelsen. Skulle man primært være produktorientert og satse på oppsetninger, eller skulle man være prosessorientert og bruke mer tid og penger på å skaffe seg en oversikt over det flerkulturelle skuespilmiljøet. De som mente det siste, hevdet at noe av poenget måtte være å synliggjøre folk og miljøer som var ukjente for den etablerte teaterverdenen. Hvis man umiddelbart gikk i gang med oppsetninger, ville man være tvunget til å benytte skuespillere som allerede befant seg innenfor nettverket. Dessuten ville man i så fall allerede i utgangspunktet avskjære seg selv muligheten for—å etablere dialoger. Hvis det kunstneriske arbeidet skulle startet umiddelbart, ville man ikke ha tid eller anledning til den type metakommunikasjon som ville vært nødvendig. For å si det på en annen måte: Hvis man med en gang skulle bli produktorientert, ville arbeidet med prosessen komme i andre rekke allerede fra starten.

Det kan se ut som om teatrets ledelse gikk inn for det første prinsippet, mens prosjektkoordinatoren gikk inn for det siste. En av de faste dramaturgene foreslo i tråd med det produktorienterte synet at de skulle begynne med å sette opp—*Angsten et sjela* av Reiner Werner Fassbinder. Den andre fraksjonen mente at dette var å gå for fort fram, og at man isteden burde satse på auditions og workshops den første perioden. I denne fasen kom for eksempel også ideen til skuespillerbanken opp (se s. 50). Håpet var da at man slik kunne gi seg selv en mulighet til å utvikle en balansert og gjensidig prosess før produktene skulle leveres. En kan vel si at det faktiske forløpet vitner om et kompromiss på dette punktet.

Kunstnerisk råd

Denne gruppen skulle ”legge fram idear til det kunstnarlege innhaldet i prosjektet” og sikre ”dei kunstnarlege debattane i prosessen”.²

De inviterte medlemmene i denne gruppen ble gjennom hele prosjektperioden sittende med følelsen av ikke helt å være innforstått hverken med prosjektets egentlige mål eller med sitt eget mandat.

De sentrale temaene under møtene var valg av oppsetninger (repertoar) og rollebesetning (s.k. ”casting”), altså hvilke prosjekter som skulle velges ut og hvilke skuespillere som skulle delta. Spørsmålet om ”blind-casting” kom opp helt fra starten

² Ibid.

og forble et uforløst tema. Det innebærer at man i utvelgelsen av skuespillere til et stykke rett og slett ser bort fra aktørenes fysiske framtoning og kulturelle bakgrunn. Argumentene fra de flerkulturelle deltakerne ser ut til å ha vært at de enten ble stengt ute på grunn av sitt utseende og sin bakgrunn, eller at de ble tildelt roller kun etter utseende. Flere av dem uttrykte at de hadde følt seg som ”etniske figurer” eller ”kleshengere”. En annen sier at hun ikke tør å satse som kunstner i Norge fordi hun ikke har tid til ”å vente på innvandrerroller”. De aller fleste har altså en opplevelse av at deres rolle som kunstnere ble definert på forhånd av noen andre. De var ikke medforfattere til sin egen profesjonelle identitet. Teatret på sin side hevder med styrke at disse spørsmålene på ingen måte var et diktat.

Et annet tilfelle hvor forskjellene i oppfatning av kunstnerisk kvalitet og kulturpolitisk strategi kom til syne, var i diskusjonene om Are Kalvøs stykke *Kunsten å være neger*. Dette er en sterkt ironisk tekst hvor tabuord og forbudte holdninger i den flerkulturelle diskursen gjøres eksplisitt. Den har oppnådd stor popularitet innenfor den mer intellektuelle ”monokulturelle” delen av offentligheten, men faller innvandremiljøene svært tungt for brystet. Det endte med at stykket ikke ble satt opp, etter at teatret hadde brukt en del ressurser på å utvikle manus.

I tillegg fikk en del strukturelle spørsmål tidvis en sentral plass på møtene. Dette gjaldt først og fremst hvilken innflytelse rådet skulle ha. De flerkulturelle representantene så det som et forum der de kunne komme til orde og øve innflytelse på prosjektet. Her ble det imidlertid gjort klart fra ledelsens side helt fra begynnelsen at den endelige avgjørelsen lå hos teatersjefen.

Det er tydelig i ettertid at det helt fra begynnelsen ble etablert en struktur med to motsatte parter. Man greide aldri å skape begeistring og identitet med prosjektet på en slik måte at det fikk utvikle seg en teamfølelse innad i prosjektmiljøet som helhet.

Av de fire ”flerkulturelle” medlemmene i rådet forsvant et par stykker før prosjektet var avsluttet, mens andre hadde spesielle institusjonelle interesser å forsvare. Cliff Moustache, lederen av Nordic Black Theatre, var skeptisk til prosjektet helt fra begynnelsen. Det hang naturlig sammen med en viss engstelse for at Nordic Black Theatre skulle gå glipp av viktige muligheter til å utvikle seg. Det førte til at han deltok med stor iver på møtene i Open Scene. Han mente at de tiltakene som ble igangsatt innenfor det flerkulturelle scenekunstrådet, burde bygge på de institusjonene som allerede eksisterte, og ikke stykkes ut i smått til miljøer som er

uten erfaring og kompetanse. På den måten bruker man knappe midler på å finne opp hjulet flere ganger uten å få til noen utvikling og kontinuitet. Toni Usman var i utgangspunktet positiv, men ble mer og mer kritisk etter hvert. Han opplevde at han selv og hans kolleger ikke ble respektert som fagfolk. Spesielt sterkt reagerte han på bruken av amatører i oppsetningen av *Et Dukkehjem* i samarbeid med Statens teaterhøgskole. Det var endatil en av de første produksjonene under prosjektet, og gav slik et lite positivt signal. Spesielt på grunn av det han oppfattet som teatersjefens passive og lite synlige rolle i prosjektet, følte han at prosjektet ikke ble tatt alvorlig. Namaa Alward trakk seg fra rådet et år før utløpet av prosjektperioden fordi hun følte seg som et gissel. Hun har høy utdanning og spesialisert erfaring fra sitt hjemland, der hun også har høstet stor anerkjennelse. Hennes profesjonalitet skulle det således ikke herske noen som helst tvil om. Både Usman og Alward må derfor sies'å være kunstnere som føler at deres personlige ære og respekt står på spill i den flerkulturelle situasjonen de er kommet i.

Motsetningene som kom for dagen i denne gruppa hang sammen med at de ulike aktørene hadde ulike kunstneriske ambisjoner, og dette viser med all tydelighet hvor vanskelig det er å arbeide sammen ulike agendaer i et tverrkulturelt perspektiv.

Under en diskusjon om disse forholdene så sent som august 1999, på et tidspunkt da de fleste oppsetningene allerede hadde blitt gjennomført, kom dette spesielt tydelig til overflaten. Flere følte at de i altfor liten utstrekning hadde hatt muligheten til å ”diskutere og fremme synspunkt overfor kunstnarleg leiing både ved Det Norske Teatret og dei einskilde produksjonane.” (oppsummering fra møte 17.6.99, datert 3.8.99 fra Kulturrådet). De gav ved den anledning uttrykk for at de følte seg mer som et alibi for en kulturpolitisk satsning som var definert et annet sted, enn som ”reelle premissleverandører for kunstnarleg verksemd”.

Under oppsummeringen av enkelte oppsetninger ble det tydelig at denne handlingslammelsen fra det kunstneriske råds side, førte til at de ansvarlige for de enkelte prosjektene opplevde å være overlatt til seg selv. Dette ble for eksempel nevnt eksplisitt i forbindelse med oppsetningen av *Et Dukkehjem*, hvor spriket mellom Open Scenes kulturpolitiske målsetning og oppsetningens utforming ble opplevd som spesielt dramatisk. Dermed kan en av hovedårsakene til Open Scenes begrensede suksess ligge nettopp i denne gruppens uavklarte funksjon.

Prosjektledelse/koordinasjon

Prosjektleder ble ansatt 1. mai 1998. Det ble fastslått av styringsgruppa at vedkommende skulle være en av teatrets egne ansatte. Hans funksjon skulle hele tiden diskuteres internt ved teatret, eller som det står i notatet fra styringsgruppa: ”korleis dei til ei kvar tid nyttar denne stillinga.” Oppgaven skulle være todelt, nemlig å koordinere arbeidet og være initiativtaker og pådriver.

Prosjektleders rolle var også å fungere som ”bindeledd mellom dei ulike kunstnarlege funksjonane i prosjektet og DNT som produksjonseining”.

I tillegg til å skulle fungere som et slikt bindeledd, utgjorde også prosjektlederstillingen i seg selv en personmessig overlapping mellom DNT og Open Scene (OS). Prosjektlederens lønn ble ikke i sin helhet dekket over prosjektets budsjett, prosjektleders rolle ble derfor avtalt mellom OS og DNT. Den gikk i korthet ut på at han i perioder skulle disponeres til ordinære funksjoner innenfor DNT.

Vedkommende fungerte bra på den kunstneriske siden ved å drive frem prosjektforslag og ha ideer til nye stykker. Han tok også kontakt med skuespillere for å få dem til å komme på auditions og trekke dem med i arbeidet.

På den administrative siden ble vedkommende ansett av de fleste deltakerne for å være lite systematisk. Oppfølging og koordinering manglet plan og kontinuitet, slik de opplevde det.

Et spesielt ankepunkt som kom fra flere hold, spesielt fra skuespillerne, er at de ikke ble fulgt opp med informasjon, men at de ”falt ut” av prosjektet så snart deres rolle var utspilt, bokstavelig talt. Dette bidro igjen sterkt til fremmedgjøringen i forhold til prosjektet.

Her må det tilføyes at rollen som koordinator var svært utfordrende all den stund det på forhånd var bestemt at vedkommende skulle komme fra teatrets egne rekker. Rollen viste seg etter hvert å bli meget krevende. Vedkommende som satt i stillingen følte seg presset mellom teatrets interesser på den ene siden, kravene og forventningene fra det flerkulturelle miljøet på den andre, samt av egne kunstneriske ambisjoner.

Det kan derfor se ut til at det hadde vært en bedre løsning å ansette en uavhengig person i denne stillingen. Da hadde man muligens også kunnet redusere noe av

fremmedgjøringen mellom DNT og de flerkulturelle miljøene. Hvis koordinatoren hadde vært uavhengig, hadde de vært i samme båt i forhold til teatret, og dermed funnet grunnlag for en friere dialog.

Informasjon og oppfølging

De aller fleste skuespillerne som deltok, sier at de oppdaget prosjektet gjennom en annonse i dagspressen. Det viser seg at denne annonsen var det eneste dokumentet hvor målene med satsingen var konkret utformet og systematisert.

Ingen av de senere involverte skuespillerne var til stede på pressekonferansen hvor prosjektet ble offisielt lansert. De var følgelig heller ikke kjent med det plandokumentet som ble presentert og diskutert der. Flere savnet en presentasjon og diskusjon av prinsippene i prosjektet ved den innledende audition eller ved det første møte under workshop'ene. Noe slikt ble ikke gjennomført. Denne gjennomgående mangelen på informasjon forsterket igjen en opplevelse av avstand og fremmedgjøring mellom partene.

Som allerede vist hadde de to initiativtakerne ingen ytre miljøer å forholde seg til i den tidlige planleggingsprosessen. De personene som ble valgt ut til å sitte i kunstnerisk råd, kom inn i bildet fordi de allerede var med i disse personenes nettverk. Det kan i ettertid virke som om det dermed oppsto en viss skjevhet i rådet i forhold til bredden og mangfoldet av miljøer som ble representert i de enkelte prosjektene. For eksempel følte mange som regnes"å tilhøre det afrikanske eller "svarte" miljøet, liten identitet med prosjektet fordi de ikke hadde "sine" representanter i de styrende organene. På grunn av at Cliff Moustache distanserte seg fra prosjektet i utgangspunktet, ble denne følelsen forsterket. Det virket naturligvis forsterkende på tillitskrisen at de to initiativtakerne, som jo sto for utvalget av representanter til rådet, begge tilhørte det asiatiske miljøet.

Distanseringen og fremmedgjøringen forekom også i betydelig grad i forholdet mellom det flerkulturelle skuespillermiljøet og DNT. Siden teatrets representanter var så tungt inne i både styringsgruppa og kunstnerisk råd, og at de i tillegg såpass tydelig insisterte på å ha det avgjørende ordet i viktige spørsmål, ble prosjektet identifisert med DNT. Et tydelig mål på den gjensidige avstanden mellom disse to partene var at en av teatrets ledende representanter ved en anledning anvendte betegnelsen "fremmedkulturelle" på sine samarbeidspartnere. Dette ble nøye rapportert til evaluator.

Det ble lagt stor vekt på å sikre at styringen hele tiden lå hos teatrets ledelse. Dette førte helt fra starten til en polarisering mellom teatret og de flerkulturelle miljøene innenfor prosjektet. Det ble skapt en gjennomgripende følelse av patron–klientforhold, der teatret gjennomgående satt med avgjørelsesmyndigheten. Det lå nok allikevel en viss ambivalens i dette forholdet. På den ene siden ønsket de flerkulturelle representantene så stor innflytelse som mulig i de løpende avgjørelsene, men på den andre siden ønsket flere av dem også at gruppa skulle ha så høy prestisje som mulig. Det første ønsket trakk i retning av at de skulle ha økt relativ representasjon, mens det andre ved ulike anledninger førte til at de ønsket teatret sterkere representert slik at det skulle framstå som mer ”offisielt”.

Det er i alle fall eksempel på en konflikt mellom to parter som har med makt og innflytelse å gjøre, men som får lov til å se ut som om den utelukkende handler om kulturforskjeller.

Konklusjon

Konklusjonen på analysen av organisasjonsform og prosjektstyring er derfor igjen at partene i prosjektet snakket forbi hverandre, men at dette *ikke* først og fremst skyldtes kulturforskjeller. I tillegg til den ideologiske inkonsistensen, var det også dårlig artikulering mellom de partene i prosjektet som påtok seg lederfunksjonen. Vi ser at det var en avgjørende mangel på dialog og samforstand mellom det politiske leddet (Kulturdepartementet), forvaltningsleddet (Kulturrådet) og den operative arenaen (DNT).

Som en viktig faktor i denne mangelen på kommunikasjon mellom forvaltningsnivåene ligger også det faktum at de som var politisk ansvarlige for prosjektet, statsråd Birkeland med sin rådgiver Nita Kapoor, forlot arenaen rett etter at prosjektet var etablert. Dette ble stadig påpekt av de skuespillerne som deltok i de ulike produksjonene. En av informantene kalte prosjektet for ”herreløst”. Mange mente at det at ”eierne ble borte”, som én uttrykte det, førte til en viss ansvarsfraskrivelse hos de ledende organene og aktørene. Enkelte av de mer kritisk innstilte medlemmene i kunstnerisk råd hevdet blant annet at ledelsen ved teatret og Kulturrådet viste en tendens til å skyelde på hverandre når de møtte motstand nedenfra.

Man må med rimelighet kunne si at teatret ønsket seg en utvidelse av den ordinære virksomheten – et ”påbygg” for å holde seg til byggetmetaforen – og ikke en forandring av institusjonen. Den etablerte strukturen og avgjørelsesprosessen ved teatret skulle fortsette å gjelde selv om man brakte inn en ny dimensjon. Dette gjaldt

både repertoarvalg og casting. Man ønsket seg med andre ord integrasjon, men ikke inkorporasjon.

Med et begrep fra kulturanalysen kan vi si at *hegemoniet* helt entydig lå hos DNT gjennom hele prosessen. Med hegemoni menes i denne sammenheng den form for makt som gjør seg gjeldende i estetiske og symbolske (kulturelle) sammenhenger. Det kan defineres i forhold til tre faktorer:

- 1) hvem som har makten og evnen til å bestemme hvilke parter som legitimt har anledning til å ytre seg,
- 2) hvem som har makten og evnen til å sette dagsorden, dvs. å velge ut de tema samtalepartene skal få uttale seg om uten å bli avvist som irrelevant eller usaklig,
- 3) hvem som har makten og evnen til å definere evalueringskriteriene, dvs. de reglene som avgjør hvilke utsagn/prestasjoner som er vellykkede og hvilke som er mislykkede (kvalitet). Det er utvilsomt slik at alle disse faktorene gikk i teatrets favør.

Hegemoni kan også ytre seg mer indirekte og subtilt, uten at det snakkes om eller vises direkte, men like fullt være tydelig nok. Et eksempel på dette er bordplasseringen under et evalueringsmøte som ble arrangert. Alle de mørke deltakerne satte seg på den ene siden og alle de lyse satte seg på den andre. Selv de deltakerne som ikke var knyttet til teatret eller til prosjektets ledelse, men etniske norske, satte seg på den hvite siden. Maktrelasjonen mellom de to sidene av bordet var helt entydig å observere.

Resultatet av dette var at den muligheten til jevnbyrdig dialog og ”jamstelt deltaking” mellom partene, slik det ble forutsatt i programnotatene, ikke slo til.

Dermed var også muligheten for å skape nye, ”tverrkulturelle” former som kunne føles mer relevante for innvandremiljøene generelt, sterkt svekket.

3. FLERKULTUR

Under arbeidet med utviklingen av Open Scene har det vært tatt i bruk ulike begreper for å betegne de aktørene prosjektet var ment å omfatte. Synonymer som går igjen er ”transkulturell”, ”flerkulturell”, ”tverrkulturell”, ”person med minoritetsbakgrunn”, ”person med innvandrerbakgrunn” og til og med ”fremmedkulturell”. Før man går videre i beskrivelsen av Open Scene, er det derfor viktig å avklare noen av de betydningene og bruksmåtene disse begrepene blir gitt i den politiske retorikken. Dette er desto mer påkrevet da alt tyder på at problemene ikke har vært av praktisk eller ressursmessig art, men ideologiske og kommunikative.

For det første brukes dette ofte til å referere til en sosial og kulturell *tilstand*. Man kan for eksempel si at det norske samfunnet er flerkulturelt etter at vi har fått et visst antall innvandrere til landet. Man sier også at nå har globaliseringen utviklet seg til et slikt nivå og omfang at samfunnene i Nord ikke lenger er ”enkulturelle” eller nasjonale, men flerkulturelle. Da mener man rett og slett at befolkningen utgjøres av individer som har sin opprinnelse i ulike land og representerer ulike tradisjoner.

For det andre snakkes det ofte om det flerkulturelle som en *dimensjon* ved et fenomen eller en prosess. For eksempel heter det i programnotatet til Open Scene at man vil forsøke å ”integre ein fleirkulturell dimensjon” ved DNTs virksomhet.

En beslektet begrepsbruk er at man enkelte ganger benytter begrepet for å beskrive et *perspektiv* på et kulturuttrykk, et samfunn eller en person. For eksempel kan det forekomme i den offentlige debatten at man tilbakeviser karakteristikken flerkulturell på det norske samfunnet fordi det statistisk sett er en såpass ubetydelig forekomst av ikke-norske. I et slikt tilfelle vil man diskutere det flerkulturelle som en måte å betrakte det norske samfunnet på. Det hevdes for eksempel ofte at norsk folkemusikk, som jo innenfor et nasjonalt perspektiv anses for å være det norskeste av det norske, heller ikke har sin opprinnelse i Norge. Man argumenterer da med at den er innført fra Nord-Frankrike en gang under høymiddelalderen og sene-

re har forbundet seg med de forskjelligste stilarter og impulser på sin vei nordover. Den kan med andre ord også betraktes som ”flerkulturell”. Når folkemusikken opptrer innenfor sammenhenger preget av verdensmusikk, gjør for eksempel dette synet seg gjeldende. Når den opptrer i lokale sammenhenger gjør det nasjonale synet seg gjeldende. Alle slike debatter viser at vi i mange sammenhenger bruker begrepet for å betegne et syn på et fenomen og ikke selve fenomenet i og for seg.

Svært ofte anvendes begrepet ”flerkulturell” også for å betegne en *gruppe* mennesker i samfunnet, og dermed skille dem ut som spesielle i forhold til en antatt normal som da er ”monokulturelle”. Det snakkes for eksempel ofte om den norske befolkningen på den ene siden og ”de flerkulturelle miljøene” på den andre. Da forutsetter man at den normale majoriteten har én kultur og at det å ha flere representanter et sosialt problem, en forskjell som det må gjøres noe med.

Nesten konsekvent henger imidlertid også bruken av begrepet flerkulturell sammen med en persons fysiske framtoning, nemlig at man har en *hudfarge* som ikke er vanlig i Nordvest-Europa. Mennesker som har vokst opp i Norge og som ellers innehar alle symptomer på å være ”norske”, havner ofte i kategorien flerkulturell hvis de er mørke i huden. Flere av dem som ble trukket inn i arbeidet med Open Scene, tilhører denne kategorien. De kalte ofte seg selv for ”svarte”.

Endelig blir naturligvis også begrepet flerkulturell benyttet som politisk *instrument* og finansieringsteknikk. Da anvendes ikke begrepet med noen av de referansene som er nevnt ovenfor, men er redusert til sine rent retoriske funksjoner. Fordi multikulturalismen for tiden er ”politisk korrekt”, gjenspeiles dette ofte i offentlige støtteordninger – de forutsetter at det man søker penger om, skal bidra til å løse det flerkulturelle problem på en eller annen måte. Hvis man derfor søker finansiering for et prosjekt – som for eksempel en teateroppsetning – og klarer å fremstille det som om det ”har en flerkulturell dimensjon”, vil mulighetene for å få midler øke. En slik *instrumentell* holdning har blitt rettet som beskyldning mot en av oppsetningene under Open Scene. Man hevdet at prosjektet ikke egentlig var motivert av det flerkulturelle tema, men utnyttet det for å oppnå finansiering og kulturpolitisk legitimering.

I planleggingen av prosjektet ble det derfor brukt mye energi og omtanke på å unngå begrepet ”flerkulturell”. Man følte at dette ville føre til stigmatiseringer og dermed motarbeide hensikten. Alle slike forsøk på å begrepsfeste en kulturforskjell og la begrepet representere en gruppe mennesker, er i seg selv maktbruk

fordi det reifiserer kulturforskjellen. Det impliserer at den ene gruppen er normal (generisk) og den andre gruppen merket – en variant eller en blanding. En variant av noe kan være mer eller mindre vellykket, men den er alltid logisk underordnet.

I stortingsmeldingen (St.meld. nr. 47/1996-97) om kunstnerne og samfunn i Norge ved tusenårsskiftet, er dette nevnt som et av de viktige kulturpolitiske utfordringene:

”Storsamfunnet [har] på somme måtar ei utprega eurosentrisk kunstoppfatning, i den meining at det for såkalla etnisk kunst å oppnå status og respekt som likeverdige kunstuttrykk. Omgrepet ’etnisk kunst’ er i seg sjølv eit klart vitnemål om dette: ’kunst’ er reservert for det som vi kjenner frå vår eigen kulturbakgrunn, det andre er ’etnisk kunst’. Slik sett kan nemninga ’etnisk kunst’ somme gonger fungera ekskluderande og eksotiserande.” (St meld nr 47/1996-97:10)

I dette tilfellet framstår for eksempel en gruppe skuespillere som ”en slags” skuespillere, mens en annen gruppe i utgangspunktet defineres som ”egentlige” skuespillere – eller rett og slett skuespillere. Den norske teaterverden (som i verdensmålestokk er liten og relativt betydningsløs) framstår i denne hjemlige flerkulturelle retorikken som det egentlige (generisk) teater, mens ”de andre”, som for eksempel de indiske, franske eller engelske (som naturligvis er svært betydningsfulle internasjonalt), framstår som en *type* teater – en undergruppe og variant av noe egentlig.

Så lenge man med begrepet flerkulturell vil beskrive forholdet mellom ulike kulturer, oppleves det uproblematisk, men i det øyeblikk man vil bruke det til å peke på konkrete mennesker, begår man en logisk nivåfeilslutning. Et sosialt system kan være flerkulturelt, men ikke en person. Et enkelt individ har en sosial og kulturell erfaring som er slik eller sånn. Det er det vi kaller bakgrunn. Ut fra det likner man mer eller mindre på en gruppe andre mennesker. Noen likner på mange, mens andre har en sosial og kulturell erfaring som likner på relativt få andre. Men ingen har flere bakgrunner.

Det er utvilsomt slik at de fleste som tar i bruk dette vokabularet henviser til enkeltpersoner, eller typer av personer. I programdokumentene for Open Scene går det fram at det flerkulturelle er et ”miljø”, dvs. personer med noen identifiserbare kjennetegn, og en dimensjon ved teatrets virksomhet.

I enkelte situasjoner representerer det en person som kommer fra et annet land enn der man for tiden oppholder seg, det er rett og slett en utlending.

Enkelte av dem som i denne forbindelse er inkludert i gruppen flerkulturell, og som også oppfatter seg selv som annerledes, er forbausende nok født og oppvokst i Norge. De har alle sammen en umiskjennelig lokal Oslo- eller østlandsidentitet. Kulturelt eller etnisk sett framstår de umiddelbart som helstøpte og alt annet enn hybride eller sammensatt. Slike typiske kulturelle kjennetegn som dialekt, interesser, holdninger, påkledning osv. peker entydig mot en oppvekst og tilhørighet på det sentrale Østlandet i Norge. Det som utmerker dem er imidlertid at de har en annen farge på huden enn hva som har vært vanlig i dette området.

Enkelte av disse bruker derfor konsekvent begrepet ”svart” om seg selv, istedenfor ”flerkulturell”. Det er for å understreke at klassifikasjonen tydeligvis har å gjøre med biologiske forskjeller og ikke først og fremst kultur eller bakgrunn. Men det er også for å unngå flertallsbøyningen av seg selv.

Ubehaget i flerkulturen

Disse ordene virker stadig støtende og forvirrende både på dem som forsøker å betegne andre og på dem som blir betegnet. Man sier for eksempel ofte: ”de *såkalte* flerkulturelle”, akkurat som man har en tendens til å gjøre når man bruker ordet primitiv om noen. Man vet at det er noe galt et sted, men kan ikke riktig erstatte det med et annet ord.

Semiotisk sett er det å lete etter flerheten hos en flerkulturell omtrent som å lete etter ”tenor” i en tenorsaks eller ”bongo” i en bongotromme. Betegnelsen er navnet på forskjellen mellom en bongotromme og andre typer trommer, ikke en objektiv egenskap ved trommen. Uansett hvor grundig man plukker trommen fra hverandre, vil man ikke finne bongo. Det eksisterer ikke et bongostoff i trommen eller et tenorgen i saksofonen.

På fint kan man kalle dette *distingverende* eller *relasjonelle* termer, de betegner forskjeller, dvs. *relasjoner mellom ting og ikke egenskaper ved tingene*. Deres berettigelse ligger derfor i hvor viktige og relevante disse forskjellene oppleves å være. Når det gjelder saksofoner og trommer, oppfattes det ikke som ubehagelig fordi det dreier seg om praktisk viktige distinksjoner. De peker på forskjellen i register på de ulike typene instrumenter. Å kalle en tromme ”bongo” betyr å angi hvordan den er stemt, hvordan den skal spilles og hvilken plass den skal ha i ensemblet.

Da ser vi også at for at slike distingverende termer skal gi mening, må de hvile på en tydelig og konkret forskjell. De må være *antinomiske*, dvs. ha en tydelig og

umiddelbar motsats som de får sin mening gjennom.

Her svikter begrepet ”flerkultur”. Det monokulturelle eksisterer ikke som en entydig motsats. Det er ikke lenger slik at noen av oss bare behersker én type koder og kompetanser (kultur). Alle behersker flere repertoarer eller har i sitt repertoar elementer som har sitt opphav i flere tradisjoner. Det er med andre ord minst like vanskelig å få øye på en monokulturell person som å få øye på en flerkulturell person. Dermed ser vi at den distinksjonen begrepet insisterer på, i praksis er svært utydelig og vanskelig å få øye på. Den likner ikke på noen måte på forskjellen mellom en tenorsaks og en sopransaks. Begrepet flerkulturell utgir seg for å være *antinomisk*, dvs. betegne en forskjell, når det faktisk ikke er det.

Pluralisering og urenhet

De aller fleste mennesker med vettet i behold regner seg selv som én person og ikke som flere. Man oppfatter det også slik at man har levd – eller lever – ett liv. Dette ene livet er også de aller fleste i stand til å fortelle om i en form som virker sammenhengende og fokusert og som derfor oppfattes som én fortelling. Vi sier gjerne at vi har en livshistorie eller biografi. Svært få vil finne på å fortelle flere historier når de skal fortelle om seg selv. Alle vil ta med flere episoder og faser, men allikevel fremstille seg med én historie.

Det gjelder også samtlige av dem som deltok på Open Scene. Alle sammen har fortalt om ”sin bakgrunn” – i entall – på en måte som evaluator uten problemer har vært i stand til å skrive ned og få sammenheng og mening i. Jeg har ikke skrevet ned flere biografier for noen person. De føler det ikke slik at de har fått en biografi til eller at det er blitt flere av dem etter at de steg av flyet på Gardermoen.

For sammenlikningens skyld kan vi tenke på den forandring som skjer med mennesker gjennom de ulike fasene i livet – vår reise gjennom tid. Vi forandrer oss gjennom aldri på den måten at en åttiårig utgave av en person er radikalt forskjellig fra en tyveårig utgave av samme person. Det gjelder både kulturell kompetanse, sosial erfaring, uttrykksformer, identitet osv. Denne typen forandring skjer med et menneske selv om man verken reiser eller flytter. Det er imidlertid ingen som ville finne på å tiltale eller omtale denne personen i flertall selv om man altså har gjennomløpt en rekke kulturelle og sosiale hamskifter.

Det ser med andre ord ut til å være slik at en persons bevegelse gjennom tid, med de radikale forandringene det innebærer, ikke kvalifiserer for slik flertallsbruk,

mens bevegelse gjennom rom gjør det. Når en person beveger seg fra én livsfase til en annen, og kanskje utvikler helt andre kompetanser og livssyn, betraktes vedkommende fortsatt som énkulturell. Hvis den samme personen derimot flytter fra India til Norge, ville han umiddelbart bli betraktet som flerkulturell.

Her ligger det også en annen faktor som muligens viser at slike begreper egentlig skjuler mer enn de avdekker. Hvis en norsk nordmann fra Norge hele sitt voksne arbeidsliv bor og virker for eksempel i Hong Kong, vil vi fortsatt ikke klassifisere vedkommende som flerkulturell når han vender hjem. Den norske prinsesse Ragnhild, fru Lorentzen, har for eksempel bodd i Brasil siden 1953 uten at det tilsynelatende kvalifiserer for etnisk pluralisering. Hvis en person derimot reiser fra Punjab til Norge, ville man bli klassifisert som flerkulturell ved ankomst på Gardermoen. Når vi snakker om det flerkulturelle Norge eller de flerkulturelle miljøene, omfatter det heller ikke alle de titusener, kanskje hundretusener av nordmenn som studerer og arbeider i utlandet.

Konklusjonen kan se ut for å være den at hvis en av dem vi oppfatter som Våre Egne i store deler av livet oppholder seg blant dem vi oppfatter som de Andre, vil vi ha mye vanskeligere for å betegne vedkommende som flerkulturell enn om det motsatte var tilfelle. Hvis en av de Andre derimot kommer til Oss, vil vedkommende *umiddelbart* bli klassifisert som flerkulturell.

Her er det imidlertid svært viktig å innse at slik pluralisering ikke utelukkende er styrt av etniske kjennetegn, men også av sosiale. Vi kan for eksempel tenke oss en indisk ambassadør eller en japansk bedriftsleder som har oppholdt seg i vårt land i 20 år. Slike personer ville allikevel ikke bli klassifisert som flerkulturelle, spesielt ikke hvis de behersket både språket og kjente vår kulturhistorie. De ville snarere bli klassifisert som *kosmopolitter* eller *verdensborgere*, betegnelser som har helt andre sosiale konsekvenser enn ”flerkulturell”. Kosmopolitt betyr å beherske koder og ha kompetanser. Det gir en entallsbøyning selv om vedkommende altså behersker flere slike kulturelle repertoarer og kanskje også har brutt med sitt opphav. Flerkulturell betyr alltid å *mangle* kompetanse, og det er da flertallsbøyningen benyttes, selv om det som ligger i det paradoksalt nok er at de *ikke* behersker flere koder. En pakistaner som for eksempel hadde behersket norsk teatertradisjon, hadde ikke blitt oppfattet som et problem og derfor heller ikke blitt omfattet av flerkulturelle tiltak. På den måten kan man paradoksalt nok si at problemet med de flerkulturelle er at de bare behersker ett sett av koder.

Alt dette tyder på at slike flertallsbetegnelser – pluralisering – er verbale teknikker som skyver bestemte Andre ut av det sosiale fellesskapet. Selv om de altså er blant oss, behøver vi ikke å anerkjenne dem som en av oss fordi de ikke er rene kategorier. Slik flertallsbruk er stigmatiserende fordi den mistenkeliggjør personenes kompetanse og tilhørighet. De er ikke *helt* samfunnsmedlemmer, men mer som stygge andunger som egentlig hører til et annet sted – eller ingensteds. De blir på en eller annen måte urene, på samme måte som Zygmunt Bauman beskriver jødene i det moderne (Bauman 1989). De faller utenom og mellom de sosiale klassifikasjonsskjemaene. De anerkjennes ikke helt som sosiale personer.

Tzvetan Todorov skiver at *anerkjennelse* er den mest elementære sosiale prosess fordi den 'markerer individets inntreden i det egentlige menneskelige livet' (2001:77). Det er gjennom å bli vist anerkjennelse fra våre medmennesker at vi oppfatter og bekrefter oss selv som rettmessige deltakere i det sosiale fellesskapet. Det er bare på den måten vi blir sosiale personer overhodet.

Alle de argumentene som har blitt brukt for å begrunne hvorfor personer med utenlandsk bakgrunn ikke har samme tilgang til teatrene, har som konsekvens at de fratar dem slik anerkjennelse. De hevder at disse personene ikke har tilstrekkelig kompetanse, eller at de har feil kompetanse, og at de derfor ikke hører til på vår scene.

4. TILPASNING TIL ORDINÆR DRIFT

Som det gikk fram av måldokumentet for prosjektet, var hovedambisjonen å ”åpne” Det Norske Teatret for det flerkulturelle. I et udatert notat fra styringsgruppa heter det at ”arbeidet med sceneprosjektet vil bli ein del av den kunstnarlege planlegginga på teatret elles”.

Kunstnerisk råd i Open Scene skulle ha samme funksjon og status som det ”ordinære” kunstneriske råd ved teatret, nemlig som et rådgivende organ for prosjektet og teatersjefen. Dets medlemmer har som oppgave å foreslå prosjekter og stykker til oppsetning, mens det er teatersjefens oppgave å velge det endelige programmet og ha ansvaret for repertoaret. Det kunstneriske råd i Open Scene hadde altså en rådgivende funksjon. Dette maktforholdet ble understreket tydelig fra institusjonens side, og hele tiden under henvisning til at det ordinære kunstneriske råd ved DNT hadde samme funksjon og ansvarsområde.

En slik parallell mellom to organ ved teatret utgjør imidlertid ikke i seg selv en integrasjon av det flerkulturelle. Tvert imot vil man med rimelighet kunne si at all den stund det opprettes et eget kunstnerisk råd for det flerkulturelle repertoaret, er dette et virksomhetsområde *utenfor* den ordinære driften. Det er et godt eksempel på forskjellen mellom integrasjon og inkorporasjon. Ved å tildele dem et eget kunstnerisk råd fikk de et eget rom i institusjonen, men ved å ekskludere dem fra det egentlige kunstneriske råd, holdt man det effektivt utenfor den ordinære virksomheten. Hvis man i dette tilfellet ville påberope seg å oppfylle formålet med prosjektet, skulle det ordinære kunstneriske råd ha vært utvidet og om nødvendig omdefinert for også å innlemme det flerkulturelle. Det ville ha vært i overensstemmelse med en av de tre bærebjelkene i den flerkulturelle politikken, nemlig å gi minoriteter lik tilgang til kulturinstitusjonene, og teatrets egen ambisjon om ’jams-telt deltaking’. Derfor ser vi også i dette tilfellet at de to ambisjonene om integrasjon og inkorporasjon vanskelig lar seg forene eller gjennomføre samtidig. Det kan tyde på at man må velge enten den ene eller den andre målsetningen i ett og samme prosjekt.

Forholdet mellom kunstnerisk råd og teatersjefen er i dette tilfellet en indikasjon på hvor krevende det er å åpne for et nytt område innenfor en såpass kompleks virksomhet som DNT. Det ble uttrykt tydelig og vedvarende misnøye med at teatersjefen ikke deltok i tilstrekkelig grad på møtene. De tre flerkulturelle medlemmene av rådet skrev et brev til teatret om dette forholdet så sent som i april 1999, et år etter at rådet ble etablert. Det ble også avholdt spesielle diskusjoner og felles møte mellom styringsgruppa og kunstnerisk råd om saken.

Det må også her sies at en ”integrasjon” av den typen man hadde ambisjon om å oppnå med Open Scene, vanskelig lot seg gjøre innenfor en prosjektform. Så lenge programmet og budsjettet i et slikt tilfelle er tidsavgrenset, vil det være vanskelig å åpne for omfattende endringer som man så står i fare for å måtte gå tilbake på etter at prosjektet er avsluttet og prosjektmidlene oppbrukt. På den andre siden, hvis Open Scene skal være en del av den ordinære virksomheten, er det vanskelig å finne noen begrunnelse for spesielle tilleggsbevilgninger i prosjektform.

Skuespillerbanken

For at teatret i fremtiden lettere skulle kunne knytte til seg skuespillere med innvandrerbakgrunn, ble det opprettet en såkalt skuespillerbank. Dette var ment å være et arkiv over potensielle aktører med en liste over deres spesielle erfaringer og kompetanser.

Ideen ble opprinnelig presentert i kunstnerisk råd, hvor den umiddelbart vakte stor enighet og begeistring. Den ble presentert tidlig i prosessen, som et instrument for å kartlegge miljøet. Det var i all hovedsak koordinator som bygget den opp, men med bidrag fra regissørene etter hvert som auditions og workshops skred frem.

Også den opprinnelige annonsen i pressen ble brukt som utgangspunkt. Der ble skuespillerne oppfordret til å komme med en liten CV og bilder av seg selv. Dette gikk senere inn i skuespillerbanken. I tillegg benyttet koordinator sine kontakter i miljøet som han selv var en del av.

I alt var det 120 personer som responderte på annonseringen. Det var både profesjonelle og amatører, og folk med innvandrerbakgrunn så vel som etniske ”norskinger”. Ca halvparten av dem som opprinnelig møtte fram norske.

Skuespillerbanken ble imidlertid aldri så omfattende at den inneholdt karakteristikk av skuespillernes tekniske og profesjonelle ferdigheter. Faktisk var det ingen

kunstnerisk vurdering i det hele tatt. Dette ser ut til å henge sammen med koordinators uvilje mot å gå inn på slike vurderinger, da han mente at det i seg selv ville bety en diskriminering mellom personer som allikevel ikke lot seg sammenlikne.

Hvis koordinatoren allikevel ble spurt om han hadde enkelte med slike og slike karakteristikk, så plukket han fra lista etter egen vurdering. Han kunne også rett og slett gi vedkommende regissør eller produsent hele lista. Selv er han litt pessimistisk når det gjelder hensiktsmessigheten av et slikt arkiv, da han mener at det bare endte opp som en ”skuespillerkatalog over mennesker med mørk hud”. NRK kunne for eksempel henvende seg med spørsmål om han hadde en afrikansk person. Hvis han spurte mer presist hvor vedkommende skulle komme fra eller hvilke ferdigheter man trengte, fikk man gjerne til svar at det bare gjaldt en svart person.

Skuespillerbanken ligger nå på serveren i teatret, men ingen bruk kan spores.

Teknisk drift og fysiske begrensninger

Selv om viljen til å ta imot prosjektet vakte umiddelbar begeistring hos ledelsen ved teatret, viste det seg etter hvert at det lå noen ganske konkrete begrensninger på den praktiske gjennomføringen i huset. Alle scener og rom var opptatt ut sesongen 1998. Verksteder og andre avdelinger var opptatt i forbindelse med forberedelse til sesongen, slik at det ikke var mulig å presse inn ekstra aktiviteter før våren 1999. Open Scene fikk ikke plass på den tekniske produksjonsplanen før høstpremiéren på Prøvesalen 1999, samt to uker i april/mai samme år. Utover dette ble de tilbudt å bruke prøvesaler etter som de måtte være ledige i løpet av spilleåret.

Denne knappheten på fysiske rom og tekniske ressurser resulterte i to forhold som må sies å ha gitt negative virkninger. Det første av disse er at man måtte legge de første oppsetningene, slik som *Blekkhusets natt* og *Et dukkehjem*, utenfor Det Norske Teatret. Dette førte igjen til svakere identifikasjon mellom prosjektet og teatret. Den nære kommunikasjonen som oppføringene kunne ha ført med seg, uteble derfor i stor grad.

Det andre negative forholdet som kom som resultat av romknappheten, var at kontinuitet og koordinering, som på forhånd var vanskelig, ble betydelig forverret i mangel av et fysisk tilholdssted. Med en fast scene ville man ha unngått at de enkelte prosjekter lett ble spredte forsøk som ikke fikk noen kontinuitet eller kumulativ effekt.

Fra flere av regissørene har det i ettertid vært uttrykt et savn av et eget rom og en egen scene for prosjektet. Man argumenterer med at hvis Open Scene hadde vært tildelt et fysisk sted i teatret, ville man kunnet oppnå en kontinuitet som det manglet med den formen det fikk.

Teatret kan derfor ikke med rimelighet sies å ha blitt gjort til en forsøksarena. De avgjørende autoritetsrelasjonene ble liggende fast på det institusjonelle plan. Dette må sies å ha vanskeliggjort den transkulturelle dialogen.

5. PROSJEKTENE

Denne rapporten skal naturligvis ikke vurdere de kunstneriske sidene ved arbeidet innenfor prosjektet Open Scene. Den gjennomgangen som presenteres her, har utelukkende å gjøre med de organisatoriske sidene ved arbeidet, og hvordan trekk ved dette kan ha virket inn på forholdet til skuespillere med innvandrerbakgrunn.

På papiret var intensjonene med disse produksjonene klare nok:

”Prosjekta skal vere ein møtestad for sceneuttrykk som kan vere nyutviklande for minoritetar og for storsamfunnet, for dei ’frie’ teatermiljøa og for institusjonane.”

De enkelte prosjektene må betraktes som de sosiale rommene hvor det konkrete møtet mellom de ulike teaterverdenene faktisk fant sted. Her skulle man ikke primært diskutere og avklare kulturpolitiske prinsipper, men skape teater sammen.

En teaterproduksjon, enten det er en audition, en workshop eller en full oppsetning, er samtidig en etablert og innarbeidet sosial institusjon. Den har sine spesielle konvensjoner i form av statuser, roller og koder for samhandling og meningsutveksling.

Endelig er det også slik at det ferdige produktet, workshop'en eller den ferdige oppsetningen *fremstiller* et bilde av den flerkulturelle virkeligheten. De stykkene som ble gjennomført under Open Scene, lager alle sammen ulike versjoner og forslag til hvordan vi kan forstå det flerkulturelle og hvordan vi kan eller bør omsette det i praksis. Det flerkulturelle blir på den måten konstruert på ulike nivåer.

Hver enkelt produksjon vil derfor i det følgende bli vurdert på alle disse ulike nivåene.

De problemene man arbeidet med innenfor prosjektets organisasjon og ledelse, kom til uttrykk på det helt konkrete plan i de enkelte produksjonene som ble gjennomført. Det som i styringsgruppa og kunstnerisk råd ble diskutert som abstrakte prinsipper, ble her opplevd på kroppen i forhold til samarbeidspartnere, enten som

ubehag eller inspirasjon. Her skulle de kulturpolitiske målene omsettes i skapende kunstnerisk virksomhet.

Auditions

Det ble holdt auditions i perioden september 1998 til januar 2000, dvs. gjennom det meste av prosjektperioden. Den første ble holdt for å finne fram til deltakere til workshops. Her var ca. 60 påmeldte, hvorav noen og tyve ble plukket ut. Den andre hadde ca. 60 deltakere med innvandrerbakgrunn, 40 som skuespillere, 20 med andre kompetanser. (Det helt nøyaktige antallet har vært umulig å fastslå i ettertid.) Dessuten møtte et betydelig antall norske skuespillere som hadde jobbet og/eller tatt utdanning i utlandet. Det var invitert teatersjefer og dramaturger fra alle teatrene i landet, men svært få møtte opp.

Øvelsene som skulle inngå i prøvene, var utformet spesielt for denne sammensatte gruppa. De besto av 1) improvisasjon uten ord, 2) selvvalgt nummer og 3) gruppeimprovisasjon med musikk. Fra teatrets side var tanken at de ulike deltakerne kunne finne noe som de var fortrolig med.

Hovedideen med auditions sett fra prosjektledelsens side var at det skulle være et ledd i oppbyggingen av en katalog og kartlegging av det flerkulturelle scenemiljøet. Håpet var at et slikt arkiv kunne brukes i ettertid når man hadde behov for den kompetansen de representerte. Koordinatoren gikk inn for at dette skulle utgjøre hoveddelen av arbeidet i Open Scene. Teatrets ledelse ville derimot relativt raskt ha en oppsetning som kunne vises frem og synliggjøre prosjektet og teatret så tidlig i prosessen som mulig. Dette ble en viktig del i den vanskelige situasjonen som utviklet seg mellom teatrets ledelse og koordinatoren.

Generelt kan man si at den store audition som fant sted i januar 2000, av mange skuespillere ble sett på som positiv. Juryen her var satt sammen av Irina Malatsjevskaja og Lars Erik Holter fra Teaterhøgskolen, Cecilia Ôlvecsky fra Det Norske Teatret, Cliff Moustache fra Nordic Black Theatre og Terje Mærli og Martin Mussto. Man forestilte seg det som en mulighet til å komme inn på arenaen og gjøre seg synlig. Etter hvert opplevde flere av skuespillerne at de ikke kom videre i prosessen. Det de hadde prestert og det at de hadde blitt valgt ut, betydde allikevel ingenting. Flere uttrykte at de følte seg som apekatter. Både frustrasjonene og uttrykksformene ble ganske sterke etter hvert.

Det har i ettertid framkommet en del kritikk mot denne måten å gjøre det på. En-

kelte deltakere syntes at man kunne holdt én stor audition for hele prosjektet. Dette ble også diskutert skuespillerne imellom. Enkelte følte det belastende å bli mønstret flere ganger. Det er tydelig fra reaksjonene at de følte det dobbelt belastende å være ukjent med det lokale norske systemet og ikke riktig forstå hva som krevdes av dem, eller hva det ville føre til om de nå skulle bli valgt ut.

For det første fant man auditions problematisk i sin alminnelighet fordi man her blottstiller seg personlig og aksepterer at ens prestasjoner blir bedømt etter kriterier som er definert av andre. Slike arrangementer har sine helt spesielle, innebygde maktrelasjoner mellom den som tillyser audition og står for utvalget av kandidater på den ene siden, og de som kommer for å vise seg for den andre. Selv om dette er en innarbeidet institusjon i ”vestlig” teaterliv verden over oppleves det som om kriteriene for samhandling i situasjonen defineres helt og holdent av den ene parten. For det andre vil naturligvis dette alminnelige ubehaget forsterkes betydelig, og blir enda mer delikat å håndtere, hvis det mellom juryen og kandidaten befinner seg en uavklart kulturforskjell.

Det kan derfor være grunn til å anta at den ulike situasjonen som skapes av en audition, gjør den lite egnet til å innlede et prosjekt som har likeverdig dialog både som erklært mål og metode. Kanskje burde man derfor bestrebet seg på å finne fram til en annen sluse for å få de ”flerkulturelle” inn på den norske arenaen.

Workshops

Det ble holdt fem workshops i løpet av et par måneder fra slutten av oktober til begynnelsen av desember 1998. Det var *Personal Stories* med Kjetil Skøien som instruktør, 26.-31. oktober 1998; *Smak og usmak*, med Marcelino Martin Valiente som instruktør (2.-7. november 1998); *Det tapte språk* med LarsnØyno som instruktør (9.-14. november 1998); *Og du dør så langsomt at du tror du lever* med Ole Anders Tandberg og Bertrand Besigue som instruktører, 23.-28. november 1998), og *Turandot* med Nadir Guendoz som instruktør (23.-28. november 1998). Deretter ble det gjennomført to workshops i 2000 på grunnlag av Issak E. Issaks tekster. Den første av disse var *Daughters*,—fra 31. mars til 13. april, med Alexander Herrestahl som instruktør, og den andre, *Deus ex Machina*, fra 4.-9. september basert på en ide fra *Tusen og én natt*. Den siste foregikk under ledelse av Afia Nkruma, engelsk dramaturg, instruktør og scriptreader fra National Theatre og Channel 4.

For de fleste av de ”flerkulturelle” deltakerne innebar både auditions og workshop’ene en ganske ubehagelig opplevelse av fremmedhet. Dette kunne ytre

seg på temmelig personlige og subtile måter, men allikevel være avgjørende for hvordan prosjektet utviklet seg. Man ankom med spenning og forventning på egne vegne, og det første man opplever, er at de lokale norske omfavner og hilser på hverandre som gamle kjente. Man opplevde nærmest å trenge seg inn i et privat rom hvor alle kjente alle på forhånd, bare ikke en selv. Dette gav et dårlig utgangspunkt for inklusjon og samarbeid. Det forholdet som i utgangspunktet gjør prosjektet nødvendig, nemlig avstand og mangel på forståelse og tillit mellom de ulike kulturelle miljøene, forsterkes på denne måten paradoksalt nok gjennom måten prosjektet gjennomføres på. Ingen rapporterte om en aktiv mottakelse fra arrangørenes side som forsøkte å motvirke dette. Tvert imot var disse situasjonene karakterisert av flere trekk som forsterket følelsen av å være ”utenfor”.

I flere tilfeller rapporteres det også om at det første som skjedde var at de fikk utlevert en tekst som de skulle lese. Dette i seg selv virker uvant for dem som har bakgrunn fra et mer fysisk og/eller bevegelsesbasert teater. Flere hadde faktisk aldri jobbet med tekst før. Alle slike situasjoner som understreket at de flerkulturelle skuespillerne måtte læres opp i det som var forventet av dem, bidro til å sementere den ulike maktrelasjonen mellom partene.

Videre ble det uvante ved individfokuseringen nevnt som vanskelig av enkelte. Flere rapporterer at de er vant til en kollektiv arbeidsform, mens det i disse workshop’ene og auditionene ble fokusert helt entydig på individuelle ferdigheter og prestasjoner.

Gjennomgående kom det frem at deltakerne fant de lokale norske instruktørene ”utydelige” eller ”diffuse”. Dette må ses på som et resultat av det manglende kodefelleskapet som gjelder selve samarbeidssituasjonen og forventningene til den kunstneriske virksomheten. På det store evalueringsmøtet som ble arrangert på våren 2001, ytret flere av skuespillerne seg om dette temaet. Det samme gjaldt de overordnede målene for selve prosjektet.

I tillegg til disse mer subtile barrierene som har med kodebeherskelse og situasjonsdefinisjon å gjøre, gjorde også de lokale norske stereotypiene av de ”fremmedkulturelle” seg gjeldende. Dette kunne være slike ting som at en aktør ble bedt om å stille opp i et såkalt ”tradisjonelt” kostyme, men som vedkommende opplevde som ’helt i motfase’ til de oppgavene som skulle utføres. En danser forteller også at hun ble bedt om å gjøre ”indiske” bevegelser som var helt fremmede for henne. Det var tydelig et bevegelsesmønster som inngikk i den lokale norske in-

struktørens forestillinger om indisk dans. Det hører her med til historien at vedkommende danser hadde flere års utdannelse i indisk dans både fra Norge og London.

En deltaker som er født i Norge, men som gjennom foreldrene har sin kunstneriske dannelse fra India, fikk ved en anledning beskjed om at hun skulle bidra med indisk dans. Da hun satte i gang, ble hun avbrutt og rettet på fordi det hun gjorde, ikke stemte med instruktørens forventninger. Slike opplevelser er naturligvis subjektive i den forstand at de andre involverte vil kunne sitte igjen med en annen oppfatning, men det at slike erfaringer rapporteres såpass ofte, tyder i seg selv på at problemene ikke er grepet fatt i. Det de ønsket av henne var noe hun oppfattet som "folklore" og som hun ikke kunne identifisere seg med.

Ellers fortelles det om at de godtok slike stereotypier og etter hvert opparbeidet en ganske god kompetanse på å forstå hva instruktørene og bedømmelseskomiteene forventet av dem. Slike episoder ser dermed ut til å ha bidratt til det som gjerne kalles "orientalisme", nemlig at våre tilvante forestillinger om de andre blir førende for hvordan de andre agerer på vår scene. I slike tilfeller blir en audition en ganske interessant utveksling av kulturelle klisjeer. Den kan imidlertid ikke ses som et møtested i den forstand at det fører til noen kulturell kreativitet og nyskaping.

I andre tilfeller er det rapportert fra flere at de ble forventet å utføre bevegelser som støtte an mot deres egen bluferdighet og anstendighetsfølelse. I de fleste tilfellene ble slike ting respektert og tatt hensyn til, men det at det ble brakt på bane, var i seg selv vanskelig. Det understreket annerledeshet. En jente rapporterer at hun for eksempel skulle hoppe opp på livet på en gutt, noe hun fant helt utenkelig. Flere rapporterer også om at de skulle vise ulike kroppsdeler og hudpartier som ifølge deres egen kroppsfølelse ville vært sterkt usømmelig. Det er på bakgrunn av slike opplevelser at flere av de kvinnelige deltakerne uttrykker at de følte seg som apekatter.

En person som stilte opp "som seg selv", og ikke ville spille noen "etnisk figur" var redd for å ende opp som "pakkis fra bondelandet". Dette må ses på som uttrykk for at vedkommende stilte opp til workshop som profesjonelt menneske. Vedkommende mente at hvis man først var klassifisert som etnisk, så ble "den man er på gaten" – ens virkelige jeg – trengt helt ut. Etniske kategorier er som gjøkunger på den måten at de presser ut alle andre identiteter.

En jente med indisk bakgrunn understreket meget sterkt at Østens sensualitet er annerledes enn den afrikanske. Den er mer stilisert og antydende og ikke så fysisk og direkte. Hun mente at nordmenns forestillinger om de Andre inneholder ideen om fysisk og sensuell spontanitet og utagering. Der det moderne, sosialdemokratiske mennesket (det norske selv) er rasjonelt og flegmatisk, er de Andre fargerike og emosjonelle. Vedkommende mente at dette synet er et resultat av eksponeringen av det afrikanske gjennom populærkulturen. Det stemmer imidlertid dårlig med dannelsesidealene i det meste av Midtøsten og Sørøst-Asia, der de legger vekt på selvkontroll og avdempethet.

I et tilfelle skulle et stykke vises i fengsler. Dette var for en deltaker sterkt sjokkerende. Det var utenkelig å spille teater og vise kunst i et fengsel. I det tilfellet hadde vedkommende helt andre oppfatninger av institusjonen fengsel og moralske konstruksjoner av kriminalitet enn hva som er vanlig i Norge. Ideen om at kunst skulle virke terapeutisk på forkvaklede sinn var helt fremmed. Resultatet var at vedkommende ikke kunne delta i produksjonen.

Flere deltakere påpeker at arrangørene burde ha informert bedre om hva som ville bli forventet av dem. Enkelte følte sterk bitterhet på dette punktet. Én var av samme grunn til og med lettet over ikke å bli valgt ut.

Det kan ikke være noen tvil om at de lokale norske i en slik situasjon i utgangspunktet stiller med et fortrinn fordi de allerede kjenner de kodene som skal gjelde og de forventningene som skal innfris. Aktørene med bakgrunn i en annen tradisjon får derfor en dobbel oppgave. De skal vise hva de er gode for samtidig som de skal lære arbeidsformen og møte de uvante forventningene. De skal prøves både etnisk og profesjonelt.

Enkelte av deltakerne var så resignert i forhold til å oppnå anerkjennelse i den norske teaterverden at de sa rett ut at grunnen til at de i det hele tatt kom på leseprøver og workshops, var at de trengte pengene. De fikk på den måten uttrykt i sarkastiske ordelag at de var en helt ut avhengig part. Én sa det på denne måten: 'Vi må bare bite i oss stoltheten og bare ta imot de pengene vi får, om det er negerpenger eller ikke.'

På den positive siden har flere deltakere gitt uttrykk for at instruktørene, når de lyktes, greide å frambringe og avdekke sider ved dem selv som de "ikke visste var der". Mange føler derfor at de har forandret seg gjennom deltakelsen i Open Sce-

ne, noe som oppleves som positivt.

Under et større evalueringsmøte som ble holdt våren 2001, ble det av flere aktører, både mono- og flerkulturelle, understreket at veien å gå for immigrantmiljøet heller var å søke finansiering på egne prosjekter enn å vente på roller fra de etablerte institusjonene. Spesielt sterkt kom dette fram hos de ”hvite” miljøene med utdanning fra utlandet. De sa at de kunne merke den samme lukketheten i norsk teatermiljø som de utenlandske skuespillerne sto overfor nå. Mot dette ble det imidlertid fra flere hold innvendt at de flerkulturelle skuespillerne ikke nødvendigvis identifiserte seg med de alternative, såkalte ”frie” gruppene. Flere av dem ville mer enn gjerne spille både Ibsen og resten av kjernerepertoaret, nettopp fordi de oppfattet dette som en global kanon som alle kunne ta del i og utforme på sin måte. De ville i alle fall ha seg frabedt å bli definert inn i en marginal posisjon før de eventuelt hadde valgt det selv.

En deltaker berettet om at hun hadde kommet til audition sammen med en venninne fra samme danseensemble. De to hadde alltid opptrådt sammen med dansen. Prøven endte imidlertid med at hun selv og ikke venninnen ble tilbudt en rolle. Dette var til å begynne med problematisk, men paradoksalt nok hadde det ledet fram til en opplevelse av eget ståsted som kunstner, ifølge henne selv. Hun sier at hun oppdaget at hun var en kunstner ”på eget fundament”, og legger til: ”jeg tør ikke innrømme at jeg liker det”. Det virker som om prosjektet i slike tilfeller har vært med på å sette i gang prosesser i forholdet mellom det lokalt norske og det flerkulturelle som nok kan være smertefulle, men som absolutt har hatt karakter av gjensidighet og dialog på det kunstneriske plan. Andre deltakere kunne omtale de instruktørene som de hadde arbeidet under som ’min andre guru’, og også i flere tilfeller rapportere at de følte at de ble ’tatt hensyn til’.

Produksjoner

Det ble holdt fire fulle forestillinger som en del av prosjektet Open Scene. På våren 1999 ble det oppført tre forestillinger i perioden fra mars til juni. Det var *Blekkhusets Natt*, som gikk på Black Box Teater fra 23. til 28.mars; *Et Dukkehjem*, som ble vist på Statens teaterhøgskoles hovedscene i tiden 6. til 11. mai med i alt seks forestillinger; *Turandot*, som ble vist på Prøvesalen i Det Norske Teatret 29. mai til 5. juni. Deretter ble R. W. Fassbinders stykke *Angsten et sjela* vist i Prøvesalen ved Det Norske Teatret i perioden 9. til 29. november 2000. Dette var den største satsingen under Open Scene og markerte samtidig avslutningen.

I omtalene av forestillingene vil jeg se på de trekkene ved selve stykket som tematiserer det flerkulturelle, dernest måten de ble organisert på og til slutt måten de blir tolket på og omtalt av deltakerne og miljøet rundt. Alle disse tre dimensjonene spiller inn på hvilken virkning stykket har hatt på utviklingen av det flerkulturelle teaterlivet i Norge.

Som en allmenn kritikk ble det også når det gjaldt selve oppsetningene gjentatt at det var altfor få ”svarte” personer i ledelsen, slik som instruktører og scenografer.

Flere av deltakerne har sterke synspunkter på spørsmålet om bruk av amatører. En oppfatning går ut på at de som flerkulturelle er så sårbare i forhold til den lokalt norske kritikken og opinion at det er viktig å unngå ”hva var det jeg sa”-situasjoner.

Blekkhusets natt

Denne forestillingen sprang ut av en idé og et materiale som gruppen Passage Nor hadde på forhånd, dvs. før Open Scene ble aktuelt. De hadde videoopptak som var gjort i Essaouira i Marokko og som inneholdt et antall gatescener som var ment å provosere de forbigående (og publikum i salen) med ulike innslag av vold og sex.

De uttalelsene som kom fra de flerkulturelle deltakerne var at Passage Nor hadde ideen fra før, uavhengig av Open Scene og det flerkulturelle, men at de benyttet seg av denne finansieringsmuligheten da den dukket opp.

Spesielt vanskelig for enkelte av skuespillerne fra andre land var det at den hvite skandinaviske skuespilleren stiller seg opp midt i gata i den marokkanske landsbyen og foretar seg erotiske ting med en gulrot. Det blir lest med en realistisk ramme, ikke med det desinteresserte blikk som en kunstbetraktning forutsetter.

Fokus, fortellerposisjonen er en dialog mellom det hvite paret som illustreres med de Andre som bakteppe.

Et Dukkehjem

Dette var den produksjonen som høstet den sterkeste kritikken fra deltakerne så vel som teatermiljøet generelt. For det første ble det av mange påpekt at det virket som et uheldig signal at stykket ble vist utenfor Det Norske Teatrets lokaler. Siden det var det første stykket av noe omfang som ble forbundet med Open Scene, mente

mange at det var uheldig at det ikke ble fysisk forbundet med Det Norske Teatret. Man mente at det kunne gi uttrykk for en manglende prioritet uansett hvilke årsaker som faktisk lå bak.

Den tyngste innvendingen rettet seg imidlertid mot måten selve produksjonen ble organisert på. Det ble sagt at den gjorde de Andre til statister. Det ble oppfattet som meget uheldig at de bare plukket ut amatører fra den flerkulturelle siden mens de lokale norske deltakerne var avgangsklassen på Teaterhøgskolen. Statsråd Birkeland og initiativtaker og nestleder i Kulturrådet, Salimi, var begge svært ulykkelige etter å ha sett denne produksjonen. Birkeland uttalte seg så sterkt som å si at: ”Det var ikke dette vi hadde forsøkt på. Vi var ganske fortvilet og svært skuffet etter å ha sett premieren.”

Toni Usman, en av skuespillerne som hadde vært knyttet til Open Scene hele tiden, var rasende på vegne av immigrantsamfunnet. Han gikk offentlig ut i avisene med sine synspunkter og sendte brev til ledelsen i prosjektet hvor han påpeker feil og mangler og etterspør andre løsninger.

Det som falt Usman tyngst for brystet i dette tilfellet, var at de brukte amatører på den ”flerkulturelle” siden og nybakte profesjonelle på den ”norske” siden. Dette mente han var et ’negativt signal’ som bare ville forsterke fordommene om at de Andre ikke var profesjonelle nok til å delta på den norske teaterscenen. Han hevder videre at DNT i dette tilfellet ikke viste styrke og handlekraft nok til å hindre det uheldige som var i ferd med å utvikle seg. I den sammenheng mener han at prosjektets koordinator burde ha vært hyret inn utenfra for å oppnå en større uavhengighet av institusjonen.

Et av de eksemplene han gir for å vise hvor galt utvalget av skuespillere var, er en tablamusiker som ikke hadde de nødvendige kvalifikasjoner. En person ble hyret inn fra England, noe som nærmest oppfattes som en provokasjon når vi har slike kapasiteter i landet som Jay Shankar. Den klassiske poeten og filosofen Iqbal ble også resitert i stykket. Ifølge Usman gjorde skuespilleren det helt galt: ”som om det skulle vært regissert av en norsk Bjørnson.” Han mener slike ting oppfattes som svært krenkende for det pakistanske miljøet.

Argumentet fra Teaterhøgskolens side for at de valgte denne løsningen var at de ville benytte anledningen til å sette i gang en prosess der skolens forhold til potensielle studenter med flerkulturell bakgrunn ble tatt opp. Ikke minst tenkte de at en

slik oppsetning ville stimulere denne ungdomsgruppa til å orientere seg mot teatret. Målet var altså tosidig, de ville på den ene siden skaffe seg selv innsikt i det flerkulturelle miljøet, samtidig som de ville synliggjøre sin egen institusjon overfor dette miljøet.

Bakgrunnen for en slik tankegang er den tilstanden som har blitt beskrevet av flere som en "Catch 22-situasjon" mellom Teaterhøgskolen og det flerkulturelle skuespillermiljøet. Situasjonen er her i korthet den at ingen personer med slik bakgrunn har blitt funnet verdige til opptak. På den ene siden hevder skolen at de kandidatene med flerkulturell bakgrunn som har søkt opptak, ikke har hatt de nødvendige kvalifikasjoner. På den andre siden hevder miljøet at hvis de konsekvent avskjæres fra å komme inn ved opplæringsinstitusjonene, fører det naturligvis i sin tur til at de ikke får slike kvalifikasjoner, og dermed er man like langt. Et annet forhold som ligger under resonnetet fra skolens side, er naturligvis at de som institusjon ikke kjenner miljøet fra innsiden og derfor ikke vet om talentene finnes.

Turandot

Dette stykket ble skrevet i 1772 av Carlos Gozzi og bygger på et eventyr fra *Tusen og én natt*. Oppsetningen ble vist for skoleelever på dagtid og ved åpne forestillinger ettermiddag/kveld. Utdrag fra forestillingen ble vist i forbindelse med Norsk kulturråds æresprisarrangement i Oslo Konserthus 2. november 1999.

Her synes selve arbeidsprosessen å ha vært en annen enn i de andre produksjonene. Deltakerne rapporterer om et inspirerende miljø av 'dyktige mennesker'. Spørsmålet om aktørenes "bakgrunn" ser ikke ut til å ha vært et stort problem, eller et tema i det hele tatt. Instruktør Nadir Guendouz opplevde på samme måte som aktørene at problemene var knyttet til det kunstneriske nivå snarere enn de kulturpolitiske definerte intensjonene om likeverdig dialog og integrasjon. *Turandot* ser ut til å være den eneste produksjonen av noe slag hvor dette problemet om intensjoner ikke har stått sentralt. Det bør i den sammenheng understrekes at dette samtidig er det eneste stykket som ble gjennomført med en "flerkulturell" instruktør. Det er derfor rimelig å anta at produksjonen var preget av større balanse i det etniske maktforholdet.

Det kom i ettertid fram en viss forskjell i måten stykket ble oppsummert på av teaterledelsen og prosjektledelsen. Guendouz følte at prosjektet ble "glenet" av teatret etter premieren, mens teatersjefen på sin side hevdet at det hadde virket som en "døråpner" i forhold til de fast ansatte på teatret. Slike tolkningsforskjeller er

illustrasjoner på det ulike utgangspunktet de to samarbeidende miljøene i Open Scene hadde for å gå inn i prosjektet. Det som for den flerkulturelle parten fortøner seg som et frustrerende lite drypp, virker på den andre parten som en åpning inn til en helt ny verden.

Kunstnerisk var det tydelig at stykket var rimelig vellykket, da det høstet en del gode kritikker. Det hadde også en viss overføringsverdi i og med at en deltaker som spilte en av hovedrollene, og som fulgte Open Scene fra start til slutt, etter eget ønske ble regiassistent på *Angsten et sjela*. Her var regien ved Eirik Brøyn, leder for regiutdanningen ved Teaterhøgskolen. På den måten fikk vedkommende et utdanningstilbud innenfor prosjektet.

Angsten et sjela

Også i oppsummeringen av dette stykket kommer det fram til dels dramatiske forskjeller mellom de to miljøene. Fra prosjektledelsens side så vel som teatret ble denne oppsetningen vurdert som den mest vellykkede. Men fra de flerkulturelle skuespillernes side kom det fram til dels mye bitterhet.

Her var misnøye med utvalget av skuespillere i de sentrale rollene stridens kjerne. Mange hevdet ganske sterkt at noen var valgt ut fordi de hadde personlige forbindelser i norsk teaterverden, og ikke utelukkende på grunnlag av profesjonelle ferdigheter. Noen av dem som hadde deltatt på workshops og auditions under hele prosjektiden, følte seg sterkt forulempet av at personer som ikke hadde vært med på dette, skulle bli tildelt de beste rollene. Dette gjorde at det prosjektarbeidet de hadde vært med på, nå framsto som litt meningsløst for enkelte. Mange nevnte i tillegg at hovedrolleinnehaveren ikke engang hadde den rette etniske identiteten i forhold til Fassbinders opprinnelige manuskript. Dette ble tolket temmelig entydig som overstyring fra teatrets og prosjektledelsens side.

Fra teatrets ledelse ble det imidlertid hevdet med styrke at mye av den kritikken som handlet om at de fikk for ”små” roller hadde framkommet i ettertid. Man mente at under selve produksjonene hadde samarbeidet gått rimelig bra. De mente langt på vei at kritikken var en etterkonstruksjon som hang sammen med at skuespillerne faktisk ikke hadde forstått målene med prosjektet. Påstanden om personlige forbindelser ble avvist som urimelige og usaklige.

Dette er det naturligvis vanskelig å bedømme på grunnlag av en intervjurunde som ble foretatt på våren og forsommeren 2001, et halvt år etter at prosjektet var avslut-

tet. Enkelte uttalelser fra deltakerne kan imidlertid tyde på at dette til en viss grad er riktig. Flere rapporterer om at man til å begynne med hadde tiltro til at deltakelsen på prosjektet ville føre til flere oppdrag. Det var først etter en tid, da man opplevde å 'falle ut' og ikke bli fulgt opp, at resignasjonen meldte seg. Det var derfor også først etter at prosjektet hadde vært i gang en god stund, utover høsten 1999, at forskjellene i forventningene til prosjektet ble tydelige for deltakerne. De skuespillerne som gjennom deltakelse på Open Scene hadde håpet på en fastere tilknytning til institusjonsteatrene, hadde inntil sommeren 1999 enda et håp om at så skulle skje. Da dette ikke materialiserte seg i løpet av 2000, og den eneste oppsetningen som ble gjennomført det siste året ble satt opp med hovedrolleinnehavere som man hevdet kom "utenfra", kom skuffelsene tydeligere til overflaten.

Igjen må det imidlertid understrekes at stykket fikk til dels meget gode kritikker, hvor det også ble argumentert for at Open Scene burde videreføres.

Konklusjonen på debatten om etterkonstruksjoner bør vel være at om målene hadde vært tydeligere formulert og formidlet, ville man ha kunnet redusere mulighetene for denne typen misforståelser og frustrasjoner. Man ville dermed også ha redusert omfanget av slike etterkonstruksjoner.

6. MONOKULTUR

En av de store politiske utfordringene for den moderne demokratiske staten er å anerkjenne og ta opp i seg kulturelle forskjeller. Ved inngangen til en mer global epoke vil både det økonomiske liv, kulturformidling og politisk stabilitet i sin alminnelighet være avhengig av om man lykkes på dette området. Charles Taylor diskuterer hvor ”gjestfrie” (hospitable) ulike statsformer er i så henseende (Taylor 1994). Han ser et avgjørende skille mellom de stater som definerer et ”kollektivt gode”, for eksempel en kulturell kanon eller en religiøs tro, for sine innbyggere, og de statene som nøyer seg med å definere noen felles kjøreregler (”prosedyre”) for hvordan hver enkelt skal forholde seg i sin jakt på individuelle livsmål. Han kaller den første kategorien for *substantial democracy* og den andre for *procedural republic* (Taylor 1994:56-57). Den første typen stater forplikter seg til å gjøre tilgangen på det felles gode lik for alle samfunnsdeltakerne gjennom en demokratisk utdanning og formidling. Den andre typen stater forplikter seg til å anvende samme regelsett og prosedyrer for hver enkelts bestrebelse på å realisere det gode liv, men anser det som et privat anliggende å definere selve godet.

Et godt eksempel på den første typen stat er nasjonalstaten. Den har kollektivt orienterte institusjoner som har som sin fremste oppgave å ta vare på en bestemt ”tradisjon” (arv) og felles historie, språk etc. I den grad nasjonalstaten anerkjenner kulturforskjeller definerer den dem hierarkisk ved å si at én tradisjon, ett språk, én estetikk etc. er av nasjonal (dvs. kollektiv) verdi, mens andre er mer eller mindre beslektede og underordnede varianter av denne. De kan ha interesse lokalt, regionalt eller for en minoritet. Innad anerkjennes i prinsippet ikke forskjeller, bare dialekter og varianter.

De såkalte institusjonsteatrene i vårt land ser ut til å være organisasjoner som har til oppgave å forvalte et slikt felles gode. De er historisk nært knyttet til det nasjonale prosjektet og mener seg å representere det kollektivt gode.

Situasjonen innenfor norsk teaterverden ser på denne bakgrunnen ut til å være

preget av en rekke holdninger, praksiser og institusjonelle rammer som hindrer en alminnelig deltakelse av aktører med en annen "bakgrunn" enn den "typisk norske". De fungerer demokratisk i forhold til den delen av befolkningen som identifiserer seg i forhold til fellesgodet, men er lite gjestfrie, i Taylors språkbruk, overfor befolkningsutsnitt som ikke oppfatter gjeldende kanon som sin.

Det kan derfor i denne sammenheng være av interesse å forsøke å identifisere de eventuelle eksklusjonsmekanismene som har vært virksomme i forbindelse med Open Scene.

Utseende

Debatten har enkelte ganger symptomatisk tatt form av om "Nora" eller "Solveig" kan være svart eller brun. Det er umulig å finne et kunstnerisk argument for at disse rollefigurene skal se ut på en bestemt måte. Det man kan si, er at det er så innarbeidet at de blir spilt av hvite, kaukasiske kvinner at det rent vanemessig vil virke "forstyrrende" hvis de så ut på en annen måte. Ganske enkelt uvant, men heller ikke mer. Det er jo slik at kunstideologiske røster vanligvis ser det som sin oppgave å utfordre konvensjoner og være originale og nyskapende.

Denne påfallende konvensjonalismen og etniske vanetenkningen når det gjelder casting, er desto mer underlig all den stund disse dramaene jo påberoper seg å være "verdenskunst". Det repertoar institusjonsteatrene har som sin oppgave å forvalte, rommer menneskelige innsikter og verdier som er ment å ha universell gyldighet. Det er nettopp det som gjør dem store og betydelige. Vi ser for eksempel at det oppfattes som en bekreftelse på Ibsens storhet at hans stykker settes opp i Kina og Venezuela. Da oppfattes det som opplagt og selvinnytsende at de besettes med stedlige skuespillere og fremføres på disse landenes språk. På samme måte er det en bekreftelse på storhet at et verk blir oversatt til andre språk. Man oppfatter ikke dette som å redusere verkets verdi eller true dets gyldighet. Tvert imot tilfører slike prosesser verket ytterligere storhet.

Det oppleves heller ikke som støtende at utenlandske ensembler kommer til Norge og fremfører "vår" dramatik. Problemet synes å oppstå kun når man skal sette opp disse stykkene med norske ensembler i Norge. Dette viser i seg selv at problemet er kontekstuel, dvs. at det dreier seg om sammenhengens rollene utspilles innenfor, og ikke rollebesetningen i seg selv.

Fra de "flerkulturelle" deltakerne på Open Scene ble det konsekvent hevdet at

utseende spilte inn på i hvilken grad de ble plukket ut til bestemte roller og ansett som profesjonelle eller ikke.

Profesjonalitet

Koordinatoren i prosjektet sa at ”i det øyeblikket man begynner å diskutere hvem som er amatør eller profesjonell, går man mot det som egentlig er intensjonen med prosjektet, nemlig mangfold”. Han berører med det et helt sentralt dilemma i det flerkulturelle arbeidet innenfor kunstmrådet. Det er naturligvis slik at enhver person som er involvert i arbeidet med kunstproduksjon, anvender et kvalitetskriterium. Man kan ikke etterstrebe eller oppleve kvalitet på noen annen måte. Problemet er naturligvis valget av *hvilket* sett av kriterier som skal anvendes når man oppholder seg i skjæringspunktet mellom flere ulike tradisjoner. Denne typen spørsmål lar seg ikke løse ved et vedtak, men man må ha en åpen dialog mellom de involverte partene og håpe på at det over tid vil vokse fram en felles fornemmelse av hva som er bra og hva som er dårlig. Det er her spørsmålet om den likeverdige dialogen er avgjørende.

Det argumentet som oftest anføres mot de flerkulturelle skuespillerne, er at de ikke tilfredsstillt et profesjonelt nivå. Det gikk igjen når man fra teatrets side skulle begrunne hvorfor det kunne være problematisk å bruke skuespillere med innvandrerbakgrunn. Samtidig anses de norske skuespillerne som er ansatt ved institusjonsteatrene å inneha denne profesjonaliteten. Den formen for profesjonalitet det dreier seg om, spesifiseres ikke nærmere, men antas på en eller annen måte å være ”norsk”.

Her er det imidlertid viktig å skille mellom to ulike responser fra den norske siden. For det første har man dem som rett og slett mener at de flerkulturelle skuespillerne er uten profesjonalitet. En talsmann for dette synet befant seg helt sentralt plassert i kunstnerisk råd. Vedkommende hevdet at de mer kulturpolitiske spørsmålene om blind casting var rene skinndebatter, og at det hele dreide seg om at de manglet faglig kompetanse. De mente således også at grunnen til den manglende integrasjonen lå hos de flerkulturelle selv.

På den annen side har man dem som mener at de flerkulturelle nok har profesjonalitet, men at den er lokal og av et annet slag enn den norske.

Problemet sett fra denne posisjonen var å etablere dialoger mellom de ulike kunstverdenene slik at de Andres kompetanse kunne komme norsk teater til gode. Disse

røstene befant seg blant regissørene så vel som i de styrende organene for prosjektet.

Et problem som meldte seg i forholdet mellom den siste kategorien regissører og de flerkulturelle skuespillerne, var at regissørene ofte ble oppfattet som paternaliserende og nedlatende. Enkelte av regissørene inntok for eksempel automatisk en overordnet vertskapsrolle i samtalene og møtene med skuespillerne, selv om de formelt sett hadde samme posisjon innenfor prosjektet. Begge parter var engasjert for å utføre en faglig rolle. For eksempel uttalte en regissør på et samlet møte at han ble skuffet da ”de” vil spille Ibsen. Han mente at de burde holde på sin ”egen” tradisjon. I møte med disse holdningene følte de fleste skuespillerne at de igjen var tildelt en forhåndsdefinert rolle som etniske figurer. De fleste av dem har naturligvis ambisjoner om å nå ut over disse grensene med sin kunst og bli en del av en allmenn teaterscene.

Profesjonalitetsargumentet ble for eksempel flere ganger brukt mot Nordic Black Theatres teaterskole. Det ble hevdet at denne skolen var i ferd med å bli et slags oppsamlingssted for dem som ikke kommer inn på Statens teaterhøgskole. De som hevdet dette var også gjerne av den oppfatning at de flerkulturelle Andre ikke burde gå løs på det klassiske repertoaret. Da måtte de i tilfelle ”læres opp”.

Det som her skjer, er helt tydelig at enkelte menneskers bakgrunn brukes som argument for å stenge dem ute fra deltakelse innenfor feltet. Selv om det altså er kunstnerisk begrunnet, bringer dette hele diskursen inn i det feltet som utenfor kunstområdet vanligvis kalles rasisme. Departementets egen definisjon av rasisme, slik vi finner den i St.meld. nr. 17 (1996/97) *Om innvandring og det flerkulturelle Norge*, er følgende: ”Begrunnelse og rettferdiggjøring av forskjellsbehandling av enkeltpersoner eller grupper med utgangspunkt i deres ”rase”, hudfarge, trosbekjennelse, avstamning, nasjonale eller etniske opprinnelse”. De reaksjonene og holdningene som er gjengitt ovenfor, kommer såpass nær denne definisjonen at det oppleves som ukomfortabelt.

Det nasjonale prosjekt

Det Norske Teatret er en institusjon som har spilt en markant rolle i norsk kunst- og kulturhistorie gjennom to generasjoner. Det har helt fra begynnelsen i 1913 hatt som sin hovedoppgave og målsetning å fremme norsk kultur og selvbevissthet.

Norsk scenekunst ble i det hele tatt unnfanget i en situasjon der det nasjonale pro-

gram sto høyt på dagsordenen. Sterke krefter i landet følte at teaterlivet var dominert av dansk språk, og man var redd for en fremmedgjøring av kulturlivet. Den spesifikke norske dramatiske kunsten levde i dette perspektivet uforløst rundt i bygd og by i påvente av en scene. 'Dei spreidde dramatiske tilsprang skrokk i hop', som Olav Midttun uttrykte det (Midttun 1963:13).

Den 2. januar 1850 ble en institusjon kalt Det norske Theater åpnet i Bergen etter initiativ fra bl.a. Ole Bull. I 1852 ble det etablert en 'norsk dramatisk Skole' i Christiania som oppførte sine forestillinger i et lokale i Møllergaten 1. Det ble etter hvert også kalt Det Norske Theater.

Her ble det naturlig nok snart strid om hvilken målform som skulle være den korrekte. Olav Midttun skriver i Det Norske Teatrets femti års jubileumsskrift (Midttun 1963:23-24) følgende:

Det var ikkje lett å verta samde om kva som var "dannet". Mange var imot heile tiltaket og tykte at den norske talen klang hard og rå, og at skodespelarane var "plumpe" og tunge og uhøvla. Det var mange og lange innlegg i dei ulike blada heile vintaren utover, med spitt og parodi: 'Det var det...der indførte Talesprog som gjorde den norske Scene mindre yndet inden de dannede klasser.' Men teatret fekk og sterk stønad av mange, særleg unge og norskhuga folk.

Alt i mars månad 1853 kunngjorde styret i Christiania Theater at det hadde vedteke "fremtidig kun at engagere Indfødte". Det var og no betre tilgang på norske skodespelarar, så dei lettare kunne følgja vedtaket. Men dei norske spelarane fekk lite roller på teatret og gjekk frå.

Situasjonen var med andre ord påfallende lik den de flerkulturelle miljøene opplever i dag, følelsen av å forstumme og ikke slippe til orde med sine fortellinger på sitt "språk".

Måten de "norske" skuespillerne omtales på her, er påfallende parallell til de karakteristikkene som blir de "flerkulturelle" skuespillerne til del i dagens situasjon. De mangler den profesjonelle dannelsen som er nødvendig for å fremstå som likeverdige aktører. Noen få år etterpå, i 1856, fant det berømmelige teaterslaget sted, også det som en demonstrasjon mot bruken av danske skuespillere. Også en politisk kamp om makt til å definere og håndheve kunstneriske kriterier.

For å utvikle dannelsen hos de "rå" og "plumpe" norske skuespillerne, ble det søkt staten om midler til "løner og opplæring for *norskfødde* elever" (Midttun 1963:24). Dette ble avslått av statsråden under henvisning til at dramatikken ikke tilhørte de skjønne kunster. Først utover i 1890-årene, en hel generasjon etter de første spede

forsøkene, ser det ut til at kvalitets- og profesjonalitetsbetraktninger faller bort som argument mot bruk av norske skuespillere.

Over hundre år etterpå kan det være på tide å frafalle den samme typen betraktningmåter for å holde de flerkulturelle borte fra den felles teaterscenen.

Språkrøkt

Institusjonsteatrene skiller seg fra de mer eksperimentelle frigruppene også i det at de har et betydelig mer tekstbasert repertoar.

Flere av de utenlandske og ikke-norskspråklige skuespillerne, mente at siden man skulle integreres i Norge, måtte det foregå på norsk. Derfor mente man også at det var på sin plass å stille krav til beherskelse av norsk språk og bruke språkkonsulenter. De mente imidlertid at dette ikke var et uoverstigelig hinder, i og med at flere allerede behersker norsk rimelig bra og at de aller fleste kunne klare det med litt assistanse innenfor rammene av vanlige prøveperioder for enkeltoppsetninger. Selv om andre mente at nynorsken representerte en ytterligere belastning på en gruppe som allerede hadde den ekstra byrden av—å lære et nytt språk, ser det ikke ut som om dette har vært et avgjørende argument for noen.

7. MODELLER FOR SAMARBEID

Et av formålene med prosjektet var at det skulle utvikle modeller for flerkulturelt samarbeid. Det ser ut som om dette punktet har vært lite berørt i styringsgruppa, kunstnerisk råd eller andre steder. Jeg vil derfor her foreslå noen hovedprinsipper for hvordan man kan tenke seg at ulike tradisjoner og ”kulturer” kan forholde seg til hverandre på modellplan.

Når ulike kulturer skal inngå en forbindelse med hverandre, kan man tenke seg at dette forholdet struktureres på enkelte prinsipielt ulike måter. Man kan for eksempel tenke seg at den ene underkaster seg den andre og går opp i den, man kan tenke seg at de blir likestilte innenfor en og samme statsoverbygning, man kan tenke seg at de inngår en hierarkisk forbindelse hvor den ene blir den normale og den andre en dialektal variant, eller man kan tenke seg at den ene utrydder den andre. Man kan også tenke seg at de begynner å utveksle elementer med hverandre og forandre seg til en tredje form.

Blant alle de måtene kulturer har inngått forbindelser med hverandre på, ser det ut til at man kan formulere fire hovedprinsipper: *taksonomi*, *komplementaritet*, *pluralisme* og *synkretisme*.

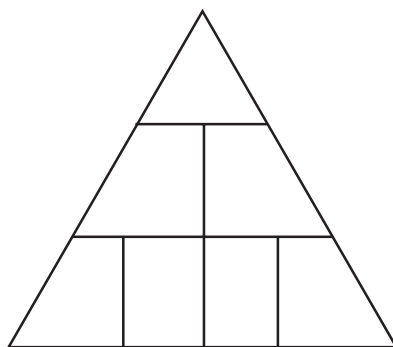
Taksonomi

Som regel når man skal legge vekt på at det på et bestemt sted eksisterer mer enn én kultur, tenker man gjerne taksonomisk omkring disse forskjellene. Man tenker seg da forskjellene inn i et begreps- og/eller verdihierarki hvor en kontrast som kan være skarp og betydningsfull på ett nivå, oppheves av en sammenfattende term eller en overordnet verdi på neste abstraksjonsnivå. Et godt eksempel på denne tankegangen er den måten de regionale forskjellene framstilles på i vårt land. De representerer dype, men ikke ureduserbare forskjeller.

Man kan tenke seg denne typen forskjeller og likheter som den som eksisterer mellom medlemmene i en familie. Her kan det være store forskjeller mellom søs-

ken, de kan være både magre og feite, blonde og mørke og fregnede og låghalte, dessuten kan aldersforskjellene være store, yrkesvalg kan føre dem til helt ulike miljøer og samfunnsklasser og kontakten mellom dem kan være meget lav og endog opphøre, men de forenes allikevel som medlemmer av samme familie.

Grafisk sett blir modellen seende slik ut:



Den franske antropologen Louis Dumont bruker forskjellen mellom kjønnene som eksempel på denne typen begrepshierarki som styrer våre forestillinger om kulturelle likheter og ulikheter. ”Den lille forskjellen” mellom mann og kvinne er fysiologisk sett av en radikal og høyst reell karakter, men begge inkluderes i den overordnede kategorien menneske. I den vestlige verden er vi svært opptatt av å hevde at menn og kvinner moralsk sett er likeverdige. Det finnes med andre ord i vår etikk en verdi som omfatter begge kjønn og som derfor opphever forskjellen mellom dem på et høyere abstraksjonsnivå. På samme måte finnes det en verdi- norskhet – og en sammenfattende term – norsk – som opphever forskjellene mellom en finnmarking og en solung selv om de historiske, sosiale og kulturelle forskjellene er aldri så tydelige.

Denne tankegangen forutsetter som vi ser en universell målestokk som alle de tilordnede enhetene kan plasseres i forhold til. Det er imidlertid viktig å understreke at disse målestokkene er av to typer: den ene er verdibasert, mens den andre er verdinøytral. Et eksempel på en verdibasert taksonomi er det indiske kastesystemet. Der ordnes mennesker og grupper av mennesker høyt eller lavt i forhold til renhet/urenhet. Et eksempel på en verdinøytral taksonomi er Carl von Linnés klassifikasjonssystem for planter. Systemet omfatter alle tenkelige planter og gir dem en helt presis og entydig plassering i systemet, men sier ingenting om hvor vakre, nyttige eller verdifulle de er.

Hvis vi overfører denne tankegangen på kunstlivet, ser vi at det preges av verdibaserte taksonomier. Innenfor kunstens område oppleves forskjeller kvalitetsmessig.

Det ene verket er mer vellykket enn det andre, mer verdifullt, spennende, betydelig, nyskapende osv. Den estetiske sansen oppøves nettopp for å sette oss i stand til å skille det gode fra det dårlige, det høyverdige fra det trivielle og vulgære. Innenfor Open Scene ser vi tydelige innslag av at denne tankegangen ligger bak helt avgjørende argumenter. Skuespillere med opphav i andre kulturer og teatertradisjoner blir avvist på slike kriterier som profesjonalitet og kvalitet, noe som automatisk plasserer dem lavere på en verdiskala enn de etnisk norske. De er ikke gode nok, de har ikke den rette "bakgrunn" eller utdanning. De norske institusjonsteatrene framstår i denne argumentasjonen som brahminer som forvalter den etablerte kanon med en slags historisk rett, mens de flerkulturelle plasseres utenfor selve vurderingsskalaen som kasteløse Daliter. Før de kan komme i vurdering og bli med i konkurransen om roller og posisjoner, må de lære seg den gjeldende kanon. Dette er som vi har sett spesielt påfallende i diskusjonene om opptak av flerkulturelle studenter ved Statens teaterhøgskole.

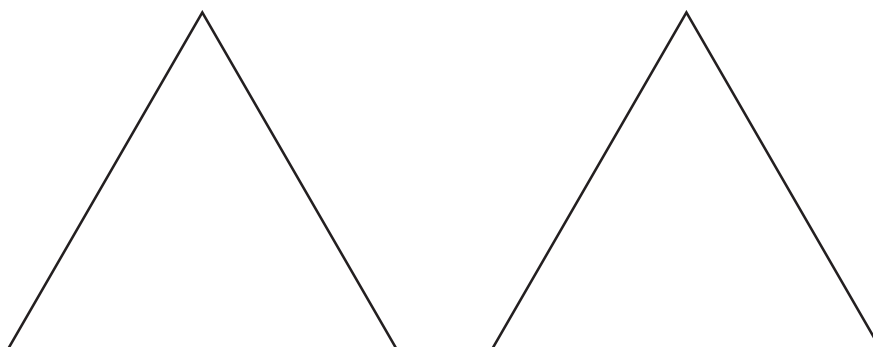
Hele ideen om *integrasjon* er også en funksjon av denne tankegangen. Den oppstår som et ideal i en situasjon der man tenker seg at alle forskjeller til syvende og sist bare er varianter av samme tema. Der man taler om å fremme flerkulturelle uttrykk i kunstinstitusjonenes daglige virke, tenker man seg for eksempel at alle uttrykk og stilarter er reduserbare til en fellesmenneskelig livserfaring.

Komplementaritet

Det kan imidlertid også være slik at forskjeller anerkjennes som forskjeller, og at man mener at de ikke utgjør en enhet på noe høyere nivå. Man føler altså ikke at det finnes noen sammenfattende term eller inkluderende verdi. Man legger endog stor vekt på å videreføre forskjellene på sine respektive premisser, uten noen ambisjon om sammensmelting eller integrasjon. I slike tilfeller tenker og føler man *komplementært* omkring forskjeller, noe som innebærer at de ikke lar seg forene til en enhet på et høyere nivå verken kulturelt, moralsk eller sosialt. I slike tilfeller handler det om kulturelle forskjeller og annerledeshet i egentlig forstand. I de tilfellene hvor man framstiller forskjellen til den norske felleskulturen på denne måten, nærmer man seg faktisk separatismen – viljen til å framstå som en egen kultur og et eget samfunn på egne premisser til forskjell fra alle andre.

Begrepet komplementaritet henspeiler på det forhold at forskjellen mellom ulike enheter er radikal og ureducerbar. I Norge kan vi tenke på den politiske striden om samenes posisjon. All nasjonalisme hviler på en slik grunnholdning.

Den kan framstilles grafisk på denne måten:



Innenfor en slik tankegang står derfor tanken om integrasjon svakt. Når man forestiller seg at forskjeller mellom tradisjoner, stilarter og kulturer er av radikal art, blir tanken om integrasjon heller skremmende og meningsløs. Her vil man heller legge vekt på *rendyrking* og *videreføring* av tradisjon.

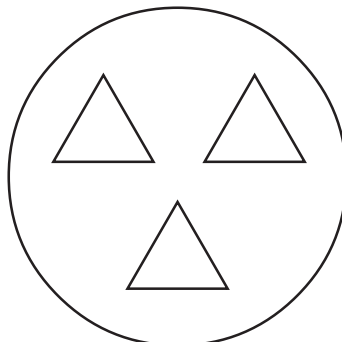
I programmet for Open Scene ser vi innslag av denne tankegangen der det tales om at man vil 'bedre minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser'. Man anerkjenner da at det er enkelte premisser som faktisk ikke gjelder for alle kulturytringer i samfunnet. I motsetning til den taksonomiske tankegangen som forutsetter at alt kan integreres og vurderes i forhold til en overordnet dimensjon.

Pluralisme

Selv om man gir uttrykk for uforenlige forskjeller på det kulturelle området, kan man imidlertid hevde en oppfatning av å bo i ett og samme samfunn og at man allikevel hører sammen. En slik måte å tenke om kulturelle forskjeller på, kaller vi *pluralistisk*. For å videreføre sammenlikningen med familien kan vi i slike tilfeller si at forskjellen mellom de ulike gruppene oppfattes som tilsvarende den mellom adoptivsøsken. Det erkjennes da at man har ulikt opphav og egenart, at det ikke eksisterer noe genealogisk bånd mellom medlemmene og at de derfor taksonomisk sett tilhører ulike kategorier. Adoptivsøsken inkluderes allikevel både sosialt, moralsk og emosjonelt i familien. Det ville være uhørt av foreldrene i en slik situasjon å ekskludere det adopterte barnet fra testamentet. Selv om det altså anerkjennes en genetisk og delvis også kulturell forskjell av avgjørende karakter, har alle medlemmene samme juridiske og sosiale tilgang til fellesskapet. I slike tilfeller anses de kulturelle forskjellene som irrelevante for den sosiale integrasjonen. Da er det salatbollen og ikke smeltedigelen som er den underliggende metaforen. En slik ideologi bryter radikalt med den nasjonale tankegangen hvor det ligger som et grunn-

premiss at et samfunn har én kultur.

Grafisk kan vi tenke oss denne modellen framstilt slik:



Den kulturpolitiske hovedparolen om lik tilgang til felles ressurser for alle minoriteter er et typisk barn av en slik pluralistisk tankegang. Det stilles ingen krav om—*kulturell* integrasjon, men det forutsettes at den sosiale arenaen er et åpent og sammenhengende felt.

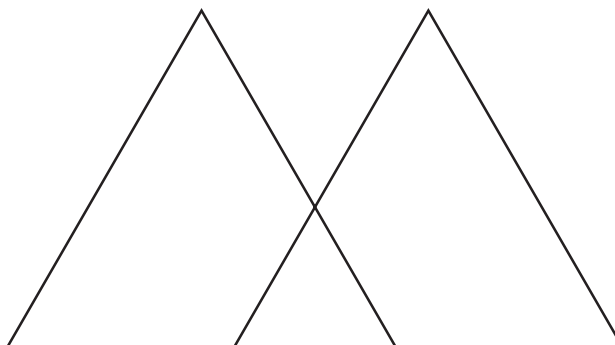
I et slikt perspektiv har man også en naturlig tendens til å mene at det kulturelle hører hjemme i det sivile samfunn og nærmest er en privatsak snarere enn en statlig oppgave. Hovedverdien vil være en liberalistisk vektlegging av det individuelle valg. En sentral stemme og opinionsdanner i den norske debatten om globalisering, Thomas Hylland Eriksen, ser for eksempel ut til å hevde en slik posisjon. Han ser for seg den nye flerkulturelle tilstanden som en typisk urban situasjon der hver enkelt gruppe har sin halvoffentlige kulturelle enklave (ghetto) ute i bydelene, mens det sentrale rommet er en slags scene hvor alle forskjellene kan spilles ut for hverandre. Pluralismen er derfor primært en forvaltningsideologi og ikke i samme grad en kunstideologi eller en dyrking av bestemte kulturelle uttrykk.

Synkretisme

Endelig må vi også skille ut et fjerde prinsipp for konstruksjon av forskjeller, nemlig det vi kaller *synkretisme*. Denne praksisen går ut på å føre sammen elementer fra historisk adskilte tradisjoner til stadig nye former (hybrider og bastarder). Begrepet er hentet fra religionshistorien, hvor det betegner religiøse bevegelser som oppstår i krysningspunktet mellom de store religionene. Noen av de mest kjente eksemplene på slike prosesser er den afroamerikanske musikken: Elementer fra afrikanske og europeiske tradisjoner smeltet sammen og gav opphav til helt nye musikkformer, slik som for eksempel blues og jazz. Det samme var tilfelle med språkformene som utviklet seg blant slavebefolkningen og deres etterkommere, de

såkalte kreolspråkene. Slike sammensmeltinger av ulike kulturelementer kalles derfor også ofte kreolisering. Når for eksempel en deltaker på Open Scene sier at dialogen mellom de—”flerkulturelle” og norsk teaterverden ikke bør være i ”firtakt”, men ”synkopatisk”, så er det nettopp uttrykk for en slik tanke. De tilvante og gitte reglene må brytes opp og gi åpning for ’andre måter å løse oppgavene på’.

Grafisk kan vi framstille denne modellen slik:



Det kulturpolitiske hovedprinsippet som har med ”samspill”, ”dialog” og ”møteplasser” å gjøre, hører derfor typisk sammen med en synkretistisk posisjon. Her har det sammensatte en verdi *i seg selv*. Når man formulerer målsetningen om at kulturlivet skal være en ”allmenning” som kan ”spille en viktig rolle for å skape nye samhandlingsarenaer, felles uttrykk, nyskaping og mangfold”, gjør man seg til talsmann for en slik synkretisme.

Innslag av en slik tankegang er også tydelig i stortingsmeldingen *Om innvandring og det flerkulturelle Norge*, der det heter at ”innvandrere og deres etterkommere har spilt en betydelig rolle i norsk historie og har gitt viktige bidrag til Norges politiske, økonomiske og kulturelle utvikling” (St.meld. nr. 17 (1996-97):7). Her ligger det til grunn et perspektiv som betrakter mangfold og ytre impulser som viktige for nasjonens kulturelle særpreg.

I selve begrepet ”flerkulturelt”, ligger også den samme fokuseringen og vektleggingen på det sammensatte og såkalt ”hybride”. Hele den postmoderne kunstbevegelsen dyrker på samme måten eklektisisme og ”fusjon”, samhandlingen mellom ulike tradisjoner som skaper nye former uavhengig av etablerte hierarkier og stilkonvensjoner. Det handler om opplevelsen av å bryte grenser og barrierer. Også den viktige postkoloniale bevegelsen trekker i samme retning. Her hevdes det at kunstnere fra ulike kulturer og med radikalt ulik bakgrunn og kompetanse må få slippe til på like vilkår i utformingen av den nye globale offentligheten. I frigjør-

ringens navn må man bestrebe seg på å unngå at stemmene i et sentrum (metropol) redigerer de Andres historier og former uttrykkene for deres identitet. Den felles (globale) kulturen må være en 'tredje tekst' som hele tiden kommer til gjennom medforfatterskap.

Vi ser dermed også at det er denne modellen som muliggjør det vi i rapporten har omtalt som *inkorporasjon* av kulturforskjeller. Det er bare under disse ideologiske vilkårene at "subjektivering" og "likeverdig dialog" er mulig.

8. KONKLUSJONER

Ingen av informantene har karakterisert Open Scene som en uforbeholden suksess. Kanskje vi kan gjøre Midttuns ord til våre og si at ”dei spreidde dramatiske tilsprang skrokk i hop”. De som er mest fornøyd med resultatet av Open Scene, sier gjerne at det var en suksess fordi det satte i gang en nødvendig og viktig prosess i norsk offentlighet. Gjennom dette forsøket har man oppnådd å sette et tema på sakskartet og har startet en debatt. Som Khalid Salimi uttrykte det i DNTs eget nyhetsmagasin høsten 2000: ”Mange vil i dag seie at Open Scene har strødd fleire idear og sådd fleire spørsmål enn den har gitt svar på, noko som i seg sjølv er eit prisverdig bidrag.” Svært få mener at prosjektet i seg selv gav svar på de spørsmålene som ble reist.

Oppsummering

Rasisme

Som vi har sett, forekommer det eksempler på at scenekunstnere fra andre tradisjoner enn de vestlige eller norske, ikke blir akseptert i norsk teaterverden på grunn av sin ”bakgrunn”. Som vi også har sett, kommer dette i konflikt med vår egen, offisielle definisjon av rasisme. Kulturrådets representant i styringsgruppa for prosjektet sa rett ut under et åpent møte at det eksisterte ”rasefordommer” på dette området. Han ble ikke motsagt.

Det er imidlertid viktig å presisere at slik utestengelse av en kategori mennesker fra et sosialt felt ikke nødvendigvis har med individuelle holdninger å gjøre. Det finnes ikke noe grunnlag for å hevde at teaterverdenen er mer rasistisk enn andre utsnitt av befolkningen. Derimot har jeg forsøkt å vise at den relativiseringen av kulturforskjeller som ligger til grunn for en flerkulturell ideologi, kommer i konflikt med en rendyrket, klassisk vestlig kunstforståelse. Den sistnevnte vil ha et typisk *taksonomisk* syn på kulturforskjeller idet den anser enkelte genrer og tradisjoner for å være overordnet andre. Man vil prioritere estetiske kriterier fra den vestlige kanon og så bedømme andre i forhold til den. Den flerkulturelle kulturpo-

litikken er typisk *synkretisk*. Den ser på utveksling, blanding og synergi som det sentrale.

Monolog og hegemoni

Fordi den taksonomiske tankegangen står så sterkt og er så lite problematisert innenfor kunstområdet, er det også vanskelig å få i gang likeverdige dialoger. Høsten 2000, da det bare var måneder igjen av prosjektet og de fleste prosjektene var gjennomført, uttalte en av initiativtakerne at det fortsatt gjensto å skape identifikasjon omkring prosjektet fra de flerkulturelle deltakernes side.

Etter meir enn to års verksemd er vi tvungne til å utvikle prosjektet slik at det i løpet av kort tid er synleg at det er ei utvikling: [...] At minoritetskunstnarar kjenner tilknytting til prosjektet, kjenner seg inkluderte og derfor identifiserer seg med prosjektet.”

Det vanskelegaste er å overtyde om at Open Scene ikkje er der for å integrere minoritetskunstnarar inn i teaterlivet, men for å oppmuntra mangfaldet i teaterverda slik at minoritetskunstnarar naturleg finn plassen sin i denne verda. Det første er eit sosial tiltak. Det andre er eit kunstpolitisk grep.

Her tydeliggjøres to forhold. Det første er at prosjektet ikke har lyktes med å få til den jevnbyrdighet og ”subjektivering” som de politiske initiativtakerne ønsket seg. Derfor har de heller ikke lyktes med å få til identifikasjon. Det er tydelig at skuespillerne fremdeles følte at de eksisterte på utsiden av prosjektet selv på dette sene tidspunktet.

Ideologisk inkonsistens

Det vil ha fremgått at en av de viktigste årsakene til manglende suksess i prosjektet er at de ulike punktene i programmet vanskelig lar seg forene som ideologiske ståsteder. Dette gjelder i første rekke de grunnleggende målsetningene om integrasjon på den ene siden og det vi har kalt inkorporasjon på den andre. Det første innebærer at innvandrere lærer seg normer og regler i det norske samfunnslivet og tar lokale verdier inn over seg og på den måten blir ’nye landsmenn’. Det andre betyr at norsk kultur og samfunnsliv forandrer seg ved at man anerkjenner dem som likeverdige subjekter. Selv om disse ulike prosessene naturligvis foregår samtidig ute i samfunnet, lar de seg vanskelig kombinere innenfor ett og samme prosjekt.

For det første fører det til at ulike aktører vektlegger de ulike delene av programmet forskjellig selv innenfor samme miljø. For eksempel gikk en av de politiske initiativtakerne sterkt inn for inkorporasjon under slagordet ”subjektivering”, mens

en annen gikk inn for integrasjon, at de flerkulturelle skal få innpass i de etablerte norske institusjonene innenfor en taksonomisk tankegang.

Det er tydelig at den operative arenaen etablerte en integrasjonstanke, nemlig at de flerkulturelle måtte lære seg de norske kodene og spillereglene, om ikke gjøre dem til sine. De flerkulturelle deltakerne på sin side gikk inn for inkorporasjon, på den måten at deres tradisjon og væremåte burde få utfolde seg på like betingelser med det lokalt norske innenfor det felles sosiale rommet.

Denne inkonsistensen forekommer imidlertid også hyppig hos en og samme person.

Når det deltar flere aktører og miljøer i et prosjekt, slik som tilfellet var med Open Scene, er det svært vanskelig å formidle til alle deltakerne hvilke tiltak som er rettet mot hvilke delmål. I bestrebelsene på å oppnå enkelte delmål vil man lett kunne komme i konflikt med andre.

Organisatorisk koordinering

Inkonsistensen fikk utvikle seg på grunn av sviktende koordinering og formidling av de politiske målsetningene til de ulike gruppene av deltakere i prosjektet. De politiske initiativtakerne forsvant ut av prosessen en uke etter at det var lansert, og brøt på den måten noe av kontinuiteten i den politiske tenkningen og bevisstgjøringen. Den nye sentrumsregjeringen og dens administrasjon hadde ikke det samme nære forholdet til prosjektet. Det førte til at oppfølgingen ble vesentlig svekket i forhold til intensjonen. Vi har sett at den operative arenaen opplevde det slik at de fanget en ball i lufta og tok prosjektet mer eller mindre på sparket.

Videre har vi sett tendenser til at Kulturrådets representanter hele veien så vesentlige svakheter ved måten prosjektet ble håndtert på ved teatret, uten at det ser ut til at man hadde tilstrekkelig kraft eller vilje til å gå inn og justere.

Ved teatret selv har vi sett at man helt fra starten av prosjektet insisterte på å gjennomføre de etablerte maktstrukturene ved institusjonen, noe som i vesentlig grad vanskeliggjorde den likeverdige og fruktbare dialogen. På grunn av denne mangelen på samstemthet hos de offentlige aktørene, fikk uoverensstemmelsene mellom de "hvite" og de "svarte" deltakerne på prosjektet utviklet seg uten å bli korrigert underveis. Som tidligere påpekt må disse uoverensstemmelsene derfor primært tolkes som et organisatorisk og ikke et kulturelt problem.

Institusjonelt hegemoni

Hvis målet primært var å ”åpne” institusjonen, måtte man med andre ord ha grepet fatt i de etablerte maktstrukturene og endret dem slik at en likeverdig dialog med de nye gruppene hadde blitt mulig. Så lenge man insisterte på å beholde beslutningslinjene som de var, også i kunstneriske saker, ble det betydelig vanskeligere å få gjennomslag for andre kunstneriske vurderinger.

Møteplass

En måte å motvirke slikt hegemoni på, er å etablere uavhengige rom innad i institusjonen. All innovasjon krever at diskusjoner og prosedyrer frisettes fra det ”normale”. Etablering av et fysisk rom hvor deltakerne kunne utvikle sine ideer og arbeidsmåter uavhengig av ordinær drift, ser ut til å være en forutsetning. For å få til en genuin møteplass må man altså først skape et frirom.

I programmet for Open Scene og i det mer overgripende Mosaikkprogrammet legges det stor vekt på at man som ledd i arbeidet med integrasjonen av de flerkulturelle miljøene må skape *møteplasser*. Som vi har sett i dette tilfellet, ble det ikke etablert noe sted å være i form av et fysisk rom. Flere av prosjektdeltakerne har nevnt dette som en vesentlig mangel og som et hinder for å få til åpne og vedvarende dialoger.

Hvis teatret hadde tildelt prosjektdeltakerne et eget rom, ville det kunne ha bidratt til å sette i gang prosesser med større uavhengighet fra de institusjonelle strukturene.

Overføringsverdi

Det heter også i målformuleringene for OS at prosjektet skal ha ”relevans for andre kulturinstitusjonar”. I dette tilfellet er det mest rimelig å oppfatte kulturinstitusjoner som de andre institusjonsteatrene, i første rekke Nationaltheatret, Oslo Nye Teater, Den Nasjonale Scene og Trøndelag Teater, i tillegg til regionteatrene. At de erfaringene man håpet å gjøre seg i arbeidet med Open Scene skulle komme disse institusjonene til gode, ble understreket av initiativtakerne som et viktig element overfor evaluatør. Overføringsgraden legges derfor til grunn som et vesentlig suksesskriterium.

Man må da spørre om de andre institusjonsteatrene har mottatt noen informasjon eller impulser fra Open Scene i noen form. De teatrene som er forespurt, er Trøndelag Teater, Den Nationale Scene, Oslo Nye Teater og Nationaltheatret. Av disse

svarer de tre første helt entydig at de ikke har mottatt noen slike impulser eller innspill. Det vil da også si at deres ordinære virksomhet ikke kan sies å være påvirket av prosjektet. Det er også tydelig at det ikke vil skje i fremtiden. Det legges vekt på at program og rollebesetning er spørsmål som oppleves å ligge ved roten av institusjonenes kunstneriske integritet, og derfor ikke overlates til ytre instanser. I ett tilfelle ble det litt humoristisk sagt at de ikke hadde vært utsatt for noen ”smitteeffekt”.

Endelig er det også vanskelig å få øye på den systematiske diskusjonen og utprøvingen av ideer og organisasjonsformer som ville ha vært nødvendig for å få til modeller for eksport til andre institusjoner.

Anbefalinger

Justere ambisjonene

Det virker som det i dette tilfellet ville vært mer realistisk å tone ned målformuleringene. Alle forventninger om likeverdig dialog og full inkorporasjon burde vært fjernet all den stund de i praksis ikke lar seg innfri innenfor en slik prosjektramme. Målet må ganske enkelt være å få til et scenekunstmiljø i Norge der ”bakgrunn” ikke lenger er en relevant faktor for deltakelse.

Operasjonalisere målene

Politiske mål i programform formuleres alltid ideologisk. Det vil si at de utarbeides i generelle termer. Når disse skal danne grunnlag for arbeid innenfor et spesifikt prosjekt, bør de i tillegg operasjonaliseres. Det vil si at man omformulerer målene i praktiske termer som er tilpasset de konkrete rammene prosjektet tilbyr, og samtidig angir en metode for gjennomføring. Hvis man i tilfellet Open Scene hadde forsøkt en slik operasjonalisering, ville man gitt seg selv større mulighet til å oppdage den inkonsistensen som eksisterer i det nåværende programdokumentet.

Man ville for eksempel oppdaget at hvis man skal sette målet om inkorporasjon ut i livet, så vil det si at representanter for innvandrer miljøene skal få plass i kulturinstitusjonenes styre og beslutningsorganer. Det betyr at de skal være med på å ta beslutninger for de felles institusjonene, ikke bare ha rådgivende status. Det vil også naturligvis si at de ikke skal få plass i et underordnet utvalg slik tilfellet var med det spesielle kunstneriske råd for Open Scene. Man ville ha forstått at om man skal endre den ordinære virksomheten, oppnår man ikke det ved å opprette et utvalg ved siden av det ordinære.

Motsatt ville man ha sett at disse målene ville komme i strid med teatrets politikk og derfor lokalisert prosjektet ved en annen institusjon.

Skrittvis strategi

I et prosjekt som vil oppnå noe innenfor et såpass vanskelig område som flerkulturell integrasjon på scenekunstmrådet, ville det muligens vært mer hensiktsmessig å gå frem mer skrittvis. Det betyr at man ikke kan ha som mål å få til likeverdig dialog og full inkorporasjon med tre millioner til rådighet innenfor en periode på tre år, men nøye seg med å fjerne noen av de faktorene som vanskeliggjør slik dialog. Hvis man er enige om det, vil det neste spørsmålet følge naturlig: Hvilke faktorer er det som i dag står i veien for at alle etniske grupper kan delta på like fot? Utredningen har vist at svaret på dette er temmelig entydig, nemlig den oppfatningen av *profesjonalitet* som eksisterer ved de norske institusjonene.

Hvis denne barrieren skal fjernes, må man gripe saken an fra to sider. For det første må man venne de norske miljøene til annerledeshet. Som vi har sett, skjuler det seg ofte en motvilje mot annerledes scenekunst bak påstanden om manglende profesjonalitet. I alle fall ligger det ofte en forestilling om at disse tradisjonene nok har sin berettigelse der de kommer fra, men at de ikke kan gjennomføres her i Norge.

Denne delen av problemet kan bare forandres gjennom tilvenning. Det vil rett og slett si at norsk teaterverden, både utøvere og publikum, eksponeres for ulike scenekunsttradisjoner. Det er vanskelig å forestille seg at det skulle finnes noen snarvei til slik endring av det normale.

For det andre må innvandermiljøene få rom til å utfolde seg, dvs. få anledning til å ha kontroll over slike faktorer som repertoar, casting, regi osv. På den måten kan de utvikle et jevnbyrdig ståsted i forhold til de norske institusjonene, noe som er en forutsetning for dialogen man håper kan komme i gang.

Utdanning

Et av de skrittene som må tas, er en heving av det faglige nivået hos de flerkulturelle skuespillerne. Disse miljøene må akseptere at de må heve det scenefaglige nivået og profesjonalisere seg innenfor de genrene og metodene som gjør seg gjeldende i denne del av verden. Uten en slik aksept og uten en slik tilpasning vil dialog være umulig.

Man må imidlertid være klar over at når som i dette tilfellet skillet profesjonell/

amatør løper sammen med kontrasten norsk/innvandrere, har man å gjøre med et ytterst delikat kulturpolitisk forhold. Hvis man skal ha noe håp om å komme videre med en konstruktiv dialog på dette området, må forholdet håndteres med stor innsikt og full åpenhet. Uten gjensidig tillit vil et slikt arbeid bli svært vanskelig.

Det ser ut til å være enighet fra alle parter om at den utdanningen som er i gang ved Nordic Black Theatre, ikke strekker til i sin nåværende form. Enkelte aktører går så langt som til å si at den faktisk virker mot sin hensikt. Å uteksaminere kandidater på det eksisterende nivå, hvor det omkringliggende teatermiljøet ikke opplever at de behersker scenehåndverket på en fullgod måte, er et sterkt negativt signal. Det kan lett bringe utviklingen inn i en ond sirkel der avstanden mellom partene sementeres og gjøre større.

Man bør i dette tilfellet satse på en delt løsning. Skolen ved Nordic Black bør opprustes til å bli en fullgod teaterskole etter gjeldende internasjonale kriterier. Dette bør gjøres for å følge opp Open Scenes (og Mosaikkprogrammets) intensjoner om å skape rom hvor denne delen av kulturlivet kan utvikle seg på egne premisser.

Samtidig bør det opprettes en kvoteringsordning ved Statens teaterhøgskole. En kan da tenke seg enten øremerking eller radikal kvotering. Det gjøres for å følge opp programmets intensjon om å skape reelle møteplasser. Øremerking vil si at man avsetter én eller flere studieplasser hvert år for studenter med flerkulturell bakgrunn. Radikal kvotering vil si at man tar opp en flerkulturell søker selv om vedkommende har dårligere scenefaglige kvalifikasjoner. Nødvendigheten av kvotering foreslås som en vei ut av den onde sirkel man ser ut til å ha havnet i. De flerkulturelle tas ikke opp på grunn av manglende kvalifikasjoner, samtidig som de ikke får mulighet til å heve disse kvalifikasjonene hvis de blir stående utenfor utdanningssystemet. Slike tiltak må naturligvis ses på som overgangsordninger som må revurderes etter en periode.

Fast gruppe

For at et slikt prosjekt skal kunne fungere som arnested for det mangfold og den nyskaping som var forutsatt i programmet, burde dette rommet vært utformet og bemannet på en annen måte. Trolig ville prosessene ha kommet bedre i gang hvis det fra starten av hadde vært én etablert gruppe som hadde ansvaret for samtlige produksjoner.

Dette kriteriet var ikke til stede under Open Scene. Vi ser derfor at gjennomføringsstrategien, som var å beholde de innarbeidede beslutningslinjene ved DNT, direkte motarbeidet et av målene, som var å få til en likeverdige dialog.

Ved en eventuell videreføring av prosjektet bør det derfor etableres en fast gruppe som tildeles en permanent scene (et fysisk rom) hvor arbeidet kan lokaliseres og utvikle seg.

Direkte bevilgning

Det virker som om institusjonsteatrene ikke er egnede arenaer for denne typen endring på det nåværende tidspunkt. Man vil bruke unødig med tid og ressurser på å endre på institusjonene istedenfor å utvikle livskraftige miljøer. Hvis man tilførte Nordic Black Theater betydelig mer midler og utviklet en fullt oppgradert teaterskole der, ville man raskere og med bruk av mindre ressurser nå målet om en høyere profesjonalitet på området. På samme måten kan man tenke seg at man ved å tilføre de frie flerkulturelle gruppene midler, vil kunne heve standarden på kortere tid.

Det er naturlig å tenke seg at en slik direkte kanalisering av midlene til miljøene, istedenfor å gå veien om institusjonsteatrene, raskere ville føre til resultater. Som en av de sentralt plasserte deltakerne i prosjektet uttrykte det, tyder det på at disse institusjonene har en viss resistens mot slik integrasjon. En betydelig del av ressursene og ikke minst tiden i Open Scene gikk med til å nedkjempe denne resistensen. Ved en direkte bevilgning til de aktive miljøene på området, vil man kunne ha håp om en mer rasjonell utnyttelse av midlene.

På et senere tidspunkt kan man så tenke på å involvere institusjonsteatrene, men da som samarbeidsprosjekter mellom institusjoner, og ikke ved å invitere flerkulturelle enkeltindivider inn i institusjonenes maktstrukturer. Open Scene har vist at disse er for sterke til at det lar seg gjøre å etablere likeverdige dialoger.

Strategien må altså være først å bygge opp fullt utviklede institusjoner på det flerkulturelle området ved å oppruste enkelte av de allerede eksisterende institusjonene. I neste omgang kan man så ha et berettiget håp om at disse institusjonene vil være i stand til å inngå 'jamstelt deltaking' med de etablerte institusjonsteatrene. Hvis 'subjektivering' er et av målene, vil det nok være en rimeligere strategi å utvikle de flerkulturelles egne institusjoner direkte. Det vil på sikt kunne gi dem en profesjonalitet og en tyngde som etter hvert kan bli tilnærmet lik det tradisjonelt norske.

Et prosjekt som har de foreliggende tidsrammer, bør ikke ha noen ambisjoner ut over dette.

LITTERATUR

Bauman, Z. (1989) *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.

Goldberg, D. T. (ed.) (1994) *Multiculturalism. A critical Reader*. Oxford, UK: Blackwell.

Middtun, O. (1963) "Idégrunnlaget", i Sletbak, N. (red.)—*Det Norske Teatret. Femti år 1913 – 1963*. Oslo: Det Norske Samlaget.

St.meld. nr. 4 (1996-97) *Langtidsprogrammet 1998-2001*

St.meld. nr. 17 (1996/97) *Om innvandring og det flerkulturelle Norge*

St.meld. nr. 47 (1996-97) *Kunstnarane*

Taylor, C. (1994) "The Politics of Recognition", i Gutman, A. (ed.) *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.

Todorov, T. (2001) *Life in common. An Essay in general Anthropology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

UTREDNINGER FRA NORSK KULTURRÅD

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

Rapporter: Her utgis hovedsaklig sluttrapporter fra utrednings- eller evalueringsprosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

Notater: Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Noen utgivelser er ikke lenger å få tak i.

Rapportserien

- Rapport nr. 27: Georg Arnestad: *"Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt..."* Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg, 2001
- Rapport nr. 26: Halfdan W. Freihow: *Den edle hensikt – helliger den midlene?* En utredning om statens innkjøpsordninger for litteratur, 2001
- Rapport nr. 25: Geir Vestheim: *Ni liv*. Om legitimitet og overlevingsevne i innkjøpsordningane for norsk skjønnlitteratur, 2001
- Rapport nr. 24: Anton Fjeldstad: *Å sette pris på bøker*. Om prissystema i ein del vesteuropeiske land, 2001,
- Rapport nr. 23: Nils Asle Bergsgard og Sigrid Røyseng: *Ny støtteordning – gamle skillelinjer*. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst, 2001, 139 sider.
- Rapport nr. 22: Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.): *Kunst, kvalitet og politikk*. Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000, 2001, 158 sider
- Rapport nr. 21: Cecilie Wright Lund: *Kritikkens rom – rom for kritikk?* Kulturstoffets rolle i dagspressen, 2000, 139 sider.
- Rapport nr. 20: Pernille Haugen: *Litterær mediedebatt 1998*, 2000, 187 sider.

- Rapport nr. 19: Jorid Vaagland, Halvor Fauske, Hilde Lidén, Roel Puijk og Hanne Riese: *Kulturpolitikken og de unge*, 2000, 344 sider
- Rapport nr. 18: Ellen K. Aslaksen og Christian Lund: *Grenseløs utkant? Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi*, 2000, 129 sider.
- Rapport nr. 17: Sigrid Røyseng: *Operadebatten*. Kampen om kulturpolitisk legitimitet, 2000, 147 sider
- Rapport nr. 16: Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet - to forsøksprosjekt og to tenkemåter*, 2000, 106 sider.
- Rapport nr. 15: Tom Eldegard: *Kunstnere og trygd*. Om konsekvenser av kunstnerens arbeids- og lønnsvilkår for de pensjons- og trygdeytelser de oppnår, 1999, 84 sider.
- Rapport nr. 14: Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt - organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998, 1999, 128 sider.
- Rapport nr. 13: Anne-Britt Gran: *uLike barn leker best*. En evaluering av prosjektet "Teater for alle", 1999, 111 sider.
- Rapport nr. 12: Svein Bjørkås: *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*, 1998, 148 sider.
- Rapport nr. 11: Per Mangset: *Kunstnerne i sentrum*. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet, 1998, 280 sider.
- Rapport nr. 10: Knut Løyland: *Produksjon av nynorsk litteratur*. En vurdering av noen statlige virkemidler, 1997, 75 sider.
- Rapport nr. 9: Per Mangset: *Kulturskiller i kultursamarbeid*. Om norsk kultursamarbeid med utlandet, 1997, 362 sider.
- Rapport nr. 8: Ellen Aslaksen: *Ung og lovende*. 90-tallets unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår, 1997, 167 sider.
- Rapport nr. 7: Odd Skaarberg: *Evaluering av prosjektet «Aktiv musikk for alle»*, 1996, 109 sider.
- Rapport nr. 6: Georg Arnestad & Per Mangset (red.): *Kulturfeltet i storbyene*. Rapport fra en konferanse i Trondheim 19.-20. juni 1995, 1996, 111 sider.
- Rapport nr. 5: Einar Harboe, Advokatfirmaet Bugge, Arentz-Hansen & Rasmussen: *Kunstneres skatte- og trygdeforhold*, 1996, 90 sider.

- Rapport nr. 4: *Improvisasjon sett i system - om etablering av Norsk jazzforum*. Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd, 1995, 62 sider.
- Rapport nr. 3: Lidvin M. Osland og Per Mangset: *Norwegian Cultural Policy. Characteristics and Trends*, 1995, 21 sider.
- Rapport nr. 2: Gunnar Danbolt og Åse Enerstvedt: *Når voksenkultur og barns kultur møte*. En evaluering rapport om de kulturformidlingsprosjekter for barn som Barnas Hus, Bergen, har satt i gang, 1995, 134 sider.
- Rapport nr. 1: Mie Berg Simonsen: *Evaluering av Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge*, 1995, 90 sider.

Notatserien

- Arbeidsnotat nr. 45: Rikke Gürgens: *Tegn i tiden – minoritetskultur eller ren kunst?* Evaluering av Det norske Tegnspråketeater, 2001.
- Arbeidsnotat nr. 44: Shanti Brachamachari (ed.): *New Stages*. Conference at Norsk kulturråd, February 2001.
- Arbeidsnotat nr. 44: Shanti Brahmachari (ed.): *New stages*
- Arbeidsnotat nr. 43: Jorunn Spord Borgen: *Møter med publikum*.
- Arbeidsnotat nr. 42: Odd Are Berkaak: *Seriøs og beskyttet*. En evaluering av Norsk musikkinformasjon, 2001, 85 sider
- Arbeidsnotat nr. 41: Anne-Britt Gran: *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge*. Rapport fra konferanse i Haugesund mars 2000, 2000, 96 sider.
- Arbeidsnotat nr. 40: Jöran Lindvall: *Utredning om norsk arkitekturmuseums utveckling*, 2000, 116 sider.
- Arbeidsnotat nr. 39: Eivind Smith: *Inhabil eller inkompetent?* Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd. 2000, 40 sider.
- Arbeidsnotat nr. 38: Lars Marius Ulfrstad: *Evaluering av Kritikerakademiet*. 2000, 61 sider.
- Arbeidsnotat nr.37: Odd Are Berkaak: *Evaluering av Norsk Kassettagiftsfonds internasjonale lanseringsstipend for musikere/aspiranter 1998 - 1998*, 2000, 84 sider
- Arbeidsnotat nr.36: Ellen Os: *Klangfugl - kulturformidling med de minste*. Rapport fra et forprosjekt i regi av Norsk kulturråd, 2000.
- Arbeidsnotat nr.35: Kristin Ellefsen, Christian Lund, Ane Aamodt (red.): *Rom for kunst*. Rapport fra dagsseminar i regi Norsk kulturråd, 2000.

- Arbeidsnotat nr.34: Svein Bjørkås: *Danse med ulver*. En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Danseteater AS 1996-1999. 1999, 29 sider.
- Arbeidsnotat nr.33: Jørgen Langdalen og Per Mangset (red.): *Kultursektor i endring*. Rapport fra et forskningsseminar om kommunal kultursektor, 1999, 66 sider.
- Arbeidsnotat nr.32: Halvor Fauske og Roel Pujik: *Ungdommens kulturmønstring og andre kulturtiltak for barn og unge – et kommuneperspektiv*, 1999, 95 sider.
- Arbeidsnotat nr.31: Anne Wiland: *Skjønnheten og utstyret. Produsjonsnettverk for elektronisk basert billedkunst*. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt av Norsk kulturråd 1997, 1999, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr.30: Anton Fjeldstad: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for ny norsk faglitteratur for barn og ungdom 1996–1998 – ei evaluering*, 1999, 45 sider.
- Arbeidsnotat nr.29: Dag Grønnestad: *Distribusjon og markedsføring av norske fonogrammer i de smale genrene*, 1999, 79 sider.
- Arbeidsnotat nr.28: Anton Fjeldstad: *På ramnevengar til utlandet? MUNIN og faglitteraturen 1996-1998*, 1998, 36 sider
- Arbeidsnotat nr.27: Halvard Vike og Erik Henningsen: *Evaluering av "Nasjonalt nettverk for dokumentasjon av barns kultur"*, 1998, 31 sider.
- Arbeidsnotat nr.26: Jorid Vaagland: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst og kunsthåndverk*, 1998, 68 sider.
- Arbeidsnotat nr.25: Nils Asle Bergsgard, Erik Henningsen og Joar Sannes: *En evaluering av prøveprosjektet "Alternativ musikkundervisning" ved Dissimilis Kultur- og Kompetansesenter*, 1998, 60 sider.
- Arbeidsnotat nr.24: Hilde Rudlang: *Barn og unges boklesing - en kunnskapsoversikt*, 1998, 44 sider.
- Arbeidsnotat nr.23: Einar Økland: *Lynnesvægar - ein tøddel kystkultur*, 1998, 14 sider.
- Arbeidsnotat nr.22: Sigurd Allern, Nils Asle Bergsgard og Brynjulv Eika: *Evaluering av tidsskriftet Kulturnytt*, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.21: Arnfinn Åslund: *Bjørnstjerne Bjørnson og norsk kulturpolitikk*, 1997, 15 sider.
- Arbeidsnotat nr.20: Øivind Danielsen: *Kommunale og fylkeskommunale utgifter til kulturformål 1991-95*, 1997, 48 sider.

- Arbeidsnotat nr.19: Ellen Aslaksen: *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*, 1997, 46 sider.
- Arbeidsnotat nr.18: Mie Berg Simonsen: *Musikkdilla*. Evaluering av et samarbeidsprosjekt mellom Norsk kulturråd, NRK og Rikskonsertene, 1997, 36 sider.
- Arbeidsnotat nr.17: Aslaksen, Bjørkås, Mangset, Rønning: *Om St meld nr 47 (1996-97) "Kunstnarane"*, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.16: Erling E. Guldbrandsen: *Evaluering av Oslo Sinfonietta*, 1997, 89 sider.
- Arbeidsnotat nr.15: Georg Arnestad og Ove Osland: *Fritidskulturlivet i Norge - ein forstudie*, 1997, 63 sider.
- Arbeidsnotat nr.14: Nils Asle Bergsgard: *Kunstskoleforsøket for barn og unge, 1994-96*. En oppsummering av erfaringer, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.13: Ellen K. Aslaksen: *Evaluering av Kulturdepartementets utstillingstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utyrstøtte*, 1997, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr.12: Jon Bing: *Rettslige aspekter ved elektronisk formidling av materiale fra arkiv, museum, bibliotek, universitet og visse andre institusjoner*, 1996, 24 sider.
- Arbeidsnotat nr.11: Georg Arnestad og Lidvin M. Osland: *Norsk kulturråd og det frivillige kulturlivet*, 1996, 10 sider.
- Arbeidsnotat nr.10: Ellen Aslaksen, Svein Bjørkås og Per Mangset: *Kunstnerkår og kunstner politikk*. Tre prosjektbeskrivelser, 1996, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr. 9: Viggo Vestel: *Evaluering av «Oslo Groove Company»*, 1996, 38 sider. Arbeidsnotat nr. 8: Jon Bing: *Gjenbruk av Norsk rikskringkastings arkivmateriale*, 1996, 11 sider.
- Arbeidsnotat nr. 7: Arvid O. Vollnes: *Fonogramproduksjon og -distribusjon i Norge*, 1996, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr. 6: Geir O. Rønning: *Evaluering av opplæringsprogrammet KULTUR OG REISELIV*, 1995, 37 sider.
- Arbeidsnotat nr. 5: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i P4*, 1995, 21 sider.
- Arbeidsnotat nr. 4: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i nærradioer*, 1995, 78 sider.
- Arbeidsnotat nr. 3: Geir H. Moshuus: *Kulturentreprenører i det flerkulturelle Norge*. En evaluering av Internasjonalt Kultursenter og Museum, 1995, 47 sider.

Arbeidsnotat nr. 2: Geir R. Johansen: *Evaluering av BIT 20 Ensemble*, 1995, 34 sider.

Arbeidsnotat nr. 1: Geir O.Rønning (red.): *Evaluering av prosjekter i Norsk kulturråd*, 1995, 27 sider.