

HEIDI HAUKELIEN

# DUS – Den Unge Scenen

En evaluering



**FAGBOKFORLAGET**

Copyright © 2006 by Norsk kulturråd  
All rights reserved  
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN-13: 978-82-7081-134-2  
ISBN-10: 82-7081-134-3

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget  
Forsidebilde: Wenche Kvalstad Eckhoff: Spor (1991)  
© Wenche Kvalstad Eckhoff/BONO 2006.  
Foto: © Anders Eckhoff  
Sideombrekking: Laboremus Prepress AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:  
Fagbokforlaget  
Postboks 6050, Postterminalen  
5892 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01  
E-post: [fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)  
[www.fagbokforlaget.no](http://www.fagbokforlaget.no)

For mer informasjon om Norsk kulturråd og kulturrådets rapportserie:  
[www.kulturrad.no](http://www.kulturrad.no)

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsseksjon og utgis av Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

# Forord

Evalueringen av prosjektet DUS – Den Unge Scenen er gjennomført av Heidi Haukelien på oppdrag fra Norsk kulturråd. Telemarskforskning-Bø har stått som administrativ og faglig ansvarlig institusjon. Sigrid Røyseng, forsker ved Telemarskforskning-Bø, har bidratt med nyttige innspill under utarbeidelsen av den avsluttende rapporten, men innholdet i rapporten står Heidi Haukelien ansvarlig for.

DUS – Den Unge Scenen er et samarbeidsprosjekt mellom Det Norske Teatret og Det Åpne Teater, og har som målsetting å stimulere til økt teaterinteresse blant barn og ungdom gjennom å tilby tekster av høy kvalitet, skrevet spesielt for denne målgruppen. I tillegg til Det Norske Teatret og Det Åpne Teater har fem regionale teatre og 27 ungdomsteatergrupper vært involvert i den første gjennomføringen av prosjektet.

I tildelingsbrevet fra Norsk kulturråd datert 2.10.2003 heter det:

Søknaden ble behandlet i møte 18.9.2003 i Norsk kulturråd. Etter tilråding fra Faglig utvalg for scenekunst som er rådets konsulentorgan i slike saker, fattet rådet følgende vedtak:

Kr. 1 085 200 bevilges, kr. 1 627 800 gis som tilsagn for 2004, og kr. 542 600 gis som tilsagn for 2005.

Oppstarten av første runde fant sted høsten 2003 og ble avsluttet våren 2005. På samme tid fikk prosjektet, etter søknad, innvilget støtte til videreføring frem til 2007. Denne evalueringsrapporten omhandler kun den første omgangen av DUS – Den Unge Scenen. Datainnsamlingen startet opp høsten 2004 og ble avsluttet våren 2006.

Prosjektbeskrivelsen for evalueringsoppdraget ble formulert på grunnlag av kulturrådets *Skisse til evaluering av DUS – Den Unge Scenen 2003–2005*

(Aslaksen, Norsk kulturråd, utredningsseksjonen 26.1.2004).

I denne skissen etterspørres en evaluering som kan:

- a) kaste lys over hva prosjektet kan bidra med når det gjelder å gjøre teateret relevant og meningsfylt for unge både som deltakere og tilskuere.
- b) belyse erfaringer med gjennomføringen av prosjektet på en måte som kan bidra til erfaringsoverføring for lignende virksomhet i fremtiden.

Videre ønsket Norsk kulturråd at evalueringen skulle drøfte erfaringer og problemstillinger knyttet til disse punktene:

1. Samarbeidet mellom amatørteatre (ungdomsgruppene) og profesjonelle teatre.
2. Manuskriptporteføljens kvalitet, spesielt med tanke på hvordan de unge oppfatter den.
3. Dramatikernes erfaringer med å jobbe innenfor DUS – Den Unge Scenen.
4. Vertsteatrenes rolle. Hvordan forstår de prosjektets målsettinger, hvordan går de frem for å realisere dem, og hvordan evner de å gi rom for prosjektet innenfor sin øvrige virksomhet. Ulike regionale forutsetninger.
5. Prosjektlederens rolle som organisator og kontaktledd mellom de medvirkende, og med tanke på bestilling av dramatikk.
6. Styringsgruppens rolle.
7. Ungdommenes rolle i realiseringen av målsettingene. Er det lagt opp til at de unge skal ha en aktiv rolle i prosjektutforming og manusutvikling? Hvordan vurderer ungdommene prosjektet, blant annet med tanke på organisering, manuskriptenes kvalitet og teaterfaglig bistand?



# Innhold

<b>1 Innledning</b> .....	7	<b>5 Regionalpartnerenes rolle</b> .....	28
Kort beskrivelse av prosjektet		Regionkontaktens vurdering av egen rolle	29
DUS – Den Unge Scenen .....	7	Ulike modeller i de ulike fylkene .....	30
Rapportens oppbygging .....	8	Regionteatrenes politiske grunnlag .....	34
Analytiske dimensjoner .....	8	<b>6 Dramatikken</b> .....	37
Evaluering .....	11	Utvelgelse av dramatikkk .....	37
Utvelgelse av regionale teatre .....	11	Mangfold og kvalitet .....	37
Utvelgelse av ungdomsgrupper .....	11	Den flerkulturelle utfordringen .....	38
Intervjuer .....	11	Kjønn .....	39
Deltakende observasjon .....	11	To uttalelser om dramatikken .....	40
Vurdering av dramatikken .....	12	Regionkontaktens vurderinger av	
<b>2 Presentasjon av aktørene</b> .....	13	dramatikken .....	41
Styringsgruppen .....	13	Dramatikernes erfaringer .....	41
Prosjektlederfunksjonen .....	13	<b>7 Norsk kulturråds rolle</b> .....	43
Regionale samarbeidspartnere .....	13	Dramatikken i sentrum .....	43
Ungdomsgruppene .....	14	Norsk kulturråd stiller betingelser .....	43
Dramatikerne .....	14	Styringsgruppens oppfatning av betingelsene	44
Kort omtale av de fire dramatiske tekstene	14	Styringsgruppens strategi .....	45
Kort om gjennomføringen .....	16	Legitimeringsbehov i utvalgene .....	46
DUS-syklusen .....	16	Videreføring av DUS uten dans .....	46
<b>3 Ungdomsgruppene</b> .....	17	<b>8 Oppsummering</b> .....	47
Innflytelse under innøvelsen .....	17	Ungdomskompetanse .....	47
DUS for de flinke ungdommene .....	18	De regionale samarbeidspartnere	
Ulike ressurser og konkurransevilkår .....	19	har mer å gå på! .....	48
Nettverk .....	20	<b>9 Avsluttende refleksjoner</b> .....	50
Regionale festivaler .....	20	<b>Referanseliste</b> .....	52
Ungdommens vurdering av dramatikken	21		
Flerkulturell representasjon			
i ungdomsgruppene .....	22		
<b>4 Instruktørens erfaringer</b> .....	24		
Instruktørene om dramatikken .....	26		
Gjennomføringen av valg fra porteføljen ..	27		



# Innledning

DUS – Den Unge Scenens hovedmålsetting handler om å stimulere til utvikling av *kvalitetsdramatikk* skrevet spesielt for *ungdom* av ledende og aktuelle dramatikere nasjonalt og internasjonalt. Tilfanget av seriøs dramatikk som henvender seg til denne gruppen, regnes i miljøet for å være nesten fraværende. DUS – Den Unge Scenen henter sin inspirasjon fra den britiske modellen Connections, som på initiativ fra the Royal National Theatre i London ble startet i 1994. Ifølge DUS' prosjektsøknad er Connections i dag en etablert virksomhet på nasjonalt nivå, som hvert år engasjerer mellom 170 og 200 ungdomsgrupper, og hvor 40 dramatikere har levert sine bidrag.

## Kort beskrivelse av prosjektet

### DUS – Den Unge Scenen

I søknaden til Norsk kulturråd beskrives prosjektets ideologiske grunnlag på denne måten (her benyttes navnet Connections, men det senere navnet ble DUS – Den Unge Scenen):

Connections er basert på ideologien om at dramatikk er en integrert del av ungdommers liv som utvikler selvstendighet og stimulerer fantasien. Connections ønsker å oppfordre ungdom til å videreutvikle sitt potensial og utforske egne ideer, samtidig som de blir seg selv mer bevisst i en gruppekontekst. Ungdomsgruppene skal representere et mangfold innen språk, dialekt, kulturell bakgrunn, kjønn og geografisk tilknytning.

(Prosjektsøknad 1.5.2003: 3)

### Hovedmål:

- Utvikle en unik og spennende portefølje av ny dramatikk for ungdom skrevet av ledende dramatikere.
- Gi ungdom tekster med kunstnerisk, språklig og kulturelt mangfold.
- Tilby ungdommen et verktøy for å kommunisere egne tanker og ideer gjennom teater, og opp-

fordre til kunstnerisk eksperiment og innovasjon.

- Ta unge utøveres behov for å uttrykke seg på alvor, og gi dem profesjonell veiledning til bearbeidelse, produksjon og fremførelse av porteføljen.
- Gjennom ungdommers aktive deltakelse skape et fundament for fremtidens scenekunstnere og deres forståelse av scenekunst.

(Prosjektsøknad 1.5.2003:3)

### Målsetting for gjennomføring 2003–2005:

- Etablere en norsk portefølje av nye tekster for ungdom
- Identifisere aktuelle ungdomsteatergrupper
- Opprette samarbeid med minst syv teatre i seks ulike fylker
- Produsere seks regionale festivaler
- Produsere en nasjonal Connectionsfestival

(Prosjektsøknad 1.5.2003:3)

### Langsiktig målsetting for videre utvikling av

#### Connections:

- Utvikle Connections til å bli et etablert, nasjonalt initiativ som involverer flere fylker og flere ungdomsgrupper
- Øke fokus på ungdommers opplevelse av teater
- Utvikle egne ungdomsteatergrupper knyttet til hvert samarbeidsteater
- Utvide porteføljen til å omfatte et større antall tekster
- Etablere et internasjonalt Connectionsnettverk

(Prosjektsøknad 1.5.2003:3)

### Aktørene i prosjektet

- 27 ungdomsgrupper fra Oslo, Buskerud, Rogaland, Møre og Romsdal, Trøndelag og Nordland
- Fire dramatikere (Liv Heløe, Finn Iunker, Christopher Grøndahl og Jon Fosse)
- Instruktørene for ungdomsgruppene

- Fem regionale teater (Brageteatret, Teatret Vårt, Figurteatret med scenekunstordningen i Nordland, Nord-Trøndelag Teater, Rogaland Teater)
- To vertsteatre (Det Norske Teatret og Det Åpne Teater)
- Prosjektleder
- Styringsgruppen

### Rapportens oppbygging

Rapporten består av ni hovedavsnitt:

1. Innledning med presentasjon av noen overordnede analytiske dimensjoner, samt fokus og strategi for evalueringen
2. Presentasjon av de medvirkende aktørene, deres funksjoner, og prosjektets syklus
3. Formidling av ungdommenes synspunkter og erfaringer
4. Instruktørens forventninger, synspunkter og erfaringer med prosjektet
5. Regionkontaktene vurderinger, de regionale teatrenes rolle i prosjektet samt en vurdering av ulike teatres modeller for barne- og ungdomsrelatert arbeid
6. Vurderinger av dramatikken, og prosessen frem mot utvelgelse av dramatikere og dramatikk.
7. Norsk kulturråds rolle i prosjektet
8. Oppsummering og praktiske råd
9. Avsluttende refleksjoner

### Analytiske dimensjoner

DUS – Den Unge Scenen har som formål å gi ungdom «an offer they can't refuse». Prosjektet er forankret i en overordnet ambisjon om å innvie ungdom i den scenekunstneriske verden. I denne innvielsesprosessen skal ungdom gis redskaper som skal gjøre det mulig for dem å gjøre sine egne erfaringer gjeldende, og å realisere innovative prosesser og uttrykk. Disse redskapene omfatter nyskrevne tekster preget av mangfold, og teaterfaglig veiledning. Videre har DUS – Den Unge Scenen en *demokratisk* ambisjon. Det tar sikte på å mobilisere ungdom i flest mulige deler av landet og dermed gjøre tilbudet tilgjengelig for flest mulig.

Prosjektets sentrale ambisjoner kan altså sies å angå innvielse, mobilisering og sosialisering av teaterinteressert ungdom, samt spredning av teaterfaglig kunnskap. I denne forstand ligger dets tyngdepunkt i *pedagogikken*. Ungdom inviteres til deltakelse på grunnlag av premisser som gjenspeiler

den etablerte scenekunstens og scenekunstinstitusjonenes verdier, og deres ambisjon om å reproducere seg selv. Hovedspørsmålet i denne evalueringen er derfor enkelt: I hvilken grad har ungdommene i løpet av prosessen fått tilført relevant kompetanse? Dette spørsmålet leder over i en rekke praktisk-organisatoriske problemstillinger som alle angår i hvilken grad gjennomføringen av prosjektet var preget av minnet om dets egne intensjoner og mål. Den ambisjonen som i noen grad introduserer en spenning i prosjektet, blant annet som følge av uenighet mellom Norsk kulturråd og styringsgruppen, angår de unge aktørenes potensial for eksperimentering og innovasjon, som dersom det stimuleres, kan skape noe grensesprengende og fornyende. Et slikt potensial hviler i prinsippet på at ungdommenes ambisjoner kan representere noe radikalt annerledes i kraft av å være knyttet til deres erfaringer med opphav i lokalitet, kjønn, etnisitet og klasse. Denne ambisjonen må likevel anses som svært moderat. I målformuleringen heter det at prosjektet skal ta «*unge utøveres behov for å uttrykke seg på alvor*», «*tilby ungdommen et verktøy for å kommunisere egne tanker*», «*oppfordre til kunstnerisk eksperiment og innovasjon*» og for øvrig yte «*veiledning til bearbeidelse, produksjon og fremførelse av porteføljen*». Hva dette er ment å innebære i praksis, er uklart, og det innebærer ingen spesifikasjoner av forpliktelser. Det er derimot forholdsvis klart at ungdommenes rolle i prosjektet er å være *iverksettere av deltakelse*. Gjennomføringen av denne DUS-omgangen avspeiler ingen spesielle ambisjoner om at «*innovasjon*» skal innebære noe mer enn å gi tekster og fremføringer en viss valør.

DUS – Den Unge Scenen føyer seg inn i en hovedlinje i norsk og nordisk opplysningstradisjon. Dermed innebærer det et nært slektskap til enhets-skolen, som forener tanken om at tilgangen på opplysning og kunnskap skal nå alle, og at denne kunnskapen definerer et fellesskap av likeverdige, kompetente, myndige og selvstendige deltakere. Tradisjonen kan betegnes som *paternalistisk egalitarianisme*. Tradisjonen er paternalistisk fordi den bygger på en antakelse om at kunnskap er gradert og relativt endimensjonal, og at den hører naturlig hjemme i hierarkier. Den er tilgjengelig for de mange gjennom spredning og innvielse. Den er egalitær nettopp fordi den er drevet av en demokratisk, mobiliserende ambisjon, og fordi denne ambisjonen faktisk tas på alvor og får institusjonelle og praktiske konsekvenser. Diskusjonen om kulturpolitikk i



Norge har et klart preg av å være ordnet etter dimensjonen elitisme/demokrati. Fra et kunstfaglig synspunkt gjøres kvalitet til en privilegert størrelse med et tilsnitt av sakralitet. Siden kvalitet ideelt sett ikke er en relativ størrelse, er den nødvendigvis alltid truet. I norsk kulturpolitikk er den sterke demokratiske ambisjonen – representert ved «det utvidede kulturbegrepet» – en av de største truslene, slik mange har sett og fortsatt ser det. Det jeg her har valgt å kalle *paternalistisk egalitarianisme*, er nettopp et uttrykk for det vesentlige kjennetegnet ved kompromisset mellom disse størrelsene. Dette fenomenet, og den ambisjonen som ligger til grunn for det, er høyst legitimt. Det er faktisk liten tvil om at den *paternalistiske egalitarianismen* i Norge representerer et vellykket forsøk på å forene opplysningsprosjektets to – potensielt motstridende – ytterpunkter: de dannede eliters eksklusive integritet og de uinnviddes ekskluderte potensial (som kan forløses ved hjelp av tilgang og sosialisering).

På denne bakgrunnen finner jeg det rimelig å slå fast at DUS – Den Unge Scenen føyer seg inn i denne kompromisstradisjonen. Utfordringen prosjektet derfor står ovenfor, er foruten å realisere kompromisset i praksis, å unngå å forsøke å følge helt urealistiske mål. Uten å foregripe konklusjonene i evalueringen vil jeg likevel understreke at det ikke er grunn til å anta at denne faren gjelder den elitistiske eller den demokratiske ambisjonen. Med andre ord: forsøket på å etablere et kompromiss mellom dem er ikke bare legitimt, det står også på en solid grunn av historisk erfaring. Kvalitet og demokrati er ikke nødvendige motsetninger, verken i logikken eller i virkeligheten. Derimot kan det – for det første – være en fare for at begge prinsipper blir skadelidende *samtidig*. Dette kan skje ved at de to potensielt motstridende polene kvalitet og demokrati mister sine respektive forkjempere, slik at den dynamiske spenningen i kompromisset går tapt. For det andre innebærer det en fare for at forholdet mellom kvalitet og demokrati endres vesentlig når det institusjonaliseres og uttrykkes i hierarkier. Slik sett er det en vesentlig forskjell mellom det vi kan kalle *karismatisk paternalisme* på den ene siden, og *institusjonalisert, hierarkisk paternalisme* på den andre. Den andre har normalt svært dårlige forutsetninger for å fremelske opposisjonell virksomhet (som reell «innovasjon» faktisk gjerne er), mens den første nettopp kan dette fordi dens viktigste egenskap består av inspirasjon snarere enn penger, stillinger og

adgangskontroll. Faren for å forsøke å realisere det jeg ovenfor omtalte som «helt urealistiske mål», dreier seg altså verken om for mye elitisme eller for mye demokrati, men snarere om for lite eksperimentering og innovasjon.

For å begrunne dette resonnementet ytterligere, og spesielt de to dimensjonene jeg spesifiserte i avsnittet ovenfor, vil jeg redegjøre grundigere for det vi kan kalle den *paternalistiske egalitarianismens* kulturhistorie.

Historisk sett har elitene i Norge hatt en forholdsvis svak posisjon. Det materielle grunnlaget for dominerende klassemakt var relativt svakt, og i løpet av den politiske moderniseringsprosessen i Norge var de i langt mindre grad enn ellers i Europa i stand til å samle seg om en kollektiv politisk makt. Elitene hadde dessuten liten eller ingen tradisjon som forvaltere av repressiv statsmakt med militære midler. Fraværet av sterke elitegrupper med makt til å dominere bønder og arbeidsfolk gjorde elitene mer avhengig av folkelig oppslutning for å oppnå politisk gjennomslag da massemobiliseringen tok til på 1800-tallet. Bønder, håndverkere og arbeidsfolk har på sin side hatt usedvanlig gode muligheter til å organisere seg og tilegne seg innflytelse gjennom representasjon i politiske og faglige organisasjoner. På den måten utviklet det seg en gjensidig avhengighet mellom eliter og folk som gjorde elitismen mye mer «folkelig» enn i andre land. Norsk politisk kultur har blitt beskrevet med begrepet *folkelig elitisme*, noe som innebærer en sterk forbindelse mellom grasrot og elite, og mellom sentrum og periferi (Henningsen og Vike 1998; Vike 2004; Henningsen og Møller 2000).

Det særegne ved det vi kan kalle etableringen av *norsk politisk kultur*, er at den i sterk grad bærer preg av å ha røtter i den relativt fredelige konfrontasjonen mellom disse to ulike inspirasjonskildene (folk og eliter). I et sentralt bidrag til diskursen om norsk og nordisk kultur, *The Cultural Construction of Norden* (Sørensen og Stråth 1997), understrekes også dette poenget. I artikkelen «The Geopolitics of Nordic Identity» hevder Østergård (ibid.) at oppbyggingen av en felles norsk identitet fremkom som en forening av *folkelige kultur* (*folk culture*) på den ene siden og krefter fra *den nasjonsbyggende intelligentsia* på den andre. Målfolkets kamp for å introdusere et «konstruert» språk sammensatt av norske dialekter (nynorsk), kan ses som et uttrykk for denne foreningsprosessen. Det Norske Teatret med

sin formålsparagraf om å fremme det nynorske språket er en institusjon i tråd med denne ideologien.

Anstrebningen for å oppnå legitimitet overfor begge disse historiske, klasseforankrede kulturelle polene i det norske samfunnet har preget norsk politikk på alle felter – også på kunst- og kulturfeltet. I DUS – Den Unge Scenen er det folkelige og det elitistiske vevet som to røde tråder gjennom hele prosjektbeskrivelsen. Grunntanken i prosjektet som innebærer å bringe sammen profesjonelle dramatikere på høyt nivå og deres dramatik på den ene siden, og amatørteaterspillende ungdommer på den andre, uttrykker denne dualismen. Den uttrykkes også i retningslinjene for utvalgelse av dramatik og forfattere, der høy kunstnerisk kvalitet søkes kombinert med *mangfold i språk og dialekter, fordeling i dramatikeres kjønn og kulturell bakgrunn og regional spredning* (Prosjektsøknad s. 6). De fleste medlemmene i styringsgruppen representerer selv eliten i den norske teaterverdenen. Flere av dem besitter sentrale posisjoner i sentrale kunstneriske institusjoner og har hatt viktige verv og funksjoner i Norsk kulturråd. En av prosjektets utfordringer, som også utgjør en sentral del av denne rapporten, er derfor knyttet til hvordan prosjektet evner å balansere de ulike aktørenes interesser som personifiserer henholdsvis det folkelige – representert ved ungdommene, ungdomsgruppene og deres instruktører – og eliten, representert ved styringsgruppen, dramatikere og til en viss grad de regionale teatrene. Tilbys ungdommene mulighet til å utforme en rolle (i sosiologisk forstand) hvor de blir betraktet som viktige aktører og bidragsytere i møte med det profesjonelle apparatet? Hva gjøres for å dyrke frem kvalitet?

Prosjektet DUS – Den Unge Scenen berører, som allerede nevnt, også spørsmålet om *paternalisme* i kulturpolitikken. Utformingen av norsk kulturpolitikk kan betegnes som *svakt paternalistisk* i den forstand at formidlingen av *høykultur* til folket – slik denne kan illustreres gjennom opprettelsen av Rikskonsertene (1949), Riksgalleriet (1952) og Riksteatret (1968) – hadde til hensikt å tilføre folket en kompetanse det ikke var i besittelse av, samtidig som denne formidlingen bygde på en sterk antakelse om at folk var i stand til å tilegne seg det høykulturelle og bli «som oss» (eliten) dersom de fikk presentert kunst av høy kvalitet. Formidling av kunst til folket hadde således tidlig en oppdragende funksjon. Motsetningene mellom det jeg har kalt en hierarkisk, paternalistisk modell, representert ved den såkalte

*distribusjonsmodellen* (Aslaksen 2000), og en karismatisk paternalistisk modell som innebærer å fremelske og sidestille et mangfold av kunstneriske uttrykk (blant annet uttrykt gjennom etablering av regionteatre), er en viktig del av diskursen i norsk kulturpolitikk. I DUS – Den Unge Scenen aktualiseres denne diskusjonen særlig gjennom tre temaer som Norsk kulturråd bringer inn i prosjektet: 1) hvorvidt ungdommer som arbeider med dans og performance, skulle inkluderes og tilbys assistanse (involvering av koreografer), 2) hvorvidt prosjektet skulle åpne opp for andre tekster enn tradisjonell dramatik, og 3) hvorvidt ungdom skulle få være med i utviklingen av tekst (tilsagnsbrev fra Norsk kulturråd 2.10.2003). Hvordan håndteres disse spørsmålene i gjennomføringen av prosjektet? Blir de oppfattet å være i konflikt med kjerneideen i prosjektet som dreier seg om å distribuere kvalitetstekst til ungdom? Hvordan håndteres i tilfelle denne konflikten? Og hvilke konsekvenser får håndteringen av disse spørsmålene for gjennomføringen av prosjektet? Evner prosjektet å bringe frem den ønskede variasjonen, eller kommer dette målet i konflikt med mer entydige kvalitetskrav?

Den hierarkiske paternalismen bygger på en forestilling om at kunstnerisk kvalitet kan abstraheres ut fra sin kontekst og bedømmes ut fra nøytrale kriterier som gjør klasse, nasjon, etnisitet og generasjon til mer eller mindre irrelevante størrelser. Det innebærer at ungdom forsøkes inkorporert inn i en sammenheng der premisene allerede er lagt, der deres rolle er å tilegne seg en kunstform som er ferdig definert og bestemt. Det forutsetter fravær av mistillit mellom de ulike kategoriene og en enighet om kunstnerisk hierarkisering som gjør dem (ungdommene og deres instruktører) mottagelige for sentrale initiativ. En interessant problemstilling som følger av dette, er hvorvidt det faktisk eksisterer en slik tillit, og hvilke konsekvenser en slik tillit, eventuelt fravær av tillit, får for gjennomføringen av prosjektet. Skapes det rom for diskusjon og kritikk? Blir lokale bidragsytere tatt med på råd i utformingen av prosjektet? Blir de hjulpet i den kunstneriske prosessen, eller forutsettes det lokal autonomi?

I tillegg berører det prosjektets intensjon om å sørge for et kulturelt spenn i valg av dramatikere, dramatik og ungdomsgrupper. I *New Stages* (2001) problematiserer Brahmachari de maktstrukturer som befinner seg innenfor kulturrådet og institusjonsscenene, og viser hvordan de veves inn i defini-

sjonen av hva som er høy kunstnerisk kvalitet. Hun påstår at kunstnere med bakgrunn fra andre utdanningssystemer og andre kulturer med stor sannsynlighet blir utdefinert, ikke nødvendigvis fordi de presterer har dårligere kvalitet, men fordi de har en annen uttrykksmåte enn den som er akseptert og knyttet til kvalitet i norsk og vestlig sammenheng. Dette fenomenet hører hjemme i diskusjonen om den postkoloniale kontekst som sentrale norske kunstinstitusjoner befinner seg i, og handler om at kunstnerisk kvalitet blir silt og vurdert gjennom majoritetskulturens blikk, og blir i beste fall vurdert som eksotisk og spennende, men sjelden likeverdig. I hvilken grad har prosjektet evnet å møte den epistemologiske utfordringen det medfører å realisere intensjonen om inkludering av andre kulturelle uttrykk? Har denne diskusjonen blitt reist? Hvilke konsekvenser har det fått for rekrutteringen av dramatikere med annen kulturell bakgrunn? Hvilke konsekvenser har det fått for vurderingen av de dramatiske tekstene?

### Evaluering

For å imøtekomme Norsk kulturråds ønske om evalueringfokus ble det lagt opp til hovedsakelig tre datainnsamlingsmetoder:

1. Deltakende observasjon
2. Intervjuer
3. Spørreskjemaer

*Deltakende observasjon* ble først og fremst anvendt i studiet av ungdomsgruppene under innøvelsesprosessene, regionale forestillinger og den nasjonale festivalen – og gjennom deltakelse på styringsgruppemøter. *Intervjuer* er blitt gjennomført i stor utstrekning ovenfor alle de deltakende i de utvalgte gruppene, mens *spørreskjemaene* ble sendt til de som sto ansvarlig for alle ungdomsgruppene, og kontaktpersoner ved de regionale teatrene.

### *Utvelgelse av regionale teatre*

Prosjektet involverte institusjoner og aktører spredt over det meste av landet, noe som gjorde det nødvendig å foreta et utvalg basert på prinsipper om representasjon og variasjon.

Det var ønskelig å studere teatre og ungdomsgrupper som representerte ulike forutsetninger og innfallsvinkler til prosjektet. Disse faktorene ble vurdert som relevante variabler for teatrene: erfaring med ungdomsteater, kunstneriske tradisjoner, geo-

grafisk beliggenhet og intern organisering. I tillegg til skriftlig informasjon ble telefonintervjuer med kontaktpersonene ved alle de syv teatrene samt svar på spørreskjema lagt til grunn for utvelgelsen av hvilke teatre som skulle undersøkes videre. I evalueringsskissen ble det lagt opp til deltakende observasjon i *møtepunktet* mellom tre utvalgte, regionale teatre og noen av deres ungdomsgrupper, noe som av praktiske årsaker viste seg vanskelig å gjennomføre. Den mest direkte informasjonen om de regionale partnerene baserer seg derfor på intervjuer med kontaktpersonene.

### *Utvelgelse av ungdomsgrupper*

Ungdomsgruppene ble valgt ut fra en intensjon om å presentere et vidt spekter med hensyn til 1) hvordan de var organisert, 2) type ungdomsgruppe, 3) antall ungdommer involvert, 4) aldersspredning, 5) kjønnsfordeling, 6) hva slags kontakt de hadde med vertsteateret, 7) tilgang på profesjonell veiledning, 8) hvorvidt gruppen var etablert for anledningen eller eksisterte fra før, samt 9) hvilket dramatisk stykke de valgte. Her var informasjonskildene tilbakemeldinger på spørreskjemaer sendt ut til alle ungdomsgruppelederne høsten 2004. 17 ungdomsgrupper returnerte skjemaet. Disse besvarelsene dannet, sammen med informasjonen om vertsteatrene, grunnlaget for utvelgelsen av syv ungdomsgrupper knyttet til tre ulike teatre.

### *Intervjuer*

Ca. 50 personer ble intervjuet:

- Åtte ungdomsgruppeinstruktører
- Elleve kontaktpersoner og andre tilknyttet de regionale partnerene (hvorav to av dem også er med i styringsgruppen)
- To dramatikere
- Fem medlemmer av styringsgruppen
- To representanter for Seksjon for scenekunst og Seksjon for Barn og unge ved Norsk kulturråd
- 27 ungdommer fra tre regioner

Flere av informantene ble intervjuet på to ulike tidspunkt under gjennomføringen av prosjektet.

### *Deltakende observasjon*

Deltakende observasjon har vært gjennomført ved:

- Åpningsseminaret høsten 2004
- Øvelser og forestillinger ved syv ungdomsgrupper i regionene Nordland, Rogaland og Oslo

- De fleste styringsgruppemøtene
- Den nasjonale festivalen i Oslo våren 2004

Av skriftlig materiale foreligger det, i tillegg til denne sluttrapporten, et notat som ble skrevet i forkant av Norsk kulturråds behandling av DUS – Den Unge Scenens søknad om videre drift i tre nye år (våren 2005).

#### *Vurdering av dramatikken*

Prosjektsøkerne understreket i søknaden og underveis i prosjektet at et viktig mål ved dette prosjektet var å frembringe ny norsk kvalitetsdramatikk skrevet for ungdom. Norsk kulturråd ønsket derfor å engasjere en uavhengig teaterfaglig kompetent person til å foreta en slik kvalitetsvurdering. Hanne Tømta, teatersjef ved Rogaland Teater, ble foreslått og forespurt. Hun sa seg villig til å påta seg oppgaven, men ble i mellomtiden engasjert som styremedlem i DUS-styret, noe som gjorde hennes tilknytning til DUS for tett til å foreta en uavhengig

vurdering. Oppgaven ble gitt videre til to av hennes medarbeidere ved Rogaland teater: Bjørn Ravn Carlsen og Michael Evans. Deres uttalelse om de tre nye stykkene «Dag» av Liv Heløe, «Orkhons død» av Finn Iunker og «Baikonur Kosmodrom – en tragisk komedie fra året 2028» av Christopher Gröndahl, er tatt med i denne rapporten. Deres uttalelse inkluderer også en vurdering av «Sara» av Petter Rosenlund. Dette stykket ble skrevet for å være med i DUS-porteføljen, men ble av styringsgruppen vurdert som ikke kvalitetsmessig tilfredsstillende, og ble derfor utelatt i den endelige porteføljen.

Disse teaterfaglige bedømmelsene danner sammen med min sosiologiske tilnærming til de samme tekstene en sammensatt og bred vurdering av dramatikken – både som kunstneriske produkter og som sosiologiske fenomener – der kjønnsperspektivet, det flerkulturelle aspektet og ikke minst målgruppens opplevelser er tatt med i betraktningen.

# Presentasjon av aktørene

## Styringsgruppen

Styringsgruppen har bestått av representanter fra de to vertsteatrene, Det Åpne Teater og Det Norske Teatret, en ungdomsrepresentant, en representant fra de regionale partnerene, en ekstern sceneinstruktør, en representant fra Norsk Kulturråd og prosjektlederen. Representanten fra Norsk Kulturråd har skiftet underveis, det samme har representanten for de regionale partnerene. Den siste ble erstattet fordi vedkommende sjelden møtte på styringsgruppemøter. I prosjektsøknaden beskrives styringsgruppens ansvar slik:

Det skal etableres en styringsgruppe som skal følge arbeidet med [Connections] for å sikre ansvarlig gjennomføring av programmet.

(Prosjektsøknad s. 10)

## Prosjektlederfunksjonen

Styringsgruppen ansatte Erik Nilssen Brøyn som prosjektleder i 2003. Hans oppgaver defineres i prosjektsøknaden slik:

Administrasjonen [prosjektleder] skal sørge for kontinuitet i gjennomføringen gjennom:

- Koordinering av hver DUS-syklus.
- Bestilling av ny dramatik til DUS-porteføljen i samarbeid med styringsgruppen og kunstnerisk råd.
- Organisering av den nasjonale DUS-festivalen.
- Profilering av DUS-programmet.

Videre henvises det til rapporten fra forprosjektet, hvor det heter at prosjektleder skal ha kunstnerisk og strukturelt ansvar for gjennomføringen av programmet, og skal rapportere til styringsgruppen. I tillegg presiseres blant annet følgende punkter:

- Etablere administrasjon/infrastruktur for DUS.
- Ha ansvar for økonomistyring.
- Lage avtale med dramatikere.
- Følge opp avtaler med dramatikerforbundet.
- Fungere som kontaktbase for samtlige deltakere og besørge all intern og ekstern kommunikasjon.

- Opprettholde kontakt med finansieringspartnere.
- Sette opp kontrakter med samtlige deltakere og instruksjoner til de respektive kontaktpersoner.
- Igangsette invitasjon av ungdomsgrupper, sørge for informasjonsspredning til disse.
- Igangsette arbeidet med DUS' hjemmeside (<http://www.denungescene.no>).
- Tilrettelegge for opplæring av kunstnerisk team i startseminar tidlig høst 2003.
- Tilrettelegge for etablering av kunstnerisk råd.
- Starte arbeidet med å finne alternative sponsorer for initiativet fra 2005.

## Regionale samarbeidspartnere

Danielsenkroepelien Arts Management AS (DKAM) gjennomførte et forprosjektet og sto for utvelgelse og vurdering av de ulike teatrenes kompetanse og kapasitet til å gjennomføre forpliktelsene knyttet til prosjektet. I forprosjektet ble Det Norske Teatret anbefalt som ett av to vertsteatre for prosjektet. DKAM omtalte Det Norske Teatret som landets største dramatiske teater, med en profil som fremmer nynorsk som teaterspråk. Teateret har ifølge DKAM også erfaring og engasjement med tanke på å få frem ny norsk dramatik. Det Norske Teatrets erfaring med amatørteaterfestivaler ble også lagt til grunn for anbefalingen, det samme ble Det Norske Teatrets store interesse i å involvere seg i dette prosjektet.

Det Åpne Teater ønsket å påta seg ansvaret sammen med Det Norske Teatret. Deres fokus som var rettet mot utvikling og fremføring av ny norsk dramatik, samt deres engasjement i å skape miljø for dramatikere gjorde at DKAM vurderte dem som kompetente til å påta seg oppgaven.

Av samarbeidsteatre ble disse foreslått og invitert: Brageteatret, Buskerud: I forprosjektet ble Brageteatret omtalt som et profesjonelt teater som retter seg spesielt mot barn og unge som målgruppe.

DKAM nevner spesielt Brageteatrets rolle i Buskerud fylkes gjennomføring av Den kulturelle skolesekken. Teaterets satsing på det flerkulturelle er også tatt med i vurderingen.

Teatret Vårt, Møre og Romsdal: DKAM skrev at teateret gjennom sin turnévirksomhet har god kontakt med videregående skoler rundt i hele fylket.

Teateret har også ansatt en egen teaterpedagog som spesielt tar hånd om de pedagogiske utfordringene knyttet til teaterets forestillinger og fungerer som koordinator for Den Kulturelle Skolesekken.

Figurteatret, Nordland: DKAM skrev i sin anbefaling om Figurteaterets intensjon om å utvikle figurteaterkunsten som kunstnerisk og kommunikativ teatersjanger. En annen viktig målsetting for teateret er å skape et bedre, større og mer differensiert kontaktnett blant arrangørene i Nordland. De ni scenekunstinstruktørene som er ansatt i Nordland fylkeskommune, ble ansett å være en viktig ressurs i arbeidet med DUS.

Nord-Trøndelag Teater, Nord-Trøndelag: Teateret fokuserer, ifølge DKAM, spesielt på lokal forankring og samarbeid mellom amatører og profesjonelle. De yter blant annet bistand til lag, foreninger og skoler i form av veiledning og utleie av manus og diverse utstyr.

Rogaland Teater, Rogaland: DKAM skrev at dette teateret satser spesielt på barne- og ungdomsteater. De har store oppsetninger for barn og ungdom hvert år, og er et svært populært tilbud for barn og unge, både som publikummere og skuespillere.

De fem regionale teatrene skrev kontrakt med styringsgruppen i DUS i 2003, der de forpliktet seg til å delta i prosjektet gjennom å yte faglig bistand til ungdomsgruppene og til å gjennomføre en regional ungdomsteaterfestival i løpet av våren 2005. De to vertsteatrene, Det Norske Teatret og Den Åpne Scene, har i tillegg til å dele vertskapsforpliktelser i prosjektet, også vært regionalpartnere for Osloregionen og fordelt de seks ungdomsgruppene mellom seg. Den regionale festivalen ble arrangert i Det Åpne Teater, mens Det Norske Teatret var vertskap for den nasjonale.

### Ungdomsgruppene

I forprosjektet til DUS – Den Unge Scenen ble de ungdomsgruppene som kunne være aktuelle som medvirkende i prosjektet, lansert. Flere av disse ble med i prosjektet, noen trakk seg, mens nye ble kontaktet av de regionale kontaktpersonene i sam-

arbeid med prosjektleder. Til sammen var 27 ungdomsgrupper deltakere i DUS – Den Unge Scenen. Alderen var mellom 13 og 19 år, altså fra ungdomsskolealder til og med videregående trinn. Ungdomsgruppene var tilknyttet hver av de seks regionale partnerene. Gruppene hadde en stor variasjonsbredde med hensyn til antall deltakere, alderssammensetning, teatererfaring, tilgang på ressurser, kjønnsfordeling og institusjonell tilknytning. Ungdomsgruppene ble rekruttert fra kommunale musikk- og kulturskoler (4), ungdomsgrupper tilknyttet teatre eller andre institusjoner (4), videregående skoler (4), sceneinstruktørordningen i Nordland (4), et teaterlag i Nord-Trøndelag, frittstående barne- og ungdomsteater (7), og to grupper etablert og styrt av ungdommer selv.

### Dramatikerne

Utvelgelse og bestilling av dramatikker ble gjennomført i årsskiftet 2003–2004, og verkene skulle være ferdig levert i løpet av første halvdel av 2004. Utvelgelsesprosessen blir omtalt nærmere senere i rapporten. Dramatikerne samarbeidet med hver sin dramaturg under skriveprosessen. I utgangspunktet skulle ungdomsgruppene få anledning til å velge mellom fem stykker, men etter utvelgelsesprosessen sto man igjen med fire dramaer skrevet av de fire norske dramatikerne Finn Iunker («Orkhons død»), Christopher Grøndahl («Baikonur Cosmodrom»), Liv Heløe («Dag») og Jon Fosse («Lilla»).

### Kort omtale av de fire dramatiske tekstene

Omtalene en klippet ut fra prosjektets internettside:

#### «Orkhons død» av Finn Iunker

Utgangspunktet for stykket er historisk: I februar 2001 sto det i en artikkel i avisen *Klassekampen* at mongolske ungdommer på grunn av den ekstreme kulden ble nødt til å søke til varmen fra kloakken om kvelden, mens de om dagen kom frem for å tigge og stjele. I «Orkhons død» møter vi fem mongolske tenåringer som holder til i Ulan Bators kloakk. Det er vinter, og det er kaldt. I første scene slår de ned en turist, som de så sleper med seg ned i kloakken. Men hvordan skal de klare å tjene penger på ham? I skuldervesken hans finnes bare et visittkort og et manuskript.

Store deler av handlingen utspilles i februar 2001, men tre år senere har ungdommene lagt ut på en reise. Vestover.

Roller:

To jenter (Maraa, Tuul)

Tre gutter (Ivan, Orkhon, Yöröö)

Maraa og Tuul er søstre.

Ivan er russisk innvandrere.

<http://www.denungescene.no>

### «Dag» av Liv Heløe

Ut fra byen går en motorvei.

Over motorveien ligger en bro.

På en gressbakke ved broen møtes fem ungdommer – hver med sitt utgangspunkt – hver med sine mål.

Her har tre gutter som går på skole sammen, gjort et parkhus til sitt eget. En av dem (Dag) har en søster som er bekymret for ham.

En fremmed jente (Sonja) kommer til parkhuset denne dagen. Hennes planer har slått feil, og hun har ikke noe sted å bo.

Stykket foregår i løpet av et døgn.

Roller:

DAG

SONJA

GUNN, Dags søster

MATTI

JO

Gunn er ett og et halvt år yngre enn Dag.

De andre er jevngamle.

<http://www.denungescene.no>

### «Lilla» av Jon Fosse

Eit kjellarrom i ein nedlagd fabrikk, vått og kaldt. Ikkje vindu. Eit guteband, der ingen kan spele noko særleg, øver der. Guten tar Jenta med seg ned i lokallet før dei andre kjem for å øve. Men er ho kjærasten hans, eller er ho kjærasten til Trommeslagaren?

Roller:

GUTEN

JENTA

TROMMESLAGAREN

VOKALISTEN

BASSISTEN

«Lilla, av den merkelege, dragande norske forfatteren Jon Fosse, framstiller, i konteksten av eit nystarta guteband, ei tenåringsverd av sex, kjekling og makt-kamp.» Slik blir Lilla presentert av den kjende britiske kritikaren Nicholas de Jongh i *Financial Times*, og han skriv at stykket «held eit voldsomt grep om publikum».

<http://www.denungescene.no>

### «Baikonur Kosmodrom – en tragisk komedie fra året 2028» – av Christopher Gröndahl

Året er 2028. De to kosmonautene Victor Vassevitsj og Nikolaj Sneip er eneste mannskap om bord på romstasjonen Europa. Snart er tjenestetiden slutt, og nede på jorden venter Anna Patsjenkova, jenta de begge drømmer om å få. Men så er det bare et lite problem: Romfergen fra jorden dukker ikke opp. Og når de prøver å kalle opp basen, kommer det ikke svar ...

I tilbakeblikk lærer vi at Anna ikke er noen hvem som helst. Hun er den unge forskeren som oppdaget at menneskenes sjel består av mørk materie. Anna ville bruke oppdagelsen sin til å skape en mer rettferdig verden. Kanskje ble hun for ambisiøs.

Victor og Nikolaj er på kollisjonskurs – både med hverandre og med menneskehetens skjebne. Snart må de gjøre utenkelige ofre for å bringe verden videre.

Baikonur Kosmodrom handler om hva som skjer når menneskene tukler med de store hemmelighetene, men først og fremst handler det om kjærligheten. Om den vi aldri kan få – og om den vi får, men som likevel ikke blir riktig.

Roller:

To gutter (Victor og Sneip)

En jente (Anna)

En liten gorilla, gutt eller jente (Gotan)

Statister hvis ønskelig.

<http://www.denungescene.no>

## Kort om gjennomføringen

Da tekstene var ferdig skrevet, ble de lagt ut på nettstedet slik at ungdomsgruppene eller instruktørene kunne velge stykke og laste dem ned derfra i løpet av våren 2004. I september samme år ble det arrangert en fellessamling ved Det Åpne Teater. Her var gruppeinstruktører fra de ulike ungdomsgruppene, noen ungdommer fra Oslo-området, styringsgruppen, dramaturger, scenografer og dramatikere samlet for å fokusere på innholdet i DUS – Den Unge Scenen. Samlingen besto av faglige innspill i form av foredrag, arbeid i grupper med stykkene og teaterforestillingen «Krittringen» på Det Norske Teatret.

Øvelsene startet for de fleste gruppene opp etter denne samlingen, og de første *lokale oppsetningene* ble vist i midten av februar. Under prøveperioden fikk noen av gruppene besøk av den aktuelle dramatikeren, men ikke alle. Noen av gruppene hadde relativt tett kontakt med det regionale teateret de var tilknyttet, mens andre ikke møtte kontaktpersonen fra teateret før regionalfestivalen. Prosjektlederen var også på besøk hos noen av gruppene og bidro med teaterfaglige råd. De *regionale festivalene* ble gjennomført i tilknytning til hvert av de regionale teatrene i mars/april, mens den *nasjonale festivalen* ble gjennomført på Det Norske Teatret mot slutten av mai. Fremføringene ble vurdert av en faglig jury som besto av sentrale og regionale partnere, samt ungdomsrepresentanten i styringsgruppen. Av de 27 gruppene som var med, ble to fra hver region plukket (tolv stykker) til å delta i den nasjonale festivalen.

## DUS-syklusen

Kilde: Styringsgruppens rapport til Norsk kulturråd etter at første runde var gjennomført

### *Fase 1: januar 2004–juni 2004*

- Prosjektleder engasjeres.
- Regionalpartnere kontaktes. Oppnevning av regionledere. Premissene for deltakelse defineres.
- Gruppene kontaktes og velges ut.
- Kontrakter med dramatikere inngås.
- Prosjektet får nytt navn: DUS – Den Unge Scenen.
- Logoprogram og profil utvikles. Eget Internettsted opprettes og utvikles.
- Kobling mellom dramaturger og dramatikere. Tekstene utvikles av dramatikerne.
- Strategi for fremtidig finansiering – potensielle sponsorer kontaktes (Fritt Ord søkes i to omganger, samt at det rettes henvendelse til DNB-Nor, Shell Norge, Hafslund ASA, Kulturkomiteen på Stortinget m.m.).

### *Fase 2: Juni 2004–januar 2005*

- Gruppene leser – velger tekster.
- Seminar med gruppeledere på Det Åpne Teater – dramatikerne deltar.
- Gruppene produserer forestillinger.
- Besøk hos grupper – oppfølging fra regionale partnere og fra prosjektet sentralt.
- Planlegging av festivaler.

### *Fase 3: Januar 2005–juni 2005*

- Oppfølging av grupper.
- Dramatikerbesøk hos grupper.
- Utskifting i styringsgruppen – Amundsen ut og Tømte inn.
- Regionale festivaler – avvikling og tilbakemelding til gruppene.
- Nasjonalfestival.

### *Fase 4: Juni 2005–desember 2005*

- Interne oppsummeringer.
- Forberedelse for videreføring av prosjektet.
- Utvelgelse av dramatikere til runde to.
- Kontrakter inngås med dramatikerne.



# Ungdomsgruppene

Ett av områdene Norsk kulturråd ønsket å få belyst, var ungdommenes erfaringer med å delta i DUS – Den Unge Scenen. Hvilken rolle hadde de i realiseringen av målsettingene? Hvordan vurderte ungdommene prosjektet, blant annet med tanke på organisering og teaterfaglig bistand? Og hvordan vurderte de dramatikken? I dette kapitlet vil disse spørsmålene blir diskutert, spesielt med tanke på hvorvidt ungdommene ser seg selv som aktører med potensial til å tilføre og endre, eller om DUS-deltakelsen representerer en kunstverden de ukritisk ønsker å bli inkorporert i.

Jeg har foretatt intervjuer med gruppelederne og med ungdommene i syv av de 27 gruppene. I fire av gruppene har jeg intervjuet gruppelederne både før og etter de regionale festivalene, mens det samme er gjort med tre av ungdomsgruppene. Jeg har også vært med på en til to øvelser i alle disse gruppene. Disse syv gruppene ble valgt fordi de representerer en bredde med hensyn til flere relevante dimensjoner, blant annet alder, antall skuespillere, institusjonell tilknytning, kontakt med teateret og valg av stykke (se under evaluering i forordet). Jeg har valgt å anonymisere disse gruppene og gi dem fiktive navn.

Intervjuene med ungdommene dreide seg hovedsakelig om tre områder:

1. dramatikken
2. øvelsesprosessen
3. oppfølging fra regionkontakten

*Presentasjon av gruppene (fiktive navn):*

*Gruppe Rød og Oransje:* Disse gruppene var sammensatt for å være med i DUS. Flere av ungdommene hadde drevet med barneteater i mange år, men et par av skuespillerne hadde aldri vært med i denne type virksomhet tidligere. De jobbet med innøvelsen på fritiden én gang i uken. De hadde hver sin instruktør knyttet til gruppen. De valgte å sette opp henholdsvis «Lilla» og «Dag».

*Gruppe Gul:* Dette var en musikk- og kulturskolegruppe som eksisterte fra før. Det var ganske mange ungdommer med i denne gruppen. De valgte derfor «Baikonur Kosmodrom», fordi det ga dem anledning til å få med flere ungdommer i statistroller. Tre dramalærere var knyttet til denne gruppen.

*Gruppe Grønn:* Denne gruppen var plukket ut fra barne- og ungdomsteateret ved det regionale teateret. Siden de var plukket ut for anledningen, stemte antallet roller med antallet ungdommer. De valgt å sette opp «Lilla». De hadde en instruktør knyttet til gruppen.

*Gruppe Blå:* Denne gruppen ble etablert i forbindelse med DUS – Den Unge Scenen og satt sammen ut fra audition. De valgte å sette opp «Orkhons død». De var to instruktører knyttet til gruppen.

*Gruppe Indigo og Rosa:* Ungdommene i disse to gruppene var elever ved dramalinjen ved videregående skoler. De satte opp «Dag» og «Lilla», og hadde to instruktører som øvde med dem.

## Innflytelse under innøvelsen

Instruktørene for de enkelte ungdomsgruppene hadde det faglige og praktiske ansvaret for innøvelse. De praktiske og økonomiske betingelsene varierte svært mye. Noen av gruppene ble instruert av personer som var tilknyttet regionalpartneren, og hadde sine øvelser i deres lokaler. Andre øvde på kveldstid i skoler eller aktivitetshus, mens atter andre gjennomførte DUS-programmet som en del av skolearbeidet.

Alle ungdommene jeg snakket med, var svært fornøyd med hvordan de hadde vært delaktige i arbeidet frem mot ferdig forestilling. Alle hadde jobbet mye med forståelse og tolking av teksten, utvikling av rollekarakterer og med å få frem ulike stemninger. De hadde intervjuet hverandre om de ulike rollene og jobbet seg frem til sin egen forståelse av

hvordan teksten kunne tolkes og formidles. For flere av dem representerte dette en ny måte å arbeide på. Noen fremhevet en forskjell fra tidligere erfaringer som handlet om at de ikke var så mye «på gulvet», men at de jobbet mer med å bli kjent med og få frem *karakterene*. Fremgangsmåten var blant annet å lage rollefabler og diskutere de ulike replikkens utforming og betydning.

Det var noe ulike oppfatninger om hvorvidt teksten kunne endres på, for eksempel ved å stryke noe eller endre på enkelte uttrykk. En av instruktørene forsto det slik at Fosse på høstseminaret uttrykte at han ikke ønsket endringer i teksten. De brukte derfor teksten nøyaktig slik den sto i manus, selv om enkelte vendinger følte fremmede på deres dialekt. Andre ungdomsgrupper, for eksempel gruppen som satte opp «Orkhons død», strøk enkelte deler av teksten og byttet ut ord og uttrykk som føltes unaturlige for ungdommen.

Når det gjelder vurdering av det kunstneriske i prosjektet, dramatikken, dramaturgien, instruksjonen og scenografien, var respekten stor og tillit til egne vurderinger liten. Selv om alle ungdommene understreket at de ble invitert til å styre og være delaktige i ledelsen av prosessen, ser det ut til at ærefrykten for både dramatikere og instruktør var så stor at de voksne ble gitt det avgjørende ordet for hvordan det endelige resultatet skulle bli. Ungdommenes uttalelser viser at de regnet seg selv som under opplæring til et fag og en kunstform som instruktørene (og dramatikere) kunne, og som de selv ønsket å ta del igjennom å *motta* lærdom. Dette så ut til å gjelde spesielt i de sammenhengene som hadde et godt etablert apparat rundt seg (skole med dramalinje, ungdomsteater i nær tilknytning til et regionalt teater).

En ung gutt sa dette:

Vi har hatt litt å si, men NN bestemmer. Kult at en så erfaren mann ser på våre forslag som likeverdige. Det er hans tanker, men vi har justert litt. Jeg liker veldig godt at vi kan komme med forslag, når han bestemmer. Vi får nesten utdanning i teater, og det er jeg veldig takknemlig for.

En annen gutt i en annen ungdomsgruppe:

Vi ble enige om at det skulle være ungdomsstyrt. Instruktøren sa: Dette tenker jeg, men det er opp til dere. Hvis vi elever ble enige om hvordan det skulle være, så ble det sånn.

Instruktøren for den siste gruppen fortalte selv at det som regel ble slik som han foreslo. Selv om han oppmuntret ungdommene til å være selvstendige, hadde

de lett for å akseptere det som kom fra de voksne. Han oppfattet dem rett og slett som for lite trent til å mene noe selv og stå for det. De var opplært til å motta og være «snille», og ha respekt for de profesjonelle voksne.

Denne instruktørens poeng ser ut til å bekreftes gjennom svarene ungdommene ga på spørsmål omkring det å være enda mer delaktig i prosessen frem mot ferdig forestilling. Et av spørsmålene de fikk, var hvorvidt de ville like å være med i prosessen frem mot ferdig tekst. For de aller fleste var dette en ny og fremmed tanke som de ikke umiddelbart «tente på». Jeg tolket dem ikke som negative, men ideen representerte en helt ny innfallsvinkel for de fleste. De uttrykte alle en svært stor respekt for dramatikere. På spørsmål om de kunne tenke seg å bli med på et slikt eksperiment dersom de fikk sjansen, svarte de likevel positivt. Noen av ungdommene fortalte at de skrev tekster på egen hånd – på si. De ga uttrykk for at en slik anledning ville være veldig kjærkommen.

### DUS for de flinke ungdommene

For disse ungdommene representerte DUS – Den Unge Scenen en vei inn i den verden de ønsket å bli adoptert inn i, og flere av dem uttrykte et ønske om gjøre teater til sin karriere. Selv om tekstene var annerledes enn det repertoaret de kjente fra før, følte de seg hjemme med dem når de først ble bedre kjent med dem. Det inntrykket vil bli ytterligere understreket i avsnittet om ungdommenes vurdering av dramatikken. Det nesten totale fraværet av skepsis er interessant fordi det kan peke i retning av at DUS – Den Unge Scenen var spesielt tilrettelagt for de flinke, ambisiøse og tilpasningsdyktige ungdommene. Spørsmålet blir da om prosjektet evnet å oppfylle ambisjonene som var uttrykt i prosjektbeskrivelsen, og som særlig dreide seg om to ting: mangfold og ungdommers uttrykksbehov. Intensjonen om å frembringe mangfold rettet seg både mot dramatikere, tekster og sammensetningen av grupper. I prosjektbeskrivelsen het det:

De deltakende ungdomsgruppene skal (...) ha mangfold i sammensetningen av gruppens medlemmer.

(Prosjektsøknad s. 8)

Dette spørsmålet vil også bli diskutert i neste avsnitt, med spesielt henblikk på det flerkulturelle i betydningen av etnisitet og nasjonal opprinnelse. Mangfold kan imidlertid også representere katego-

rier som klasse, stil og sosial tilhørighet. Mye tyder på at ungdommene som deltok i DUS – Den Unge Scenen, representerer et relativt smalt utsnitt av den ungdommelige norske befolkningen med hensyn til de sistnevnte kategoriene. En av målsettingene i prosjektbeskrivelsen innebærer følgende:

[Å] tilby ungdom et verktøy for å kommunisere egne tanker og ideer gjennom teater og oppfordre til kunstnerisk eksperiment og innovasjon.

(Prosjektsøknad s. 3)

Hvordan skal prosjektet oppfylle dette målet når ungdommene som velges ut, ikke i særlig grad uttrykker ønske om å påvirke ut fra egne tanker og ideer, selv når de blir oppfordret til det av instruktørene? Dersom målsettingene om «*kunstnerisk eksperiment og innovasjon*» og «*å gi ungdommene et verktøy for å kommunisere egne tanker og ideer*» skal tas på alvor, bør prosjektet vurdere å arbeide mer aktivt mot å inkludere flere typer ungdomsmiljøer enn det utsnittet av ungdom som dominerte i denne omgangen. Det vil også utfordre tekstenes status og kvalitet i prosjektet.

### Ulike ressurser og konkurransevilkår

Om ungdommene stort sett var fornøyd og ikke kom med kritiske kommentarer om den kunstneriske bistanden de fikk lokalt, hadde de noen flere synspunkter når det gjaldt måten prosjektet ble drevet. De hadde meninger om hvordan pengene ble fordelt, om hva slags bistand de fikk fra de regionale partnerene, om prosjektledelsen og om gjennomføring av festivalene. Av de seks ungdomsgruppene jeg var i kontakt med, var en av dem direkte tilknyttet et teater. Denne gruppen var overveldende fornøyd med bistanden de hadde fått fra voksne profesjonelle teateransatte. De fortalte at alle de involverte bortsett fra ungdommene selv var profesjonelle;

Inspisient, rekvisitt, kostyme, regi, musikalsk ansvarlig, lys, scenemannskapet, rigg og kostymer er kjøpt av teateret. Bare det i seg selv er en inspirasjon. Vet vi er privilegerte, derfor gir vi alt vi har. N.N. vet hvordan en skal jobbe med teater med ungdom. Eneste faren er at vi blir høye på pæra, men det har ingen av oss blitt. Men faren er der, siden du får så mye gratis ... (...) Det som er unikt her: Du får lov å stå på de store scenene.

Ved en ungdomsgruppe ble det foreslått at midlene i DUS – Den Unge Scenen kunne være disponert på en annen måte – ved at det ble brukt mindre penger til en «*fancy internettside*», og at gruppene heller kunne blitt sponset, slik at de slapp å betale instruk-

tørene fra sin egen lomme. Denne gruppen hadde besørget alle rekvisitter, rigg og kostymer selv. Dette gjorde de ved hjelp av egne midler og ved hjelp av penger de hadde fått tilgang til gjennom søknad til ulike fond.

Ved en tredje gruppe med vanskeligere øvelsesbetingelser og mindre ressurser enn den førstnevnte, fortalte ei jente dette (etter at gruppen ikke kom videre i konkurransen):

Konkurransen er ikke spesielt viktig – men at det ble et bra resultat. Jeg har lært noe nytt – om prosessen. Vi har jobbet på en mer voksen måte – fått mer ansvar. Vi har fikset kostymer, lys, lyd og vært delaktige i alle prosesser.

Det er ingen tvil om at de ulike ungdomsgruppene som deltok i DUS – Den Unge Scenen, hadde svært ulike betingelser å jobbe under, og at dette kunne spille inn i resultatet som ble vist frem på festivalene. Likevel er det ikke nødvendigvis slik at de som hadde best betingelser, lærte mest og opplevd mest. Derfor kan det ligge en fare i å fokusere for mye på konkurranse. Dersom målet for deltakelsen blir det endelige resultatet, og ikke opplevelse og læring underveis, kan det bidra til at prosjektet får et smale fokus for deltakerne enn det som kanskje er ønskelig. Dette berører diskusjonen og kanskje uenigheten rundt hva som bør være målsettingen ved et prosjekt som DUS – Den Unge Scenen, og det representerer motsetninger, ikke nødvendigvis mellom ungdommene og de profesjonelle, men mellom ulike verdier. Hvor viktig er ungdommenes opplevelse og læring knyttet til det å være deltakere i en prosess, og hvor viktig er resultatene i form av kvalitetsdramatikk og kvalitetsforestillinger? Selv om prosjektledelsen kommuniserte ut til ungdomsgruppene at konkurranseaspektet ikke var det viktigste, var oppmerksomheten likevel i stor grad rettet mot det faktum at de skulle vurderes og måles. Ungdommene uttrykte flere ganger bekymring for at de ikke kjente til kriteriene de ville bli vurdert ut fra, og hvilke hensyn som ble tatt med tanke på ulike øvingsbetingelser. De var urolige for hvordan de ulike betingelsene eventuelt ville slå ut i konkurransen med andre grupper.

Heller ikke instruktørene visste noe om det. Flere av ungdommene var engstelige for at dommerne skulle være som «idoldommerne», noe som kanskje gjorde konkurranse til et større spenningsmoment enn nødvendig. (Det må også sies at for noen ungdommer var konkurransen en viktigere inspirasjonskilde enn for andre.) Enkel informasjon

om form og innhold på bedømmelsen ville kunne redusert denne spenningen betraktelig. Dette drøftes nærmere senere i rapporten.

De fleste understreket likevel at selve konkurransen ikke betydde så mye, men at prosessen underveis, det å få lov til å være med, å få spille teater på en «*ordentlig scene*» og ikke minst det å få mulighet til å møte de andre gruppene på den regionale festivalen, hadde størst betydning.

## Nettverk

Ett av målene som er formulert i prosjektsøknaden 1.5.2003, lyder følgende:

Etablere kontaktnett og samarbeid mellom teatre på lokalt, regionalt og internasjonalt nivå.

(Prosjektbeskrivelse s. 3)

Dette målet berører spørsmålet jeg innledningsvis stilte vedrørende hvordan prosjektet balanserte mellom henholdsvis ungdommens interesser og de sentrale aktørene i prosjektledelsen. Når ungdommene snakket om dette temaet, knyttet de det i flere tilfeller til opplevelsen av å bli tatt på alvor. Dette sitatet kan stå som illustrasjon på det:

Dette er ungdom og teater – de burde fokusere mer på ungdom underveis. La ungdommene møte hverandre – og få møte de som står bak DUS.

(Ungdommer i *Blå*)

Sitatet er hentet fra et gruppeintervju og viser at både det å møte andre ungdommer og å bli kjent med ledelsen i prosjektet var viktig for ungdommene. Begge disse synspunktene gjaldt for flere.

De fleste gruppene fortalte at de underveis i prosessen ikke opplevde det særlig tydelig at de deltok i et større prosjekt. De visste ikke noe særlig om hva som foregikk blant ungdommer i prosjektet rundt om i landet, og heller ikke noe om ledelsen i prosjektet. I *Blå* fortalte de at de nesten glemte bort at innøvingen foregikk som en del av noe større. De holdt på med sitt eget stykke og var lykkelig for at det endelig kom et teaterstykke for ungdom. Men de ønsket at det hadde vært lagt opp til flere møter med andre ungdommer.

Hvilke initiativ ble tatt for å skape kontakt mellom teateret med regionansvar og ungdomsgruppene, og ungdomsgruppene imellom, underveis i øvelsesperioden? Tre av gruppene som var tilknyttet samme region, hadde fått invitasjoner til å komme på teateroppsetninger og invitasjon til å besøke teateret for å bli kjent. De som var med på det, syntes

det var et bra tiltak. Tre av de syv gruppene jeg intervjuet, hadde *ingen tilbud* om slik sosial kontakt med den regionale partneren før de kom til regionalfestival. En av de syv gruppene hadde en særlig tett tilknytning til det regionale teateret. For øvrig viser intervjuene med instruktørene og ungdommene, samt svarene på spørreskjemaene (17 returnerte) at flere av gruppene ikke fikk noe form for faglig orientert eller annen type besøk fra regionalpartnerne underveis i innøvelsesprosessen. I noen tilfeller skyldtes det at tilbudet om veiledning kom på et uegnet tidspunkt for ungdomsgruppene (for tidlig eller for sent). I noen tilfeller skyldtes det at ungdomsgruppene og regionalpartnerne av praktiske årsaker ikke klarte å finne frem til egnede tidspunkter. Noen ungdomsgrupper hadde ikke behov for veiledning utover en e-post eller en telefon. Andre mottok ikke noe tilbud om støtte og hjelp underveis i øvelsesprosessen.

Det tyder på at de regionale partnerenes forpliktelser enten var for vagt formulert, slik at de på et vis overholdt forpliktelsene sine uten noen annen innsats enn å arrangere festivalen, eller at de brøt forpliktelsene. Dette tas opp som tema senere i rapporten.

## Regionale festivaler

De regionale festivalene var en stor opplevelse for alle ungdommene som ble intervjuet. Spesielt trakk de frem opplevelsen av å få spille på en *ordentlig scene*, omgitt av profesjonelle voksne i alle ledd. De regionale festivalene var, for noen gruppers vedkommende, også den første anledningen til å bli kjent med andre ungdomsgrupper i samme region. I hvilken grad la arrangørene opp til at dette skulle bli oppstarten til et nettverk av ungdomsgrupper og regionale partnere?

Tre av gruppene (*Rosa*, *Indigo* og *Blå*) som tilhørte samme region, ble intervjuet både før og etter avviklingen av den regionale festivalen. De tre gruppene kommenterte gjennomføringen av festivalen på litt forskjellig måte, men alle var hovedsakelig fornøyd. De fortalte alle at de likte opplevelsen av å være omgitt av et profesjonelt scenemannskap når de skulle spille stykket sitt. De syntes også det var hyggelig å møte de andre ungdommene. I tillegg til å spille stykkene for hverandre ble det arrangert fest for ungdommene på kvelden. Men flere opplevde at det var vanskelig å bli kjent med nye fjes fordi formen på festen var for løs for formålet. De opplevde

det som vanskelig å ta kontakt fordi de aldri hadde snakket sammen tidligere. Dermed holdt de seg klikkvis sammen med gruppen de kjente fra før. Flere hadde ønsket at det ble arrangert noen faglige samlinger underveis, slik at de fikk mulighet til å bli kjent med de andre gruppene før selve regionalfestivalen.

To av gruppene uttrykte eksplisitt at de følte seg «voksent» behandlet. En jente og en gutt fra *Rosa* fortalte at de syntes opplegget var bra – det var god stemning, og de følte seg velkomne. De opplevde at arrangørene var opptatt av at ungdommene skulle ha det bra: «... de leker ikke ungdomsfest!» Da de møtte de andre gruppene, gikk det også opp for dem at de selv var ganske privilegert i forhold til en del andre grupper. En gutt og en jente fra *Indigo* fortalte at de syntes det var kjempegøy å være med på festivalen, men at de ønsket det underveis i prosessen hadde vært flere muligheter til å møte de andre gruppene. De følte at de ble behandlet som voksne «proffe folk». Begge disse gruppene lå godt an både når det gjaldt profesjonelle krefter, øvingslokaler og øvingsmuligheter. Den tredje gruppen, *Blå*, som jeg intervjuet etter (den samme) regionalfestivalen, uttrykte også glede over å være med på prosjektet, men krydret likevel kommentarene sine med litt kritikk. De savnet en «ramme» rundt arrangementet som kunne sørge for at gruppene ble ønsket velkommen og ble presentert for hverandre. I motsetning til de to andre gruppene følte de at de ikke ble tatt helt på alvor. Denne følelsen knyttet de også til gjennomføringen av festen på kvelden. De reagerte på at de voksne holdt seg for seg selv i den grad de i det hele tatt var til stede på festen. Dette ble også kommentert av andre grupper og instruktører i forbindelse med andre regionalfestivaler. Gruppen savnet å bli presentert for prosjektledelsen og prate med dem utover de 15 hektiske minuttene de fikk med juryen. De ville i tillegg ønsket en mer organisert måte å bli kjent med de andre ungdommene på, helst også med et faglig tilsnitt.

Selv om ungdommene hadde flere kritiske kommentarer og urealiserte ønsker i forbindelse med gjennomføringen av prosjektet, må det understrekes at de alle som én så på deltakelsen i DUS – Den Unge Scenen som en attraktiv mulighet. Det at stykkene var skrevet for ungdom, det å få anledning til å være med på regional festival, møte andre ungdommer og stå på en «ordentlig» scene, var en stor opplevelse for dem. Dette gjaldt i særlig stor grad de

ungdomsgruppene som ble etablert for anledningen, og de som ikke var vant til å spille på stor scene. For gruppen som var bedre vant, var teksten den viktigste faktoren i «DUS-opplevelsen». Den representerte noe helt nytt som de satte stor pris på å få uttrykke.

### Ungdommenes vurdering av dramatikken

Tre av gruppene som ble intervjuet, satte opp «Lilla», to satte opp «Dag», en satte opp «Baikonur Cosmodrom» og en satte opp «Orkhons død». Uttalelsene er ikke representative for alle ungdommene – spesielt når det gjelder «Baikonur Cosmodrom» og «Orkhons død», må uttalelsene mer regnes som tilfeldige eksempler siden de bare representerer en gruppe. For «Dag», «Lilla» og «Orkhons død», som alle hadde ungdommer i rolleregisteret, ble *gjenkjenne* et sentralt begrep når ungdommene skulle fortelle hva de synes om stykket. Her er noen sitater som kan illustrere hovedtendensene blant dem som ble intervjuet:

Om «Dag»:

- Det er spennende å jobbe med en så vanskelig tekst ... Tidligere har vi fått roller som er mer «satte». Nå kan vi fylle rollen mer. Jeg kan ta i bruk kjente roller.
- Stykket er veldig troverdig. Det er veldig tilpasset ungdom – det er ofte sånn det fungerer. Jeg synes ikke det er vanskelig å jobbe med, men det er interessant – litt annerledes.

Om «Orkhons død»:

- Han har klart ganske bra å skape gjenkjenne. Det er aktuelt at de bor i kloakken. Det er annerledes, samtidig som det er til å kjenne seg igjen i. Det er et bra stykke tekst!
- Det er en tekst vi kan gjøre hva vi vil med – den er ren i formen

Om «Lilla»:

- Det skjer i dag. Jeg kjenner meg igjen – i misunnsen og sjalusien. Han skriver veldig virkelighetsnært. Vi har ikke endret på et eneste ord.
- Det finnes jo folk som dette! Det her kunne vært ungdom. Men det er ikke mange band som fungerer sånn. Det er bra skrevet. Han har ganske peiling!
- Jeg skal være helt ærlig: I begynnelsen forsto jeg ikke mye av stykket. Jeg flira og trodde det var en

spøk, altså. Det var helt uinteressant og meningsløst. Men etter hvert diskuterte vi forholda mellom personene sånn ellers og på fritida ... hva vi sier om personene i stykket – og så skrev vi det ned. Men i begynnelsen var jeg ikke interessert. Stykket blir bare bedre og bedre etter hvert som vi går igjennom det.

Om «Baikonur Kosmodrom»:

- «Baikonur Kosmodrom» er annerledes – det er vanskelig fordi ingen vet hvordan det er å være i verdensrommet.
- Det er morsomt, men litt for stort. Litt utenfor vår tilstrekkelighet. Litt for innviklet til å ha på et barneteater.

Ungdommenes erfaringer kan oppsummeres i følgende punkter:

1. De opplevde dramatikken som utfordrende.
  - Tekstene var vanskelig å forstå inntil de hadde lest dem flere ganger og snakket seg gjennom dem.
  - Det var mye tekst og dermed vanskelig å memorere.
  - De skulle ikke bare lære all teksten utenat, men også *gå bak* rollefigurene og gi dem kontekst og karakter.

Nettopp vanskelighetsgraden og utfordringen opplevde de som spennende og givende, og de erfarte at de lærte mye underveis i prosessen. Selv om de aller fleste hadde spilt teater i flere år, var det kun et fåtall som hadde vært med på å spille seriøse stykker tidligere. De fleste beskrev stykkene som vanskelige, men ikke for vanskelige. De var alle veldig fornøyd med instruktørhjelpen de fikk underveis, og de opplevde instruktørene som svært profesjonelle.

2. Gjenkjennelse var et begrep flere brukte om dramatikken. Flere uttrykte overraskelse over at voksne dramatikere var i stand til å skrive stykker som i så stor grad kunne appellere til deres følelser og erfaringer.
3. Flere nevnte at stykkene inneholdt få roller, men de færreste av dem syntes det var et problem (ikke så rart siden de jo tross alt blant de få heldige som fikk være med).
4. Flere nevnte også at det var få jenteroller. Ingen klaget eller så det som en alvorlig innvending, men de ønsket seg flere jenteroller.

## Flerkulturell representasjon i ungdomsgruppene

Som tidligere referert, beskrives det i søknaden at man ønsket seg (...) *mangfold i sammensetningen av gruppens medlemmer* (Prosjektsøknad s. 8).

I kulturrådets møte med den nyansatte prosjektlederen i januar 2004 ble det fra Norsk Kulturråds side presisert at de ønsket at styringsgruppen skulle legge vekt på å oppnå et flerkulturelt innslag i ungdomsgruppene. Denne oppfordringen ble tatt til følge, og prosjektlederen gjorde mange forsøk på å få til et større innslag av grupper med en multietnisk profil enn det som ble resultatet, nemlig fire av 27 grupper. I Oslo-regionen ble det tatt initiativ til samarbeid med flere aktuelle grupper, noe som av ulike grunner ikke resulterte i økt DUS-deltakelse. Prosjektlederen var også i møte med Nordic Black Theatre for å få informasjon om mulig grupper rundt om i landet. Han informerte styringsgruppen om at det kom lite konkret ut av dette møtet, og det resulterte ikke i noen nye grupper til DUS – Den Unge Scenen. I arbeidet med å finne grupper i de enkelte regionene ba han regionkontaktene være spesielt på utkikk etter slike grupper. Særlig ble Rogaland Teater, Brageteatret og Nord-Trøndelag Teater utfordret, da disse områdene antas å ha et rikt landskap av multikulturelle miljøer. Ved Brageteatret ble det foretatt flere forsøk, uavhengig av DUS – Den Unge Scenen, på å etablere teatergrupper med ungdommer fra spesielt det tyrkiske innvandrer miljøet, uten at det resulterte i noen varige grupper eller miljøer. Også i forbindelse med DUS – Den Unge Scenen ble det tatt kontakt med ulike innvandrerforeninger, Innvanderrådet i Drammen og Drammen kommune. En gruppe meldte sin interesse, men trakk seg senere på grunn av flytting og skolegang blant gruppe-medlemmene. I et brev til prosjektlederen sier Hartvigsen ved Brageteatret dette:

Så å si ingen innvandrerbarn melder seg til å delta i Drammen barne- og ungdomsteater til tross for god og bred informasjon, mens hundrevis av etnisk norske barn står på venteliste for å delta.

Prosjektlederen oppfordret via e-post gruppelederne for flere multietniske grupper om å beskrive utfordringene knyttet til det å stimulere til teaterinteresse, deltakelse og engasjement blant barn og ungdom med annen kulturell bakgrunn. Deres refleksjoner rundt dette teamet viser at å skape varige, gode miljøer hvor barn og ungdom med ulik etnisk bak-

grunn kan utfolde seg, krever tid, engasjement og samarbeid mellom ulike institusjoner (teater, skole, hjem) – bygd på tverrkulturell forståelse. Dette arbeidet er avhengig av det lokale samarbeidsmiljøet mellom kommunen, ulike innvandrergupper og teatermiljøet, og kan dermed være en vanskelig oppgave for DUS – Den Unge Scenen å ta ansvar for gjennomføringen av. Denne første omgangen har vist det. Likevel er det jo et mål at DUS – Den Unge Scenen ikke bare skal konsolidere eksisterende ungdomsgrupper, men også engasjere nye grupper i teatervirksomhet. Flere av gruppene som deltok i denne omgangen av DUS – Den Unge Scenen, ble etablert på grunnlag av instruktørenes utvelgelse og kjennskap til ungdom i teater- og skolesammenheng. En måte å forsøke å oppnå større kulturelt mangfold på kan være at man i neste omgang ber instruktørene spesielt om å ha det flerkulturelle med som en dimensjon ved sammensetningen av nye grupper. I denne omgangen bidro DUS – Den Unge Scenen til å rette oppmerksomheten mot hva som fantes av multikulturelle ungdomsteatergrupper rundt om i landet. Det i seg selv er et viktig signal om at denne gruppen ble prioritert innenfor prosjektet, og kan skape ringvirkninger i form av flere grupper i neste omgang.

Tilbakemeldingene fra gruppelederne for flerkulturelle grupper inneholdt noen momenter som pekte på hvordan utformingen og innholdet i DUS – Den Unge Scenen kunne senke terskelen for at ungdom med annen kulturelle bakgrunn kunne delta. En terskel som disse ungdommene møtte i dette prosjektet, var tekstmengden og tekstens vanskelighetsgrad. Det stilte ganske høye krav til beherskelse av det norske språket og språkforståelse generelt å skulle spille en rolle i et av de fire stykkene fra denne første omgangen. Opplevelsen av å ikke mestre språket godt nok var en av begrunnelsene et par iranske jenter oppga for å trekke seg fra DUS – Den Unge Scenen. En av gruppelederne skrev:

Hvis man ønsket å nå innvandrerungdom i større grad, tror jeg det må skapes stykker som tar utgangspunkt i andre uttrykksformer. Musikk, dans, bevegelse, kropp/det fysiske uttrykk (...) og tekst.

De fortalte om ungdommer fra ulike deler av verden som møttes gjennom å skape musikk og tekst sammen, som de mente ville kunne tilføre DUS nye dimensjoner:

Møtet mellom ulike kulturer skaper grunnlag for egne uttrykk og nye møtepunkter, helt reelt! Mange kryssende former: musikk, rap, kunst og dans kan flettes inn i teater, og nye former oppstår (...) danner eget språk.

Et konkret forslag gikk ut på å inkludere instruktører fra ulike kulturer i prosjektet og på den måten gjøre det mer tilgjengelig for innvandrerungdom. Et slikt skritt ville være å ta det flerkulturelle aspektet ved DUS – Den Unge Scenen på alvor og ville med stor sannsynlighet være viktig med tanke på rekrutteringen av ungdom med ulik kulturell bakgrunn. Satt på spissen dreier det seg om hvorvidt DUS – Den Unge Scenen skal være en arena for eksperimentering og nyskaping ut over det at etablerte dramatikere skriver tekst for en ny gruppe. Skal DUS – Den Unge Scenen være en arena som evner å inkludere og stimulere variasjonen av ungdommelige uttrykksbehov? Eller skal DUS – Den Unge Scenen bli et nytt eksempel på at kunstnere – i dette tilfelle ungdommer – må tilegne seg majoritetens dominerende uttrykksform dersom de skal ha en plass i dette prosjektet? Spørsmålet er hva styringsgruppen og Norsk kulturråd ønsker at prosjektet skal være. Svaret på dette er ikke uten videre gitt. Slik en av de involverte dramatikere så det, bør ikke dette være *nok et sosialdemokratisk prosjekt*, men en mulighet først og fremst for de ressurssterke ungdommene.

Norsk kulturråd la i sitt tilsagnsbrev vekt på å inkludere ungdommer som drev med dans og performance. Senere ble det også understreket at DUS – Den Unge Scenen skulle være en arena hvor ungdommer med ulik kulturell bakgrunn skulle kunne være med å uttrykke seg. Slik jeg ser det, henger disse to målsettingene og målgruppene sammen. Å unnlate å stimulere til inkludering av dans og andre alternative uttrykksformer bidrar, som vi ser, til å gjøre tilgangen til DUS – Den Unge Scenen vanskelig for denne gruppen ungdommer.

## Instruktørenes erfaringer

I forrige kapittel så vi at ungdommene hadde få kritiske kommentarer til prosjektet, og at deres referanse i prosjektet først og fremst var instruktørene, som de oppfattet som profesjonelle og gode. Prosjektets evne til å balansere mellom *det elitistiske* og *det folkelige* var derfor avhengig av instruktørenes erfaringer. Det var i instruktørenes rolle som mellommenn mellom prosjektledelsen, de regionale partnere og ungdomsgruppene denne balansen måtte realiseres, og det var de som håndterte utfordringen med å introdusere ungdommene for den profesjonelle dramatikken. Flere av instruktørene for ungdomsgruppene hadde drama- eller teaterfaglig bakgrunn og jobbet med faget på heltid (men ikke alle). På den ene siden ga deres profesjonsbakgrunn dem en posisjon som medførte forventninger hos prosjektledelsen om at de håndterte de kunstneriske utfordringene knyttet til realisering av forestillingene, samtidig var deres betingelser for å utøve profesjonalitet begrenset fordi de jobber med amatører, ofte utenfor rekkevidde av et profesjonelt støtteapparat. De hadde også liten innflytelse på utformingen av prosjektet siden de ikke var representert i styret. I dette kapittelet diskuteres instruktørenes erfaringer hovedsakelig ut fra disse fire dimensjonene:

1. Prosjektets organisering
2. Faglig bistand fra teateret med regionalt ansvar
3. I hvilken grad dramatikerne lyktes med å skrive for denne målgruppen
4. Ungdommens rolle/betydning i prosjektet

Det følgende bygger på samtaler og intervjuer med de ni instruktørene som var tilknyttet de syv ungdomsgruppene. De fleste har jeg snakket med og intervjuet to eller flere ganger i løpet av prosessen. Instruktørene er utdannet som scenekunstinstruktører, skuespillere og dramapedagoger.

Deres oppgave var å velge, eventuelt i samarbeid med regionkontakten, hvilket stykke gruppen skulle

sette opp. I noen grupper, der ungdommene allerede var etablert som gruppe, involverte de ungdommene i denne prosessen, mens andre valgte skuespillere ut fra hvilke roller som skulle bekles. Noen arrangerte audition, mens andre kjente de unge skuespillerne fra før og valgte dem ut fra det grunnlaget. De hadde ansvaret for både det praktiske og det kunstneriske vedrørende den enkelte ungdomsgruppens forberedelse til regionfestivalen. De var også kontaktpersoner mellom prosjektledelsen og det lokale teateret, og mellom det regionale teateret og det lokale nivået.

Det ser ut til å være en sammenheng mellom instruktørenes arbeidssituasjon og tilgang på ressurser på den ene siden, og deres vurdering av prosjektet på den andre. For alle gjelder det at de syntes DUS-ideen var flott, og de var glad for anledningen til å bli med. For instruktører med lite apparat rundt seg (*Blå, Rød, Oransje og Gul*) var naturlig nok forventningene om støtte og hjelp fra de mer sentrale deler av prosjektet større enn for de gruppene som var mer selvforsynte og selvhjulpne både med hensyn til kompetanse, støtteapparat og økonomi. Selv om instruktørenes kompetanse ikke var mindre i disse gruppene enn i de tre andre, var tilgangen på ekstern hjelp viktigere for disse fordi de var så alene om alt arbeidet rundt DUS – Den Unge Scenen. Ved to av gruppene (*Rød og Oransje*) var det bare én instruktør, og denne ene instruktøren var den eneste voksne personen involvert i gruppen. De hadde heller ikke tilgang til å utnytte apparatet i noen etablert institusjon. Derfor måtte de arrangere alt det praktiske på egen hånd, slik som øvelsessted, henting og bringing av ungdommer, musikk, lys, rigging, kulisser, kostymer. I tillegg til det kunstneriske innholdet, tolking, forståelse og innøving av tekst, regi og scenografi, fungerte de også som reiseledere og «passet på» ungdommene under festivalene. Selv om disse instruktørene er profesjonelle instruktører og har dette som



en del av sin jobb, hadde de ikke anledning til å rydde unna andre oppgaver for å være med i DUS. Forventningen fra de andre oppdragsgiverne kunne heller ikke nedprioriteres i perioden med innøvelse og forberedelse til DUS-forestillingene.

Det innebærer at belastningen og innsatsen for deres vedkommende opplevdes overveldende. En av dem fortalte at hun ved en helgeøvelse leide seg en campingvogn og bodde der hele helgen fordi det av økonomiske og praktiske grunner var det eneste alternativet. Instruktørene for disse fire gruppene fortalte at de var skuffet over oppfølgingen både fra det regionale nivået og fra prosjektledelsen. Ingen av dem hadde besøk fra den regionale partneren eller andre relevant eksterne personer i løpet av øvelsesperioden. Ved *Blå* fortalte instruktørene at de fikk tilbud om hjelp, men at det ikke var mulig å finne det rette tidspunktet for en slik hjelp, og at det derfor ikke ble noe av. Dersom de skulle hatt hjelp til den kunstneriske prosessen, måtte dette vært tilbudt ganske tidlig. Flere instruktører mente noe av problemet lå i at prosjektet hadde fokus *både på ungdom og på dramatikerne*, og at det førte til at ungdommene kom noe i skyggen, spesielt med tanke på hvor ressursene ble satt inn. De mente det burde være viktig for prosjektledelsen å spørre seg hvorfor man drev prosjektet, og for hvem. De opplevde prosjektlederen som etterrettelig og åpen for henvendelser, men likevel var de skeptiske til om de som drev dette prosjektet, virkelig hadde engasjement for ungdom. Selv hadde de ikke mye kontakt med prosjektlederen. Det var heller ikke lagt opp til en tettere kontakt enn den som var. De understreket at man måtte ville *noe mer* enn å drive teater når man satte i gang et slikt prosjekt. Dette *mer* betydde å ta ungdom på alvor og å sette dem i sentrum. Det ville innebære en større vektlegging av aktiviteter som involverte ungdommen, og som knyttet dem sammen med hverandre og med institusjonsteatrene. De foreslo en oppstart av prosjektet med faglige samlinger mellom ungdommene og lederne i de ulike gruppene. De ønsket også at de regionale partnerene kunne tilby sin kompetanse til ungdommene underveis, noe de mente de unge lengter etter. En eller to samlinger i løpet av perioden ville vært nok.

En eller annen burde vært med på noen øvelser. Det burde vært et tettere samarbeid med de som arrangerte regionalfestivalen – at noen hadde spurt: Har du fått orden på lyssettingen nå, eller? Det burde vært en oppfølging. En eller to ganger i løpet av prosessen.

(Instruktør i *Oransje*)

Denne instruktøren ønsket at oppfølging med noen samtaler og noe praktisk hjelp skulle være en del av det totale opplegget med DUS – Den Unge Scenen. Hun hadde en følelse av at bestillingen til det regionale teateret hadde vært uklar. Et forslag og ønske som hun delte med de andre instruktørene, var ønsket om at det skulle vært arrangert en workshop underveis slik at gruppene fikk mulighet til å diskutere faglige spørsmål og bli kjent med de andre deltakerne i prosjektet. Dette ville vært en styrke med tanke på at en av målsettingene ved prosjektet var å skape nye nettverk.

Flere av instruktørene ønsket seg en klarere forbindelse til prosjektledelsen. Kontakten mellom prosjektledelsen og gruppene foregikk hovedsakelig på e-post, og gruppelederne anså ikke det som en støtte, snarere som en rapporteringsplikt om praktiske opplysninger som prosjektlederen hadde bruk for å kjenne til. Kontakten opplevdes som ensidig. Dette, sammen med at folderne og plakaten ble sent ferdig i forhold til premieren, var uheldige hendelser som bidro til at noen følte seg overlatt til seg selv, uten noen støtte.

Instruktørene ved *Gul* opplevde at initiativet og interessen var voldsom fra begynnelsen av, blant annet med seminarsamling i Oslo. De tenkte at endelig skulle de også få tilgang til litt drahjelp utenfra, i form av ekstern profesjonell teaterkompetanse. Men allerede da de skulle velge ut stykke, følte de at de var i annen rekke i forhold til gruppen ved regionteateret. De oppfattet at de kunne velge hvilket stykke de ville, bare de ikke tok det stykket som den regionale partneren hadde valgt for sin gruppe. De mottok heller ikke noen form for invitasjon fra teateret, et initiativ som kunne skapt en tettere forbindelse mellom ungdomsgruppene og det regionale teateret, og gitt dem en følelse av å være en betydningsfull del av et stort prosjekt. Instruktørene ved *Gul* hadde i det hele tatt en følelse av å være litt mindre betydningsfulle enn de gruppene som var mer sentralt plassert, en følelse de delte med andre geografisk eller på andre måter «perifere» grupper. De fortalte at kontakten med prosjektledelsen ikke var spesielt tett. De måtte purre for å få svar på spørsmål om praktiske og økonomiske rammer for festivalene, og de måtte purre for å få plakaten ferdig til premieren. Jeg var på besøk hos denne gruppen siste halvdel av uken før premieren, og da var plakaten ennå ikke kommet.

Mangelfull oppfølgingen fra de regionale partnere ser ut til å være en erfaring svært mange av de deltakende ungdomsgruppene delte. Det gjaldt ikke bare de gruppene jeg har referert fra her. Spørreskjemaene som gikk ut til alle gruppene, viste også en tendens mot at flere var skuffet etter gjennomføringen. På spørsmål om de hadde hatt besøk/fått invitasjon fra det regionale teateret, svarte en av dem: «*Ingen. Svakt!!*» Det gjaldt likevel ikke alle. Noen ungdomsgruppeledere fortalte om god kontakt underveis både faglig og ved at de ble invitert til forestillinger med pizza og cola. Det betyr at de regionale partnerne ivaretok sin oppgave svært forskjellig, noe som bidro til at skjevhetene i prosjektet ble forsterket ytterligere.

### Instruktørene om dramatikken

Instruktørene vurderte for det meste alle tekstene som gode, og selv om ikke alle fikk sette opp det stykket de i utgangspunktet hadde som førstevalg, så det ut til at de likevel var fornøyd med å arbeide med det stykket de fikk. Det de fleste trakk frem som et minus, var det begrensede antallet jenteroller. For flere av gruppene var det også en ulempe at antall roller var så like i alle de fire stykkene. For de som hadde større antall ungdommer å fordele rollene på, utgjorde derfor «Baikonur Kosmodrom» det eneste alternativet som egnede seg for å øke antall medvirkende skuespillere på. Enkelte ønsker seg også en større sjangermessig variasjon. Det ser også ut til å være ulike oppfatninger av hvorvidt de kunne stryke ut deler av manus eller ikke, og hvorvidt de kunne bytte ut ord og uttrykk som opplevdes fremmede på deres egen dialekt, eller ikke.

For å gi et inntrykk av deres hovedbetraktninger presenterer jeg noen sitater:

Gruppelederen for *Rød* («Lilla») sa:

Det er dårlig av forfattere i dag at de ikke klarer å skrive om jenter ... Jeg hadde håpet på noe mer. Det er ikke noe nytt som sier noe om hvordan det er å være ung i dag ... de burde aktualisere hvordan det er å være ungdom – det er ikke bare trist. Hvorfor ikke fokusere på det positive? Det blir negativt fokus på det å vokse opp.

Gruppelederen for *Oransje* («Dag») synes det var merkelig at forfatterne ikke var mer opptatt av jenter. Hun ønsket seg en føring i neste runde – at det skulle være flere jenteroller. Hun var også opptatt av at det burde være litt større spredning i sjanger, slik at noen av stykkene kunne ha en litt lettere form. Men hun synes det var flott at dramatikken skulle være i sentrum, for dette prosjektet dekket (...) *et*

*kjempehull* – det finnes ikke dramatiske tekster for ungdom. Hun vurderte alle tekstene som gode, selv om ikke alle ville være like interessante å sette opp.

Leder for *Indigo* («Lilla») understreket hvor fantastisk hun syntes det var å kunne laste ned en tekst fra Internett og fritt benytte seg av den. Men hun ønsket seg stykker med flere roller neste gang. Likeledes ønsket hun seg en litt mer jevn rollefordeling, slik at ikke noen av rollene var så mye større enn de andre rollene i stykket. På spørsmål om det ville være interessant å knytte til seg en forfatter i skriveprosessen i neste omgang, svarte hun at det ville hun veldig gjerne bli med på.

Lederne ved *Gul* («Baikonur Kosmodrom») var i utgangspunktet fornøyd med stykket, men skuffet over at det var så få roller. De har mange ungdommer med i sin gruppe og forsøkte derfor å være kreative med å gi alle en rolle/oppgave. Stykket er heldigvis laget på en måte som oppmuntret til fantasifulle løsninger, og de løste problemet med få roller ved å la ungdommene bytte på å være levende kulisser og å spille roller. I tillegg til flere roller ønsket gruppelederne seg flere roller for jentene. De syntes også at teksten var litt i største laget, og at den dermed gjorde det vanskelig å gi rom for sang og dans. I neste omgang ønsket de seg litt mindre tekst.

Det som utgjorde et problem for mange, at det var så få roller i flere av stykkene, var samtidig et privilegium for instruktørene som var i den situasjonen at de kunne velge ut skuespillere på grunnlag av audition.

Lederne for *Blå* («Orkhons død») opplevde det som et privilegium at de kunne jobbe med så få roller i stykket. Likevel så de det som et problem at alle stykkene hadde så få roller, og i særdeleshet få jenteroller. De hadde ikke behov for å kontakte dramatikeren underveis, men de følte de hadde frihet til å stryke de deler av stykket som de selv ønsket, og det var ganske mye.

Lederen for *Grønn* («Lilla») synes det var et bra stykke, og at (...) *Fosse er tro mot sin egen stil selv om han skriver for ungdom*. Likevel mente hun at tekstmengden overlot for liten plass til kunstnerisk utfoldelse – det var altfor mye tekst til det. (...) *Vi sliter med å bare få det opp og gå!* Hun ville redusert tekstmengden til det halve. Det første som slo henne da hun leste de forskjellige tekstene, var at alle stykkene inneholdt få roller, og at dette burde vært unngått gjennom en mer spesifikk bestilling. Hun mente også at tekstene er litt for generelle og lite varierte:

Når du ikke vet hva som foregår blant ungdommen, må du skrive generelt. Og slik har det også blitt!

Noen av dramatikerne fulgte opp prosjektet, besøkte ungdomsgruppene og involverte seg på en måte som ungdommene og instruktørene satt stor pris på.

En av instruktørene reflekterte høyt over graden av involvering fra forfatterens side og kom frem til at det var forståelig at Fosse har stor markedsverdi for prosjektet, og at det på den måten var godt for prosjektet at han ble med. Likevel mente hun at han ikke burde vært med (...) *for han har ikke tid til å stille opp!* En av ungdommene i *Rosa* sa noe tilsvarende. Han la merke til hvordan for eksempel Grøndahl under regionfestivalen hadde rukket å bli kjent med ungdommene som satte opp hans stykke, og var skuffet over at de ikke hadde fått møtt Fosse.

(...) enten bør Fosse ta seg tid, eller så bør de velge en annen!

### Gjennomføringen av valg fra porteføljen

I søknaden til kulturrådet skrev søkerne at hver ungdomsgruppe skulle få velge fritt hvilke stykke fra porteføljen de ønsket å sette opp. I praksis viste det seg vanskelig å stå ved en slik fri linje. Man risikerte en skjevfordeling av oppsatte stykker både lokalt og totalt. Instruktørene for *Gul* oppfattet det slik at de kunne velge hvilket stykke de ønsket, men ikke det

som *Grønn*, som var tilknyttet teateret, hadde valgt. Ved *Rød og Oransje* ble de bedt om å velge stykke og motivere valget kunstnerisk og praktisk. Ut fra dette fordelte regionkontakten stykkene mellom dem og gruppelederne ble fortalt at alle fire stykkene måtte fordeles i regionen. Gruppeledere oppfattet at praksis for fordeling av stykker varierte fra den ene regionen til den andre, og noen opplevde at fordelingen ikke foregikk helt rettferdig. For at bredden i prosjektet skulle bli ivaretatt, var det sannsynligvis nødvendig at ledelsen hadde en viss styring med hvilke stykke de ulike gruppene fikk velge. Men det var uheldig at det oppsto uklarhet blant prosjektdeltakerne om hvilke prinsipper som gjaldt, og ikke minst var det uheldig at deltakerne følte seg usikre på om fordelingen fulgte normer for rettferdighet. Tilbakemeldinger fra instruktørene og ungdommene viser at et slikt prosjekt som involverer mange aktører, og som søker å inkludere forskjellige grupper med svært ulike forutsetninger, ganske lett kommer i den situasjonen at grupper med mindre ressurstillgang er på vakt ovenfor mulige skjevheter som bekrefter deres følelse av å være perifere og mindre betydningsfulle enn de som befinner seg «i sentrum». Det er derfor ekstra god grunn til å sørge for stor grad av gjennomsiktighet og gode begrunnelser når ressursene skal fordeles.

## Regionalpartnerenes rolle

Norsk kulturråd ønsket at evalueringen skulle bringe svar på hvordan de ulike regionale partnerne forsto prosjektets målsettinger, hvordan de gikk frem for å realisere dem, og i hvilken grad de evnet å gi rom for prosjektet innenfor sin øvrige virksomhet.

Selv om instruktørens utdanning og erfaring i de fleste tilfeller gjorde dem til profesjonelle utøvere, sto de mange ganger alene uten noe produksjonsapparat å støtte seg på. I tillegg til kontakten mellom prosjektledelsen og ungdomsgruppene var det derfor i møtet mellom ungdomsgruppene og regionalpartnerne at ungdommens mulighet til å bli trukket inn i et profesjonelt miljø og produksjonsapparatet lå. Et sentralt spørsmål som derfor blir belyst i dette kapitlet, er hvordan regionale teatre, med sine inntjeningskrav, stramme budsjetter, egne spilleplaner og profesjonelle status, taklet utfordringen og ansvaret knyttet til det å være regionalpartner i DUS-samarbeidet.

De regionale teatrene har sin opprinnelse i den allmenne politiske radikaleringen av vestlige samfunn som fant sted på 1960–1970-tallet, og som også fikk sine sterke nedslagsfelt i kunstverden (Bergsgard og Røyseng 2001). Det resulterte blant annet i etableringen av fem regionteatre geografisk spredt over hele landet. Her ble verdsettingen av *det lokale* en grunnleggende forutsetning for valg av organisering og innhold. Det innebar blant annet en ambisjon om å rekruttere lokale skapende og utøvende kunstnere som kunne formidle det særegne ved regionen og ikke det en lokal språkdrakt. Ambisjonen var å skape interesse blant nye grupper og gjøre teateret tilgjengelig for flere. I et paper presentert under et høstseminar i Kulturpolitisk forskernettverk i Bø (2000) reiser Henningsen og Møller tvil om den regionalpolitiske kunstdiskursen faktisk har ført til en holdningsendring til kunstnerisk kvalitet. Deres empiriske grunnlag er regionalpolitiske sty-

ringsdokumenter og ikke regionteatrene styringsdokumenter. Likevel finner jeg deres påstand interessant i denne sammenhengen fordi regionteatrene og fylkeskommunenes må sies å ha mange kulturpolitiske fellestrekk, og er på flere vis uttrykk for den samme desentraliseringsånden. Henningsen og Møllers påstand er at de kulturpolitiske endringene først og fremst dreier seg om en *endring i retorikk*, og at ideen om dannelse og kulturuttrykk knyttet til dannelse fremdeles representerer den fremtredende ideologien.

(...) her understrekes det gjerne at kunsten og andre krevende kulturuttrykk leder til en form for personlig og samfunnmessig utvikling og vekst gjennom «selvrefleksjon», «kritisk bevisstgjøring og kreativitet», og i forlengelsen av dette bidrar til kulturell og sosial «fornyelse» i regionen. Kulturpolitikken er ment å skulle etablere et «korrektiv» eller en «motvekt» til den kommersielle massekulturen. Den skal bidra til «vernet om ytringsfrihet» ved å understøtte «uvante», «utfordrende», «ikke kommersielt levedyktige» uttrykksformer (...).

(Henningsen og Møller 2000:5)

I *Teater ut til bygd og by* hevder Aslaksen (2000) at regionteatrene i liten grad har klart å leve opp til de forventningene om å være lokalt forankrede, kunstneriske alternativer til de store sentrale kunstinstitusjonene, og at distribusjonstanken igjen kan spores som idé bak utforming av kunstpolitikken. Samtidig påviser hun en større grad av pluralisme i kulturpolitikken på 1990-tallet ved at ordninger og prosjekter ut fra ønsket om henholdsvis *demokratisering av kunsten* og *kulturelt demokrati* iverksettes parallelt (ibid. 2000).

De regionale partnerne<sup>1</sup> som hadde ansvar for å yte faglig bistand til ungdomsgruppene, befant seg altså til en viss grad selv i en mellomposisjon mellom den rene «kunstverden» (Becker 1982) og det lokale, folkelige. Vi har allerede sett at det utgjorde en av de

1 Ikke alle de regionale partnerne er regionteatre, men i denne sammenhengen har de et regionalt ansvar.

største utfordringene for DUS – Den Unge Scenen, og ble opplevd som en svært aktuell problemstilling for blant andre instruktørene i prosjektet. Hva var regionkontaktens erfaringer med denne problemstillingen, med tanke på deres ansvar ovenfor gruppene i DUS?

En beskrivelse av de regionale partnerenes rolle i prosjektet er formulert i «Rapport fra forprosjekt Connections, formål, samarbeidspartnere og deltakelse, modell, organisering og gjennomføring», i intensjonsavtalen mellom DUS og teatrene, i kontrakten mellom DUS og teatrene, og i søknaden til Norsk kulturråd 1.5.2003.

Der omtales prinsippene for utvelgelse av samarbeidsteatre. De skulle velges på en måte som ivaretok følgende interesser:

- Regional spredning
- Tilgjengelighet til ungdomsteatergruppene
- Dedikasjon til ungdomsarbeid og ungdomsteatre
- Dedikasjon til ny dramatik
- Kapasitet til å identifisere en koordinator ved teateret som fungerer som kontaktperson for gjennomføringen

Videre i søknaden står det følgende: (...) *Profesjonell veiledning er imidlertid hele tiden tilgjengelig underveis fra samarbeidsteateret i deres fylke* (Søknad s. 11).

I intensjonsavtalen spesifiseres tre områder teatrene skal jobbe med:

1. Kartlegging og utvelgelse av ungdomsgrupper i samarbeid med prosjektledelsen.
2. Utnevnelse av en kontaktperson/koordinator som skal følge opp ungdomsgruppene og ungdomsgruppelederne, og delta på en faglig samling i forkant av hver produksjonssyklus.
3. Være vert for en regional festival.

Erfaringene fra denne første runden av DUS – Den Unge Scenen tyder på at de regionale partnerene ivaretok ansvaret på svært forskjellige måter. Variasjonene var ikke bare store de forskjellige teatrene imellom. Det var også store variasjoner med hensyn til hvilken kontakt og oppfølging de enkelte ungdomsgruppene fikk innenfor den samme regionen.

### Regionkontaktens vurdering av egen rolle

Ved Rogaland Teater fortalte regionkontakten at det var vanskelig å ivareta oppgaven både som regionkontakt og som leder av en egen ungdomsgruppe som

deltok i DUS – Den Unge Scenen, på samme tid. Han forsøkte å gjøre avtale om besøk hos gruppene, men tidspunktet for gruppens ønsker om hjelp var sammenfallende med perioder hvor han var svært opptatt på teateret. Han følte at han selv og teateret hadde sviktet, at de burde greid å følge opp gruppene bedre. I neste omgang vil de derfor bøte på dette ved å skille mellom funksjonene internt og eksternt, slik at ungdomsgruppens behov for oppfølging ikke kommer i konflikt med det som skjer på teateret.

Hans beskrivelse av mangelfull oppfølging ble bekreftet av de ungdomsgruppene som ga tilbakemelding.

Ved Nord-Trøndelag Teater mente regionkontakten at oppfølgingen av gruppene gikk bra. Han var på besøk hos gruppene, og de ble invitert til en samling der de samtale om tekstene. For øvrig ble det kunstneriske ansvaret ivaretatt av instruktørene ved de fire gruppene, hvorav to av dem var teaterets egne ansatte og to av dem var ansatt som dramalærere ved Inderøy videregående skole. På spørsmål om det kunne være aktuelt å tilby mer hjelp i den kunstneriske prosessen, mente han at det lett ville bli oppfattet som *kunstnerisk overoppsyn*. Jeg har ingen tilbakemeldinger fra noen av disse gruppene som kan bekrefte eller motsi dette.

Ved Teatret Vårt i Molde inviterte de også ungdomsgruppene til en felles samling hvor ungdommene fikk anledning til å møte hverandre og diskutere praktiske utfordringer knyttet til lys, lyd, scenografi med mer. Etter den regionale festivalen forsøkte de å arrangere en festival til, slik at ungdommene skulle få anledning til å spille flere ganger. Festivalen måtte avlyses på grunn av for få påmeldte ungdomsgrupper, men en av gruppene spilte likevel sitt stykke på teaterets scene. Med hensyn til oppfølging av gruppene hadde han inntrykk av at gruppene ble fulgt bra opp av hans forgjenger, men at oversikten ble litt borte i og med at han begynte i stillingen midt i perioden. Ved en anledning dro han derfor til en gruppe hvor det viste seg at de var kommet så langt i prosessen at det ikke lenger var behov for bistand. Ved en annen gruppe kom de ikke frem til noen avtale før etter premieren. Besøket de fikk etterpå, hadde de ifølge regionkontakten stor glede av. Tilbakemelding fra to av gruppene tyder på at den gruppen som hadde instruktør fra teateret, naturlig nok følte at kontakten til teateret var bra. Den andre gruppen opplevde at det var vanskelig å få til et samarbeid med teateret.

I Nordland ble Figurteatret valgt som samarbeidspartner for sceneinstruktørene. Ansvarsfordelingen mellom fylkeskommunen og Figurteatret var slik at fylkeskommunen ved de fire sceneinstruktørene som ble med i DUS – Den Unge Scenen, hadde ansvaret for å velge grupper og å arbeide med innøvelsen av stykkene, mens Figurteatret sto for gjennomføringen av den regionale festivalen. Til forskjell fra de andre regionene forelå det ingen forventning om at Figurteatret skulle bistå sceneinstruktørene underveis i innøvelsesperioden. Dette står i kontrakten mellom Figurteatret og DUS – Den Unge Scenen, og det bekreftes av de involverte parter i Nordland. Flere av ungdomsgruppene i denne regionen opplevde at de sto veldig alene i prosessen, og at de i liten grad følte seg som del av et større prosjekt.

Vertsteatrene Det Norske Teatret og Det Åpne Teater samarbeidet om ansvaret for ungdomsgruppene underveis. De inviterte til felles møte med alle ungdomsgruppene, hvor både praktiske og kunstneriske utfordringer var tema. Dette var et tiltak som alle gruppene opplevde som positivt. Ved Det Åpne Teater delte de oppgaven som kontaktperson mellom det praktiske og det kunstneriske. Det kan se ut til at denne oppgavefordelingen ikke har fungert optimalt. Kontaktpersonen for det praktiske hadde ved min henvendelse ikke oversikt over hvem som hadde oppfølgingsansvar ovenfor gruppene. Hun hadde heller ikke fått noen henvendelser fra gruppene om hjelp til praktiske spørsmål underveis. – *Gruppene har visst at hvis det var noe, så kunne de kontakte oss.* Tilbakemeldinger fra gruppene tyder på at denne forståelsen ikke har vært så klar for alle gruppene vedkommende som det de oppfattet på Det Åpne Teater. En av gruppelederne skrev i tilbakemeldingen at de var skuffet over oppfølgingen fra teateret, og at gruppen deres hovedsakelig ble overlatt til seg selv.

Ved Det Norske Teatret hadde tre av de ansatte ansvaret for oppfølging, og de delte gruppene mellom seg. Tilbakemelding fra de gruppene jeg var i kontakt med, viste at de fikk den oppfølgingen de ønsket og hadde behov for.

Forskjellen i hvordan gruppene opplevde oppfølgingen mellom for eksempel Det Norske Teatret og Det Åpne Teater, kan ha sammenheng med flere forhold enn antall ganger de ble tilbudt hjelp eller fikk besøk fra teateret. For det første kan det skyldes at gruppene i utgangspunktet er forskjellig stilt med tanke på egne ressurser og støtteapparat, og at beho-

vet for ekstern hjelp derfor vil være ulikt. Men i hvilken grad teateret og dets kontaktpersoner evner å skape en atmosfære der det er lett å ta kontakt og føle at man ikke er til bry, kan også ha betydning.

Som vi ser, var ungdomsgruppene i varierende grad fornøyd med kontakten med teatrene, samtidig som kontaktpersonene ved teatrene bekreftet svært ulik praksis. Allerede i oppstartseminaret sa prosjektlederen til deltakerne at dette var et *ekstremt urettferdig* prosjekt, fordi de deltakende gruppene stilte med svært ulike forutsetninger med hensyn til økonomiske ressurser, tilgang til øvingslokaler, avstander med mer. Denne urettferdigheten lå som en forutsetning når man skulle involvere så ulike grupper i et slikt prosjekt. Det er likevel noen grep man kan ta fra prosjektledelsens side for å hindre unødvendig frustrasjon og skape større grad av forutsigbarhet. Mye tyder på at forventningene knyttet til de ulike funksjonene var for uklart formulert, og at det ligger et stort forbedringspotensial her.

### Ulike modeller i de ulike fylkene

Det er stor variasjon mellom de ulike fylkene og de regionale partnerenes måte å håndtere det daglige arbeidet med barne- og ungdomsrelaterte oppgaver på. Noen satser mye og har en svært bevisst holdning til hvordan teaterinteressen og opplevelsen av teater skal stimuleres hos denne gruppen. De ulike organiseringsmodellene og satsingen gjør også at de har forskjellig utgangspunkt for å håndtere de oppgavene DUS – Den Unge Scenen medfører. For å vise noe av variasjonen vil jeg presentere fire modeller som representerer ulike måter å løse utfordringen med å bringe sammen ungdom og teater på.

Ved Teatret Vårt i Molde forteller formidlingsleder Rolf Magnus Orø at barn og ungdom er hovedmålgruppen i hans arbeid, og at det er en viktig målgruppe for teateret som helhet. I arbeidet med Kultursekken i Møre og Romsdal har Teatret Vårt vært en av de viktigste samarbeidspartnerne. Han forteller at gjennom ordningen med Norsk Scenekunstbruk kjøpte Møre og Romsdal mange tusen billetter til barn og ungdom gjennom tre år. Det gjorde det mulig å produsere for barn og ungdom, og å vite at man hadde et marked og et mottakerapparat. Etter hvert ble det tydelig at man ønsket tilrettelegging og utvidet kontakt mellom teateret og skolene utover rene forestillinger. Skolene ønsket en større grad av involvering i arbeidet med forestillingene og selve forestillingene. De ønsket seg blant

annet besøk av en skuespiller som kunne fortelle om forestillingen, og de ønsket at ungene fikk mulighet til å ha en rolle i noen av forestillingene. Hans jobb som formidlingsleder er å sørge for denne utvidede kontakten og tilretteleggingen.

Erfaringen er at ulike kommuner har veldig forskjellig praksis og interesse når det gjelder å sørge for gode kulturordninger for denne målgruppen – det hele er svært personavhengig. Han forteller at Møre og Romsdal fylkeskommune har laget et *Ung Kultur-manifest* for hvordan fylkeskommunen, blant annet gjennom regionteateret og de samarbeidende kommunene skal sørge for møte mellom barn/ungdom og kunst på høyt nivå. Manifestet inneholder fire ulike strategier:

1. Møte mellom ungdommen og utøvere på høyt nivå
2. Egenaktivitet og opplæring
3. Arena for unge utøvere
4. Møte med kulturarven

Gjennom dette skapte de Kulturnista, som er forløper og modell for Den Kulturelle Skolesekken på nasjonalt nivå. Han mener koblingen til DUS – Den Unge Scenen er veldig naturlig, spesielt punktene om å skape en arena for unge utøvere og møte med kunstnere på et høyt nivå. For eksempel kan det jobbes med DUS-forestilling gjennom valgfag på videregående. Han mener også at det vil være en ypperlig kobling mellom skolens fokus på skriving og lesing og det å arbeide frem nye tekster til DUS i samarbeid med en forfatter. Det vil også være naturlig å koble DUS – Den Unge Scenen sine forestillinger til Kultursekken gjennom å sette opp forestillinger på skolene.

Vi ser at modellen i Møre og Romsdal innebærer både en utadvendt virksomhet der teateret og fylkeskommunen legger vekt på samarbeidet om å skape kulturopplevelser for ungdom i deres skolehverdag, samtidig som de inviterer dem inn i teateret.

Bjørn Ravn Carlsen ved Rogaland teater forteller at man gjennom 50 år har bygd opp et teater for barn og ungdom som nå har ca. 300 medlemmer, hvor det er lange ventelister for å komme inn. Her satser man på at ungdommen skal lære seg å bli kjent med teaterets verden inne i selve teateret. Teateret har to heltidsansatte som kun arbeider med barne- og ungdomsteateret. Det gis undervisning i ulike typer teaterkunnskap en gang i uka, og de setter opp en barneforestilling og en ungdomsforestilling

hvert år der alle ledd, bortsett fra skuespillerne selv, er profesjonelle. Teatersjef Hanne Tømta forteller at dette ikke er noen «jenteklubb». De har omtrent like mange gutter som jenter som medlemmer i barne- og ungdomsteateret. Hun mener det kan ha sammenheng med at de også satser på å gi de unge kunnskap om tekniske sider ved teaterproduksjoner, slik som lys, lyd og andre tekniske ting.

Her er altså hele teaterets profesjonelle, kunstneriske og tekniske produksjonsapparat involvert i barne- og ungdomsteateret. Men barne- og ungdomsteateret har ikke alltid hatt så gode tider som det har nå. Det har vært ulikt prioritert av de forskjellige teatersjefene, og forholdene har variert fra det å sette opp én enkel, liten barneforestilling i året til det å investere i bestilling av ny dramatisk spesielt skrevet for dette teateret. Rogaland teater har vært drevet godt økonomisk de siste årene og har mulighet til å ta en større økonomisk risiko enn teatre med store økonomiske problemer, men midlene de bruker til barne- og ungdomsteateret, kommer delvis fra de ulike kommunene og delvis fra teaterets ordinære budsjett. Ifølge Hanne Tømta er denne satsingen barn og ungdom svært sentral for teateret. Medlemmene i barne- og ungdomsteateret skaper i neste omgang grunnlag for et bredere og mer teaterkompetent publikum. Flere av dem blir også siden ansatt ved teateret. I den strategiske planen trekkes videreutvikling av barne- og ungdomsteateret frem som et av hovedsatsingsområdene, og på sikt har de som mål å bli et internasjonalt kompetansesenter for barne- og ungdomsteater.

Brageteatret i Drammen representerer en tredje innfallsvinkel til det å bringe sammen unge mennesker og teaterkunsten. Det ble startet i 2001. Teateret satser fullt og helt på barn og unge som målgruppe. Her er det profesjonelle skuespillere og et profesjonelt produksjonsapparat som lager forestillinger for ungdom. I sine formålsparagrafer setter de som mål å ha kommunikasjon og kvalitet i sentrum, og at de ønsker å se verden fra barn og unges øyne. Ifølge Terje Hartvigsen, teatersjef ved Brageteatret, vil de gi barna opplevelse og ikke oppdragelse. Da de startet opp, sendte de et brev til alle kommunene med oppfordring om å kjøpe forestillinger til ungene i kommunen. Det første året var det bare noen få kommuner som meldte seg på, men allerede året etter kjøpte alle kommunene billetter til Brageteatrets forestillinger til sine unger. Brageteatret samarbeider ikke direkte med amatørteatergrupper og

ungdomsgrupper i Buskerud, men indirekte gjennom teaterverkstedene. Hartvigsen forteller at de utfyller hverandre på en god måte. I samarbeid med teaterverkstedene som har den direkte kontakten med amatørteatergruppene, arrangerer de kurs i scenografi, instruksjon, skuespillerteknikk, lysdesign og det amatørgruppene ellers måtte etterspørre. Brageteatret stiller som foredragsholdere både på disse kursene og på kurs for teaterverkstedenes profesjonelle ansatte. De lager tilbyr også skolene pedagogisk materiell som kan benyttes før og etter forestillingene, dersom skolene ønsker det.

I Buskerud har de tre teaterverksteder. De er fylkeskommunale, men får også bidrag fra kommunene samt statlige overføringer. De yter profesjonell veiledning og instruksjon, samt utleie av kostymer, lys og lyd og teaterrekvisitter og utstyr som teatergrupper i hele Buskerud kan låne/leie for en rimelig sum. De administreres fra Nedre Buskerud Teaterverksted i Drammen. Verkstedene ligger på Hønefoss, Ål og i Drammen. De har oversikt over alle amatørgrupper i hele Buskerud. Da Brageteatret skulle invitere til DUS, gikk de gjennom dem for å få tak i interesserte ungdomsgrupper. En av gruppene kom fra Drammen barneteater. De har tidligere holdt seg til tradisjonelle barneteateroppsetninger, og når ungdommene har nådd en viss alder, har de måttet slutte fordi barneteateret ikke har hatt mulighet til å tilby dem noe mer. Det er en god del ungdommer som ønsker å fortsette, og dette prosjektet ga dem en slik mulighet. I DUS – Den Unge Scenen var det Brageteatret som selv sto for kontakten med ungdomsgruppene. Hartvigsen mener dette prosjektet bidrar til å styrke samarbeidet og den gjensidige tilliten mellom teateret og de ulike gruppene rundt i fylket, og tror etterspørselen og interessen vil øke etter at denne første runden er gjennomført.

En fjerde variant av organisasjonsmodeller finner vi i Nordland fylkeskommune. Her er det ansatt syv profesjonelle sceneinstruktører som har ansvar for hvert sitt geografiske område. De er ansatt av fylkeskommunen, men kommunene bidrar med ca. 50 % av lønnsmidlene. De opererer i 33 kommuner fordelt på syv regioner. Deres virksomhet retter seg mot lag, foreninger, skoler og prosjekter hvor de fungerer som instruktører og konsulenter. På den måten sørger fylkeskommunen for å tilby profesjonell hjelp over et stort geografisk område og til svært mange ungdommer og andre teaterinteresserte. Disse tea-

terinstruktørene kjenner godt til hva som finnes av kulturelle aktiviteter, og hvor de interesserte ungdommene er å finne.

Disse fire modellene har hver sine styrker når det gjelder å gjøre teater relevant for ungdom generelt, og når det gjelder betingelser for å bidra til en god gjennomføring av DUS – Den Unge Scenen. Jeg vil diskutere de fire modellene ut fra tre kriterier som har betydning for teatrenes egnethet med hensyn til å ivareta forpliktelsene knyttet til DUS-deltakelsen:

1. Har modellen et apparat og en tradisjon som gir rom for å stimulere til å bringe ungdommen i kontakt med kunst og kunstnere av høy kvalitet?

Det å ha et kontaktnett og en oversikt over hva som rører seg i fylket, og som kan benyttes når man skal sette i gang et samarbeid med grupper, har betydning i denne sammenhengen. Her er en modell som den de har i Nordland, særlig godt egnet, men også i Møre og Romsdal ser det ut til å eksistere et godt gjennomarbeidet kontaktnett mellom det profesjonelle teateret og ungdommer rundt i fylket. Det er også av betydning at teateret har en tradisjon for kontakt med de unge, enten gjennom eget barne- og ungdomsteatre eller gjennom samarbeid med kommunene og skolene. Dette bidrar til å redusere kommunikasjonsutfordringer på tvers av det profesjonelle apparatet og ungdommen. I dette ligger også en etablert forståelse av at unge mennesker er og bør være en like viktig målgruppe for teateret som andre grupper. Det ser ut til å være en forståelse som ligger til grunn ved alle disse teatrene.

2. I hvor stor grad er ungdomsteaterinteressen forankret i organisasjonen? Er det et mål for hele organisasjonen å stimulere til økt virksomhet på dette området, eller blir det å gjennomføre og videreføre et slikt prosjekt et spørsmål om enkeltpersoners brennende engasjement?

Dette dreier seg også om vertsinstitusjonens interesse og mulighet til å tilby en form for støtteapparat og assistanse under innøvelsesperioden og under gjennomføringen av den regionale festivalen. Dersom prosjektet ikke er forankret høyt nok og bredt nok i organisasjonen, vil mye av ansvaret falle på én person, og det vil få konsekvenser for kvaliteten av gjennomføringen. Gjennomføringen av DUS – Den Unge Scenen avhenger av bistand fra flere ulike deler av teateret, både når det gjelder råd og veiledning med tanke på det kunstneriske, og når det gjel-



der å planlegge de tekniske sidene av forestillingene. Som vi så av både regionkontaktene og instruktørene, var det store variasjoner på dette området. Disse variasjonene gikk på tvers av de ulike organiseringsmodellene. Det er altså ingen organiseringsmodell som i seg selv sikrer en god gjennomføring av et slikt prosjekt. Men i neste runde vil de ulike organiseringsmodellene kanskje gi større utslag ved at de som blir gjort oppmerksomme på problemet, og som har en modell som kan håndtere utfordringen, vil kunne rette opp det som ikke fungerte godt i denne første runden. Også når det gjelder gjennomføring av de regionale festivalene, er bred involvering fra den regionale partnerens side av avgjørende betydning for et vellykket arrangement. Det har stort sett blitt gjennomført på en svært god måte. Ved Teatret Vårt i Molde ble oppgaven med organisering og tilrettelegging av den regionale festivalen i stor grad overlatt til Jugendteater. De gjorde en bra jobb, og ungdommene var fornøyd med festivalen, men dette var ikke i tråd med de forpliktelsene som ligger til de regionale teatrene i DUS.

På mitt spørsmål om teateret som helhet har høy prioritet på ungdomsrettet virksomhet, understreket regionkontakt Orø før festivalen at teaterets interesse for unge er grunnfestet, og at hans funksjon som formidlingsleder er uttrykk for det. Da jeg intervjuet den forrige regionkontakten ved Teatret Vårt, opplevde hun derimot at det til tider kunne være hardt å være den eneste som «eide» DUS – Den Unge Scenen. Siden ansvaret var lagt til en person som ikke representerte ledelsen ved teateret, opplevde hun at DUS – Den Unge Scenen forsvant litt i alt det andre som foregikk. Hun brukte imidlertid mye tid på å forsøke å involvere hele teateret slik at det skulle bli deres felles prosjekt og ikke bare hennes. Etterfølgerens opplevelse av forankring kan formodentlig ha sammenheng med denne innsatsen. Eksempelet kan være en antydning om at et såpass krevende prosjekt som DUS – Den Unge Scenen krever en forankring ganske høyt oppe i organisasjonen, slik at ansvaret blir en del av hele teaterets virksomhet, siden det er store deler av teaterets apparat som må involveres dersom gjennomføringen skal bli vellykket. Hvorvidt hele eller deler av teateret er involvert, avhenger selvfølgelig også av teateret størrelse.

Forankringen bør innebære en forståelse av at DUS – Den Unge Scenen handler om ungdom, og at man i den sammenheng må være spesielt oppmerksom på forholdet mellom det elitære og det egalitære.

Det innebærer å ha et avklart forhold til hvordan teateret skal forholde seg til eventuelle egne grupper og grupper de har ansvar for i form av å være regional partner. Rogaland Teater innså at de i den første runden ikke hadde fulgt opp de eksterne gruppene så godt som de burde, og vil rette opp det i neste omgang. Men de var ikke alene om å nedprioritere de eksterne gruppene, det gjaldt flere, for eksempel Det Åpne Teater. Også her var det en gruppe som holdt til i hjertet av teateret, og som fikk mye bistand, mens andre grupper følte seg overlatt til seg selv.

I Nordland innebar kontrakten med Figurteatret at de kun skulle ha ansvar for den regionale festivalen. Dette var den første regionale festivalen som ble gjennomført i DUS – Den Unge Scenen, og både ungdommene og instruktørene jeg har snakket med, var veldig fornøyd med måten den ble gjennomført på. Men det er et paradoks at Figurteatret, som ifølge prosjektlederen ble valgt som regionansvarlig teater på grunn av deres alternative teatertilnærning, ikke hadde kunstnerisk oppfølgingsansvar ovenfor ungdomsgruppene. Figurteatrets kunstneriske profil fikk ingen konsekvenser for gjennomføringen av prosjektet, for det var ikke lagt opp til kunstnerisk samarbeid mellom sceneinstruktørene og Figurteatret. Sceneinstruktørene hadde selvstendig ansvar ovenfor gruppene med hensyn til både praktisk organisering og kunstneriske løsninger, men altså ingen form for institusjonell støtte. Satt opp mot idealet om at ansvaret for prosjektet bør være godt forankret i organisasjonen, kommer Nordlands-modellen dårlig ut. Her ble ansvaret desentralisert til den enkelte sceneinstruktør, og realiseringen av prosjektet ble muliggjort takket være deres store og varierte innsats. Ola Beskow, sceneinstruktørens leder i fylkeskommunen, fortalte at de i neste omgang av DUS – Den Unge Scenen vil vurdere å knytte til seg en person som kan avlaste sceneinstruktørene med hensyn til de praktiske og sosiale oppgavene i prosjektet.

Figurteatrets rolle og ansvar bør også diskuteres i neste runde.

### 3. Er modellen egnet til å stimulere til teaterglede og teaterinteresse blant ungdom generelt?

I den forbindelse kan vi stille spørsmålet om hvor store ambisjoner man skal ha med hensyn til å spre DUS til flest mulig ungdommer. Variasjonene har vært store i regionene og de enkelte gruppene også når det gjelder hvor mange forestillinger de har fått

vist, og hvor mange ungdommer som har fått muligheten til å overvære dem. Noen av ungdomsgruppene har satt opp stykket sitt flere ganger, for eksempel gruppen ved Rogaland teater og gruppen som hadde tilhold ved Trafo i Oslo. Andre satte opp stykket for sin egen skole, mens noen også inviterte andre skoler til å være publikum ved den lokale forestillingen. Dersom DUS – Den Unge Scenen på en systematisk måte skal gjøres tilgjengelig for flere ungdommer, er skolene en naturlig arena å benytte seg av. I denne sammenhengen vil samarbeid med kommunene og skolene gjennom Den Kulturelle Skolesekken kunne være en måte å organisere det på. Her vil erfaringen med samarbeid mellom skole og kultur, og opparbeidet nettverket være faktorer som letter organiseringen. Både Nordlands-modellen, Buskerud-modellen og modellen i Møre og Romsdal vil egne seg for å håndtere en slik oppgave. Den Kulturelle Skolesekken har som mål å medvirke til at unge i skolen får et profesjonelt kulturtilbud, og at kunstneriske og kulturelle uttrykk blir innlemmet som en del av skolens virksomhet. Noen av de definerte suksessmålene for Den Kulturelle Skolesekken er høy kvalitet, kulturelt mangfold, regularitet, samarbeid mellom skole og kultur, lokal forankring og at «alle skal eie». Dersom DUS – Den Unge Scenen blir et varig tiltak, ligger det store muligheter til at dette prosjektet kan være et bidrag som realiserer svært mange av disse målene. Høy kvalitet er et av kjernepunktene i DUS – Den Unge Scenen. Det sikres gjennom deltakelse av profesjonelle bidragsytere både i den skapende og i den utøvende delen. Selv om DUS – Den Unge Scenen er et nasjonalt prosjekt, er det også lokalt forankret gjennom de regionale partnerenes medvirkning, gjennom involvering av lokale instruktører (og etter hvert kanskje koreografer). DUS – Den Unge Scenen er i høy grad også et prosjekt som innehar mulighet for å styrke samarbeidet mellom kulturfeltet og skolen. I denne omgangen er flere skoleklasser på videregående nivå involvert. Mulighetene er store for å utvide dette samarbeidet til å gjelde flere deler av prosessen, både med tanke på skriveprosessen slik det allerede gjøres ved Nissen videregående skole, og med tanke på andre sider av produksjonen frem mot forestillingen. Gjennom DUS – Den Unge Scenen er det muligheter til å utvikle opplegg der elevene, i samarbeid med profesjonelle, både er publikum og aktører.

Dersom dette skal realiseres, kreves det planlegging og samarbeid på tvers av etatsgrensene. Et av

behovene skolene opplever i forbindelse med Den Kulturelle Skolesekken, er at de må få bedre tid til å inkorporere slike tiltak i sine årsplaner – ofte kan de oppleve at informasjonen kommer så sent at de ikke får tid til å integrere dem i skolens eget pedagogiske opplegg.

Et annet moment som har betydning for målet om å gjøre teater mer relevant for ungdom, handler om å sørge for et større publikum. Innenfor prosjektets egne rammer har det ikke blitt lagt vekt på at stykkene skal vises for andre enn de involverte ungdommene, utover det å sørge for plakater og å avertere i pressen ved den nasjonale festivalen. PR i forkant av de regionale festivalene ble delegert til regionalpartnerene og håndtert på ulikt vis. Noen sørget både for å avertere godt og å invitere pressen, mens andre gjorde det enklere. Noen av ungdomsgruppene fikk, som tidligere nevnt, plakatene så sent at de ikke rakk å bruke dem til den lokale premieren. Andre savnet pressens tilstedeværelse og omtale på den regionale festivalen. Dersom målsettingen om å gjøre teater mer relevant for nye grupper av ungdom skal realiseres, bør det utarbeides en strategi som sørger for både god avertering og økt vekt på formidling innenfor rammen av DUS – Den Unge Scenen.

Erfaringene fra denne første runden viser at de ulike ungdomsgruppene i aller høyeste grad har ulike erfaringer når det gjelder oppfølging fra de regionale partnerenes side. Dette gjelder også innenfor en og samme region. Noen grupper har fått mye oppfølging, mens andre grupper i samme region har fått mindre enn de ønsket. Vi har også sett at de ulike modellene i fylkene har ulike styrker og svakheter når det gjelder muligheter for oppfølging av ungdomsgruppene i DUS. Men uansett modell ser det ut til at den viktigste enkeltfaktoren her er prosjektets forankring i organisasjonen. Det at enkeltpersoner slipper å føle at de er alene om å «eie» prosjektet, at det gis støtte og vises interesse også i andre deler av organisasjonen, ser ut til å være et suksesskriterium.

### **Regionteatrenes politiske grunnlag**

En annet aspekt som berører denne diskusjonen, er hvorvidt regionteatrene, som de viktigste samarbeidspartnerne i dette prosjektet, har målsettinger som sammenfaller med DUS' målsetting eller ikke, og hvordan disse spiller inn. Som vi kjenner til, så regionteatrene dagens lys som følge av dreininger i kunstpolitiske strømninger mot en oppvurdering av

det lokale, det særegne og det regionale. Dette kan vi finne igjen i institusjonenes målsettinger, som, i tillegg til de generelle retningslinjene som gjelder for alle statsstøttede institusjoner, også skal fremme samarbeid mellom det profesjonelle teateret og de lokale forfatterne, samt amatørteatermiljøet i regionen. Som offentlig støttet kunstinstitusjon har regionteatrene plikt til å rette en del av virksomheten sin mot målgruppen barn og unge. Innholdet i og graden av denne type formidling er i liten grad spesifisert, og de ulike regionteatrene ivaretar også dette ansvaret på svært forskjellige måter. Hvilke forpliktelser ligger i de statlige overføringene til regionteatrene? Flere informanter fortalte at en vanlig måte for institusjonsteatrene å ivareta forpliktelsen ovenfor barn og ungdom på, er å sette opp en enkel barneforestilling eller to i løpet av året. Disse forestillingene er ofte billige å sette i produksjon, har stor publikumsappell, innkasserer store summer for teateret og er således en enkel og trygg inntektskilde. De fleste regions- og institusjonsteatre har ikke hatt egne produksjoner spesielt rettet mot gruppen *ungdom*, men har inkludert dem i produksjonene rettet mot barn. DUS representerer med andre ord et redskap for institusjonsteatrene til å ta denne målgruppen på alvor gjennom å tilby dem «nyskrevet dramatik på høyt nivå». Samtidig krever dette prosjektet en større grad av forpliktelse fra institusjonsteatrenes side enn de tradisjonelle forestillingene rettet mot barn. En av informantene som ble bedt om å begrunne hvorfor hans teater var interessert i å fremme en fortsettelse av DUS, svarte at ungdom var institusjonsteatrenes dårlige samvittighet, og at DUS, i tillegg til å ivareta en rekke andre gode formål, var en måte å imøtekomme denne dårlige samvittigheten på. DUS' målsetting om å skape møteplasser for den profesjonelle kunsten og ungdommen er altså ikke i konflikt med teatrenes egne målsettinger, men bygger langt på vei på det samme kunstsynet – nemlig troen på møtet mellom «kunstverden» og «amatørverden». Det gjør at de også møter mange av de samme utfordringene og dilemmaene i realiseringen av målsettingene.

Ifølge Henningsen og Møller (2000) og Mangset (1992) har forvaltningen av den regionale kulturpolitikken aldri vært helt overbevisende i sin sosiokulturelle linje, men har hele tiden hatt sin parallell i det autonome kunstsynet, der dannelse er en vesentlig målsetting. Ifølge Solhjell (2001) har de regionale formidlerne mistet mye av sin symbolske makt.

Det gjør dem ute av stand til å trekke regionens kunst opp på det nasjonale nivået – fordi de selv ikke har definisjonsmakt på denne arenaen (2001).

Solhjell opererer med et begrep som på flere måter samsvarer med det Mangset kaller *portvokter* (1998). Han er opptatt av å bringe betydningen av *kunstformidleren* frem i lyset. Det er mange som kan ha rollen som kunstformidler, både foreldre, lærere og andre mindre mektige i denne sammenhengen. Solhjell er opptatt av at de som virkelig besitter en symbolsk makt som gir dem «rett» til å peke på et kunstverk og si at *dette er kunst*, skal innrømme at de har stor makt. Og dermed bruke sin makt på bevisst og etisk måte. Det å velge ut kunst og kunstnere er ifølge Solhjell den sterkeste symbolske handlingen i kunstlivet. I dette prosjektet handler det om å velge ut kunstnere og deres kunst på flere måter. I første omgang er det dramatikerne og dramatikken som skal velges, i neste omgang er det de ulike oppsetningene som ungdommene og deres instruktører presenterer. I denne prosessen forsøker prosjektet å ivareta motstridende verdier ved å balansere mellom flere typer hensyn. Dramatikerne skal både være blant de ledende og aktuelle, samtidig som de skal representere en bredde med hensyn til kjønn, dialekter, språk, geografi og kulturell bakgrunn. Når vi kommer til ungdommenes fremføringer, skal juryen sørge for at god kunstnerisk prestasjon blir belønnet, samtidig som det sørges for rettferdighet i den enkelte regionens mulighet for representasjon i den nasjonale festivalen. Det er nettopp i dette spennet mellom verdier at DUS har både sin største styrke og sin største utfordring. Solhjell betegner *formidlerens politiske kapital* som den troverdighet han eller hun har blant bevilgende politikere. Denne troverdigheten baserer seg på to grunnlag:

- Det kunstnerisk nivå formidleren representerer.
- De bidrag formidleren gir til realiseringen av kulturpolitiske mål på andre områder enn det kunstneriske.

Dersom norsk kunst- og kulturpolitikk skulle basere seg på det ene kriteriet alene, ville det gis støtte kun til de beste kunstnerne og deres formidlere. Det ville kun bli noen få utvalgte som fikk støtte – kunstpolitikken ville bli *elitär*. I det andre ytterpunktet befinner den såkalte instrumentelle kulturpolitikken seg. Den innebærer at kulturlivet støttes så lenge det også ivaretar andre politisk ønskelige målsettinger slik som distriktpolitikk, helse, arbeidsplasser, barns og

unges oppvekstmiljø, utdanning med mer. Kunstpolitikken er ifølge Solhjell egalitær som følge av at politikken i Norge er egalitær. Noen kunstformidlere er elitære, sier han, og dermed bryr de seg lite om hvilke kunstpolitiske retningslinjer og signaler som blir gitt fra myndighetens side. Andre er mer opptatt av demokratiske verdier. De ønsker å gjøre kunsten tilgjengelig for folket og mener at den er til for folket og nasjonens skyld. Disse vil være mer påvirkelige av de kulturpolitiske bevilgninger og signaler.

De betrakter stortingsmeldinger og offentlige utredninger som veiledende og i noen grad forpliktende styringsdokumenter fra en overordnet myndighet, og seg selv som eksekutører av den offentlige kunstpolitikken.

(Solhjell 2001:186)

Det ville være naivt å tro at de som forholder seg til de kulturpolitiske retningslinjene innenfor kulturlivet, og dermed benytter seg av de mulighetene som finnes der, nødvendigvis gjør det fordi de oppfatter dem som forpliktende. Forskjellen her er også at noen er i stand til å ignorere de retningslinjene myndighetene legger opp til, mens andre er tvunget til å forholde seg til dem. I tillegg til de to ytterpunktene av måter å forholde seg til det politiske på, finnes det mange valører av formidlere som i varierende grad er opptatt av de kunstpolitiske retningslinjene. Likevel kjenner de dem godt nok til å benytte seg av dem, for i størst mulig grad å fremme den rene kunsten for kunstens skyld. Når de ønsker å erverve seg midler til å iverksette prosjekter med kunst i sentrum, er de avhengige av å legitimere dem i forhold til politiske føringer. Prosjekter som ikke tar hensyn til slike føringer, vil ha færre muligheter til å nå opp i søknadsprosessen til bevilgende institusjoner som er satt til å forvalte demokratiske prinsipper. Det er lite sannsynlig at formidlere og søkere betrakter stortingsmeldinger som veiledende og forpliktende simpelthen fordi de representerer myndighetenes vilje. Mer sannsynlig er det at de til en viss grad stemmer overens med kunstneriske ambisjoner og ideer, og at de til en viss grad brukes instrumentelt for å få tilgang til bevilgningene. Med andre ord går det instrumentelle prosjektet begge veier. Gode verdier og hensikter som likestilling, forebyggende arbeid blant barn og unge, distriktpolitikk med mer, kan også bli brukt som instrumentelle argumenter for å oppnå størst mulig grad av den rene kunsten. Det eksisterer med andre ord en dynamikk her som i noen tilfeller viser seg å være hensiktsmessig for begge formål.

Det at myndighetene bevilger penger til prosjekter som også ivaretar – i kunstnerisk sammenheng – instrumentelle verdier, bidrar faktisk til iverksettelsen av et mangfold av prosjekter med store kunstneriske implikasjoner. Denne kunsten ville kanskje ikke blitt skapt dersom den ikke var bestilt til en slik sammenheng. Men det som gjør at det faktisk blir et kunstverk, er nettopp den kunstneriske ambisjonen og motviljen mot å gå på akkord med krav om kvalitet hos de som iverksetter prosjektene. Dette kvalitetskriteriet ivaretas av formidlere og kunstnere. De bevilgende myndigheter står for det vi kan kalle en *paternalistisk egalitarianisme*, idet de balanserer sin politikk og pengestrøm gjennom å ivareta det folkelige, samtidig som de er bevisst på å tildele penger til formidlere og kunstnere som de vet vil levere kvalitet. Solhjell mener mye tyder på at formidlernes kunstneriske kvalitet i det lange løp skaper størst troverdighet hos politikere, og at instrumentelle målsettinger fremmer formidlere av kunst som ikke befinner seg i posisjoner med makt.

Men samtidig er det fremdeles en overordnet politisk målsetting i norsk kulturpolitikk å ivareta de demokratiske verdiene som innebærer å motvirke en for sterk grad av elitisme og sentralisering. Som vi har sett av den tidligere diskusjonen, er dette mål som kanskje egentlig ikke lar seg forene, men som likevel søkes ivaretatt gjennom de samme prosjektene. Det kan være rimelig å omtale dem som dilemmaer som oppstår i møtet mellom egalitære og elitære verdier i kulturpolitikken, og som forskyves nedover i systemet. I dette tilfellet blir det styringsgruppen som må forsøke å ivareta dem gjennom de valgene de foretar både av dramatikere og ungdomsgrupper som skal få komme videre til den nasjonale festivalen. Å balansere mellom disse motsetningene vil rimeligvis lett føre til at prosjektet tipper mot den ene eller andre siden. Som vi også har sett, er det flere av instruktørene for ungdomsgruppene og ungdommene selv som mener prosjektet i altfor liten grad fokuserer på ungdommenes opplevelser, og at prosjektet derfor er mest basert på de profesjonelle kreftene. Det er ikke nødvendigvis slik at disse opplevelsene har sin årsak i manglende prioritering og interesse for de egalitære verdiene fra styringsgruppens side. Men mye tyder på at prosjektets fremtid er avhengig av at det evner å balansere hårfint mellom disse ulike hensynene.

# Dramatikken

Norsk kulturråd ønsket spesielt å få tilgang til de unges vurdering av dramatikken, samt dramatikerens erfaringer med å delta i prosjektet. Dette kapitlet vil i tillegg bringe inn andre aktørers kvalitetsvurdering av dramatikken. Jeg diskuterer også dramatikkenes evne til å være verktøy og medium for ungdommenes uttrykksbehov og egne tanker, og setter spørsmålsteget ved om den representerer variasjon, innovasjon og kulturelt mangfold i tråd med prosjektets intensjoner.

I Prosjektsøknaden 1.5.2003 heter det:

DUS (Connections) er en hyllest til ny dramatik i form av et unikt repertoar av nyskrevne tekster for ungdom, iscenesatt av ungdomsgrupper over hele landet.

(Prosjektsøknad s. 2)

De dramatiske tekstenes betydning i dette prosjektet ble ved flere anledninger understreket av prosjektledelsen i ulike diskusjoner. Det ble for eksempel aktualisert i forbindelse med diskusjoner rundt Norsk kulturråds ønske om å åpne (...) *for andre type tekster enn tradisjonell dramatik, og ta høyde for at ungdom som arbeider med dans og performance, inkluderes og tilbys assistanse (...)* (Tildelingsbrevet 2.10.2003). Dramatikken regnes som kjernen i prosjektet, og jeg har innhentet vurderinger av dem fra flere hold:

- Ungdommen
- Instruktørene
- Regionkontaktene
- Prosjektleder
- En dramaturg ekstern for DUS og en regionkontakt/leder for en av ungdomsgruppene<sup>2</sup>

## Utvalgelse av dramatik

I prosjektsøknaden ble seks kriterier man skulle ta hensyn til ved valg av dramatikken, skissert:

- Kvalitet
- Evne til å kommunisere med ungdom
- Mangfold i språk og dialekter
- Fordeling i dramatikerens kjønn og kulturelle bakgrunn
- Regional spredning av forfattere
- Maksimum en times spillelengde

I utgangspunktet skulle fem nye stykker skrives til den første DUS-runden. Utvelgelsen av dramatikere foregikk ved at styringsgruppen tok initiativ ovenfor 12–13 dramatikere de vurderte som aktuelle, med forespørsel om å skrive dramatik for ungdom. Av disse var fem interessert. De samarbeidet med hver sin dramaturg og skrev hvert sitt stykke. To av stykkene ble av styringsgruppen vurdert til å være for dårlige til å bli med i porteføljen. Da sto man igjen med bare tre tekster. Derfor valgte styringsgruppen å ta inn Jon Fosses stykke «Lilla», som tidligere var blitt brukt i Connections, og som tilhører den internasjonale porteføljen. Prosjektlederen gjennomførte forhandlinger med dramatikerforbundet om honorar. Ifølge prosjektlederen var Dramatikerforbundet svært fornøyd med at avtalene innebar rene bestillinger, og ikke konkurranse.

## Mangfold og kvalitet

Målene i DUS – Den Unge Scenen forener på en ny måte ideen om det som kalles *demokratiseringen av kunst og kunstnerisk demokrati* (Aslaksen 2000). Anledningen til å bekle nyskrevne roller skrevet av anerkjente dramatikere og å fremføre dem på virkelige teaterscener er et radikalt skritt i retning av å

2 Teatersjef ved Rogaland teater, Hanne Tømte, ble spurt om hun kunne foreta en vurdering av dramatikken. Mot slutten av denne første omgangen ble hun medlem i styringsgruppen. For å unngå å komme i en dobbeltrolle valgte hun derfor å la to medarbeidere ved Rogaland Teater stå for vurderingen av dramatikken.

bringe ungdommen inn til kunstverdenen. DUS går mye lenger enn tidligere ungdomsprosjekter (for eksempel Teater for ungdom og Ungdommens kulturmonstring) i å etablere kontakt mellom den kunstneriske elite og vanlige ungdommer. Også i selve utvelgelsen av dramatikere innebærer DUS en dualisme av demokrati og elite (eller kvalitet). Betydningen av *kvalitet* i dramatikken er noe av kjerneideen i DUS. Det ble formulert i prosjektsøknaden og flere ganger muntlig understreket av prosjektlederen og andre medlemmer av styringsgruppen.

Kvalitetstanken er viktig her! Dette er ikke et sysselsettingsprosjekt, men et kunstprosjekt.

(Prosjektleder okt. 2004)

På den andre siden målbar utvelgelsen av dramatikere også en intensjon om å anvende demokratiske spilleregler, idet dramatikerne skulle representere et spekter av kulturell bakgrunn, geografisk tilhørighet, kjønn og dialekt. Det var rimelig at de to målene kunne komme i konflikt med hverandre, og at balansegangen mellom dem kunne være en stor utfordring. Da styringsgruppen hadde foretatt den endelige utsilingen og vurderingen, sto man igjen med fire etnisk norske dramatikere, hvorav en var kvinne og tre var menn. Geografisk hørte de hjemme i Bergen og Oslo. En av tekstene var på nynorsk. Denne fordelingen representerte ikke det mangfoldet man i utgangspunktet hadde satt seg som mål å realisere. Ett av styringsgrupped medlemmene kommenterte det slik:

Vi lyktes ikke med den målsettingen. Det er lettere å formulere slikt i en målsetting enn å gjennomføre i praksis.

På spørsmål om hvorfor resultatet ble som det ble, svarte representanter fra styringsgruppen at tidspresset gjorde det nødvendig å redusere på kravene om mangfold. Det var umulig å bruke mer tid på utvelgelsen av dramatikere dersom man skulle overholde fremdriftsplanen i prosjektet. I denne første omgangen var det mye som skulle planlegges og organiseres, og tidspresset var stort. Likevel er det grunn til å stoppe litt opp ved det faktum at utvalget av dramatikere føyer seg inn i et mønster som er blitt beskrevet å gjelde for sentraliseringstendenser innenfor norsk kunstliv (Mangset 1998; Bersgard og Røyseng 2001). Disse peker på hvordan det etableres og vedlikeholdes et kulturelt hegemoni i sentrale områder (spesielt Oslo og Bergen) gjennom virksomheten til en rekke *portvoktere* som er i posisjon til å definere hva som er innenfor og hva

som er utenfor kunstnerisk kvalitet. De fleste av disse *portvokterne* er etnisk norske menn, og de har en tendens til å favorisere kunstnerne som også er etnisk norske menn. I DUS var det et mål å bryte ned et slikt hegemoni, likevel lyktes det ikke i denne første omgangen. Mangfoldet skulle blant annet uttrykkes gjennom valg av dramatikere med ulik kulturell bakgrunn. Hvorfor lyktes ikke prosjektet bedre med det?

### Den flerkulturelle utfordringen

I Norge har erkjennelsen av å være et flerkulturelt samfunn kommet relativt mye senere enn i de fleste andre europeiske land. Idealet og forestillingen om en forholdsvis ensartet norsk kultur med omforente kvalitetskrav blant annet innenfor scenekunsten, har først relativt nylig blitt utfordret gjennom en rekke initiativ som tar mål av seg til å øke mangfoldet (for eksempel Norsk kulturråds program «Mosaikk»).

Brahmachari (2001) som har studert maktstrukturene innenfor sentrale institusjoner i norsk kulturliv, påpeker hvordan smak og kvalitetsvurderinger knyttes sammen med makt og kulturelt hegemoni, og hun viser hvordan vurdering av kvalitet er kulturelt betinget.

I DUS ble det tatt et initiativ ovenfor en forfatter som har en annen kulturell bakgrunn enn norsk, men som er bosatt i Norge. Han hadde ikke tidligere skrevet teatertekster, men hadde produsert en rekke tekster i andre sammenhenger, blant annet bøker, artikler og kronikker. Vedkommende skrev et stykke som etter flere runder med tilbakemeldinger likevel ble vurdert til å være for dårlig som dramatisk tekst (stykket var heller ikke ferdigskrevet ved fristens utløp). Samarbeidet med DUS ble derfor avsluttet, men han ble skriftlig oppfordret til å komme tilbake i neste runde. Honorering ble gitt ifølge avtale.

Flere har beskrevet vanskelighetene kunstnere med annen kulturell bakgrunn møter når de skal konkurrere om anerkjennelse og knappe midler i norske kulturinstitusjoner (Berkaak 2002; Brahmachari 2001 (red.) og 2004). Et av kriteriene for utvalg av dramatikere til DUS var at det skulle holde høy kvalitet. Brahmachari påpeker at norske myndigheters håndtering av den flerkulturelle utfordringen i kunstnerisk sammenheng har vært å etablere to parallelle monokulturer i stedet for å sørge for inkorporasjon – og at dette har sammenheng med politikernes store respekt for den kunstneriske auto-

nomien i institusjonene (armlengdes avstand). Følgene av denne manglende inngripen fra myndighetenes side er at den etablerte norske kunsttradisjonen kan fortsette sitt hegemoni, og kunstnere med annen kulturell bakgrunn og utdanning blir stående på utsiden av institusjonene. På bakgrunn av Brahmachari og Berkaaks diskusjon er det relevant å sette spørsmålsteget ved riktigheten av at styringsgruppedlemmer med bakgrunn fra vestlige utdanningsinstitusjoner og tradisjoner skal kvalitetsbedømme tekster fra en annen tradisjon.

I søknaden til Norsk kulturråd 1.5.2003 anbefalte søkerne at det burde oppnevnes et kunstnerisk råd som hadde ansvar for tekstutvalget i perioden utover 2003–2005. Disse personene burde:

- besitte god innsikt i ny norsk og internasjonal dramatikk og litteratur,
- være eksterne til *DUS – Den Unge Scenen*.

Grunnen til at man ønsket et eksternt utvalg, var for å unngå at styringsgruppen fikk en dobbeltrolle (styringsgruppe og kunstnerisk råd), slik de hadde i denne første omgangen. Et slikt tekstutvalg er i skrivende stund ikke utnevnt. I planene for fremtidig finansiering og drift av DUS jobbes det med å etablere en stiftelse bestående av Det Norske Teatret, Rogaland Teater og Det Åpne Teater. Da jeg tok opp spørsmålet om et eget tekstutvalg på et styremøtet, ble det vurdert slik at det eventuelt blir tatt opp på nytt når DUS har blitt en stiftelse. Her bør det vurderes å inkludere en person med en annen kulturell bakgrunn eller en person som på annen måte har kompetanse og innsikt, til å kunne representere et annet blikk enn de som vanligvis når opp i kvalitetsvurderingen innenfor den norske kunstverden.

## Kjønn

I prosjektsøknaden heter det: *Dramatikerne gis full kunstnerisk frihet uten at det blir gitt føringer av pedagogisk eller annen art for utforming av tekstene*. Dette medførte at variasjonen i stykkene ble noe mindre enn det man hadde håpet på, både med tanke på sjanger, antall roller og kjønnsfordeling i rollene. Under et intervju tidlig i prosjektet fortalte prosjektlederen at han hadde gitt noen signaler til dramatikerne vedrørende antall roller. De gikk ut på at tre–fire roller var å betrakte som lite, mens 13–14 var litt for mange. Han ble spurt om det ikke hadde vært mulig å oppnå større variasjon og flere jenterol-

ler ved å foreta en mer spesifikk bestilling. Han understreket da at den bærende tanken i dette prosjektet skulle være at dramatikerne helt og fullt skulle kunne stå inne for stykket som sitt eget verk. Det var derfor viktig å signalisere at de ikke ble forventet å tilpasse stykkene for mye selv om de skrev for ungdom.

(...) det har vært viktig at dramatikerne skal kunne identifisere seg med stykket!

Prosjektlederen vurderte tekstene som «*gode nok*»:

De er skrevet av kyndige folk, og det er spillbare tekster. Selv om de kunne representert litt mer spredning, var det riktig å ikke legge for mye føringer på dramatikerne.

(Intervju med prosjektleder okt. 2004)

Som vi har sett, skapte det en del utfordringer for ungdomsgruppene at det var så få jenteroller. Det er også blitt påpekt at i den grad jenterollene var til stede, var de å betrakte som biroller, som kjærester eller søstre til guttene i hovedrollene. Dette er et fenomen som har sin parallell i litteraturen for barn og unge. En gjennomgang foretatt av feministbladet *FETT*, viser at det konservative kjønnsrollemønsteret var fremtredende i barnelitteraturen. Bare 31 av 118 bøker som ble gitt ut i 2004, hadde jenter i hovedrollen. Ikke alle gruppene i *DUS – Den Unge Scenen* opplevde det som et problem at det var så få jenteroller, og at ikke tekstene inneholdt mer enn fem roller. Likevel var det svært mange av informantene fra alle grupperingene som var skuffet. Flere påpekte også at det burde vært større variasjon i rolleantallet. De gruppene som ble etablert for anledningen, sørget for å bekle rollene med gutter og jenter i et slikt antall som var beskrevet i manus. De gruppene som eksisterte fra før, måtte derimot forsøke å tilpasse skuespillermateriale til stykkene. «Baikonur Kosmodrom» var det stykket som var enklest å lage statistroller til, og kunne derfor egne seg for større ungdomsgrupper. For øvrig var mange av gruppene svært kreative med hensyn til tolkning av rollene og rollebekledningene, blant annet gjennom å gjøre «Lilla» om til et sjalusidrama mellom jenter.

Vi har sett at mange har kommentert ubalansen som er mellom det antall jenter man finner i ungdomsteatergruppene, og det antall jenteroller man fant i disse fire stykkene. På den måten evnet porteføljen dårlig å speile virkeligheten. Bortsett fra ved Barne- og ungdomsteateret ved Rogaland Teater, der kjønnsfordelingen er ganske jevn, ser det ut til at

jenter er overrepresentert ved alle barne- og ungdomsteatre. Men når det gjelder innholdet i stykkene, opplevde ungdommene likevel at de kjente seg igjen. Det gjaldt også i de tilfellene der rene jente-grupper måtte lage sin egen vri for å få teksten til å gi mening.

### To uttalelser om dramatikken

I disse omtalene av de dramatiske tekstene er også Petter Rosenlunds stykke «Sara» tatt vurderingen med i vurderingen. Dette stykket ble skrevet ferdig, men ble vurdert som for dårlig til å bli med i porteføljen av styringsgruppen.

#### Vurdering foretatt av Barne- og ungdomsteater-sjef ved Rogaland Teater, Bjørn Ravn Carlsen:

«Lilla» – Jeg synes stykket har både gode og dårlige sider. Synes nok det mest positive med det er at det klarer å formidle det Fossiske språket for ungdom. Storyen er enkel og fin, men mangler etter min mening evnen til å overraske.

«Orkhons død» – Er etter min mening det klart svakest av stykkene. Det er skrevet som en novelle og ikke som teater. Den (etter min mening) interessante delen av handlingen er den som det snakkes om, i stedet for den som utspiller seg. Stykket har også mange litterære referanser som gjør stykket vanskelig tilgjengelig for ungdom. I tillegg utspiller stykket seg i et miljø som dagens ungdom ikke har forutsetninger for å forstå. Det er fint å fortelle ungdom at andre folk ikke har det så bra, men det blir kanskje litt mer en påstand enn opplysende.

«Baikondur» – Synes jeg er et spenstig stykke, og etter min mening det nest beste. Her er mange gode situasjoner og masse å ta tak i. Kanskje er det litt komplisert fordi amatører lett vil tenke teknisk show i stedet for å ta tak i teksten, men jeg gir dog masse + til dette stykket.

«Dag» – Synes jeg bærer preg av fine replikkvekslinger og et friskt språk. Synes dog at situasjonene er litt stillestående og kanskje stiller for store krav til instruktørene. Her er dog en forfatter som etter min mening har mye å fare med.

Jeg har i tillegg lest Petter Rosenlund sitt manus og må innrømme at jeg ikke helt forstår hvorfor dette falt igjennom. Stykket står etter min mening ikke noe tilbake for de andre og kunne derfor blitt videreformidlet til regionene slik at vi kunne fått avgjort hva vi ville spille.

#### Vurdering foretatt av dramaturg ved Rogaland Teater, Michael Evans:

##### 1. Finn Iunker: «Orkhons død»

Utgangspunktet er bra, men gjennomføringen er svak. Til tross for at dette stykket er tuftet på en grei variant av vanlig psykologisk realisme, halter det av diverse formproblem.

Eksposisjonen er rimelig klønete behandlet. Replikker som denne trekker ned: «Jeg har bodd i Ulan Bator alle mine 14–15 år eller hvor lenge det er.» Jeg klarer ikke å tro på en karakter som snakker slik.

Forholdet mellom det vi ser på scenen, og det vi blir fortalt finner sted *off stage*, er litt merkelig: «Yöröö slo ham i hodet med stokken.» Det kan nesten ikke sies flatere enn dette.

I det hele tatt: Iunker skal ha ros for å flytte handlingen til en fremmed kultur. Men dette er et stykke som ikke har funnet sin form.

##### 2. Liv Heløe: «Dag»

Jeg opplever denne teksten som helt OK. Dreier seg om to unge som (mer eller mindre) har stukket av. Meget presist og klokt skrevet, men ikke så veldig spennende.

##### 3. Petter Rosenlund: «Sara»

Denne teksten liker jeg godt. Formmessig er det ikke nyskapende akkurat, men jeg føler at Rosenlund er inne på noe her. Stykket er holdt i en «vanlig», nesten kommersielt levedyktig form, men jeg tror på karakterene og blir (til en viss grad) berørt av deres historie. Jeg skjønner altså ikke at «Sara» ble disket.

##### 4. Jon Fosse: «Lilla»

Fosse i kjent stil, (enda) et bra Fosse-stykke, men «Lilla» er langt fra forfatterens beste. Den minimalistiske stilen er som vanlig godt gjennomført, og historien og typene fremtrer som ytterst troverdige. Jeg ser imidlertid et problem med dette stykket som ungdomstekst: Fosses minimalistiske stil krever at skuespillerne kan hente ut (eller skape selv?) nyanse i replikkene – de ørsmå dreiningene som forteller om hjerneaktiviteten bakom de tilsynelatende flate replikkene. Når virkelig gode, erfarne skuespillere gir seg i kast med Fosse-tekster, skjer vidunderlige ting. Dyktige, men fortsatt amatørskuespillere klarer det ikke. Dialogen blir fort flat og mumlete.

##### 5. Christopher Grøndahl: «Baikonur Kosmodrom»

En spennende, uvanlig tekst som jeg tror kan fungere godt. Masse fantasi og virkelig noe for skuespillerne å bite i.



Selv om ungdommene er de minst kritiske, er også de fleste instruktører, regionkontakter og andre jeg har snakket med, rimelig fornøyd med kvaliteten på stykkene. Som vi ser, er det vurderingene fra Ravn Karlsen og Evans som representerer den mest kritiske tilnærmingen til de stykkene som er med i porteføljen. Det er også interessant å se hvordan de vurderer det stykket som av styringsgruppen ble utelatt fra porteføljen.

### Regionkontaktens vurderinger av dramatikken

På åpne spørsmål om hvordan de vurderte tekstens kvalitet, svarte kontaktpersonene for de regionale partnerene hovedsakelig ut fra tre kriterier. Deres vurderinger dreide seg om hvorvidt de dramatiske tekstene representerte balanse og variasjon i stil og tematikk, og om tekstmengden var passelig. De kommenterte også antallet jenteroller i forhold til gutteroller, samt antallet roller totalt. Deres vurdering av dramatikken var ganske lik på flere områder. De fleste mente at styringsgruppen hadde greid å bestille og dyrke frem variasjon i tekstene, og at de stort sett var gode. Dette gjaldt både formmessig og dramaturgisk. En av kontaktpersonene beskrev tekstens sjanger som henholdsvis tradisjonell psykologisk (Heløe), eksistensiell psykologisk (Fosse), en lek med former (Iunker) og science fiction (Gröndahl).

To av dem syntes det var problematisk at alle stykkene var veldig tekstbasert. Dette knyttes til at den generelle utviklingen innen scenekunsten går mot en avtekstifisering. Som vi skal se senere, berører dette også diskusjonen om hva som skal være DUS' kjerne. Det dreier seg om hvorvidt man gjør endringer i prinsippet om at det er de dramatiske tekstene som er i sentrum – for på den måten å fange inn en større variasjon av ungdomsgrupper og ungdom med annen kulturell og særlig språklig bakgrunn. Flere av regionkontaktene mente at tekstene var for lange. Dette ble noen ganger opplevd som et problem, fordi de store mengdene med tekst gjorde dem vanskelige å memorere, og det tok fokuset bort fra det kunstneriske. Man måtte bruke så mye energi på den rent tekstmessige innlæringen at det ble vanskelig å få tid til å jobbe med regien og alt som skulle til for å skape en forestilling.

Vi sliter med å bare få det opp å gå. Jeg ville ønsket meg halvparten så mye tekst.

(Kontaktperson ved et regionteater)

Med hensyn til sjanger og stil mente de fleste at forfatterne var tro mot sin egen stil. En av dem trakk likevel frem at både Iunker og Gröndahl hadde endret på språket for å få det til å passe til ungdom, og at det reduserte kvaliteten noe.

Et fenomen også regionkontaktene påpekte, var at det var liten variasjon i antall roller, og at jenterollene var for få i forhold til hva som var de faktiske forholdene i ungdomsteatrene. En av dem uttrykte det spesielt sterkt:

(...) Jeg var egentlig kjempeskuffa. Det var blitt hausset opp – jentene er biroller (kjæresten og søstre) når man får i oppdrag å skrive for ungdom i 2004 ... de har ikke tatt hensyn til at det er mest jenter.

Vi har sett at mange har vært opptatt av de få jenterollene. Det ble også kraftig kommentert av Siri Lindstad i feministbladet *FETT* nr. 1 2005 og i *Klassekampen* 22. mars 2005. Hun reagerte ikke bare på antall jenteroller, men også på rollekarakterene og at jentene kun fylte birollene. Prosjektleder Eirik Nilssen Brøyn ga i *Klassekampen* 12. april 2005 et svar på Lindstads kritikk. Han kritiserte henne for å bare ta utgangspunkt i manus og ikke i forestillingene. Han mente også hun overså den styrke og betydning jentene faktisk uttrykte som både modne og smarte i flere av stykkene. Han medga likevel at kort tid mellom bestilling og innleveringsfrist gjorde at man i denne omgangen ikke hadde mulighet til å sette seg inn i landskapet av ungdomsteatergrupper, men at det ville bli annerledes i neste runde.

I skrivende stund er allerede den andre omgangen av DUS startet opp. Prosjektlederen har gjort de nye dramatikerne oppmerksomme på de skjevhetene som var i den forrige porteføljen. Flere av dem har allerede begynt på skriveprosessen, og mye tyder på at skjevhetene fra første omgang er i ferd med å rettes opp.

### Dramatikernes erfaringer

Det faktum at stykkene ble svært like med tanke på antall roller og fordelingen av jenteroller og gutteroller, er resultat av en bevisst strategi fra styringsgruppens side om å ikke intervensjonere i den kunstneriske prosessen. Allerede på et tidlig tidspunkt, da tekstene var på utkaststadiet, må det ha tegnet seg et mønster som pekte mot dette resultatet. Denne redselen for å gripe inn i skriveprosessen bygger på forutsetningen om at den autonome kunsten ikke må forringes av prosaiske hensyn som antall roller, antall jenter, tema med mer. Den forutsetter også at

dramatikerens eierskapsfølelse og evnen til å sette avtrykk på eget produkt er så skjør at den tåler dårlig å bli utsatt for ytre krav om tilpasning til en ramme. Dette er sannsynligvis sant for noen dramatikere, men ikke for alle. En av dramatikerne som var med i første runde, syntes det var leit å se at stykkene ble så like med tanke på antall roller og kjønnsfordeling. Han ville sett på det som en fin utfordring å få en klarere bestilling både i forhold til antall roller og i forhold til tema, og håpet for ungdommenes skyld at dette ville bli tatt hensyn til i neste runde. Han fortalte at han liker å jobbe ut fra klare rammer, og at det ikke legger noen demper på kreativiteten. Spesielt kunne det vært en fordel med klare rammer i denne bestillingen hvor hans kjennskap til målgruppen var begrenset. Ideen om å møte ungdom og få innspill underveis i skriveprosessen betegnet han som svært interessant. Han lanserte en idé om at DUS – Den Unge Scenen etter hvert også kunne fokusere mer på selve skriveprosessen og invitere ungdom med på skrivekurs med de involverte dramatikerne.

Den andre dramatiker jeg intervjuet, var av en helt annen mening enn den første. Han var svært opptatt av at dette prosjektet ikke skulle være «*et sosialdemokratisk prosjekt*» der alle hadde rett til å delta. For ham var poenget at dette skulle være et kvalitetstilbud for de flinke ungdommene. Han var også veldig fornøyd med at bestillingen var så åpen.

På mitt spørsmål om hva han tenkte om fordelingen av jente- og gutteroller, svarte han at det burde utvises forsiktighet med hensyn til å gi for stramme føringer på skriveprosessen. Han ville ikke følt seg komfortabel med en bestilling som kunne legge demper på hans kreativitet. Det at dramatikerne ble gitt stor kunstnerisk frihet, førte til at ingen av stykkene ga noen «flau amatørsmak», og han mente det ville være en fare for prosjektets kredibilitet dersom man hadde vannet ut essensen, for eksempel ved å la ungdommene ta del i skriveprosessen. For ham var den sterke betoningen av profesjonalitet og kvalitet en viktig beveggrunn for å delta i DUS – Den Unge Scenen.

Disse to svært ulike synspunktene illustrerer at dramatikere generelt ikke nødvendigvis vil ta avstand fra å bli med på prosjektet dersom det ligger føringer i bestillingen.

Profesjonelle dramatikere er selvfølgelig ingen ensartet gruppe, og ved neste runde burde det være mulig å luften med den enkelte dramatiker hva som er hans eller hennes forhold til det å motta en bestilling om tema, antall roller og kjønn.

Vi så at de fleste vurderte tekstene i den første runden av DUS som gode, selv om ingen av dem utmerket seg ved å være spesielt gode. Vurderingene fra Karlsen og Evans går også i den retningen. I tillegg er det interessant at de begge likte det stykket som ble utelatt fra porteføljen.

## Norsk kulturråds rolle

Jeg nevnte innledningsvis at spenningen i prosjektet angikk Norsk kulturråd og styringsgruppens ulike ambisjoner for realisering av aktørenes potensial for eksperimentering og innovasjon. Norsk kulturråd (ved utvalgene som behandlet og innvilget søknaden) og styringsgruppen for DUS hadde ulike oppfatninger om hvorvidt DUS skulle være et rent tekstbasert prosjekt der dramatikerne og deres tekst sto i sentrum, eller om 1) prosjektet aktivt skulle stimulere til andre uttrykk og andre tekster enn «tradisjonell tekst», og 2) om ungdom skulle involveres i skriveprosessen.

Uenigheten og håndteringen av den er interessant fordi den illustrerer to problemstillinger av allmenngyldig interesse:

- Den illustrerer *kompleksiteten og dilemmaene* knyttet til realiseringen av et prosjekt i skjæringspunktet mellom ulike kulturelle verdier.
- Den er også en god illustrasjon på spenningsforholdet som ofte oppstår mellom *snakk, avgjørelser og handling* i prosjekter og organisasjoner som har som oppgave å forene ulike (og ofte motstridende) verdier (Brunsson 1989). I slike sammenhenger er målet ikke ganske enkelt å skape enighet, men å håndtere en kontinuerlig uenighet.

I dette kapitlet presenteres min tolking av hvilke ulike verdier og målsettinger det sto strid om i realiseringen av DUS – Den Unge Scenen, og på hvilken måte uenighetene ble håndtert.

### Dramatikken i sentrum

Jeg oppfattet signalene fra styringsgruppen dit hen at målsettingen om å sikre en fordeling av dramatikere ut fra en demokratisk tankegang aldri virkelig konkurrerte med tanken om at DUS – Den Unge Scenen skulle bidra til å dyrke frem *den rene autonome kunsten* i form av nyskrevet dramatikkk til ung-

dom. Dette ble sterkt understreket av styringsgruppens medlemmer ved flere anledninger, og det gjenspeiles i søknaden:

(...) en hyllest til ny dramatikkk i form av et nyskrevet reper-toar av nyskrevne tekster for ungdom, iscenesatt av ungdom over hele landet.

(Prosjektsøknad 1.5.2003 s. 2)

Videre i prosjektsøknaden understrekes tekstens betydning:

Connections (senere kalt DUS – Den Unge Scenen) er et tekstbasert initiativ som dreier seg om å skrive ny dramatikkk til ungdom. Teksten står i sentrum, men hver deltakende ungdomsgruppe står i fortolkningsprosessen fritt til å benytte et bredt spekter av dramaturgiske virkemidler. Det er viktig å understreke dette for å gjenspeile den norske scenekunstvirkeligheten hvor antallet frie grupper sørger for et mangfold i uttrykk.

(Prosjektsøknad s 13)

### Norsk kulturråd stiller betingelser

Faglig utvalg for scenekunst, Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur og Utvalg for andre formål, som behandlet søknaden, hadde derimot ulike tilføyelser og forutsetninger de ønsket realisert dersom de skulle støtte prosjektet. Utvalget for scenekunst ønsket å sikre en større variasjon i både språk, form og innhold. Utvalget knyttet bevilgning til følgende betingelser:

(...) prosjektet skal gjennomføres i samsvar med Norsk kulturråds retningslinjer for ny norsk dramatikkk og annen scenetekst. Det innebærer at prosjektet bør åpne for andre tekster enn tradisjonell dramatikkk, og at prosjektet tar høyde for at ungdom som arbeider med dans og performance, inkluderes og tilbys assistanse, blant annet fra profesjonelle koreografer.

I kommentaren fra Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur ble det understreket at ungdommene ikke bare skulle være mottagere av ferdige tekster,

men at de også skulle gis mulighet til å være med i skapelsesprosessene. Her ble det føyd til disse betingelsene i tildelingsbrevet:

(...) Utvalget understreker at det er viktig at ungdomsgruppene som deltar, skal kunne være med i de skapende prosessene, og at prosjektet derfor ikke bare bør ta utgangspunkt i ferdige dramatiske tekster (...)

Utvalg for andre formål støttet de to første utvalgene i deres kommentarer. Behandlingen av søknaden ble utsatt, og søkerne ble innkalt til et møte der innvendingene fra utvalgene ble lagt frem. Det resulterte i en tilføyelse til den opprinnelige søknaden. I Tillegg til søknad 15.8.2003 imøtekommer søkerne innvendingene:

Vi meiner at dette [ønsket om et bredere utgangspunkt for arbeidet i ungdomsgruppene enn «rein» scenetekst] eit stykke på veg kan styrast i valet av dramatikarar eller levedørar av det sceniske materialet.

(Tillegg til søknad s. 3)

Søkerne uttrykte likevel en viss skepsis mot at denne arbeidsmodellen skulle forventes å fremme alle slags sceniske uttrykk, da profilen ved prosjektet lett kunne bli vannet ut. Men de stilte seg villig til å utfordre kompetente personer som arbeidet innenfor dans- og bevegelsespregede sceniske uttrykk, til å bidra i prosjektet. Med hensyn til kulturrådets ønske om at en av dramatikerne skulle utvikle tekst i samarbeid med en ungdomsgruppe, ble spesielt Det Åpne Teaters kompetanse, lokaler og ungdomsgruppe trukket frem som mulig samarbeidspartner.

### **Styringsgruppens oppfatning av betingelsene**

I løpet av søknadsprosessen ble altså prosjektet påført nye mål av Norsk kulturråd. Disse ble i liten grad inkorporert i prosjektet. Ingen av ungdomsgruppene var involvert i samarbeid med dramatikere. Det ble heller ikke engasjert koreografer til grupper som arbeidet spesielt med dans og performance.

Da jeg tok opp temaet med prosjektlederen og enkelte medlemmer av styringsgruppen, ga de uttrykk for at dette nærmest var både nytt og ukjent for dem, og at det passet dårlig inn i DUS' profil. De virket overrasket over å se hva som sto i tilsagnsbrevet. Med hensyn til å bringe ungdommene inn i den skapende prosessen, ble det understreket at dette prosjektet handlet om å introdusere ungdom for dramatikk av høy kunstnerisk kvalitet. Medvirkning i den kunstneriske prosessen skulle kun dreie seg om den «utøvende» delen, ikke den «skapende».

Dette er ikke et prosjekt som handler om medvirkning – ungdom skal ikke være medvirkende i tekstutviklingen. Her må vi skille mellom dramatikk og forestilling.

(Styringsgruppemedlem)

Et annet styremedlem sa:

Gruppenes frihet – og dramatikerens frihet. Dramatikerne har fått en bestilling som innebærer kunstnerisk frihet.

Et tredje medlem sa:

(...) hvis man trekker tekstene inn i en verkstedssammenheng, er faren at man vasker ut overgangen i leddene. Det er viktig å ansvarliggjøre hvert ledd (...) Det er kunst i seg selv – å skrive på dette nivået. De må finne noe i seg selv som kan treffe ungdom – kan ikke forvente at de skal forstå ungdom (...) det er viktig å ha kontroll og ikke vaske ut (...) kvalitetstanken er viktig her – dette er et kunstprosjekt – og ikke et sysselsettingsprosjekt. Medvirkning er viktig – det er en forutsetning – men ikke på skrivebordet.

Måten styringsgruppen forholdt seg til tilsagnsbrevet på, så altså ut til å være å se bort fra de spesielle forutsetningene som kulturrådet hadde føyd til. Gjennom intervju med de regionale kontaktene kom det heller ikke frem at noen var blitt spesielt oppmuntret til å inkludere ungdomsgrupper som drev med dans og performance. De hadde heller ikke hørt at det var meningen å invitere en gruppe eller to til å gå inn i et samarbeid med en forfatter i skriveprosessen. De oppfattet alle sammen prosjektet som et tekstorientert prosjekt, der dramatikeren skulle stå for den skapende delen, mens ungdommenes kunstneriske utfordring var knyttet til produksjon av forestillingen.

Her er noen kommentarer fra de intervjuede regionkontaktene:

- Jeg tror alle de involverte har erfaring med tekstbasert teater. Det er hele poenget her – å få frem ny dramatikk.
- Tekstene er grunnpilaren.
- Dette er et klassisk kulturrådsprosjekt. Et incitament til norske dramatikere. Initiert fra oven.
- Problemet med DUS – Den Unge Scenen er at det er veldig tekstbasert.

Disse (representative) kommentarene viser at regionkontaktene ikke kjente til Norsk kulturråds ønske om sterkere former for medvirkning og større sjangervariasjon.

Hva forklarer divergensen? Et av styringsgruppemedlemmene understreket at de gjennom valg av dramatikere hadde forsøkt å inkludere stykker som kunne stimulere til scenisk kreativitet, lek, dans og

ulike regiløsninger. Noen av ungdomsgruppene hadde også valgt en slik tilnærming. Styringsgruppe-medlemmet mente at stykkene i seg selv ga rom for å velge mange ulike regiløsninger, og at det resulterte i at noen av gruppene benyttet seg av dans og performancesjangeren. Hun anså likevel at det kunne vært lagt større vekt på å stimulere til mangfold gjennom å invitere koreografer og andre personer med erfaring fra fysisk visuelt teater til workshop i oppstarten av prosjektet. I forsøket på å involvere ungdommer i skriveprosessen tok Det Åpne Teater initiativ til å etablere et samarbeidsprosjekt med en dramatiker om utviklingen av ny tekst. Initiativet ble likevel aldri realisert fordi gruppen ble oppløst. Valget av Figurteateret i Nordland som en av samarbeidspartnerne var også et uttrykk for ønske om alternative tilnærminger.<sup>3</sup>

Styringsgruppen sendte 18.2.2005 en søknad om støtte til videreføring av DUS – Den Unge Scenen. I den forbindelse skrev jeg et notat som inngikk i grunnlagsmaterialet for utvalgenes vurdering av videre støtte. Jeg ba i den forbindelse styringsgruppen om å formulere en klargjøring av sin tolkning av tildelingsbrevet. I denne formuleringen heter det:

(...) Styringsgruppen har forståelse for de nye perspektivene som tildelingsbrevet gir uttrykk for (dvs. som ikke er nevnt i søknaden), og intensjonene disse måtte bygge på, men har sett det som sin viktigste oppgave å ivareta hovedintensjonene i søknaden virkeliggjort i nedslagsfeltet for prosjektet, for i det hele tatt å kunne gjennomføre prosjektet på et forsvarlig vis.

(...) styringsgruppen verken har hatt noe ønske om eller vilje til å legge føringer på ungdommenes valg av uttrykksformer eller sjangere, det være seg dans eller performance teater. Styringsgruppen har derimot jobbet inngående med å finne frem til forfattere som jobber innenfor ulike sjangere, og som sammen danner et bredt utvalg (...)

Her ble det altså understreket at prosjektet gjorde det mulig å favne vidt, men at styringsgruppen ikke hadde ønsket å påvirke i noen spesiell retning. Derfor ble ikke ungdomsgrupper som arbeidet med dans eller performance, spesielt invitert med i prosjektet, men styringsgruppen understreket at det heller ikke ble sagt noe for å legge begrensninger på denne type håndtering av stoffet. I dette brevet ble det ikke nevnt noe om hvordan styringsgruppen forholdt seg til kulturrådets forutsetning om at en eller

to ungdomsgrupper skulle være med i den skapende prosessen.

I kulturrådets svar på søknad om videreføring i perioden 2006–2007 ble det gitt signal om fortsatt støtte, men på enkelte vilkår. Det ble fortsatt forventet at:

(...) ungdom i noen av prosjektene skal være med i de skapende prosessene, slik at ikke alle prosjektene tar utgangspunkt i ferdige dramatiske tekster.

Ungdom som arbeider med dans og performance, ble derimot ikke nevnt spesielt i denne omgangen.

### Styringsgruppens strategi

I realiseringen av prosjektet valgte styringsgruppen å satse på de delene av prosjektet som var i tråd med innholdet i deres egen søknad. Det finnes en rekke gode grunner til at ikke den fulle variasjonsbredden av uttrykk ble like mye stimulert i denne første runden. Det er også gode grunner til at det ikke lyktes styringsgruppen å etablere et samarbeid med en forfatter eller to som innebar samarbeid i den skapende prosessen frem mot ferdig tekst. De gode grunnene er alle knyttet til tid.

I denne første runden hadde man et tidspress for å finne aktuelle dramatikere, undertegne kontrakter og få iverksatt skriveprosessene. Det ville antageligvis kreve ekstra tid å finne frem til en forfatter som ønsket å gå inn på en slik ordning, og å koble ham/henne til en ungdomsgruppe. Det ville måtte legges inn ekstra tid for å utvikle teksten gjennom en slik samarbeidsform, og det ville være vanskelig å få den ferdigstilt innen ungdomsgruppene skulle starte opp. Når det gjaldt å inkludere koreografer, danse- og performancegrupper inn i prosjektet, ville dette i en presset situasjon også kreve ekstra tid og ressurser på noe som ut fra styringsgruppens syn lå utenfor hovedintensjonen med prosjektet.

Diskusjonene i styringsgruppen handlet både om praktiske og prinsipielle sider ved gjennomføringen av prosjektet. Blant annet ble utfordringen og problemene knyttet til det å sikre et kulturelt mangfold blant dramatikerne og ungdomsgruppene grundig diskutert. Men prinsipielle spørsmål vedrørende hvordan man skulle håndtere de nevnte problemstillingene i kulturrådets tilsagnsbrev, var aldri på dagsorden i de styringsgruppemøtene hvor jeg

3 Figurteateret i Nordland har på sin side tolket sitt ansvar i DUS – Den Unge Scenen til kun å gjelde gjennomføringen av den regionale DUS-festivalen, og har dermed ikke hatt noen del i hvordan gruppene i Nordland har gått frem. Det kunstneriske ansvaret lå hos scenekunstinstruktørene i Nordland.

var til stede. Unntakene var da jeg ba dem om å begrunne hvorfor de ikke hadde tatt hensyn til dem i gjennomføringen av prosjektet (se de refererte utsagnene fra styringsgruppemedlemmene).

### Legitimeringsbehov i utvalgene

Uenigheten mellom Norsk kulturråd og styringsgruppen er interessant av to grunner. Begge grunner angår forholdet mellom Norsk kulturråd og kunstfeltet det skal stimulere. Når Norsk kulturråd som forvaltningsorgan skal gi støtte til ulike prosjekter, må det gjennomføres både i tråd med overordnede kulturpolitiske retningslinjer og ut fra kunstnerisk skjønn. Når det gis støtte til et så stort prosjekt som DUS, må flere utvalg gi sin tilslutning om økonomiske støtte. Jo flere utvalg som blir involvert, desto flere ulike målsettinger blir påført prosjektet. De som søker om prosjektmidler, er gjerne interessert i sitt spesielle felt som de søker støtte til. I dette tilfelle var det frembringelse av nye dramatiske tekster for ungdom og det å få dem spilt av ungdom, som var hovedmålet for søkerne. Påføring av nye målsettinger slik som å ivareta et flerkulturelt perspektiv i alle ledd, spesiell invitasjon og tilrettelegging for grupper som arbeider med dans og performance, eller det å invitere en dramatiker til å samarbeide med en ungdomsgruppe, øker både de økonomiske og de arbeidsmessige kostnadene med å få gjennomført prosjektet. Det krever også større anstrengelser fordi man må tenke annerledes under planlegging og gjennomføring. Man må for eksempel invitere inn andre aktører enn de man i utgangspunktet hadde planlagt. For de som sitter i de ulike utvalgene, er det viktig å legitimere bruk av midlene i henhold til retningslinjene. De besitter gjerne også en genuin interesse av å fremme de ulike målsettingene. For styringsgruppen som skulle stå for realiseringen av prosjektet, opplevdes det som dilemmaer fordi det var vanskelig å imøtekomme alle målsettingene innenfor det samme prosjektet. Et av styringsgruppemedlemmene kommenterte forholdet slik:

Jo lenger vekk du står, desto lettere er det å være idealistisk!

Det interessante her er ikke hvorfor styringsgruppen valgte å se bort fra disse særskilte betingelsene – det er ikke vanskelig å finne gode forklaringer på det – det interessante er at styringsgruppen *kunne* velge å se bort fra de særskilte betingelsene uten at temaet ble gjenstand for diskusjon i styringsgruppen, og uten at avgjørelsen måtte begrunnes bedre ovenfor Norsk kulturråd.

### Videreføring av DUS uten dans

Kulturrådet åpnet etter søknad opp for en mulig fortsettelse av DUS – Den Unge Scenen frem til 2007. I brevet til DUS 10.6.2005 ble det på nytt presisert at noen av ungdommene skulle få anledning til å være med i de skapende prosessene, slik at ikke alle prosjektene tok utgangspunkt i ferdig tekst. Men punktet om dans og performance var strøket.

Til forskjell fra andre kulturrådsstøttede prosjekter som ble stoppet fordi de ikke ble gjennomført i tråd med målsettingene Norsk kulturråd hadde tilføyd (for eksempel Teater for ungdom), ble altså målsettingen i DUS – Den Unge Scenen endret slik at de passet bedre inn i de målsettingene styringsgruppen likevel hadde styrt etter.

Som vi har sett, var ikke de tilførte målsettingene om å inkludere dans og performance og det å la noen grupper utvikle tekst sammen med en dramatiker, til stort besvær for styringsgruppen. De valgte rett og slett å unnlate å forholde seg til det. Det interessante i denne sammenhengen er at Norsk kulturråd har gitt etter for styringsgruppens ønske om å slippe å forholde seg til betingelsene for bevilningene, og har strøket noen av betingelsene i det nye tilsagnsbrevet. En nærliggende tolking av dette er å se det som en konsekvens av det nære forholdet mellom styringsgruppen i DUS – Den Unge Scenen og enkelte medlemmer i utvalgene i kulturrådet. Norge er et lite land, og det er ikke sjelden at denne form for uformelle relasjoner spiller en viktig rolle i realiseringen av prosjekter. Det kan anses som en styrke at det finnes gode uformelle systemer ved siden av de formelle. Likevel bør man ikke se bort ifra at det kan skape betydelige legitimitetsproblemer dersom slike prosesser ikke blir klargjort på forhånd.

# Oppsummering

Den første gjennomkjøringen av DUS – Den Unge Scenen viser at de involverte på alle plan opplevde prosjektet som betydningsfullt og viktig. Likevel eksisterer det et stort forbedringspotensial både når det gjelder praktiske sider av gjennomføringen, og når det gjelder prinsipielle avklaringer. Et av de sentrale diskusjonspunktene som ble reist av flere involverte parter, var hvem DUS – Den Unge Scenen skulle ha i sentrum. Skulle DUS – Den Unge Scenen først og fremst være for ungdommen, eller skulle DUS – Den Unge Scenen først og fremst være et dramatikerprosjekt? Flere av spørsmålene og kritikken som kom underveis, relaterte seg til det spørsmålet. Dag Solhjell (2001) understreker at dersom kunstformidling skal skape engasjement blant flere barn og unge enn de som allerede er kjent med sjangeren, må presentasjonen tilpasses målgruppen.

Dersom formidleren insisterer på sine egne kontekster – kunstformidling på kunstens premisser som det gjerne heter – betyr det at formidleren styrker kunstninsikten hos de elevene som gjennom sin oppvekst allerede er blitt fortrolig med at det er slike kontekster som er de viktige og interessante. De kontekststerke blir sterkere, de svake svakere.

(Solhjell 2001:201)

Ungdommene som deltok i DUS – Den Unge Scenen, opplevde DUS som en flott erfaring. Likevel er det nettopp i forholdet til ungdommene og deres rolle i prosjektet at det er rom for forbedringer. Tilbakemeldingene er overveldende positive med tanke på selve kjernen i prosjektet; nemlig å tilby dem tekster av høy kvalitet og å la dem få utvikle en forestilling der de selv er delaktige i prosessen. De fleste erfarte at DUS – Den Unge Scenen representerte noe nytt, spennende og utfordrende på samme tid. Deltakelsen i DUS – Den Unge Scenen revitaliserte en interesse som var der fra før. Noen få av ungdommene som deltok i DUS – Den Unge Scenen, hadde ingen tidligere erfaring med å spille teater, og for dem la prosjektet grunnlag for en ny interesse. Gjen-

kjennelsen i det å skulle spille ungdommer – ikke barn eller voksne – var en viktig del av den positive erfaringen.

## Ungdomskompetanse

Forbedringspotensialet ligger blant annet i det å skape møteplasser og nettverk der ungdommene får anledning til både å få faglige innspill og å bli kjent med andre ungdommer som har de samme interessene. Som vi så, var det en gjengs opplevelse at de ikke følte tilhørighet i noe større prosjekt før de kom til festivalen – og det var det ikke alle som gjorde. Ungdomsgruppene holdt på med hvert sitt stykke og visste lite om hva resten av prosjektet gikk ut på. Dette ser ut til å handle om graden av kunnskap og erfaring med ungdomsarbeid blant de som sto ansvarlig for gjennomføringen. Styringsgruppen besto av personer som hadde kompetanse og prestisje i teaterverden, noe som bidro til å gi prosjektet status. Men prosjektet bar preg av å mangle personer i sentrale posisjoner med kunnskap og erfaring fra det å drive ungdomsarbeid og å sette ungdom i sentrum. Et illustrerende eksempel som flere instruktører (og ungdommer) nevnte, var at jurymedlemmene og prosjektlederen holdt seg for seg selv under festivalene og festene etterpå. De gjorde ikke forsøk på å snakke med og bli kjent med ungdommene. Andre ting som ble påpekt, var et større fokus på høytidelige rammer og presentasjon av gruppene under fremføringene og i forhold til media. En instruktør skrev dette om gjennomføringen av den regionale festivalen i Oslo:

Regionalfestivalen var en blek skygge av hva den kunne vært. Fra å skulle gå over en helg, ble den begrenset til fredag og lørdag. Gruppene i regionen hadde ikke møtt hverandre før og hadde derfor ingen forutsetning for å skulle ha lyst til å tilbringe tid sammen. Jeg fulgte med i den lokale pressen før og under festivalen, og så bare en liten notis i *Aftenposten* som annonserte festivalen. (...) Konsekvensen av den ørlille forhåndsannonseringen var at det ikke var eksterne tilskuere.

Ungdommenes behov for å bli sett og anerkjent er kanskje den delen av prosjektet hvor en forholdsvis beskjeden innsats kan få stor betydning. Her handler det mest om å endre på tankegangen slik at man evner å se det hele fra ungdommenes egne perspektiver. Det vil utvilsomt være klokt å inkludere en person med denne type kompetanse i styringsgruppen. For eksempel vil en person med erfaring fra Ungdommens kulturmønstring kunne tilføre styringsgruppen verdifull kompetanse på dette området.

Den kanskje største innsatsen gjennom hele prosjektperioden sto instruktørene for. De sørget for realiseringen av prosjektet under svært varierte betingelser. De følte kanskje i større grad enn ungdommene selv på at de enkelte ungdomsgruppene ble mye overlatt til seg selv. Det kan dels ha sammenheng med at de kjente til prosjektet og prosjektets mål, og derfor visste hva de kunne forvente. Og det kan dels ha sammenheng med at den rollen de hadde i dette prosjektet, i mange tilfeller var både svært krevende og ensom. Mange av dem opplevde å være mye alene om oppgaver og ansvar.

En av instruktørene sa dette:

Det har ikke vært et utpreget trekk ved DUS at instruktørene har fått faglig oppfølging. Dette med unntak av åpningsseminaret, som var nyttig og inspirerende. Jeg vet ikke om det har vært prosjektets mål å utvikle instruktørkreftene. Dersom det har vært et forsett, kan jeg vel si at det for vår del opplevdes bra i begynnelsen og ikke tilstedeværende i det hele tatt etter hvert som tiden gikk. For skuespillerne i gruppen har instruksjonen fra oss vært den eneste faglige oppfølgingen de har fått. Med tanke på at både DÅT og DNT har tilgang til et profesjonelt apparat, med alt fra skuespillere til rekvisitører, er det påfallende at dette ikke har blitt tilbudt ungdommene.

Erfaringen med at prosjektet lovet mer enn det holdt, delte denne instruktøren med flere andre instruktører. Med tanke på den viktige rollen de har for realiseringen av prosjektet, vil det være klokt å vie instruktørens rolle og bistandsbehov mer oppmerksomhet i neste runde. Som vi så under kapitlet om *Instruktørens vurderinger*, var det flere som følte at de forventningene som ble skapt i oppstarten av prosjektet og under den første samlingen, ikke ble innfridd. Disse forventningene dreide seg i liten grad om å få hjelp til å løse den kunstneriske utfordringen. De fleste av disse instruktørene har profesjonell teaterfaglig bakgrunn og er i tillegg vant til å jobbe med ungdom i teatersammenheng. De ga et sterkt inntrykk av å knytte faglig stolthet til det å

komme godt ut av denne oppgaven. Forventningene de hadde til de regionale partnerene og til prosjektledelsen, var mer knyttet til oppfølgingen av de føringene prosjektledelsen selv hadde lagt opp til. Når prosjektet under det første seminaret ble omtalt som *urettferdig* av prosjektlederen, samtidig som alle ble invitert til å være med og bidra likevel, skapte det noen forventninger om at prosjektledelsen faktisk hadde forståelse for hva det innebar at prosjektet var *urettferdig*, og at de derfor hadde evnen til å veie opp for denne urettferdigheten gjennom å kommunisere likhet, tilhørighet og betydning underveis. Verken prosjektledelsen eller regionkontaktene lyktes med denne utfordringen. Alle ungdomsgruppene og lederne var kjent med at gruppenes ressurser varierte svært mye. For noen gruppers vedkommende ble denne ulikheten veldig påtrengende i og med at andre grupper innenfor samme region hadde mye større tilgang til attraktive ressurser. I en slik setting blir det viktig å kompensere for *ulikheten* ved å understreke *likeverdigheten*. En ikke uvesentlig detalj i denne sammenhengen er forskjellen det ville ha utgjort dersom prosjektledelsen i tillegg til å kommunisere per e-post med ungdomsgruppene, av og til tok kontakt via telefon. Prosjektlederen fortalte at ungdomsgruppene var vanskelige å få kontakt med via e-post. Sannsynligvis vil mer direkte kontakt bidra til økt tilhørighet, identifikasjon og forpliktelse til prosjektet, og dermed føre til at flere tar seg bryet med å svare.

### **De regionale samarbeidspartnerene har mer å gå på!**

Intensjonsavtalen mellom de regionale teatrene og DUS – Den Unge Scenen var svært rund i formuleringen. Det skapte rom for ulike måter å håndtere ansvaret på, uten at det kunne påpekes at avtalen ble brutt. Vi må anta at de regionale partnerene som hadde liten kontakt med ungdomsgruppene underveis, ikke handlet ut fra manglende interesse for ungdom generelt og prosjektet spesielt. Vi vet at flere av regionkontaktene var svært involvert i egne oppgaver, og derfor brukte mindre til DUS-gruppene enn de i utgangspunktet ønsket. Tilbakemeldingene fra regionkontaktene ga ikke grunn til å mene at DUS slik den ble gjennomført i denne runden, presset grensene for hvor mye ressurser de var i stand til å avsette til dette arbeidet. På spørsmål om de ville ha mulighet til å gå tyngre inn i en eventuell neste omgang, var det gjennomgående svaret at det



var både mulig og ønskelig. Likevel understreket flere at bidrag i form av personalressurser ville være lettere å bidra med enn rene pengebidrag.

Regionkontaktens vurderinger av DUS – Den Unge Scenens forankring i institusjonen gir også grunn til å tro at de i neste omgang vil forplikte seg til større innsats. Det faktum at DUS' kontakt innad i vertsteatrene og flere av de regionale teatrene er forankret gjennom teatersjefer og personer med lederposisjoner i teatrene, bidrar til å sannsynliggjøre muligheten for gjennomføring.

Flere av regionkontaktene savnet klarere og mer detaljerte retningslinjer for ansvarsfordeling. Dette gjaldt både faglig oppfølgingsansvar og praktiske oppgaver i forbindelse med lokale premierer og festivalene. Ved noen tilfeller forberedte regionkontaktene oppgaver som det viste seg at gruppelederne allerede hadde gjennomført. Noen av disse uklarhetene skyldes at informasjonen via e-post ble sendt til begge parter uten at de visste om hverandre.

Noen teatre inviterte alle sine grupper til en samling der tekst, regi og mer praktiske temaer ble diskutert. I tillegg til den faglige og praktiske betydningen var slike samlinger også sosiale hendelser som bidro til å skape de nettverkene prosjektet hadde som mål å etablere. Ikke minst ga de ungdommene og instruktørene en følelse av å være med på et prosjekt som gikk ut over deres egen lille teatergruppe. Nettopp denne følelsen savnet mange av dem som ikke var med på slike samlinger. For mange ble DUS – Den Unge Scenen bare et teoretisk begrep uten innhold helt frem til den dagen de skulle reise på regionfestival.

Slike samlinger vil være en måte å signalisere til ungdommene at de blir tatt på alvor, og at de er den viktigste faktoren i gjennomføringen av dette prosjektet. Siden den økonomiske rammen for prosjektet ikke tillater at alle ungdommene deltar på oppstartseminaret, vil en slik regional samling eller to kunne være den inspirasjonskilden som allerede i begynnelsen kobler de involverte ungdommene inn på prosjektets målsettinger og innhold.

#### Praktiske råd

- Kontraktene med de regionale partnerne bør inneholde spesifikke forventninger vedrørende hvor mye og hva slags oppfølging ungdomsgruppene skal ha underveis.

- Det bør foreligge skriftlig, samlet informasjon om hvilke forpliktelser og oppgaver som ligger under henholdsvis ungdomsgruppene, regionale partnere og prosjektledelsen. Denne informasjonen gis til alle involverte parter i begynnelsen av syklusen.
- Gjeldende kriterier for valg av dramatikk for den enkelte ungdomsgruppe, for hvor mange fra hver region som kommer til den nasjonale festivalen, for hvilke kriterier juryen vurderer forestillingene ut fra, bør være skriftlig formulert og informert om til gruppene i begynnelsen av perioden.
- Dersom e-post sendes både til ungdomsgruppene og regionkontaktene, må de gjøres oppmerksom på det for å unngå dobbeltkommunikasjon og misforståelser.
- Forbedre kontakten mellom prosjektledelsen og ungdomsgruppene.
- Regionale nettverkssamling hvor målsettingen er å skape nettverk, involvering i prosjektet og faglig inspirasjon.
- Forsøke å veie opp for urettferdighet.

Når det gjelder det første punktet – kontrakten mellom de deltakende teatrene og DUS – ser ikke de nye samarbeidsavtalene (for runde nummer to) ut til å utgjøre noen forbedring med hensyn til spesifisering av ansvar. Formuleringen som spesifiserer ansvaret, lyder slik:

(...) Vi forstår det slik at prosjektet ikke involverer tunge økonomiske forpliktelser for teateret, men at vi som regional partner i DUS skal stille ressurser som sal, teknikk og lignende til disposisjon for en regional teaterfestival, første gang våren 2007. Samtidig skal vi være en ressurs for lokale ungdomsgrupper, der alderen på deltakerne er 13–19 år. Det vil være vår oppgave å finne frem til og knytte kontakt med disse gruppene.

Vi må gå ut fra at de teatrene som svarer ja på en invitasjon til å bli med på dette prosjektet, virkelig er interessert i å fremme ungdomsteatrenes vilkår. Likevel tilsier erfaringene fra denne første runden at det er grunn til å etterstrebe en tydeligere avklaring og felles forståelse mellom alle parter om hvilke forpliktelser som er knyttet til rollen som regional partner i DUS – Den Unge Scenen.

## Avsluttende refleksjoner

DUS – Den Unge Scenen er et prosjekt som føyer seg inn i den tradisjonen jeg innledningsvis betegnet som *paternalistisk egalitarianisme*. Prosjektet har i hovedsak bestått av å invitere og innvie ikke-profesjonelle ungdommer inn i en kunstnerisk verden hvor høy kvalitet er et sentralt mål, men hvor refleksjon og diskusjon om kriteriene for denne kvaliteten *ikke* er like sentralt. Prosjektet har således hatt en sosialisering- eller innvielsesfunksjon. Samtidig tilkjenner seg en sterk tillit til at skuespillende ungdommer rundt om i landet faktisk er i stand til å tilegne seg, sette pris på og la seg forme av kunstnerisk kvalitet og kompetanse når organisatoriske og praktiske forhold legges til rette for dem. I denne forstand har prosjektet en sterk egalitær dimensjon. Slik jeg ser det, er realiseringen av kompromisset som følger av denne solide, norske tradisjonen, den største utfordringen i prosjektet. De fleste diskusjoner og de største bekymringer jeg har vært vitne til, har på ulike vis henvendt seg til dilemmaer knyttet til kompromisset mellom det demokratiske og det elitistiske. Utallige diskusjoner i styringsgruppen, for eksempel angående valg av dramatikere, valg av ungdomsgrupper eller hvorvidt ungdom skulle involveres i skriveprosessen eller ikke, sorterer under dette dilemmaet.

Under dette paradigmet finner vi også motsetningene mellom Norsk kulturråds ambisjoner om å stimulere til et mangfold av uttrykk, tekst og samarbeidsformer på den ene siden, og styringsgruppens hyllest til iscenesettelsen av den «rene» dramatiske tekst på den andre siden. Det synes på det rene at prosjektet i liten grad stimulerte til innovasjon i den betydning som Norsk kulturråd presiserte i tilsagnsbrevet. Selv om styringsgruppen understreket at den ønsket å imøtekomme kravene, valgte den en annen praksis. En slik strategi berører forholdet mellom prosjektets behov for å legitimere sin virksomhet «utad» (til Norsk kulturråd) og dets behov for orga-

nisering og gjennomføring «innad», i en situasjon der ulike verdier står imot hverandre. I første omgang kan en slik strategi bidra til å true styringsgruppens troverdighet, fordi oppdragsgiverne ikke får forventet «valuta» for pengene. I et betydningsfullt bidrag til den organisasjonsteoretiske diskursen, *The Organization of Hypocrisy* (Brunsson 1989), finner vi likevel både en forklaring på og støtte for en slik fremgangsmåte. Brunsson hevder at de fleste moderne organisasjoner og prosjekter faktisk har behov for en viss grad av «hykleri» for å være effektive.

The separation of the formal and informal organizations, the rituals and double talk are often important and even necessary ingredients in any modern organization that wants to act according to current demands for rationality, decency and fairness, while also efficiently generating coordinating action.

(Brunsson 1989)

Styringsgruppen i DUS – Den Unge Scenen var effektiv med tanke på å realisere de fleste av målene den selv prioriterte, mens noen av målene den ble påført fra Norsk kulturråd, like effektivt ble «glemt». Vi kan velge å se det som en nødvendig strategi for å få gjennomført et ambisiøst program på kort tid. DUS-syklus nummer to er imidlertid allerede innledet, og her er Norsk kulturråds krav om ungdommers deltakelse i skriveprosjekter tatt til følge.

Et av de mest betydningsfulle resultatene dette prosjektet skulle frembringe, var en portefølje av ny norsk dramatik skrevet spesielt for ungdom. Også her ble det gjort et forsøk på å forene det elitistiske og det demokratiske gjennom retningslinjer for utvelgelse og bestilling av dramatikere og dramatikere. Jeg oppfatter det slik at kravene om kvalitet og kunstnerisk stempel aldri var truet av de demokratiske ideene. Det resulterte i færre manuskripter enn planlagt, men de man sto igjen med, ble av de fleste vurdert som gode – om ikke svært gode (i denne for-

bindelsen er det interessant at en av de retusjerte tekstene ble vurdert som like god eller bedre av de kunstfaglig kompetente som vurderte alle de fem ferdige manuskriptene). Manuskriptene representerte også en mindre variasjon med tanke på antall roller, kjønnsfordeling, dialekter, sjanger og tema enn det som var intensjonen. Den kunstneriske friheten styringsgruppen betonte ovenfor dramatikerne, kan derfor kritiseres for å ha redusert den kunstneriske opplevelsen av den samlede porteføljen – noe en av dramatikerne selv langt på vei antydte.

Målene i prosjektet dreide seg, i tillegg til å frembringe ny kvalitetsdramatikk, om å innvie ungdommen i den scenekunstneriske verden og å realisere demokratiske ambisjoner gjennom å spre invitasjonen til flest mulig. Redskapet for innvielsesprosessen var på den ene siden fire dramatiske tekster som ble bestilt og produsert gjennom dette prosjektet, og på den andre siden voksne, profesjonelle veiledere som fikk oppgaven å lede ungdommen inn i denne kunstverdenen. Det første spørsmålet evalueringen har søkt å besvare, er derfor om denne pedagogiske misjonen og sosialiseringambisjonen lyktes. For ungdommene som deltok, spesielt de som kom til «finalen», er svaret et entydig ja. Det er et utvilsomt faktum at ungdommene opplevde å bli invitert inn i denne attraktive, og vanligvis utilgjengelige verden av profesjonelle kunstnere og støttespillere, som en spesiell sjanse – med bratt læringskurve og fornyet interesse for teaterkunsten som resultat. Jeg hevdet innledningsvis at ungdommene i dette prosjektet ble invitert til deltakelse på grunnlag av premisser som gjenspeilte den etablerte scenekunstens verdier og ambisjoner om å reproducere seg selv, og at ambisjonen om å utnytte ungdommenes potensial til å skape noe radikalt nytt derfor var svært moderat. Prosjektet hadde i stor grad preg av å være en innvielsesprosess der vi gjenkjente forholdet mellom de profesjonelle og ungdommene som en mester-lærlingrelasjon, og der ungdommenes rolle var kjennetegnet ved fravær av «opprør» og kritikk ut fra et

alternativt ståsted. De kritiske kommentarene til ideene og realiseringen av dem kom fra de aktørene som mer enn noen andre befant seg med ett ben i hver leir – instruktørene.

Et mål i prosjektsøknaden som Norsk kulturråd knyttet særlige forventninger til, angikk målet om å sikre et kulturelt spenn blant dramatikere og ungdomsgrupper. Her gikk styringsgruppens oppgave ut på å utfordre det hegemoniet de selv var en del av. På tross av mange forsøk, spesielt på å inkludere ungdomsgrupper med flerkulturell sammensetning, lyktes prosjektet ikke spesielt godt med dette forsettet. Men også på dette området vil runde nummer to innebære en forbedring.

Tatt i betraktning av norsk kulturpolitikks solide forankring i det jeg innledningsvis har kalt kompromisstradisjonen – det nordiske/norske opplysningsprosjektets strategi for å forene det kvalitetsmessig høyverdige med det allment tilgjengelige – hevdet jeg at den relevante trusselen i prosjektets verken var den elitistiske eller den demokratiske ambisjonen. Derimot utgjorde en av prosjektets største farer at den dynamiske spenningen mellom dem, som drev prosjektet fremover, gikk tapt ved at det mistet sine respektive forkjempere. Det er liten tvil om at prosjektet i høy grad bevarte denne spenningen, og at de respektive talsmenn vil møtes til nye dueller og utfordringer i neste runde av DUS – Den Unge Scenen.

Det er likevel en risiko knyttet til spenningen mellom kvalitet og demokrati som angår prosjektets og Norsk kulturråds ambisjon om å stimulere til innovasjon. Dersom kvalitetsvurderinger blir balansert og sementert gjennom en for nær tilknytning mellom eliten, elitismen og makten (i institusjonene og dens autoritative smak), utgjør det en mer sannsynlig fare for innovasjon, eksperimentering (og opposisjon) enn faren for at prosjektet skal bli skadelidende som følge av henholdsvis for mye demokrati (involvering som et mål i seg selv) eller for sterk elitisme.

# Referanseliste

- Aslaksen, E.K. (2000): *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet – to forsøksprosjekter og to tenkemåter*. Norsk kulturråd, rapportserien nr. 16, Oslo.
- Aslaksen, E.K. (2004): *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Abstrakt forlag, Oslo.
- Becker, H.S. (1982): *Arts Worlds*. University of California Press, Los Angeles.
- Berkaak, O.A. (2002): *Fri for fremmede. Evaluering av signalprosjektet Open Scene*. Norsk kulturråd, notatserien nr. 46, Oslo.
- Bergsgard, N.A. og S. Røyseng (2001): *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Norsk kulturråd, rapportserien nr. 23, Oslo.
- Brahmachari, S. (red.) (2001): *New Stages. Conference at Norsk kulturråd, February 2001*. Norsk kulturråd, notatserien nr. 44, Oslo.
- Brunsson, N. (1989): *The organization of hypocrisy: talk, decisions and actions in organizations*. Wiley, Chichester.
- Danbolt, G. (1989): «Kunst i en krisetid». *Tidsskrift for Kirke og Kultur*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Eide, T., E.K. Aslaksen og J. Vaagøand (2000): *Evaluering av Hedmark Teater*. ØF-Rapport nr. 07/2000. Østlandsforskning.
- Frykman, J. og O. Løfgren (1994): *Det kultiverte mennesket*. Pax Forlag A/S, Oslo.
- FETT* nr. 1/2005. Årgang 2, s. 46–47.
- Henningsen E. og G. Møller (2000): *Ideologiske dimensjoner i den regionale kulturpolitikken. I Paper presentert under høstseminaret i Kulturpolitisk forskernettverk, Bø, 23.–24. oktober 2000*. Utgitt av Telemarksforskning-Bø.
- Henningsen E. og H. Vike (1998): «Folkelig elitisme? Om offentlighetens kultur i Norge». *Norsk antropologisk tidsskrift*, nr. 2, s. 150–167.
- Lien, M.E., H. Lidén og H. Vike (red.) (2001): *Likhetens paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Mangset, P. (1998): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kulturfeltet*. Norsk kulturråd, rapport nr. 11.
- Meyer, S. og S. Bjørkås (red.) (2004): *Risikoner. Om kunst, makt og endring*. Norsk kulturråd, rapportserien nr. 33, Oslo.
- Rapport fra forprosjekt (2003): *Connections. Formål, samarbeidspartnere og deltakere, modell, organisering og gjennomføring*. På oppdrag fra Norsk kulturråd. Utarbeidet av Danielsenkroepelien Arts Management AS.
- Røyseng, S og D. Solhjell (red.) (2004): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-års dagen*. Telemarksforskning-Bø.
- Solhjell, D. (2001): *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Virksomhetsplan*. Norsk kulturråd 2002–2005.
- Sørensen, Ø. og B. Stråth (1997): *The Cultural Construction of Norden*. Scandinavian University Press, Oslo–Stockholm–Copenhagen–Oxford–Boston.
- Vaagland, J., H. Fauske, H. Lidén, R. Puijk og H. Riese (2000): *Kulturpolitikken og de unge*. Norsk kulturråd, rapportserien nr. 19, Oslo.
- Vike, H. (2004): *Velferd uten grenser 1. Den norske velferdsstaten ved et veiskille*. Akribe forlag, Oslo.
- Østergård, U. (1997): «The Geopolitics of Nordic Identity». I: Sørensen, Ø. og B. Stråth (1997). *The Cultural Construction of Norden*. Scandinavian University Press, Oslo–Stockholm–Copenhagen–Oxford–Boston.