

Handbogstet 2

Børneteater og opsøgende teater

*Rapport om forskning om børneteater
og opsøgende teater afgivet af Jørn Langsted
som bilag til betænkning 890*



RAPPORT

KØBENHAVN 1979

Copyright: Jørn Langsted 1978

Denne rapport er udarbejdet på bestilling af det af kulturministeren den 15.maj 1978 nedsatte udvalg for børneteater og opsøgende teater. Den udgives samtidig med og som bilag til udvalgets betænkning nr 890 /1979 om børneteater og opsøgende teater.

Rapporten står for forfatterens eget ansvar og dækker ikke nødvendigvis udvalgets synspunkter.



trykt på genbrugspapir

ISBN 87-503-3177-9
Stougaard Jensen/København
Ka 00-18

JØRN LANGSTED

RAPPORT

OM FORSKNING OM BØRNTEATER OG OPSØGENDE TEATER

1979

INDHOLD

1. FORORD	5
2. INDLEDNING	6
3. FORSTÅELSESRAMMER	
3.1 Produktion - distribution - konsumtion.....	10
3.2 Børneteater - opsøgende teater.	12
3.3 Forskning	15
4. BØRNETEATRES OG OPSØGENDE TEATRES KULTURPOLITISKE PLACERING	
4.1 Teater og fritid	19
4.2 Teaterøkonomi	26
4.3 Teaterpolitik	28
5. PRODUKTION	
5.1 Småproducenter.	33
5.2 Indre struktur.	36
5.3 Produktionsprocessen	41
6. DISTRIBUTION	
6.1 Teater for hvem?	49
6.2 Holstebro som eksempel.	55
7. KONSUMTION	
7.1 Med børn og unge i teatret.	59
7.2 At bruge teatret.	69
8. AFSLUTNING	
8.1 Perspektiver	75
8.2 Forskning og teater	77
9. LITTERATUR	81
BILAG 1: Opgaveformulering	86
BILAG 2: Brev til mulige kilder.	87
BILAG 3: Brev til seminarier.	88
BILAG 4: Fortegnelse over institutioner og personer, som har fået Bilag 2 tilsendt.	89
RESUME.	101

1. FORORD

Denne rapport er ikke et stykke primærforskning. Alene den ringe tid, der har været til rådighed, hindrer, at den har kunnet blive det. Der er derimod tale om en rapport, der sammenfatter de eksisterende forskningsresultater i tilknytning til børneteater og opsøgende teater.

Hermed er rapportens grænser også sat. Den kan ikke gå længere, ikke udtale sig om andre forhold, end den eksisterende forskning gør. Derimod må den til stadighed påpege huller i vor viden, områder hvor der ikke findes forskning.

Skulle rapportens synsvinkel og disposition kunne animere til mere forskning og til ny forskning, vil den have opfyldt et af sine mål.

Jørn Langsted
Institut for Dramaturgi
Aarhus Universitet
november 1978

2. INDLEDNING

Opfordringen til at udarbejde en oversigt over forskning om professionelt børneteater og opsøgende teater blev fremsat af Udvalget for børneteater og opsøgende teater under Ministeriet for kulturelle anliggender i juni 1978. Opgaveformuleringen blev færdiggjort i løbet af sommeren 1978, og arbejdet blev sat i gang 1. august 1978 med en frist indtil midten af november 1978.

Umiddelbart skulle man anse landets to teatervidenskabelige forskningsinstitutioner for at være de steder, hvor den ønskede forskning udføres. Sådan forholder det sig også i nogen grad. Ved Det teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet har man oprettet 'Dokumentationscentralen for gruppeteater'. Her arkiveres noget materiale om gruppeteater i bred forstand, og dokumentationscentralen benyttes bl.a. af de studerende ved instituttet, når de skriver opgaver. Dokumentationscentralen er oprettet i tilknytning til seminaret og udstillingen "Agitprop - tradition/nutid" i 1974 i Odense. Samlingerne er langt fra komplette, og der findes ingen samlet registrering over forskning på området.

Ved Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet har interessen for børneteater og opsøgende teater også manifesteret sig. Også her findes der en del studenteropgaver om disse teaterformer, ligesom der i flere omgange har været givet undervisning i børneteater. Et resultat fra et sådant undervisningsforløb er udgivet. ²⁾

Til Institut for Dramaturgi er der i øjeblikket knyttet to kandidatstipendiater, dvs. heltidsforskere ansat i 2 x 1 år, hvis arbejdsområder falder indenfor denne rapports interessefelter.

1) Jvfr. Bilag 1.

2) Projektgruppe Børneteater (red.): *Børneoffentlighed*, København 1977.

Cand.mag. Janne Risum arbejder med projektet: *Statslig kulturpolitik og klassemæssig/regional decentralisering af teatret i Danmark. En undersøgelse af forholdet mellem den danske stats kulturpolitik, samfundsmæssig kulturudvikling og deaentraliserende teaterbestræbelser i Danmark fra midten af tresserne til i dag, specielt med henblik på studium af egnsteaterproblematik og egnsteatererfaringer inden for det sidste tiår. Primært forskningsobjekt: Team Teatret.* - **Og mag.art. Kirsten Thonsgaard Hansen arbejder med projektet: Grønlandsk teater og grønlandske offentligheds former.**

Tre gange har Institut for Dramaturgi haft udskrevet prisopgaver indenfor denne rapports interessefelter. For året 1976 var **opgaven: Børneteater. Der ønskes en analyse af børneteatersituationen i Danmark inden for det sidste tiår** udskrevet. Der blev ikke indleveret nogen besvarelse. For året 1977 var opgaven: *En kritisk analyse af teaterdistributionen i Danmark i de seneste år* **udskrevet. Der** blev ikke indleveret nogen besvarelse. Og for året 1979 er opgaven: *En undersøgelse af nuværende danske børne- eller ungdomsteatres funktion i folkeskolen* udskrevet. Fristen for besvarelse er endnu ikke udløbet.

Der er således ingen tvivl om, at de teatervidenskabelige forskningsinstitutter opfatter nærværende rapports genstandsområde som et af deres centrale interessefelter. Hovedforklaringen på, hvorfor der ikke er publiceret mere fra f.eks. Institut for Dramaturgi, end det er tilfældet, er, at instituttet i en længere periode har været og stadig er meget dårligt bemanded. Der er ansat to heltidslærere med forskningsforpligtelse. Studentertallet ved instituttet er ca. 150, med en tilgang i f. eks. 1978 på 40 nye studerende. De to faste læreres forskningstid giver 0,8 forskningsårsværk sammenlagt - og på papiret. I virkeligheden har der været tale; om mindre ressourcer til forskning p.gr.a. underbemandingen.

Ved igangsættelsen af arbejdet på nærværende rapport formodedes det, at størstedelen af den forskning, som skulle fremlægges i rapporten, var kendt på Institut for Dramaturgi. Men

for at sikre en så god oversigt som muligt og for at få evt. ukendt forskning eller mere uprætentiøse undersøgelser frem, indgik det alligevel i opgaveformuleringen, at der skulle søges en så vid kontakt som muligt. Af denne grund blev der udarbejdet en skrivelse, som bevidst var bredt formuleret. ³⁾ Skrivelsen blev sendt til samtlige børneteatre og opsøgende teatre i Danmark og til samtlige pædagogseminarier. Derudover blev skrivelsen sendt til enkeltpersoner og til skandinaviske kontakter samt til forskningsinstitutioner, der formodedes at kunne bidrage til materialeindsamlingsfasen. Pædagogseminarierne blev kontaktet, fordi det ikke er ukendt, at en del pædagogstuderende er i praktik på børneteatre og skriver deres speciale om børneteater. Selvom der i mange tilfælde her vil være tale om forskning på et meget enkelt niveau, er der indenfor denne sektor arbejdet empirisk på en måde, som kun har få sidestykker.

Til pædagogseminarierne blev der, da der var modtaget meget få svar fra denne sektor, udsendt en fornyet opfordring, der præciserede, hvilken slags materiale jeg var interesseret i. Skrivelsen er vedlagt som Bilag 3.

Mens der er tilstræbt en fuldstændig dækning m.h.t. børneteatre, opsøgende teatre og pædagogseminarier, er der i de øvrige tilfælde tale om, at jeg har henvendt mig de steder, hvor jeg havde formodninger om, at der kunne indhentes oplysninger af værdi for nærværende forskningsoversigt.

En liste over dem, der har fået henvendelsen, er vedlagt som Bilag 4.

Resultatet af henvendelsen er blevet, at jeg er blevet gjort opmærksom på en del materiale, som er indgået i rapporten. Kvaliteten af materialet er skiftende, men jeg har søgt at

3) Jvfr. Bilag 2.

inddrage de mest underbyggede analyser i nærværende fremstilling.

Den anvendte indsamlingsmetode betyder, at man ikke kan være sikker på, at *alt* materiale af interesse for denne rapport er indsamlet. Mulige fejlkilder i indsamlingsfasen kan være, at teatre ikke ønsker at udlevere rapporter o.lign., som de har kendskab til, fordi rapporterne er kritiske mod det pågældende teater, ligesom uddannelsesinstitutioner af angst for registrering, eller fordi de principielt ikke låner materiale ud fra deres arkiver/biblioteker, kan have afholdt sig fra at svare på mine henvendelser. Det er dog alt i alt mit indtryk, at der ikke er noget af vægt, der kan være undgået min opmærksomhed. Det er endvidere fremgået, at der mange steder arbejdes med problemstillingerne: teater for børn/teater med børn. Det er således ikke usædvanligt, at der på børnehaveseminariene produceres et speciale om året om disse problemstillinger. De fleste af disse specialer handler imidlertid om teater med børn, hvorfor de falder udenfor denne rapports område.

Af litteraturfortegnelsen (s. 81 - 85) fremgår det, hvilken litteratur jeg har haft i hænde med henblik på denne rapport, derunder også den litteratur, som ikke direkte er anvendt i rapporten.

3, FORSTÅELESRAMMER

3.1 PRODUKTION - DISTRIBUTION - KONSUMTION

En bestemmelse af forholdet mellem produktion, distribution og konsumtion i det kapitalistiske samfund generelt kan lyde:

"I *produktionen* produceres der til menneskelige behov. Gennem *distributionen* sættes det forhold, hvori den enkelte får del i disse produkter ved bytning. I *konsumtionen* bliver produkterne genstand for individuel tilegnelse (...)"

Denne meget almene bestemmelse vil være tilstrækkelig for den systematisering af forskningsresultater indenfor det specielle teaterområde, der skal foretages i det følgende. Man kunne have valgt en anden forståelsesramme, nemlig den traditionelle massekommunikationsforsknings: "Hvem der sender; hvad der sendes; hvorfor og i hvilken social sammenhæng der sendes og modtages; gennem hvilket medium der sendes og modtages; til hvem der sendes, og hvem der modtager - og med hvilken effekt der sendes og
2)

modtages." Når jeg ikke bruger denne sidstnævnte forståelsesramme, så hænger det sammen med, at den førstnævnte betoner produktionsaspektets væsentlighed, ligesom den i højere grad betoner de samfundsmæssige aspekter også i teatermæssig kommunikation.

Rapporten her vil blive opbygget efter tematiseringen: produktion - distribution - konsumtion. Men det er ikke ensbetydende med, at den eksisterende forskning på området er opbygget efter samme tematisering. Oftest vil det ikke være tilfældet. Mange undersøgelser vil indskrænke sig til kun at dække det ene led eller en del af det ene led i den her fremlagte treledede tematisering. Dette gør det imidlertid ikke mindre vigtigt i en rapport som nærværende at fastholde et helhedsperspektiv, der søger at gribe om den samlede teaterkommunikationsproces i alle dens led.

1) Peer E. Sørensen: *Elementær litteratursociologi*, Grenå 1973, s. 57.

2) Bjørn Andersen & Janne Risum: *Historisk materialistisk kommunikations sociologi*, København 1972, Afsn. 2, s. 2.

Den treleddede tematisering antyder *ikke*, at produktionen af teater er underlagt samme lovmæssigheder som den øvrige produktion i et kapitalistisk samfund. En vigtig pointe at holde sig klar er nemlig, at godt nok antager kunsten vareform *som norm* og formidles via et marked i et samfund af kapitalistisk type, men dette betyder ikke nødvendigvis, at kunstproduktionen fungerer efter de principper om merværdiproduktion, der i øvrigt gælder i samfundets produktionssfære. De centraliseringer og monopoldannelser, som man kan opleve i teaterproduktionen i disse år er ikke fremstået af en indre logik i produktionssfæren, men sætter sig igennem via distributionen (jvfr. et fænomen som ARTE). Billedet og analysen af en kunstnerisk produktion er således ulige mere komplekst end den produktion, der udvikler sig i fuld overensstemmelse med kapitalens lovmæssigheder.

Når teaterproduktionen her betragtes i forhold til den øvrige produktion i et kapitalistisk samfund, så er der ikke tale om en normativ bestemmelse, hverken når det drejer sig om at bestemme et samfund som det nuværende Danmark som et kapitalistisk samfund, eller når det drejer sig om at bestemme teatrets varekarakter. Der er derimod tale om en beskrivelse af nogle faktiske forhold, en beskrivelse der søger at begribe disse faktiske forhold i deres sammenhæng og i deres udviklingsdynamik.

Når den treleddede tematisering - produktion-distribution-konsumtion - er valgt, er det ikke udtryk for, at jeg betragter teatret-som-vare som en nødvendighed eller et ideal. Derimod er det udtryk for, at teater *som norm* er blevet en vare i det eksisterende samfund. Der findes tendenser i det samlede teaterbillede, som søger at arbejde sig ud af denne vare-gørelse med den hensigt at bryde de almengørelser, den historieløshed og den konsum-anonymitet, der ligger i vare-gørelsen. Disse tendenser er ikke mindst vigtige i denne rapports sammenhæng. Imidlertid er det vigtigt at fastholde *normen* for teaterkommunikation - bl.a. for at undgå at havne i idealistiske positio-

ner. Teatrets vare-gørelse er et faktum, som man ikke sådan bare kan *beslutte* sig til at ændre.

Indenfor den valgte tematisering (produktion-distribution-konsumtion) vil den forskning, som jeg omtaler, blive placeret, hvor dens vigtigste resultater ligger. Den omtalte forskning vil undertiden også omfatte andre led af tematiseringen, hvad der ikke betyder andet og mere end, at de tre led hænger sammen. Produktionen bestemmer således i høj grad konsumtionen, både m.h.t. størrelsen og m.h.t. konsumtionsmåden.

3.2 BØRNTEATER - OPSØGENDE TEATER

Både 'børneteater' og 'opsøgende teater'¹ er forholdsvis nye begreber i teaterdiskussionen. I begyndelsen af 60'erne eksisterede de så godt som ikke. Da skulle man i Skolescenen, eller også kunne der være tale om, at et turnéteater/et rejsende teater kom på besøg.

De nye ord er tegn på, at der er sket ændringer i teatersituationen siden 60'ernes begyndelse. Efter at Skolescenens monopol blev brudt, er der opstået en bred vifte af børneteatre med hvert deres kunstneriske ansigt. Samlebetegnelsen for dette blev 'børneteater', dvs. en kategori, der definerer ud fra publikums alder. Det har været diskuteret, hvor aldersgrænsen gik for børneteater, men diskussionen har selvfølgelig været svær at afslutte, bl.a. fordi de teatre, der producerede børneteater også i stor udstrækning var de teatre, der producerede opsøgende teater for andre end børn.

3) Jvfr. Harald Swedners diskussion af dette problemfelt i "Tre perspektiv på teater: marknadsföringsperspektivet, samspelsperspektivet och förändringsperspektivet", I: Harald Swedner og Bjørn Egeland (red.): *Teatret som social institution*, København/Lund 1974, s. 14-34.

4) F.eks. i *Betænkning vedrørende børne- og ungdomsteater*, København 1972,

Med 'opsøgende teater'¹ har vi fat i et begreb, der mere søger at karakterisere ud fra distributionsformen. Her er tale om et teater, der spiller i andre lokaler end de traditionelle teaterlokaler, altså i lokaler, hvor mennesker kommer med et andet formål end at se teater (f.eks. gymnastiksale, biblioteker, kantiner, samlingsale, gader, torve etc.). Det vil altså sige, at meget børneteater samtidig er opsøgende teater.

Til at illustrere begrebsbrugen kan der opstilles flg. oversigtsskema:

spilles i målgruppe	Teatersale	Lokaler med teaterteknisk udstyr	Gymnastiksale, biblioteker, kan- tiner, gader, torve, klassevæ- relser etc.
Børn	<i>Stationært børneteater</i>	<i>Turnerende børneteater</i>	<i>Opsøgende børneteater</i>
Voksne	Stationært teater	Turnéteater	<i>Opsøgende teater</i>

Af skemaet fremgår det (med kursiv), hvilke typer af teater, der kan karakteriseres som henholdsvis 'børneteater' og 'opsøgende teater'¹. Det fremgår ligeledes, at der er tale om to forskellige dimensioner at betragte teatret ud fra, når man taler om børneteater og opsøgende teater. Grunden til at disse teaterformer ofte betragtes som én gruppe er for det første, at det hovedsagelig er de samme teatre, der producerer opsøgende børneteater og opsøgende voksenteater. For det andet er det disse to teaterformer, der ikke har fået del i de lovfæstede automatiske støtteordninger, som ellers præger det øvrige teaterliv. Og for det tredje ligger der nogle overtoner i begreberne 'børneteater' og 'opsøgende teater', der kan gøre det rimeligt at betragte disse fænomener under ét. Blandt disse overtoner kan nævnes: intentionen om at afmystificere teatret; intentionen om både i form og indhold at beskæftige sig med ting tæt ved publikums hverdag; intentionen om at gøre teatret til et redskab, et instrument, en diskussionspart-

ner; intentionen om at nedbryde den anonyme publikumsopfattelse og i stedet henvende sig til fast definerede grupper; gruppeteaterarbejdsformen, hvor teaterforestillingen forudsætter grundig research, og hvor der eksisterer en ikke-hierarkisk produktionsproces; osv.osv.

Dagligdagens begrebsbrug svarer derfor ikke altid til det forsøg på præcisering af, hvad det drejer sig om, der er indeholdt i skemaet på s. 13. Og selvom man i de senere år har kunnet iagttagte, at stationære teatre f.eks. har produceret enkelte opsøgende forestillinger, f.eks. til alderdoms- eller plejehjem, så skal man alligevel holde sig klart, at de her omtalte teaterformer - 'børneteater' og 'opsøgende teater' - først har fået deres udformning og deres begrundelse i og med målsætningsdiskussionerne omkring teatret i årene omkring 1968.

Når vi her vil betragte det samlede børneteaterfelt og det samlede opsøgende-teater-felt giver det nogle problemer, fordi man ikke kan regne med, at der vil være tale om fælles produktions-, distributions- og konsumtionsforhold indenfor f.eks. stationært børneteater, turnerende børneteater og opsøgende børneteater. Da der ikke foreligger undersøgelser, der dækker samtlige de teaterformer, der står i fokus her, bliver det nødvendigt at være opmærksom på, hvilken form for teater, der aktuelt tales om fremover i rapporten, ligesom det bliver nødvendigt at være klar over, at muligheden for at generalisere ud fra den enkelte undersøgelse vil være forholdsvis begrænset. Dertil er teaterbilledet på de omhandlede områder for broget.

Børneteater og opsøgende teater er i dag mange ting. Mindst af alt handler det om det vrængbillede, man undertiden ser fremstillet: nemlig at det skulle være ude på at forstyrre arbejderne i deres frokostpause for at fortælle dem, at man har det meget bedre i Østtyskland eller i Kina! Mytologien

5) Jvfr. f.eks. Jørn Langsted: *Dansk teaterdebat omkring 1968*, Gråsten 1978.

om, hvad børneteater og opsøgende teater er, er et kapitel for sig, der ikke skal diskuteres her. Men det er ikke uvæsentligt, at det lader sig gøre at lægge en stor gruppe menneskers arbejdsindsats for had ved i offentligheden at fremstille vrængbilleder af den. Det er ikke uvæsentligt, at de teaterformer, der tales om i denne rapport, ofte i den offentlige debat får tildelt en status som syndebuk.

3.3 FORSKNING

Det vil være en illusion at tro, at en fremlæggelse af videnskabelige resultater vil kunne fungere som en argumentation, der i sig selv forklarer f.eks. børneteatrets og det opsøgende teaters effekt eller mangel på samme. For det første vil selv 'nøgne' sociologiske dataindsamlinger nødvendigvis være påvirket af en forudfattet tolkning, inden de indsamles. Populært sagt: Som man spørger, får man svar. For det andet vil de indsamlede data kræve en fortolkning for at kunne forstås - og forstås i sammenhæng.

Derfor er det vigtigt at holde in mente, at en stor part af den forskning, der vil blive diskuteret i det følgende, er en forskning, der handler om kritisk at *forstå* og *forklare* menneskelige og samfundsmæssige handlinger og begivenheder. Denne forståelse og forklaring sker selvfølgelig ikke ud i den blå luft, det drejer sig i forskningem ikke blot om at fremsætte en mening eller en påstand. Den - overvejende humanistiske - forskning, der vil blive omtalt, er bundet af sit materiale, som kan strække sig fra elementei: til at begribe teatrets placering i samfundet til en sekvens i en forestilling. Forskningens værdi vil afhænge af, om den belyser sit materiale, bruger det og fremskaffer en ny, en dybere og mere omfæltende viden om sit emne. Derfor drejer humanistisk forskning sig heller ikke om meningernes frie marked, hvor det ene synspunkt kan være lige så godt som det andet, derimod drejer den sig om at forstå og forklare udtryk for menneskers og samfunds

liv i stort som i småt på en sådan måde, at menneskers muligheder for at handle, for at bemestre deres situation på alle felter bliver udviklet, nuanceret og underbygget.

Fordi humanistisk forskning drejer sig om at forstå menneskers og samfunds forskellige handlinger, vil den ofte sige sandheder, som er kontroversielle i de politiske magthaveres øren. Den vil ikke kunne forpligtes på at være salonfåhig, hvis den ikke skal miste sin binding til det faktiske materiale, som den arbejder med. Derimod vil man selvfølgelig nok kunne finde eksempler på, at den har været opportunistisk og rettet sig ind på forskningsfelter, som ikke kunne vække anstød. I disse tilfælde har den mistet sin handlingsrettede funktion.

Det lader sig således nok gøre at undertrykke og kue humanistisk forskning, men at kvæle den vil være vanskeligt, så længe mennesker vil være optaget af at forstå: hvorfor og hvordan? med henblik på deres fremtidige handlen.

At humanistisk forskning i disse år er blevet forkættet, hænger sammen med dens karakter af kritisk forståelse og forklaring. I modsætning til tekniske, naturvidenskabelige og medicinske videnskaber er den fundamentalt åben for diskussion og for anfægtelser. Og derfor også for lette angreb.

Jo mere den humanistiske forskning sætter ind på aktuelle - evt. politisk brændbare - emner, jo mere kontroversiel vil den blive opfattet i de herskende meningers kredse. Og jo mere vil dens direkte anvendelsessigte blive tydeligt.

Undervisningsminister Ritt Bjerregaard har bakket op om den her fremlagte forståelse af forskningen, idet hun ved Aarhus Universitets 50-års jubilæum udtalte:

"Et velfungerende universitet er derfor et, som er ubehageligt for systemet, som er ubarmhjertigt i sin kritik, som af sin yderste evne gør, hvad det kan for at sætte statsmagten og det bestående system i

pinlige og vanskelige situationer, gerne inden for overraskende områder og med uventede metoder."

Om den verbalt udtalte forståelse for forskningens funktion også hænger sammen med en praktisk-politisk handling er derimod ikke indlysende på baggrund af den ministerielle erklæring.

For forskningen omkring teatret kan den omtalte aktualitetsfunktion og deraf følgende tendens til at være kontroversiel være ét af de problemer, som den står overfor. Teaterforskningen i Danmark er ikke gammel, og dens interesse for aktuelle teaterproblemer er af meget ny dato.

Helle Helin opregner mange forskningsopgaver af interesse for det aktuelle børneteater og opsøgende teater. Blandt de opgaver, hun opregner, kan nævnes: undersøgelser over repertoiret; undersøgelser over direkte eller indirekte censur; effektundersøgelser; undersøgelser over sammenhængen mellem forældres og børns teatervaner. Hun diskuterer, hvilke ændringer der er sket med teaterbegrebet i og med disse teaterformer, og det er på dette grundlag, hun stiller de opgaver op, som forskningen kunne give sig i kast med. Helins bog er i sit anlæg en bred oversigt over teaterforskningens anvendelsesmuligheder i forbindelse med praktisk teater, og hun giver sig ikke af med at prioritere, ligesom hun heller ikke udmønter og konkretiserer forskningsopgaverne i videre høj grad. En sådan konkretisering skulle gerne ske i nærværende fremstilling.

Den forskning, der også plæderes for i denne rapport, er en forskning, der beskæftiger sig med teatermæssige fænomener, der har aktualitet i dag. Det handlingsrettede perspektiv har derfor stor vægt, men det betyder ikke, at der ikke også læg-

6) Ritt Bjerregaard: "Modstand garanteres", kronik i *Aarhus Stiftstidende* 12.9.1978.

7) Helle Helin: *Der ønskes en drøftelse af teaterforskningens anvendelsesmuligheder indenfor teaterdrift /produktion*, København 1975.

ges vægt på i hvor høj grad forskningen bidrager til den kritiske forståelse og forklaring af dens materiale.

Mange af de teatre, som denne rapport handler om, foretager selv en mere eller mindre systematisk og analytisk opsamling af erfaringer med henblik på fremtidig handlen. I det omfang en sådan erfaringsbearbejdning ikke foreligger dokumenteret skriftligt vil den ikke kunne inddrages i denne rapport.

4. BØRNETEATRES OG OPSØGENDE TEATRES KULTURPOLITISKE PLACERING

4.1 TEATER OG FRITID

I et samfund af Danmarks type fremstår arbejde og fritid som en modsigelse, som gensidigt definerer hinanden. Arbejde anses for hårdt og nødvendigt og som noget, man må gennemføre for at gøre sig fortjent til fritiden, hvor det egentlige liv leves som en flugt fra og en kontrast til arbejdslivets ufrihed.

Teatret er et af de elementer, som kan indgå i fritidslivet. For at begribe dets placering er det nødvendigt at studere hele fritidssfæren og de ting, der karakteriserer forskellige samfundsgruppers udnyttelse af den frie tid.

Bjørn Tagseth har i 1969/70 gennemført en sådan undersøgelse i Oslo. Hans undersøgelse viser, at arbejderklassens fritidsanvendelse var mere underholdningspræget og mindre problem- eller samfundsorienteret end fritidsanvendelsen hos selvstændige (småborgere eller kapitalister) og funktionærer (mellem-lag). Arbejderklassen tilbringer også mere af fritiden hjemme. Et led i dette mønster er et lavere antal teaterbesøg end i de andre klasser.

Forskellen i fritidsanvendelsen forklares af Tagseth ud fra kulturlivets grundlæggende klassebestemte træk. Han siger, at de dominerende træk ved samfundet fremstår som borgerlige, og at det giver sig udslag i et teater og kulturliv, der i hovedtræk kan karakteriseres som psykologiserende og ahistorisk, og som tjener til at legitimere de herskende magtforhold. Men hermed mener han ikke, at folk lader være med at bruge teatret og andre kulturtilbud på et bevidst politisk grundlag.

1) Bjørn Tagseth: *Teatret og fritiden*, Oslo 1971.

Tagseths undersøgelse viser, at arbejderne både var mere radikale og mere fremmedgjorte end andre klasser. Undersøgelsen viser endvidere en klar sammenhæng mellem graden af fremmedgørelse og fritidsanvendelse. Sådan at de fremmedgjorte havde et mere underholdningspræget og mindre problemorienteret fritidsliv, og sådan at de også gik mere i teater end de radikale. Mellem radikalisme og fritidsanvendelse finder Tagseth derimod ingen sammenhæng. Det tyder på, at afvisningen af teatret ikke sker på et bevidst politisk grundlag. Der er derimod tale om, at det er samfundets opbygning som et hele, der nedfælder sig i folks bevidsthed og præger hele tilværelsen.

Tagseth ser radikalisme og fremmedgørelse som to forskellige udtryk for den grundlæggende modsigelse mellem arbejde og kapital. Han betragter dem som en form for modkultur. Både fremmedgørelse og radikalisme har deres udspring i en fundamental misfornøjelse, der er skabt af den samme grundlæggende situation. For Tagseth betyder dette, at den kulturelle situation er labil, og at den mere passive fremmedgørelse let kan slå over i en mere aktiv radikal modstand.

"Analysen skulle vise det uholdbare i å presse folk inn i et kultur- og atferdsmønster som de står fremmed overfor. Folk må utvikle sin kultur på sine egne premisser. Noe som vanskelig kan skje under de nåværende samfunnsforhold. Det er samfunnet og ikke folk det er noe i veien med. Det å kunne bygge opp en egen kultur krever makt. For å kunne komme fram til adekvate oppfatninger av en selv og samfunnet, må folk kunne bestemme over sine egne levevilkår. Så lenge vi har et samfunn hvor vanlige arbeidstakere er nektet råderetten over den mest vesentlige menneskelige og samfunnsmessige virksomhet, produksjonen. Så lenge vi har et samfunn som er tilpasset kapitalens behov, vil heller ikke folk kunne utvikle en kultur som fullt ut er i samsvar med deres egne interesser."

Hermed fører Tagseths analyser ham med nødvendighed frem til, at det ikke er traditionelle kulturdistriktions-forholdsregler, der vil kunne hjælpe noget på den analyserede situation. Også andre forskere har været inde på lignende tankegange.

Den svenske sociolog Harald Swedner summerede i 1969 op, hvad den eksisterende forskning kunne fortælle om teaterpublikummets struktur. Derudfra skitserede han, hvad der kunne gøres ved denne struktur, hvis man af den ene eller anden grund ikke var tilfreds med den.

Den eksisterende viden er bl.a.:

- 1) at publikumsstrukturen er meget ensartet i de lande, hvor man har lavet undersøgelser over den;
- 2) at kvinder er mere teaterinteresserede end mænd, men at forskellene i besøgsfrekvens for mænd og kvinder er ubetydelige;
- 3) at teaterbesøgsfrekvensen er meget højere i de grupper i befolkningen, som har høj uddannelse og høj indtægt (andelen af arbejdere i teaterpublikummet er normalt på 1-10%, afhængig af hvilken type teater man studerer, medens arbejderne normalt udgør 40-50% af befolkningen);
- 4) at teaterbesøgsfrekvensen som regel er højest i 20-29 års alderen;
- 5) at teaterbesøgsfrekvensen synker meget markant med højere alder i arbejdergrupperne, medens den holder sig på et relativt højt niveau helt op i pensionsalderen blandt akademikere, selvstændige og andre grupper med høj uddannelse og høj indtægt;
- 6) at et meget lille udsnit af befolkningen foretager størsteparten af teaterbesøgene (i Stockholmsområdet i 1965-66 blev halvdelen af teaterbesøgene aflagt af en lille gruppe på ca. 10% af indbyggerne, som gik i teater 9 gange eller mere i løbet af ca. 18 måneder);

- 3) Harald Swedner: "**Vår** bundna tid och vår fria tid", I: Harald Swedner, Jørgen Pauli Jensen, Leif Holbæk-Hanssen, Arnljot Strømme Svendsen: *Teatret i velstandssamfundet*, Bergen 1969, s. 9-29.

7) at forskellige typer af teaterforestillinger og forskellige teaterscener (med forskellig placering i byen og med forskelligt repertoire) tiltrækker meget forskelligartede publikumsgrupper;

8) at de grupper i befolkningen, som forholdsvis sjældent går i teatret foretrækker "lettere" forestillinger (operetter, komedier, farcer, revyer) frem for "tungere" stykker (klassikere, problemstykker); og

9) at de forsøg som visse steder er blevet gjort på at lokke arbejder-grupperne i en egns befolkning til de almindelige city-teatre som regel kun har haft ringe succes.

Ud fra almindelige demokratiske grundsætninger kunne der nok være grund til at søge disse forhold ændret. Swedner opregner de traditionelle beslutninger, som teatrets folk kan træffe, og som drejer sig om egenskaber ved teaterforestillingen. Men Swedner plæderer for, at det er en helt anden type ændringer, der må til, for at få hul på de problemer, som afspejler sig i de nævnte fakta. Han mener, at det direkte drejer sig om grundlæggende ændringer i samfundets struktur af følgende type:

- " (a) Vi måste skapa ett utbildningssystem , som över hela linjen och för alla skolformer ger en god estetisk fostran, som skapar förutsättningar för framväxten av kulturaktiviteter inom ramen för ett aktivt fritidsliv.
- (b) Vi måste bygga upp ett estetiskt aktivitetsprogram för dagens vuxna, för dem som i dag är ett offer för de "miljöhindrar", som fanns och delvis fortfarande finns inbyggda i vår traditionella skola och i våra separerade sociala miljöer och som har hindrat och fortfarande hindrar många människor från att komma i kontakt med de möjligheter till ett aktivt fritidsliv, som vårt samhälle erbjuder.
- (c) **Vi måste gemensamt föra fram kravet på en inkomstpolitik, en skattepolitik och en subventioneringspolitik, som gör det ekonomiskt möjligt för medlemmar i alla samhällsgrupper att leva ett intensivt och varierat fritidsliv.**

- (d) Vi måste bygga upp en *effektiv kulturdi s tributions apparat*, som gör det möjligt för människor i glesbygderna, för etniska minoriteter och för de psykiskt och fysiskt handikappade att leva ett meningsfyllt och varierat fritidsliv.
- (e) Vi måste genom en noggrann samhälleligt styrd *planering av skiftprogram, arbetstider och semesterperioder* skapa goda möjligheter för alla yrkesgrupper att leva ett intensivt och stimulerande fritidsliv.
- (f) Vi måste genom ett radikalt nytänkande skapa *karriärvägar inom arbetslivet*, som eliminerar det orimliga förhållandet att stora grupper av arbetstagara är så uttrötade på kvällarna och vid veckosluten att de inte orkar med att använda sin fritid på ett konstruktivt sätt. Många personer med t.ex. kroppsarbete eller slitsamt kontaktarbete blir med åren så nerslitna psykiskt och fysiskt, att de långt innan pensionsåldern måste acceptera att de inte längre orkar att leva ett aktivt fritidsliv. Ingen bör under en längre del av sitt liv få lov att ägna sig åt tunga och monotona arbetsuppgifter, som definitivt sliter ner honom fysiskt och psykiskt." ⁴⁾

De krav, som Swedner her fremfører, viser noget om, at reelle løsninger på de kulturpolitiske problemstillinger, der vedrører, hvordan mennesker udnytter den eksisterende kultur, kræver anderledes radikale indgreb, end vi er vant til at forbinde med overordnet kulturpolitik.

Også den danske Arbejdsgruppen om Børn og Kultur knytter an til en lignende indsigt, når den skriver:

"Uden at ændre de økonomiske strukturer i samfundet og befolkningens arbejds- og fritidsliv, vil vi ikke kunne ændre nævneværdigt på børnenes situation. En børnekulturlovgivning vil kun kunne skabe "tåleligere" vilkår for børnene, og det må derfor være ud fra denne

4) Harald Swedner, smst., s. 28 f.

synsvinkel, vi betragter en eventuel udformning af en børnekulturlovgivning."

Også andre analyser af den traditionelle kulturpolitik, der er gået ud på at demokratisere adgangen til kulturen, at decentralisere den eksisterende kultur uden at ændre dens indhold og dens konsumtionsforhold, peger på, at denne politik ikke fører til de ønskede resultater. Augustin Girard peger således på, at der bør ske en ændring fra en politik, der vil arbejde med "demokratisering af kulturen", til en politik, der handler om et "kulturelt demokrati". Også for Girard må en kulturpolitik ikke nøjes med at begrænse sig til det førstnævnte perspektiv. Det drejer sig først og fremmest om at skabe "et publikum, hvis teaterbesøg er led i en aktiv og kontinuerlig dannelsesproces, ikke blot en aftens passivt oplevede underholdning. Formålet er ikke at omdanne et folk til et publikum, men at skabe et folk ud af massemediernes publikum."

Pinn Jor, der for Europarådet har foretaget en rejse Europa rundt til en række kreative centre, huse eller hvad de nu kaldes, er inde på tilsvarende overvejelser. Hans sammenfattende
7)

analyse omfatter også en lang række teateraktiviteter, derunder et kapitel specielt om "Teater med nye funksjoner".

Finn Jor bemærker sig, at teatret er genstand for stor interesse ud over hele Europa. Men det drejer sig ikke om det traditionelle teater. Derimod drejer det sig om et teater i tilknytning til en genopdagelse af to grundlæggende elementer ved teatret. For det første, at man gennem teatret kan afprøve hele spektret af menneskelige konfrontationsmuligheder og lade situationer udvikle sig, se hvordan konflikter opstår og afprøve løsningsmuligheder. Dette sker via teatret sanseligt og gennemskueligt for enhver. For det andet kan denne eksperimenterende virksomhed kombineres med menneskets trang til at spille

5) *Børn - kultur - samfund 1. Billede af børnekulturen*, København 1977, s.9.

6) Augustin Girard: *Kulturpolitik. Teori og praksis*, København 1973, s. 58.

7) Finn Jor: *Kultur - menneskets annen natur*, Oslo 1976.

roller. Ved hjelp af disse to elementer er teatret blevet et nyt og aktuelt meddelelsesmiddel for mange grupper. Denne form for teaterarbejde, hvor teatret er integreret som et medium i grupperes øvrige arbejde, er ikke alene et amatørteaterfenomen. Ud over Europa viser udviklingen, at det også er professionelle teaterfolks reaktion på den situation og de analyser, der er præsenteret på de foregående sider i rapporten her.

Finn Jor præsenterer en række af de forskelligartede manifestationer, som denne nye teaterarbejds måde har ført med sig. Det er karakteristisk, at teatret skabes i nær kontakt med sin målgruppe, at det tager problemer op som vedrører målgruppens dagligdag, og at det gør det i en artistisk form og et kunstnerisk sprog, der stræber mod at give fulgyldige kunstneriske oplevelser i de sammenhænge, hvor det er beregnet til at blive spillet.

Finn Jor søger forskellige steder i sin bog at sammenfatte, hvad det er der er sket med teatret i disse år, og hvorfor det bliver brugt i de sammenhænge det gør. F.eks. skriver han om The Cockpit i London:

"The cockpit vil med andre ord "avmytologisere" eller "de-mystifisere" kunsten ved å gjøre den nær og fortrolig, ja, *selvfølgelig* i den daglige livsutfoldelse.

Denne tankegang kan ikke betraktes isolert fra det som skjer i samfunnet og teaterverdenen forøvrig. Fremveksten av små eksperimentteatre og ikke minst et politisk og samfunnsmessig engasjert teater, har hatt avgjørende betydning for de yngre. Man har tatt den dramatiske kunst ut av de gamle borgerlige tempelbygninger og flyttet den over i unge menneskers egen verden. Uten at underholdningsfaktoren er utelatt, er det tale om en kunst som skapes og fremføres i miljøer de unge føler seg hjemme i, den taler deres eget sprog og behandler deres egne problemer. At de også selv får gå inn i dette teater og forme det, at det kan bli bærer av deres egen stemme,

deres eget budskap til samfunnet, og at det i virkeligheten er en billig kunstform, gjør det kanskje berettiget å hevde at nettopp teateret er blitt ungdommens spesielle kunstart i 1970-arene." ⁸⁾

Hermed har han også præciseret, at teatret kan have en anden funktion i forhold til menneskers fritid, end det traditionelle teater, som Tagseths og Swedners analyser oppbygges ud fra.

4.2. TEATERØKONOMI

Teaterøkonomi og -statistik er ikke nogen veludviklet forskningsgren i Skandinaviens. Der eksisterer ikke videre mange studier af teatrets makroøkonomiske placering eller af de økonomiske omstændigheder omkring den enkelte forestilling. Også den statistik, der kunne danne grundlaget for studier af denne art, savnes.

Augustin Girard, chef for det franske kulturministeriums studie- og forskningsafdeling, gør opmærksom på en række områder, hvor det er påtrængende nødvendigt, at der bliver fremskaffet data. Det drejer sig om etablering af en kulturstatistik, et studium af de offentlige udgifter i kulturpolitikken, studier i forholdet mellem bekostningen og fordelene ved forskellige kulturpolitikker samt indførelse af nationale kulturregnskaber. Girards bog om *Kulturpolitik* indeholder en række eksempler på det materiale, som det er nødvendigt at få etableret som forudsætning for de kulturpolitiske beslutninger, der skal bygge på analyser og studier.

Bjørn Egeland, der har gennemført teaterøkonomiske studier, beklager i sin teaterøkonomiske undersøgelse, at han mangler

8) Finn Jor, srast., s. 67.

9) Augustin Girard: *Kulturpolitik. Teori og praksis*, København 1973, spec s. 116 ff.

10) Bjørn Egeland: *Studier i teaterøkonomi*, Bergen 1969. Jvfr. endvidere: Bjørn Egeland: "Teatrets økonomi", I: Harald Swedner og Bjørn Egeland: *Teatret som social institution*, København/Lund 1974, s. 251-284.

statistiske og økonomiske oplysninger fra Danmark. Denne beklagelse kan kun istemmes, idet der ikke findes nogen offentlig tilgængelig teaterstatistik - omfattende teaterbesøget, teatrenes egenindtægter, offentlig støtte, teatrenes udgifter etc. - i Danmark. På lignende måde findes der ikke teaterøkonomiske studier af nogen betydning. Derfor kan der være grund til her at gøre opmærksom på nogle af Egelands resultater. Hans hovedobjekt har været Den nationale Scene i Bergen, men de vigtigste konklusioner belægger han med sammenligninger fra det øvrige Europa, øst såvel som vest, således at de forekommer ret generelle.

Det er karakteristisk, at lønudgifternes andel af teatrets årlige udgifter har ligget mellem 70 og 83% igennem hele den studerede periode fra 1883 til 1969.

Det er ligeledes karakteristisk, at teatrets selv dækningsgrad, dvs. forholdet mellem teatrets egne indtægter ved billetsalg o. lign. og teatrets samlede omkostninger, har været synkende efter 1. verdenskrig: fra ca. 0,95 til oa. 0,25.

Teatervirksomhed har i hele perioden haft behov for støtte, men støttebehovet er steget voldsomt i de senere år, hvad den fallende selvdækningsgrad også vidner om. Teatervirksomhed lader sig ikke i videre høj grad rationalisere, idet selve den menneskelige arbejdskraft indgår som et vigtigt element i det produkt, forestillingen, der sælges. Godt nok kan man udnytte denne arbejdskraft mere eller mindre intenst, men det lader sig ikke rigtig gøre at rationalisere i videre stor udstrækning ved indførelse af arbejdskraftbesparende maskineri el. lign.

Af de anførte grunde vil teaterdrift være en stagnerende næringsgren i teknologisk henseende. Og hvis en sådan næringsgren ønskes opretholdt af forskellige grunde, kræves der subsidier af den ene eller anden grad. Priserne på den producerede vare vil nemlig ikke kunne hæves i takt med omkostningerne, fordi en sådan prisstigning vil kunne få forbruget til at falde drastisk. Denne store priselasticitet hænger sammen med, at teatret må sammenlignes med andre kultur- og underholdnings-

produkter, der kan produceres billigere, fordi det er muligt at producere dem med indsættelse af teknologi, her tænkes f. eks. på underholdningsindustrien, massekulturen og medieprodukterne.

Ud fra de økonomiske undersøgelser bliver det klart, at teaterdrift ikke ville kunne opretholdes uden offentlige subsidier af den ene eller den anden art. Selvfølgelig gives der eksempler på, at det alligevel har kunnet lade sig gøre, men så har det drejet sig om teatre, der har spillet forestillinger lang tid i træk med en meget høj belægningsprocent, og det vil en normal teaterdrift ikke kunne klare. Ligesom man selvfølgelig kan diskutere, hvilke kulturelle perspektiver, der er i den form for teater.

Der er ingen grund til at antage, at børneteateret og det op-søgende teater i princippet skulle adskille sig fra de hovedtendenser, som Egeland har fundet af teaterøkonomisk overordnet art. Det vil måske snarere være sådan, at lønudgifterne her vil udgøre en større procentdel af teatrets årlige udgifter, eftersom denne type teatre som regel arbejder med billigere dekorationer og kostumer end andre teatre. Derimod vil rejseudgifterne for mange af disse teatre så udgøre en stor post på regnskabet.

4,3 TEATERPOLITIK

"Hvilken mening er der i statens kulturpolitik?" - spørger Steen Bengtsson bl.a. Hans analyse lægger vægt på, at den hidtidige danske statslige kulturpolitik har sigtet (næsten udelukkende) mod finkulturen, har været en distributionspolitik og hovedsageligt har sigtet på at opretholde eksisterende kulturapparater. Samt at den kommunale kulturpolitik har kon-

11) Steen Bengtsson: *Kulturel velfærd som politisk mål*, Århus 1978, s. 124.

centreret sig endnu mere om finkulturen end den statslige. Der er godt nok sket en rent kvantitativ udvidelse af det offentlige kulturudgifter op gennem 60'erne. Denne udvidelse har støttet sig til opbygningen af kulturapparater: pengeuddelende udvalg, kulturinstitutioner etc. Fra Steen Bengtssons konkluderende sammenfatninger kan citeres:

"Den førte politiks kultursyn ser kulturen ikke som en aktivitet eller en funktion i samfundet, men som produkter. Disse produkter betragtes under to synsvinkler. Den ene er den borgerlige kulturs kvalitetsbegreb, som ikke rigtig lader sig definere, men som man må regne med stadig er overleveret blandt medlemmerne i en kulturelite. Den anden er populariteten. Det drejer sig om at frembringe to slags produkter: Dem af høj kvalitet som kun interesserer få, og dem der kan virke pædagogisk på mange:, så de får højnet deres smag en smule.

Jeg synes ikke engang man kan kalde de sidste tyve års politik, i det omfang den bære sigter på, at der frembringes og distribueres produkter, for en kultur-politik. Den adskiller sig fra en kultur-politik, på samme måde som det at sætte grene i vand adskiller sig fra at plante træer. En politik, der bare sigter på effekter, kan højst frembringe indtrykket af en kultur.

(...)

En politik med kulturapparater kan højst skaffe midlerne ikke betingelserne for, at der kan ske en kulturel aktivitet i forskellige dele af befolkningen. - Det virker u hensigtsmæssigt at organisere et kulturarbejde på en måde, som er skadelig for det egentlige kulturliv. Den enorme ændring af den offentlige kulturpolitik, som 60'ernes vækst er udtryk for, står i modsætning til, at der er sket meget lidt på det organisationsmæssige område. Langt de fleste af kulturpengene er brugt til at puste eksisterende organisationer eller organisationstyper op med.

(...)

Kulturteorierne peger på en kulturpolitik, som går ud på at begrænse de destruktive kræfter i samfundet, det kommercielle system og den politiske magt, som når de vokser vil gribe for langt ind i mennesket. Den førte kulturpolitik beskæftiger sig slet ikke med det. Den tager tværtimod alle hensyn til kommercielle interesser, der er tilstede på kulturmarkedet og beslægtede områder, og den opbygger organer af en type, som trods oprindelige lovgiverintentioner næppe i længden kan holdes frie af politisk dirigering. Og ved det man kalder decentralisering placeres en større del af beslutningerne ude i kommunerne. Den førte kulturpolitik handler om fremstilling og fordeling af en særlig type produkter eller konsumgoder. Kulturteorierne derimod, taler om kultur som en rettighed, som noget der må beskyttes, som en funktion i samfundet der er en forudsætning for demokrati." ¹²⁾

Nu vil man nok kunne sige, at Bengtsson er lovlig generaliserende i disse afslutningskommentarer i sin bog, men der er alligevel en meget stor part af sandhed i dem. Derimod tager de ikke hensyn til de modsatrettede (mindre omfattende) tendenser, der også kan ligge i den førte kulturpolitik.

Også hos Exe Christoffersen er der tale om overordnede bestemmelser af den statslige kulturpolitik. Han betragter udviklingen af det, han kalder en aktiv kulturpolitik, som et led i socialdemokratiets øvrige politik, idet socialdemokratiet i lange perioder i 60'erne har været det statsbærende parti. Christoffersen ser den førte socialdemokratiske kulturpolitik som kapitalprogressiv, idet den dels satser på at nedbryde borgerskabets dannelsesmonopol, og dels satser på at udvikle en selvstændig arbejderkultur. Socialdemokratiets kulturpolitik og dermed statens i 60'erne karakteriseres som et forsøg på at indløse de voksende kvalifikationskrav til arbejdskraften, samtidig med at man forsøgte at opbygge en de-

12) Steen Bengtsson, smst., s. 159 - 161.

13) Exe Christoffersen: *Aktiv kulturpolitik og avbejdevteater*, Århus 1976

mokratisk medindflydelse på de borgerlige kulturinstitutioner. På teaterområdet kommer politikken ikke til at handle om at udvikle et specifikt arbejds-teater, men derimod om at demokratisere det borgerlige institutionelle teater. Teaterpolitikken gøres almenmenneskelig med udgangspunkt i de eksisterende institutioner.

De analyser, der har været foretaget af den eksisterende teaterlovgivning, har gentagne gange påpeget, at den har karakter af en bevaringslovgivning,, der sigter mod felt for felt at søge de eksisterende institutioner sikret økonomisk,, startende med Det kgl. Teater, over landsdelsscener, over de store københavnske privatteatre til det rejsende teater. Analyserne har påpeget misforholdet mellem de skønne ord og den reelle politik, idet de teatre, der har mulighed for at få en bredere social berøringsflade, indtil videre er holdt udenfor den støtteautomatik, som ellers er gennemført på teaterområdet. Støttepolitikken er også på dette felt gået sådan, at hovedparten tildeles finkulturen, mens der kun er meget små tilskud og meget ringe økonomisk støtte til det teaterliv - f.eks. børneteatre og opsøgende teatre - der søger at realisere et teaterliv, hvor teatret indgår i hverdagslivet, henter sine problemer derfra og foretager sine udspil dér. Netop teatre, der ønsker at udvide og udvikle teater- og kulturbegrebet, at indgå i nye og uprøvede spillesituationer, netop teatre, der kunne være i overensstemmelse med de tanker, som Girard gør sig, når han taler om et kulturelt demokrati, eller som Finn Jor

- 14) Jvfr. f.eks.: Jørn Langsted: "Rids om det ny teater i Danmark", I: *Teatrets teori, og teknikk*, nr. 17, 1972, s. 42-48; Kirsten Thonsgaard Hansen: "Bidrag til en forståelse af statens kulturpolitik", I: *Børneteateravisen*, nr. 11, 1975, s. 6-8; Jørn Langsted: "Børneteater - modvind og kursændring. Skitser til børneteaters kulturpolitiske stilling", I: *Dansk pædagogisk tidsskrift*, særnummer 3, marts 1975, s. 109-115; Jørn Langsted: "Teaterlovsforslaget", I: *Børneteateravisen*, nr. 13, 1976, s. 2; Lis Vibeke Kristensen: "Dansk børneteater 1976 - historien om en teaterlovsændring", I: *Bixen*, nr. 5, 1976, s. 42-45; *Børn - kultur - samfund 2. Teater for børn*, København 1978.

omtaler, er de teatre, som i det lovgivningsmæssige spil er blevet ladt i stikken.

Den eksisterende forskning omkring teaterpolitikken har i rigt mål fastslået dette, men det er ikke lykkedes for den at trænge igennem, hvad der vel bl.a. hænger sammen med, at det først er i de allerseneste år, at de europæiske strømninger omkring kulturelt-demokrati-tankegangen så småt er ved at trænge ind på den traditionelle tankegang omkring demokratiseringen af det eksisterende borgerlige kulturmønster. Den traditionelle tankegang har præget dansk teaterlovgivning.

5. PRODUKTION

5,1 SMÅPRODUCENTER

Det er Elin Andersen, der i forskellige analyser har interesseret sig for at bestemme børneteatrene (og de opsøgende teatres) produktionsmåde. Tilsvarende: analyser er ikke udført i Danmark af store teatres produktionsmåde, som er karakteriseret ved en veludviklet arbejdsdeling mellem håndens og åndens arbejde og ved en traditionel hierarkisk opbygning.

Elin Andersen skelner mellem to produktionsmåder for kunst, der eksisterer samtidig i dagens samfund, men hvor den ene - historisk set - ligger i forlængelse af den anden. Ældst er den traditionelle kulturvareproduktion. Det svarer til det, der ofte betegnes som seriøs kunst, uanset om det er den borgerlige finkultur, der er tale om, eller det er den alternative antiborgerlige kulturproduktion. Den anden produktionsmåde er massekulturen eller trivialkunsten.

Den traditionelle kunstvareproduktion er en småborgerlig produktionsmåde, hvilket betyder, at kunsten produceres håndværksmæssigt af enkeltindivider, der har ejendomsret til såvel produktionsmidler som det færdige produkt. En teatergruppe ejer f.eks. sin teknik og sin bil og sin færdige forestilling.

Massekulturen derimod er produceret på et industrielt grundlag af lønarbejdere, som ikke ejer deres egne produktionsmidler (f.eks. trykkemaskiner, filmkameraer) eller det færdige produkt. Arbejdsprocessen er stærkt arbejdsdelt, sådan at de enkelte lønarbejdere kun udfører deloperationer på det færdige produkt.

- 1) Elin Andersen: "Børneteatrene som småproducenter", I: *Børneteatevavisen*, nr. 11, 1975, s. 9; Elin Andersen: "Gruppeteatret som distributions- eller kommunikationsform. Om nogle tendenser i halvfjerdsernes danske gruppeteater", I: Olav Harsløf (red.): *Kunst ev våben*, København 1976, s. 65-83.

Massekulturen harmonerer i sin produktionsmåde med de overordnede udviklinger af det kapitalistiske samfund. Og dens produkter vil ofte kunne have den funktion, at de giver kortvarige, passive, ukomplicerede behovstilfredsstillelser, der i mangt og meget vil svare til behov, der er til stede under arbejdsprocessens stress og jag i dag.

Den statslige støttepolitik til den traditionelle kunstneriske produktionsmåde er et forsøg på - af forskellige grunde - at opretholde produktionen i denne sektor af samfundet, selv om det er massekulturens produktionsmåde, der er den dominerende. De centraliseringer, der er sket i teaterproduktionen i de senere år, kan ses som udslag af det dilemma, den traditionelle kunstneriske produktionsmåde står i. Centraliseringerne er et forsøg på at tilpasse denne produktionsmåde til den dominerende produktionsmådes logik.

Set ud fra denne økonomiske betragtningsmåde kan den produktionsmåde, som er børneteatrene og de opsøgende teatres, ikke opretholdes på et frit marked. I en samfundsmæssig sammenhæng er den småborgerlige produktionsmåde en forældet produktionsmåde.

Det betyder, at f.eks. teaterproduktion ikke kan argumentere for sin opretholdelse ud fra økonomiske kategorier. Det må blive den æstetiske, ideologiske argumentation, der kan forklare det nødvendige i at opretholde en produktion, som ellers var dømt til at gå under.

I børneteatrene og de opsøgende teatres udvikling herhjemme tolker Elin Andersen en bevægelse fra en forholdsvis bred teaterbevægelse hen til en situation, hvor teatrene i højere grad bliver indfanget af markedstvungen, tvunget til en stadig gentagen produktion af teatervarer, der skal afsættes til så mange som muligt for at indløse de i varen indbyggede logikker. Hun mener, at der bl.a. - og parallelt med en kvali-

tativ forbedring af gruppeteatret - har eksisteret en kvantificerende tendens, som har tilpasset børneteateret og det opsøgende teater i nogle institutionelle rammer, hvor det ikke hørte hjemme i sit udspring.

I og med at teatrene bliver mere etablerede, bliver de til faste produktionsapparater, der skal producere et vist antal produktioner og spille hver produktion et vist antal gange for at skaffe sig en nærmere bestemt indtjening.

Sådan som børneteateret og det opsøgende teater er opbygget, dvs. i den småborgerlige produktionsmåde i den udformning, den har fået hos disse teatre, ligger der perspektiver om ligeløn og internt demokrati, der i virkeligheden kommer til at betyde, at det med disse teatre er lykkedes at konstruere nogen, hvor producenterne både er arbejdsgivere og arbejdstagere. Dvs. solidariteten bevirker, at ens faglige og økonomiske krav ikke kan gennemføres. Der er ingen modpart til stede, som man kan stille kravene til.

Vareformen som forestillingerne produceres i, kan stille sig hindrende i vejen for at teatergruppen kan nå det publikum, som den egentlig gerne vil nå, men som måske ikke lader sig nå gennem de gængse afsætningsmekanismer eller gennem de gængse institutioner.

Elin Andersens analyser påviser, at denne opbygning af teaterlivet får en række konsekvenser som strækker sig udenfor produktionsfæren, men som har noget med distributionen af teateret og brugen af det at gøre. Når børneteatrene f.eks. har fundet frem til at distribuere sig gennem skoler og institutioner, så betyder det samtidig, at de ikke er i stand til at møde børn dér, hvor de sammen med de voksne udgør klasser og lag i samfundet, dvs. i hjemmemiljøet og i boligkvartererne.

Elin Andersen gør endvidere opmærksom på, at visse teatre ef-

terhånden har fået institutionaliseret en kommunikationsform, der ser nogenlunde sådan ud: spillerne lægger problematikken frem i teatralisk form - derefter lo minutters pause - og så diskussion med spillerne i panelet. Denne kommunikationsform vil ofte stå i fare for at ende i diffusitet, og den vil i hvert fald kun have chancer for at blive virkelig vellykket, når forestillingens problematik rammer direkte ind i et homogent publikums kollektive erfaringer.

Som det her er anført virker produktionsstrukturen og varegørelsen ind på flere forskellige måder i den samlede teaterkommunikation. På dette område savnes der i øvrigt uddybende undersøgelser, ligesom der savnes undersøgelser over småproducentstrukturens betydning for de involverede teaterarbejders bevidsthed om deres rolle og om teatrets rolle i samfundet.

5.2 INDRE STRUKTUR

Hovedparten af børneteatre og opsøgende teatre styres af samtlige involverede medarbejdere i forskellige former for kollektiv ledelse. Der foreligger ingen direkte studier af den indre strukturs betydning for den kunstneriske produktion, hverken m.h.t. traditionelt, hierarkisk, autoritært teater eller m.h.t. medarbejderstyret teater. Det er selvfølgelig også vanskeligt at måle de forskellige faktorer i en evt. undersøgelse.

Derimod har problematikken omkring demokrati på arbejdspladsen været udsat for en del interesse blandt teaterarbejdere, hvad der bl.a. har givet sig udslag i Vasaseminaret i juni 1975 om "Maktstrukturer och styrelsesformer inom teatern". Igennem det materiale, som dannede grundlaget for dette seminar, fremgår det, at tendenser blandt teaterfolk går i retning af et opgør med det hierarkiske teater. De to publikationer i

2)

forbindelse med seminaret dokumenterer i nogen grad, hvordan hierarkiet spiller ind på teaterarbejdernes ansvarsfølelse og arbejdsforhold. Der er ingen tvivl om, at demokratiserende tiltag på teatret som arbejdsplads vil betyde forbedrede arbejdsforhold, og at det vil give de involverede teaterarbejdere en voksende ansvarsfølelse overfor det fælles produkt.

Ud fra nogle undersøgelser, der omhandler dele af problematikken om teatrets indre styre, kan der derimod trækkes nogle konklusioner.

Harald Swedner og Göran Arnman har studeret Gorillateatern i Malmø, som eksisterede i en 2-års periode i 1969-1971. Deres studie beskriver arbejdet i denne teatergruppe, som var placeret i en forstad til Malmø, og som desuden spillede opsøgende teater. Af deres beskrivelse er det vigtigt at fremhæve tre pointer, som har betydning for arbejdet i mange af den type teatergrupper: *Internt demokrati, fortløbende videreuddannelse og kollektive arbejdsprocesser.*

I Gorillateatern indebar det interne demokrati, at alle beslutninger skulle træffes i fællesskab, og at alle skulle være enige om beslutningerne. Men det betød ikke, at alle skulle lave alt. Der blev skelnet mellem arbejdsopgaverne, således at én person hovedsagelig var instruktør og én hovedsagelig administrator. Men ingen fungerede som chef for andre i den betydning, at han/hun kunne give ordrer om, hvad der skulle laves. I Gorillateatern indebar det interne demokrati endvidere en udstrakt grad af fællesøkonomi, fællesmåltider m.v., hvad der hang sammen med gruppens dårlige økonomi.

- 2) *Ansvars strukturen inden for teatret i Norden, København 1975 og Maktstrukturer och styrelsesformer inom teatern. Referat af vasaseminarieret 13.-19.6. på Hanaholmen, Stockholm 1976.*
- 3) Harald Swedner og Göran Arnman: "Gorillateatern - en teaterideologisk studie", I: Harald Swedner og Bjørn Egeland (red.): *Teatret som social institution, København/Lund 1974, s. 109-144.*

Gruppen er - som mange tilsvarende grupper - karakteriseret ved en stadig bestræbelse på at videreudanne sig som skuespillere. Gruppemedlemmerne gik til sangtræning, lavede gymnastik. Men videreuddannelsen omfattede også arbejde med en scene fra Shakespeares *Kong Lear*, som man ikke havde planer om at opføre, men som man trænede med for at udvikle gruppens udtryk og for at få nye erfaringer af teatermæssig art. Det er et af de nye teatergruppers karakteristika, at der så vidt det er muligt - økonomisk og tidsmæssigt - arbejdes med en kontinueret videreuddannelse for hele gruppen. Det gælder ikke mindst dansegrupper og grupper, der i øvrigt bygger stærkt på det kropslige udtryk.

Det kollektive arbejde udmøntede sig også hos Gorillateatern i den enkelte forestillingsproduktion. På baggrund af en fælles research for hele gruppen, udarbejdede nogen gruppemedlemmer et manuskript, og et enkelt gruppemedlem fungerede som instruktør. Men det betød ikke, at man stramt overholdt denne arbejdsdeling. F.eks. deltog alle i instruktionsarbejdet ved at instruere hinanden. På samme måde kunne instruktøren spille klaver i en forestilling. Det kollektive arbejde er karakteriseret ved, at man trækker på hinandens individuelle færdigheder, men at det er den samlede gruppe, der gør det, uden at det medfører, at der opbygges noget magthierarki.

Disse arbejdsprincipper, som Swedner og Arnman beskriver, hører til de helt centrale blandt opsøgende teatre og mindre børneteatre. Af en undersøgelse som denne lader der sig naturligvis ikke drage konklusioner i retning af, om denne arbejds måde er bedre end andre, selvom man nok kan tillade sig at slutte, at denne arbejds måde er velegnet til et teater, der er mobilt - både m.h.t. spillested og m.h.t. de emneområder, som det tager op i sine stykker. En reel decentralisering, hvor decentraliseringen også omfatter ændringer af indhold og udtryk i forhold til teatrets sammenhæng, vil kræve arbejdsprocesser som de skildrede.

Hindringer for at teatret får nye funktioner og ændrer sig kan der være mange af. Nogle af de mere interessante fremkommer i en undersøgelse, Susanna Gulin har lavet. Hun har undersøgt nogle finlandssvenske teaterformidlere - dvs. skuespillere og bestyrelsesmedlemmer - m.h.t. om de havde et forandringsvenligt eller et forandringsfjendtligt teatersyn.

Gulins undersøgelse omfatter skuespillere og bestyrelsesmedlemmer ved de 4 svensk-finske teatre i Finland i 1970. Undersøgelsen viser, at ca. halvdelen af bestyrelsesmedlemmerne har en forandringsfjendtlig ideologi og ca. halvdelen er hverken udpræget forandringsfjendtlige eller forandringsvenlige. Blandt skuespillerne er det mere almindeligt med en forandringsvenlig ideologi end blandt bestyrelsesmedlemmerne, og de forandringsfjendtlige udgør den mindste andel.

Gulin måler de enkelte personers holdning til forandringer ud fra om de 1) opfatter teatret som en institution, hævet over/fjernet fra samfundet eller som en institution, der er integreret i samfundet, 2) opfatter teatrets målsætning som værdibevarende eller værdiforandrende, og 3) opfatter teaterformidlingssituationen som en emotiv eller en informativ situation. I de tre tilfælde rubriceres det førstnævnte alternativ som en forandringsfjendtlig holdning, og det andet alternativ som en forandringsvenlig.

Gulin finder en stor sammenhæng i den enkelte persons teaterideologi, sådan at hvis man opfatter teatret som en institution, der er hævet over samfundet, vil man med stor sandsynlighed også anse teatret for at være traditions- og værdibevarende og mene, at det har en emotionel funktion. Der er altså både i den forandringsfjendtlige gruppe og i den forandringsvenlige tale om en høj grad af sammenhæng og konsistens i opfattelserne. Dette bevirker, at Gulin kan tale om teaterideo-

4) Susanna Gulin: *Teater-ideologier*, Helsingfors 1971.

logier: en konservativ eller forandringsfjendtlig teaterideologi contra en radikal eller forandringsvenlig teaterideologi.

Den baggrundsfaktor, som bedst giver sammenhæng i Gulins resultater er alderen, sådan at de ældre i højere grad - både i gruppen af bestyrelsesmedlemmer og i gruppen af skuespillere - hælder til en konservativ teaterideologi, hvorimod de yngre i højere grad hælder til en radikal. Nu forholder det sig så og så sådan, at bestyrelsesmedlemmerne gennemgående er ældre (der er kun 3 ud af 32 under 40 år).

Gulin belyser ikke, hvordan disse to ideologier støder sammen eller kan støde sammen i det daglige teaterarbejde. Derimod opridser hun det interessante perspektiv, at publikum også hovedsagelig er et yngre publikum. Og hvis den samme sammenhæng mellem alder og teaterideologi skulle vise sig at råde blandt publikum, så vil der være et radikalt misforhold mellem bestyrelsesmedlemmernes teaterideologi på den ene side og skuespillernes og publikums på den anden side.

Selvom man selvfølgelig skal være forsigtig med at drage forhastede konklusioner på baggrund af Susanna Gulins undersøgelse, så er det alligevel et vigtigt perspektiv, som her fremlægges i forhold til de ændringer af teatrets indre styre, som er gennemført i Danmark med de forskellige landsdelssceneliggende konstruktioner, og i forhold til de ændringer, som kunne tænkes at blive sat i værk med henblik på at etablere mere faste økonomiske støtteordninger for børneteatre og opsøgende teatre.

Hvis der råder væsentlige uoverensstemmelser i et teaters indre styre m.h.t. teatrets rolle, målsætning og funktion, kan man meget vel forestille sig, at disse konflikter vil kunne bryde ud i lys lue. Eller at den stærkeste af grupperingerne - og det vil være en bestyrelse i det omfang, den har økonomiske magtmidler - vil få trumfet sit syn igennem, måske til skade for teatrets aktive udvikling.

5.3 PRODUKTIONSPROCESSEN

Lis Vibeke Kristensen udførte i foråret 1973 en undersøgelse for Børneteatersammenslutningen, der omfattede de producerende teatre, der er medlemmer af denne organisation. Undersøgelsen blev iværksat som en spørgeskemaundersøgelse til Børneteatersammenslutningens medlemmer. 17 teatre indgår i undersøgelsen, som belyser både teatrenes økonomiske situation, deres produktionsproces, deres afsætning og den sammenhæng, som forestillingerne fungerer i.

Tallene fra denne undersøgelse er godt nok for de flestes vedkommende fra sæson 1971-72 og dermed 6-7 år gamle, men da undersøgelsen er enestående i sin art, og da visse af dens konklusioner må formodes at have holdt sig, er der alligevel grund til at inddrage den her.

Af de 17 teatre var 12 udelukkende opsøgende børneteatre, de 2 var udelukkende stationære og de 3 både stationære og opsøgende. 13 af teatrene fik offentlig støtte i sæson 1972-73.

På de 17 børneteatre var der i sæson 1972-73 ansat 71 helårsengagerede og 77 periodisk engagerede. 12 af teatrene arbejdede med ligeløn. Og ligelønnen strakte sig fra 400 kr./md. til 4300 kr./md. Gennemsnittet lå på 3000 kr./md. Dette løngennemsnit var under Skuespillerforbundets minimumstarif for turnéteaterområdet. Derfor viste undersøgelsen også, at en betragtelig del af børneteaterarbejderne var nødsaget til at have mere permanent lønarbejde ved siden af børneteaterarbejdet.

Børneteaternes produktionsproces viser ganske lange prøveperioder i forhold til traditionelt voksenteater. Når her tages

5) Lis Vibeke Kristensen: "Børneteater som brugsteater. Nogle foreløbige resultater fra Børneteaterundersøgelser 1973", I: *Børneteatevavisen*, nr. 5, 1973, s. 11, samt: Lis Vibeke Kristensen: "Børneteaterundersøgelsen 1973. En redegørelse", tillæg til *Børneteateravisen*, nr. 6, 1974.

hensyn til, at en børneteaterforestilling ved de undersøgte teatre sjældent varer mere end 60 minutter, og at den research, som ca. halvdelen af teatrenes medarbejdere deltager i, ligger udenfor den lange prøveperiode, må man kunne konkludere, at børneteaterforestillinger ofte er mere gennemarbejdede end traditionelt voksenteater.

Ud af de 17 teatre er der kun 3, der angiver en traditionel hierarkisk struktur. Derimod angiver 11, at teatrene styres på grundlag af kollektive beslutninger.

Undersøgelsen viser, at 8 teatre har regelmæssig videreuddannelse i form af fysisk træning. Anden videreuddannelsesvirksomhed registrerer undersøgelsen desværre ikke. Derimod er behovet for videreuddannelse meget stort i følge undersøgelsen.

M.h.t. de 17 teatres afsætning viser undersøgelsen, at de i sæson 1971-72 producerede 48 forestillinger med i alt 3172 opførelser og med et samlet publikum på ca. 350.000 børn. 12 af teatrene angiver, at efterspørgslen er større, end de kan klare. 5 af teatrene angiver blot, at efterspørgslen er stor.

Undersøgelsen viser, at mange teatre har andre aktiviteter (f.eks. debat eller andre former for samvær) med publikum i tilknytning til forestillingerne, dvs. mange teatre betragter deres forestillinger som en brugsgenstand og som et samværselement.

Uden at komme så forfærdelig meget i dybden giver Lis Vibeke Kristensens undersøgelse alligevel en oversigt over vigtige elementer i produktionen af børneteater. Men jeg skal her gøre opmærksom på, at der savnes et kontinuert undersøgelsesarbejde over flere sæsoner, som bl.a. ved hjælp af statistik kunne følge børneteatrenes og de opsøgende teatres produktion.

En senere svensk undersøgelse af Margareta Wirmark går mere i dybden med 5 forskellige teaterproduktionsprocesser i Sverige i 1974-76. Undersøgelsen lægger hovedvægten på at studere de forskellige kollektive arbejdsprocesser, og den omfatter hovedsagelig opsøgende teater og børneteater.

Wirmark har studeret forestillingsproduktion dels på Uppsala Stadsteater og dels hos grupperne: Musikteatergruppen Oktober i Malmø, Friteatern i Stockholm, Modellteatern i Eskilstuna og Nationalteatern i Göteborg.

Af hendes dokumentationer omkring forestillingsproduktionerne fremgår det, at der i dag eksisterer mange forskellige produktionsprocesser indenfor teatret. Den gamle hierarkiske opbygning af teaterproduktionen er blevet opløst i en række forskellige oplødnings af de forskellige specialistfunktioner. Wirmark opstiller dette særligt anskueligt omkring forfatterens rolle i teaterproduktionsprocessen, og der kan derfor være grund til at referere hendes analyse af forfatterfunktionen

I den traditionelle teaterproduktion - specialistteatret, som Wirmark betegner det - havde alle hver sin klart adskilte funktion i produktionen. Forfatteren satte processen i gang gennem sin tekst, som i princippet skulle afgive materiale til alt, hvad der fulgte efter. Instruktøren læste forfatterens tekst og udviklede sin egen tolkning og ledede arbejdet med skuespillerne, som hver for sig udviklede deres egen tolkning. Principielt var det budskab, som publikum modtog formet af tre instanser:

A

1	2	3	4
<i>Forfatteren</i>	<i>Instruktøren</i>	<i>Skuespilleren</i>	<i>Publikum</i>
skriver teksten	tolker teksten	tolker og gestalter teksten	ser stykket

6) Margareta Wirmark: *Nuteater. Dokument från och analys av 70-talets gruppteater*, Stockholm 1976.

Forfatteren behøvede ikke at komme på teatret. Han var repræsenteret gennem sin tekst. Instruktørens tolkning kunne være mere eller mindre selvstændig, mere eller mindre forfattertro. Og skuespillerne kunne deltage mere eller mindre aktivt i tolkningen. Det kunne også ske, at instruktør og skuespillere i fællesskab foretog den grundlæggende tolkning af teksten:

B

1	2-3	4
<i>Forfatteren</i>	<i>Instruktøren og Skuespilleren</i>	<i>Publikum</i>
skriver teksten	tolker teksten og gestalter den	ser stykket

I teatret i dag er forfatter og instruktør ofte samme person. Det er nok mere almindeligt, at instruktøren også overtager forfatterfunktionen end omvendt:

C

1-2	3	4
<i>Forfatteren - Instruktøren</i>	<i>Skuespilleren</i>	<i>Publikum</i>
skriver og tolker teksten	tolker og gestalter teksten	ser stykket

Imidlertid er der - ikke mindst fra skuespillerside - fremstået et krav om medvirken, således at vi nu er vidne til, at skuespillerne også varetager forfatter- og instruktørrollerne. De forskellige funktioner kan ikke længere skilles ad:

D

1-3	4
<i>Forfatteren - Instruktøren - Skuespilleren</i>	<i>Publikum</i>
skriver, tolker og gestalter teksten	ser stykket

Imidlertid kan det arbejde, som resulterer i et stykke, have mere eller mindre stærk tilknytning til publikum. Publikum kan være medskabende på forskellige måder. Publikum kan være med til at levere materiale til teksten og være med til at korrigere tolkningen/opførelsen, men i forestillingsøjeblikket genoptager man sin publikumsfunktion:

E

1-4

Forfatteren - Instruktøren - Skuespilleren
og Publikum

skriver og tolker teksten. Skuespilleren
gestalter teksten

4

Publikum

ser stykket

Wirmark fortæller også om grupper, der spiller stykker næsten frem til slutningen og så opfordrer skolebørnene til at gå tilbage i deres klasse og gestalte *e.n* slutning. På denne måde er det publikum, der bliver dem, der varetager skuespillerfunktionen, og skuespillerne varetager i denne fase af forestillingen publikumsfunktionen.

Som man vil se, er der sket radikale ændringer i de seneste år med teaterarbejdsprocessen. Imidlertid ligger de nye arbejdsprocesser i princippet ikke langt fra det teater, der blev skabt for flere hundrede år siden, hvor de forskellige arbejdsfunktioner ikke var udspecialiseret, som de er det i dagens etablerede teater.

De modeller, som Wirmark har fremanalyseret, er karakteristiske ved, at der fra A til E sker en tilnærmelse af de forskellige arbejdsfunktioner til hinanden. Forfatteren er f.eks. nærmere ved publikum i model E end i model A, hvor instruktør og skuespillere kan fortolke teksten stik mod forfatterens intentioner.

De opridsede arbejdsmodeller som alle eksisterer i teaterpraksis, viser også, at der er bestræbelser i gang på at bryde teatrets vareform, forestillingsformen. Men det er samtidig klart, at den type af processer - f.eks. model E - er en type, der kræver tid og arbejdsstryghed for at kunne virkeliggøres.

Wirmark karakteriserer i øvrigt i sin analytiske del af bogen produktionsprocessen henholdsvis på institutionsteatret og i de frie grupper.

Institutionsteatrene er karakteristiske ved, at de har et system eller en model for teaterproduktion. En bygning, nogle lokaler, en administration, forskellige værksteder og nogle specialister. Der er tale om et teaterproduktionsapparat. Institutionsteatret har som regel en politisk valgt bestyrelse, der tager sig af økonomi og organisatoriske spørgsmål samt vælger teaterchef. Teaterchefen er alene ansvarlig overfor bestyrelsen. Han kan naturligvis rådføre sig med teaterarbejderne i forskellige former for udvalg, men han behøver ikke at gøre det. Teaterchefen leder arbejdet på teatret, ansætter personale og bestemmer repertoiret.

Sammen med teaterchefen arbejder de forskellige specialister: instruktører, skuespillere, scenografer etc. Skuespillerne udgør ofte kun 1/3 af det ansatte personale.

De samlede ressourcer skal bruges til at lave teater. De, der sætter gang i virksomheden, er oftest kun få personer: teaterchef og instruktør. De impulser, der udgår fra denne gruppe, skal formidles ud i alle led af systemet. En proces skal sættes i gang, og den skal hele tiden justeres og kontrolleres. Denne måde at arbejde på, hvor et fåtal står for de vigtige beslutninger, og hvor flertallet udfører dem, præger virksomheden ved institutionsteatrene endnu i dag.

Et institutionsteater er et specialistteater. Man kan sagtens deltage med sin lille del til en arbejdsproces, hvis Samlede resultat man ikke kan overskue. Et sådant specialistteater får ofte informationsproblemer.

De frie grupper er karakteristiske ved, at de involverede teaterarbejdere selv påvirker gruppens repertoire, at de selv fordeler rollerne. Man arbejder endvidere på at nå et andet publikum end det, der opsøgte institutionsteatrene.

I en fri gruppe er delagtigheden i beslutningerne stor. Man

nøjes ikke med at udføre andres beslutninger. Man tog afstand fra en for stærk specialisering. Det er derimod forskelligt fra gruppe til gruppe, hvordan man har organiseret de fælles beslutningsprocesser og det kollektive arbejde. Wirmark ser en tendens fra det totale demokrati, hvor alle er delagtige i alt, i gruppernes opstart og som en reaktion mod det autoritære teater til en situation, hvor grupperne i dag opererer med en vis arbejdsdeling, men dog sådan at alle i gruppen har indseende med de forskellige led i produktionsprocessen. Dvs. at grupperne ikke plages af de scimne informationsproblemer som kendetegner institutionsteatrene.

Wirmark giver sig ikke af med at vurdere de forskellige produktionsprocesser, som hun analyserer. Imidlertid er det vigtige i hendes bog også, at hun åbner op for en diskussion af forskellige teatermæssige arbejdsprocesser og af deres struktur. Hendes pointe er imidlertid klart nok den, at hvis man ønsker et teater, der har en tydelig og befæstet publikumsforankring, så kræves der andre arbejdsmetoder og -processer end institutionsteatrets. Hvis man ønsker et publikumsforankret teater, så kræves der også, at det ikke er landsdækkende. Wirmark mener ikke engang, at det bør være lens-dækkende, derimod bør det koncentrere sig om et meget mindre geografisk område med henblik på at udvikle et tæt forhold til sit publikum.

Wirmark opfordrer i sin bog direkte og indirekte til at udvikle flere af de skitserede arbejdssmodeller for teaterproduktion videre og at give dem tid og økonomi til, at der kan drages erfaringer med dem. Hun lægger sig ikke fast på nogen endegyldig model for teaterproduktionsprocesser, hvad der også ville være urimeligt, idet de forskellige arbejdsprocesser eger sig til forskellige formål. Hvilken arbejdsproces man vil anvende eller give plads til, at teaterarbejderne anvender, afhænger af ens mål med teatret, ens syn på teaterpolitik. Det vigtige at holde fast i er, at man ikke kan sige, at nogen af Wirmarks

modeller A-E er mere rigtigt teater end andre. Selvom model A er dominerende på institutionsteatrene i dag, så er model D eller model E mere i kontakt med ældgamle traditioner i teaterproduktion.

6, DISTRIBUTION

6.1 TEATER FOR HVEM?

En række teatersociologiske undersøgelser har interesseret sig for at finde ud af, hvad det er for nogle mennesker, der går i teatret, dvs. det etablerede teater. Man kan ikke finde tilsvarende undersøgelser, der dækker det opsøgende teater og børneteatret.

Hvis man skal søge at sammenfatte resultatet af den gængse type teatersociologiske undersøgelser, så viser de, at specielt folk med høj uddannelse og med høj indtægt (herunder dog også skoleelever og studerende) benytter teatret mest, mens arbejdergrupper, herunder specielt ufaglærte arbejdere, benytter teatret meget lidt.

Socialforskningsinstituttet, der har undersøgt danskeres fritidsvaner i henholdsvis 1964 og 1975, ²⁾ konstaterer i 1964 på baggrund af en rundspørge i februar-marts, at 16% af befolkningen har været i teatret i den pågældende sæson (deraf har 10% været der én gang, 3% to gange og 3% tre eller flere gange). I undersøgelsen forsøger man også at opdele på forskellige socialgrupper. Og det viser sig, at blandt arbejderklassen, som udgør ca. halvdelen af befolkningen, har ca. 10% været i teatret.

Socialforskningsinstituttets opfølgingsundersøgelse fra 1975, som ikke er direkte sammenlignelig med undersøgelsen fra 1964, viser stadigvæk, at det er de højeste socialgrupper, der benytter teatret. 1975-undersøgelsen er foretaget i januar 1975.

1) I Harald Swedner och Dámaso Yagüe: *Teaterpublikundens ökning av - en kommenterad översikt*, Lund 1969 er en række af de eksisterende undersøgelser gennemgået.

2) P-H Kühl, Inger Koch-Nielsen og Kaj Westergaard: *Fritidsvaner i Danmark*, København 1966 og P-H Kühl og Inger Koch-Nielsen: *Fritid 1975*, København 1976.

16% svarer bekræftende på, at de har været i teatret i denne sæson. M.h.t. forskellige teaterformer svares således:

Skuespil	14%
Opera	2%
Operette	2%
Ballet	2%
Børneteater og opsøgende teater	2%

hvortil man skal bemærke, at undersøgelsen omfatter voksne personer over 16 år.

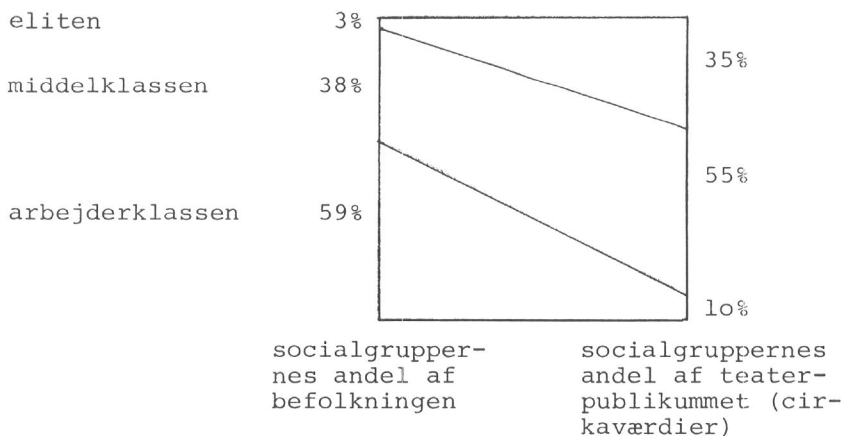
M.h.t. de forskellige sociale gruppers teaterbesøg er der ikke sket nævneværdige ændringer fra 1964. 11% blandt de faglærte arbejdere og 7% blandt de ufaglærte har været i teatret i den pågældende sæson, 1974-75.

Disse undersøgelser tyder på, at der er en række samfundsmæssigt bestemte karakteristika, der i høj grad øver indflydelse på, om man går i teatret eller ej. Undersøgelserne beskæftiger sig imidlertid ikke videre indgående med at fortolke de fremlagte data. Sådanne tolkningsforsøg er indeholdt i denne rapports afsnit 4.1.

Det er den type undersøgelser, som i en række lande har ført til at man har stræbt frem mod et socialt og geografisk bredere teaterpublikum.

Jens Nørgaard og Bjarne Wahlgren har i en rapport opsummeret de gængse teatersociologiske undersøgelseres facts. Nedenstående model, der ikke antyder noget tidsmæssigt forløb, viser, hvordan forholdet er mellem socialgruppernes procentuelle andel af befolkningen og deres repræsentation blandt teaterpublikummet.

3) Jens Nørgaard & Bjarne Wahlgren: *Mod et bredere publikum*, København 1972.



Ud fra deres undersøgelse af en række danske teatre konkluderer Nørgaard og Wahlgren, at det opsøgende teater er en af de bedste måder at få et bredere publikum i tale på. Deres undersøgelse bygger desværre ikke på så megen dokumentation, . at man endegyldigt kan sige, at det er lykkedes de opsøgende teatre at nå et bredere publikum socialt set. Derimod må man nok sige, at de har været medvirkende til at gøre teaterpublikummet bredere geografisk.

Den danske teaterpolitik har heller ikke i videre stor udstrækning gået den vej, som Nørgaard og Wahlgren anbefaler, nemlig at satse på et opsøgende, analyserende, interesseskabende og underholdende gruppeteater. I stedet har man satset på abonnementsordninger .

4)

De gængse undersøgelser over abonnementsordninger tyder imidlertid ikke på, at det i videre stor udstrækning er lykkedes at nå et socialt bredere publikum. I *En demokratiseret teatergang?* konstaterer man, at det tilsyneladende i nogen udstrækning er lykkedes at nå de faglærte arbejdere gennem abonne-

4) Jens Nørgaard, Birgitte Dm Larsen, Ingelise Andersen, Poul Bjørnholt og Mads Laursen Vig: *En demokratiseret teatevngang?*, København 1975 og Observa: *Undersøgelse blandt ARTE-abbonenter 10/10 - 18/11 1977*. København u.a.

mentsordningen, derimod er gruppen af ufaglærte stadig lige teaterfremmede. Også Observa-undersøgelsen viser, at denne gruppe er kraftigt underrepræsenteret. Denne sidste undersøgelse viser i øvrigt, at 86% af ARTE-abonnenterne også gik i teatret (37% jævnligt og 49% kun sjældent), inden de tegnede abonnement.

Der er altså ikke umiddelbart noget, der tyder på, at abonnementsordninger har været den helt store succes med henblik på at udvide teaterpublikummet socialt. En tro på, at det ville være tilfældet, må også siges at være naiv i forhold til det komplicerede net af faktorer, som bestemmer, om man bruger teatret som publikum.

Tilsvarende statistiske opgørelser eksisterer ikke for børneteateret og det opsøgende teater. Imidlertid fremgår det af Socialforskningsinstituttets 1975-undersøgelse, at i løbet af de 7 år, som børneteateret og det opsøgende teater har eksisteret, har det nået henholdsvis 13% og 12% af den del af befolkningen, der var fyldt 16 år på undersøgelsestidspunktet.

Ud fra oplysninger i Danmarks Teaterforeningers statistik for 1974/75 kan man endvidere anslå, at der har været godt 600.000 børnetilskuere til børneteater i denne sæson.

Traditionelt voksenteater er blevet distribueret v.h.j.a. individuelle billetkøb efter premieren. I de senere år er denne metode blevet suppleret med abonnementsordninger, hvor man tegner sig for tre eller flere forestillinger, måneder før disse forestillinger er blevet produceret. Derimod er børneteater og opsøgende teater blevet distribueret ved salg af hele forestillinger - også ofte på grundlag af omtale af forestillinger, der endnu ikke har set dagens lys. Der findes ikke videnskabelige undersøgelser, der siger noget om, hvad

5) Danmarks Teaterforeninger: *Rapport 75*, København 1976.

disse forskellige distributionsformer betyder. Man har godt nok på den ene side fremstillet det sådan, at børneteaternes distributionsform sikrer, at *hele* skoleklasser får forestillingerne at se, dvs. at der nås en god social dækning, men der findes ingen videnskabelige undersøgelser af, om det er specielle skoler eller institutioner, der tilbyder deres elever børneteater. På den anden side har man nævnt flere eksempler på, at distributionsformen ligger åben for censurlignende indgreb fra forskellige instanser, lærerråd, skoleinspektører, skolenævn, teaterforeninger etc. , men der findes ikke på dette felt danske undersøgelser, der søger at afklare forholdet mellem skolens/institutionens ansvar og den kunstneriske ytringsfrihed. Fra Sverige foreligger der en studie over de censurindgreb fra forskellige instanser, som Gotlands Teater blev udsat for omkring det bestilte præventionsoplysningsstykke *Om konsten att tillhopa gå* i vinteren 1975-76. At censuren får nye muligheder med et decentraliseret teaterliv er således helt klart.

I den samme svenske rapport er der redegjort for et forsøg omkring børns oplevelse af og forældres holdning til den meget omdiskuterede forestilling *Medeas barn* i Malmø. Her viser det sig, at børnene i meget høj grad reagerer på andre ting i forestillingen end forældrene forventer. Det var små ting, men samtidig meget konkrete ting, som børnene reagerede på, og ikke så meget det faktum, at forestillingen handlede om skilsmisse. I forbindelse med denne undersøgelse oplevede initiativtagerne et formeligt oprør fra forældrene, inden børnene skulle i teatret. Resultatet blev, at to af de mest kritiske forældre tog med. Efter forestillingen bliver disse forældre imidlertid totalt omvendt. Deres holdning til forestillingen byggede på andenhåndsinformation, og efter at de selv havde oplevet den, mente de, at den var velegnet til børn. Dette ek-

6) Jvfr. f.eks. Henrik W.Sørensen m.fl.: *Det politisk/ideologiske indhold i børneteater*, RUC 1976, s. 7-11.

7) Alsén m.fl.: *Theatre for young people*, Lund 1977.

sempel viser noget om, hvor let der kan opstå blokeringer i beslutningerne, om der skal vises børneteater for børnene, og i givet fald *hvilket* børneteater der skal vises. Eksemplet aktualiserer på en meget konkret måde hele beslutningsstrukturen om børneteaters distribution.

Vi besidder heller ingen videnskabelige undersøgelser over, hvordan de ændrede forhold m.h.t. distribution af børneteater, der er gennemført i Danmark i de seneste år, har øvet indflydelse.

Sådanne undersøgelser burde naturligvis sættes i værk, men allerede på baggrund af den eksisterende viden synes det ikke at være forhastet at sige, at børneteatrene, såfremt der er tilstrækkeligt mange af dem, skulle have gode muligheder for at sikre, at der i hvert fald på børneteaterfeltet kan ske en distribution, der ikke er afhængig af publikums sociale baggrundsforhold.

I det omfang man også satser på, at teatret skal indgå i en dialog med de mennesker, det spilles for, dvs. få andre funktioner end traditionelt teater, kunne der være god grund til at satse på børneteater og opsøgende teater. Nu er det imidlertid ikke sådan at distributionsformen opsøgende teater i sig selv sikrer, at teatret får en mere brugsrettet karakter for forskellige grupper i samfundet. Indholdet i det producerede teater har også betydning her. Forestillingernes indhold må fungere i nær sammenhæng med de situationer, hvori det opsøgende teater distribueres og bruges. Med dette sidste skal blot antydes, at det ikke nytter noget at etablere en teaterpolitik, der blot satser på opsøgende teater som distributionsform, hvis man ikke samtidig sikrer, at der finder en produktion sted, som ikke blot og bart reproducerer den gængse teaterkultur. Eller anderledes sagt: en anderledes distributionsform sikrer ikke i sig selv et anderledes publikum, en anderledes distributionsform sikrer ikke i sig selv kvalitativt anderledes teateroplevelser.

6,2 HOLSTEBRO SOM EKSEMPEL

Holstebro er en af de kommuner, der har satset mest på udbygningen af kulturlivets forskellige grene i de senere år. Det har derfor været oplagt for Ingvar Holm m.fl. at iværksætte en teaterundersøgelse netop i denne kommune.

Undersøgelsen er foretaget i begyndelsen af 1970'erne, og den omfatter ikke børneteater, derimod er Odin Teatret med i undersøgelsen som et eksempel på et opsøgende teater, der dog i dette tilfælde spillede stationært i hjembyen. Odin Teatret er godt nok specielt blandt de opsøgende teatre i Danmark, men også udover dette teater bringer undersøgelsen resultater, som det er værd at inddrage i denne sammenhæng.

Undersøgelsen har specielt satset på det publikum, der ikke er teatervant, ikke med den hensigt at hverve dem som teatergængere, men snarere med den hensigt at studere forskellene mellem forskellige grupper i samfundet m.h.t. reaktionen på teater.

Undersøgelsen blev etableret på den måde, at et tilfældigt udvalg af Holstebros befolkning blev inviteret til tre teaterforestillinger. Dagen efter forestillingen blev de indbudte personer interviewet. De indbudte personer blev opdelt i grupper efter, hvor stor deres teatervane var. Hovedproblemstillingen i undersøgelsen er dermed, hvilken indvirkning teatererfaring har på oplevelsen af et teaterstykke.

De tre forestillinger, som det indbudte publikum kom til at overvære var Odin Teatrets *Ferai*, Det danske Teaters opførelse af Bengt Bratts *Lagerforvalteren* og Det danske Teaters opførelse af Bert Brechts *Laser og pjalter*. Undersøgelsen lægger også vægt på at behandle de tre forestillingers produktionsproces

7) Ingvar Holm, Viveka Hagneil, Jane Rasch: *Kulturmodel Holstebro*, København 1977.

og indhold, men her skal hovedvægten lægges på de sammenfattende konklusioner, hvor teatererne diskuteres i forhold til publikums udbytte af forestillingerne.

For alle tre forestillingers vedkommende viste undersøgelsen at publikum generelt set opfattede dem som underholdning, uanset at producenterne havde andre hensigter med forestillingerne. Men når man ser på de forskellige publikumsgruppers stillingtagen til enkeltheder i det, der skete på scenen, bliver billedet mindre entydigt. Og det viste sig, at det først og fremmest var i den teateruvante gruppe, at der fremkom bemærkelsesværdige delresultater i undersøgelsen.

I undersøgelsen af publikum til *Ferai* viste det sig, at de teateruvante tenderede mod at opfatte stykket som en banal historie, mens de uvante opfattede dobbelthederne i stykkets roller og handlinger.

Ved *Lagerforvalteren* var det ligeledes det teateruvante publikum, der var tilbøjelig til at sammenligne spillets centrale konflikter eller temaer med deres egen livssituation.

Og i *Laser og pjalter* var det de uvante, der så bag om traditionen og kulturarven og forholdt sig kritisk til klassikeren.

Undersøgelsen sammenfatter på dette:

"Det er altså blandt de uerfarne, der er fremkommet en realistisk stillingtagen til en fremvist konflikt på linie med instruktørens intentioner (*Ferai*) eller en vågen bedømmelse ud fra arbejdslivets erfaringer (*Lagerforvalteren*) eller et delvist kritisk blik på forholdene i en revymæssigt idylliseret *Laser og pjalter*." (s.198)

I undersøgelsen stillede man publikum spørgsmålet: Mener De, at teater først og fremmest er for overklassen? Frem for alt

i den teateruvante gruppe svarede; man bekræftende på dette spørgsmål. Men til trods for denne mening viste det sig, at denne gruppe mente, at med den type af konkrete begivenheder, der fandtes i *Lagerforvalteren*, ville teatret kunne få betydning for dem selv og deres klasse. Foirklaringen på at netop dette stykke fanger de teateruvante, er

"enkel, men skal alligevel ikke bagatelliseres. En dramatik, som går ind i og viser den enkeltes hverdagsmiljø, og som forankrer problemer i den specielle publikumsgruppes og klasses dilemma, giver øjensynligt tilskuerne øgede muligheder for at anvende teatret,, at gøre det til sin ejendom og sit instrument." (s.202 f.)

Konklusionen er naturligvis ikke, at teatret *kim* skal spille stykker, der bygger på direkte erfaringer fra publikums arbejdsliv. Og den er heller ikke, at der skal være identitet mellem tilskuer og rolle. Det interessante er, at selv et så relativt ydre middel som valg af miljø og arbejdssituation for intrigen - i flg. undersøgelsen - viser sig at kunne medvirke til en ny holdning til teater.

Det er på disse niveauer omkring sammenhængen mellem teatrets indhold og et nyt publikum at de mest interessante konklusioner i undersøgelsen ligger. I øvrigt viser denne undersøgelse, at der ikke er nogen grund til at tro, at Holstebros satsning har nedbrudt de barrierer, der findes i befolkningen, i løbet af den periode, hvor man har satset på udbygningen af kulturlevets muligheder. Men undersøgelsen peger på, at det måske heller ikke er *Ferai* eller *Lagerforvalteren* eller *Laser og pjalter*, der skaber fremtiden, derimod er det hele det miljø, hvor disse ting også indgår. Dermed peger undersøgelsen på, at teaterfænomenerne studeret som led i en kulturpolitik må placeres i en bredere sammenhæng, end det i denne omgang har været intentionen.

Ved en opfølgingsundersøgelse 5 år efter den egentlige undersøgelse viste det sig, at 42% af de teateruvante, der havde

set *Lagerforvalteren*, viste en stigende interesse for teater. Det gjaldt ikke i samme grad de teateruvante, der havde set *Ferai* eller *Laser og pjalter* .

7. KONSUMTION

7.1 MED BØRN OG UNGE I TEATRET

Det er begrænset, hvilke undersøgelser der er foretaget omkring børn og unges brug af teatret. Det hænger selvfølgelig sammen med, at det er yderst vanskeligt at foretage målinger eller observationer, hvor teatret holdes isoleret som eneste påvirkningskilde. Børn og unge modtager så mange påvirkninger i dagens løb, at det vil være yderst vanskeligt at præcisere og fastslå, hvordan teatret øver sin påvirkning. De undersøgelser, der eksisterer indenfor dette område, skal refereres i hovedtræk nedenfor.

Den norske magister i pædagogik Tordis Ørjasæters undersøgelse er en af de eneste undersøgelser, der på videnskabelig grund søger svar på to interesseområder:

1. børns åbenbare adfærd i selve teatersituationen, sådan som den kan observeres,
2. deres reaktioner og vurderinger, som de kan komme frem i interview (Ørjasæter 1959, s.13).

Undersøgelsen blev foretaget i 1953 ved Folketeatret i Oslo. Forestillingen var eventyrstykket *Eventyret om Kvikko*. Undersøgelsen omfattede kun 30 børn, som gik i 1. klasse på undersøgelsestidspunktet. Dette gør det selvfølgelig svært at generalisere ud fra undersøgelsen, så meget mere som de øverste socialgrupper er overrepræsenteret og de lavere er underrepræsenteret i undersøgelsen. Udvælgelsen af børnene er sket ud fra Tordis Ørjasæters personlige bekendtskabskreds.

Ørjasæter bruger observation, interview og spørgeskema som metode. Under forestillingen observerede hun børnenes reaktion (hun havde ét barn med i teatret til hver opførelse), umiddelbart efter forestillingen snakkede hun med børnene, og to måneder efter snakkede hun igen med børnene. Gennem et spørge-

1) Tordis Ørjasæter: *Med barn i teater*, Oslo 1959.

skema indsamlede hun oplysninger fra de 30 børns forældre om børnenes øvrige vaner og adfærd.

Der er i tilrettelæggelsen af undersøgelsen gjort meget for at sikre, at det ikke bliver en kunstig undersøgelsessituation, børnene bliver bragt i. Såvidt det kan skønnes er det rimelige foranstaltninger, der er foretaget, for at sikre, at undersøgelsen kommer til at måle det, som den gerne vil måle.

Bearbejdelsen af det indsamlede materiale er koncentreret om følgende problemfelter:

1. Hvordan er børnenes adfærd i teatersituationen?
2. I hvilken grad ser de forestillingen som "lavet" eller "sand"?
3. Var der nogen af figurerne, de fulgte med særlig intens medleven, og hvordan artede denne medleven sig?
4. Hvordan husker de en teaterforestilling?
5. Og hvordan vurderer de den? (Tordis Ørjasæter 1959, s.13).

Observationen af børnene under teaterforestillingen noteres i et observationsskema, der er inddelt efter 241 "højdepunkter" i forestillingen. De følger intenst med i stykkets forløb, og kun under sangene slapper de af, ser sig omkring eller henvender sig til den voksne. For børnene er en teateroplevelse en stærk oplevelse, og under forestillingen har de stort behov for kontakt. Ørjasæters konklusion er, at det er vigtigt, at børn i denne aldersgruppe har en voksen med, som de kan henvende sig til med deres tanker og spørgsmål. Men børnene har også behov for, at der i specielt længere forestillinger indbygges kontaktpauser, således at forestillingen er konstrueret, så der ikke appelleres til børnenes opmærksomhed hele tiden. Også iagttagelsen af det, Ørjasæter kalder "små uvaner", dvs. f.eks. at bide negle, sutte på fingrene, pille ved håret, lave grimasser, klø sig, fører til overvejelser om,

hvordan en forestilling for denne aldersgruppe mest hensigtsmæssigt kunne opbygges. De "små uvaner" betragtes som en adfærd, der optræder, når børn tvinges til at sidde stille i længere tid. Der kunne derfor være grund til at overveje, om der skulle indbygges fysiske aktiveringsmuligheder i forestillingen.

Iagttagelsen i teatersituationen fører altså for Ørjasarter til et ønske om kortere forestillinger for denne aldersgruppe (den undersøgte forestilling varede op mod to timer), om ændring i forestillingens opbygning, således at der bliver indbygget hvilepauser og aktiveringspauser, således at den konstante anspændelse og intensitet i oplevelsessituationen brydes, samt at det direkte samspil mellem spillere og tilskuere er vigtigt, og at det må tages alvorligt fra spillerside og ikke udvikle sig til lavkomik. Ørjasæter nævner som noget positivt i forhold til disse krav, der er opstået på baggrund af iagttagelser af børn i teatersituationen, at børneteateret i flere lande udvikler sig væk fra kukkasseformen og hen mod arenaformen, hvor der er mulighed for et mere direkte samspil.

Også en dansk registrering af børns adfærd i teatersituationen

o 2)
pa Badteateret vidner om en høj grad af intensitet i teateroplevelsen hos børn i alderen fra 3 til 7 år. Tilsvarende er børnene meget aktive i samspillet mellem spillere og publikum.

Samme resultater nås i en anden dansk undersøgelse . Her har man prøvet at undersøge børns reaktioner på samme teaterforestilling i to forskellige typer børnehaver: en københavnerbørnehave og en børnehave på landet. Observationerne viser stærke reaktioner og en kraftig medleven i teatersituationen, men det lader sig ikke gøre i videre stor udstrækning at konstatere forskelle mellem de to miljøer.

2) Isabella Lunau, Sisse Vilbrand, Tove Mikkelsen, Marianne Dinesen: *Med børn i teater*, København 1975.

3) Anne Frandsen, Lars Davidsen, Ebbe Andersen, Helle Olesen, Mikael Lieberkind, Per Christiansen: *Børn og teater*, Hillerød 1974.

Denne sidste: undersøgelse omfatter også en undersøgelse blandt forældre. Undersøgelsen kan ikke siges at være repræsentativ, ligesom der er tale om et stort bortfald p.gr.a. ikke besvarede spørgeskemaer fra forældrene, men det er alligevel påfaldende i hvor høj grad forældrene bakker op om, at børneteateret er nødvendigt (fra 60 til 91% af de adspurgte i de forskellige delundersøgelser; 0-11% svarer nej), og at børneteateret bør støttes på lige fod med voksenteateret (63-100% af de adspurgte i de forskellige delundersøgelser; 0-19% svarer nej),

Ørjasæters undersøgelse om, hvordan intensiteten i børnenes teateroplevelse influerer på deres opfattelse af forestillingen, som noget "sandt" eller noget, der er "lavet", viser, at under forestillingen dominerer en umiddelbar indlevelse i det, som foregår. Men allerede i interviewet efter forestillingen og specielt i interviewet 2 måneder senere stiger børnenes interesse for, hvordan det hele hænger sammen, hvordan tingene laves. Men det vigtige er, at selvom børnenes overvejelser om teateret som en "lavet virkelighed" trænger mere og mere frem, jo længere de kommer fra forestillingen, så gør det ikke deres glæde over forestillingen og deres intensitetsoplevelse svagere.

Ørjasæters undersøgelse af børnenes medleven viser, at det er situationer på scenen, der har en eller anden direkte tilknytning til børnenes egen erfaringsbaggrund, der vækker speciel interesse, og det ligger nær at antage, at den type situationer bidrog til at intensivere børnenes medleven med personerne. Børnene har en tendens til at lægge mærke til ting, som stykkets figurer havde fælles med dem selv, eller ting i handlingen, som mindede om ting, de selv havde været med til eller så frem til. De stillede oplevelserne i direkte relation til sig selv. Og til de ting, som børnene direkte kendte til, stillede de så også krav om, at de skulle fremstilles rigtigt, sandt.

Det fremgår af Ørjasæters undersøgelse at børn husker meget

fra en teaterforestilling, og det uanset om de til forældrene af sig selv fortalte om forestillingen, og uanset om børnene selv troede at de huskede meget eller lidt. Den metode, som Ørjasæter anvendte to måneder efter forestillingen var at vise børnene 8 fotografier fra forestillingen og stille dem spørgsmål derudfra. Det viser sig, at det, der er karakteristisk for børnenes måde at huske forestillingen på, er, at de husker i detaljer, i mængder af detaljer, f.eks. var hele replikforløb optaget i deres hukommelse, men denne detailrigdom i erindringen om forestillingen skygger ikke for deres erindring om selve handlingsgangen. Det er endvidere karakteristisk, at børnene dramatiserer handlingen videre: de tænker handlingen ud i detaljer, som ikke var på scenen. De broderer videre på detaljer og husker mere, end det der skete. De giver tingene mening, og de forenkler handlingen. Hele denne måde at aktivt efterbearbejde en teateroplevelse på hænger sammen med den intense oplevelse i selve teatersituationen.

Også den danske undersøgelse ⁴⁾ tyder på, at børnene er meget engagerede i forestillingen. Her virker det, som om børnene husker mere 14 dage efter forestillingen end umiddelbart efter. Man skal imidlertid være opmærksom på, at den danske undersøgelse foreligger temmelig ubearbejdet, og at samtalerne med børnene ikke er så udbyggede som hos Ørjasæter.

Ørjasæter opsummerer omkring børnenes erindring om teaterforestillingen:

"Hvordan husker barna en teaterforestilling? Resultatene synes å vise at mengden av det barna forteller hjemme ikke er noen brukbar indikator på hvor mye de i virkeligheten husker. De som etter foreldrenes utsagn hadde fortalt lite, husket like mye som de andre når de ble utsatt for de samme stimuli. Barna hadde alle en klar erindring om selve gangen i handlingen.

4) Jvfr. note 2)

Det som ellers syntes å prege deres måte å huske forestillingen på var at de husket i mengder av detaljer. Enkelte opptrin forenklet de, det mest fantasifulle kunne, i de tilfelle det ikke hadde appellert til dem, bli gjort mer realistisk og jordnært, kanskje dramatisert og utbrodert videre på dette nye grunnlaget. Andre ting ble tatt direkte, slik de var i forestillingen, og så dramatisert videre.

En kan bli både glad og forskrekket over å oppdage hvor intenst disse syvåringenes hukommelse og fantasi ble engasjert av det de opplevde på teatret. Men forøvrig er dette ingen overraskende oppdagelse, når en husker hvor fullstendig oppslukt de var under forestillingen, med alle sanser konsentrert om det som foregikk på scenen." (Ørjasæter 1959, s. 121 f.)

Det, som barnene i Ørjasæters undersøgelse syntes bedst om at se, var situationer, som tog utgangspunkt i deres egen leg, virkelighet eller fantasiverden, og som digtede videre i retning af, at gøre det endnu mere spændende eller at give endnu mere ønskeopfyldelse. Det var den slags situation, som de bedst kunne lide at se. Figurerne i stykket skal ikke være for mærkelige. Det ser ud til, at barnene er imod det tilgjort barnlige, det tillavet morsomme. Børnenes udtalelser tyder på, at de vil have en reel og ordentlig forestilling, ikke for mange indtryk dynget ovenpå hverandre. Og de vil samtidig have spænding og reagerer imod det stillestående. Når det ikke støder deres virkelighedssans, kan fantasien få frit spillerum,

Ørjasæters undersøgelsesresultater, som de her er refereret, bygger som sagt ikke på noget stort undersøgelsesmateriale, ligesom undersøgelsen ikke har nogen tidligere undersøgelser at støtte sig til. Men den går i dybden med en række spørgsmål og drager konklusioner, hvor det er muligt på baggrund

af materialet. Den samlede konklusjon på undersøgelsen bliver for Ørjasæter:

"Resultatene av denne undersøkelsen tyder i hvert fall i retning av at den store oppsetningen og de mange fremmede inntrykkene nok la intenst beslag på oppmerksomheten, men ikke virket utløsende på barnas egen dramatisering. Det kan være et spørsmål om ikke enklere oppsetninger kunne virke mer stimulerende på barnas skapende fantasi.

Kanskje er barn mer mottagelige for ordentlig teater med solid forankring i deres egen verden, og menneskelig virkelighetenn vi tenker oss. (...)

Ut fra det samspill mellom scene og sal som for barna tydeligvis var helt naturlig, skulle en kanskje ha lov til å anta at areateater i en liten sal ville være den naturligste formen.

Hvis det er slik at barna med sin medlevning og hele reaksjonsmåte er mottagelige for virkelig teater, der menneskeskjebner står i sentrum, åpner det seg vide perspektiver. Da vil det å gi barna en god teateropplevelse ikke bare være mål i seg selv, men middel i retning av større medmenneskelig forståelse. Men her er vi ute på områder som ligger utenfor rammen av denne undersøkelsen, selv om tankegangen er en konsekvens av resultatene." (Ørjasæter 1959, s. 140 f. - Mine kursiveringer, j.l.)

I en senere artikkel tager Tordis Ørjasæter disse tankegange op igen og formulerer sig en tand mere præcist, idet hun på baggrund af sin tidligere undersøgelses resultat siger,, at børneteater skal spilles i en lille sal, hvor børnenes aktive

5) Tordis Ørjasæter: "Barn og teater", I: Åse Gruda Skard (red.): *Barn - kultur - samfunn*, Oslo 1973.

medleven får et naturligt udfoldelsesrum, og at det skal være enkle opsætninger, der virker stimulerende på børnenes egen skabende fantasi. Med den udvikling, der siden undersøgelsen i 1953 er sket med børns tv-forbrug, stiller Ørjasæter nu den aktive medleven i børneteateret op som en tiltrængt modvægt til tv's passiviserende effekt. Børneteateret kan give kontakt med mennesker og fællesoplevelser. Og børneteater skal ikke skabe fremtidens teaterpublikum. Der skal laves børneteater fordi børnene er et vigtigere publikum end de voksne. Indtrykkene går dybere hos børnene, de husker langt bedre end de voksne, hvad de ser, og det er dem, der skal bestemme fremtiden, ikke som teaterpublikum, men som levende mennesker.

Ørjasæter er i sine undersøgelser inde på, at børnenes aktive erindring om børneteater afhænger af, hvilke stimuli, de får efter forestillingen. Og det samme er den danske undersøgelse om børnehavebørns teateroplevelse. Her tales der direkte om ønskeligheden af et aktivt efterarbejde, hvor børnene kan få svar på evt. uløste konflikter fra stykket, eller hvor de i dramatisering kan gennemspille og -arbejde situationer og konflikter fra forestillingen.

Dette peger på vigtigheden af, at den intensitetsoplevelse, som det enkelte barn har i teatersituationen, må udveksles med andre børn og voksne. Det kan ske både i forbindelse med selve forestillingen, hvis den er opbygget med henblik på det, og i pædagogernes efterarbejde.

Den norske børneteaterbetænkning foretager nogle analyser af kommunikationssituationen og oplevelsessituationen i børneteater, hovedsageligt stort børneteater med flere hundrede tilskuere.

6) Jvfr. note 2).

7) Norsk kulturråd: *Utredning om bameteaterarbeid i Norge*, Oslo 1976,

Udgangspunktet er, at barnet må lære at skelne mellem teater og virkelighed for at kunne få en teateroplevelse, selvom mange tror, at hvis børnene bliver totalt indfanget af illusionen i teatret, så er det tegn på en god teateroplevelse. Hvis børn forveksler teater og virkelighed og erfarer, at der sker personer, som barnet har sympati for, noget ondt, uden at barnets tilråb hjælper, kan det medføre frustrationer, der leder til aggressioner eller apati.

Nogle børneteaterstykker er allegoriske, sådan at spillerne spiller dyr med menneskelige egenskaber. Men hvis børnene ikke kender tingene i virkeligheden, har de ikke muligheder for at opleve allegorierne. Hvis et barn har oplevet et stort og farligt pindsvin på teatret, kan det være dødsens ræd for at rejse på ferie et sted, hvor det har hørt, at der er mange pindsvin. Andre, mere betydningsfulde misforståelser kan børn f.eks. drage af en forestilling som *Dyrene i Hakkebakkeskoven*. Mindre børn kan af denne forestilling drage den konklusion, at dyr, der spiser andre dyr, er onde. Herudaf kan der udvikles skinmoral og moralisme: Menneskets adfærd er retfærdig. Vi kan spise kød, men hvis dyr spiser andre dyr, er det grimt, ondt og ækelt (Norsk kulturråd 1976, s. 70) .

Problematisk ved den type børneteaterforestillinger er endvidere den aktivitet, som børnene opfordres til af spillerne. P.gr.a. det store antal børn, vil skuespilleren ikke kunne høre og slet ikke tage hensyn til, at børnene f.eks. svarer noget forskelligt på henvendelser til dem. Børnene kan i sådanne situationer få en fornemmelse af at blive desavoueret af skuespillerne. Endvidere mener det norske udvalg, at der kan stilles spørgsmålstejn ved den omstændighed, at man giver børnene indtryk af, at de kan indvirke på forestillingen, når mange af dem både umiddelbart og på baggrund af flere erfaringer vil forstå, at der ikke reelt bliver taget hensyn til dem.

Det norske udvalg problematiserer i sin analyse ved så mange

omstændigheder omkring børneteater, hvor flere hundrede børn er til stede som publikum, at det ud fra en hensyntagen til børnene og deres oplevelse må være rimeligt helt generelt at problematisere, om den type forestillinger og teater overhovedet egner sig for specielt mindre børn.

I en undersøgelse fra Roskilde Universitets Center har en gruppe studerende foretaget en effektanalyse på Fair Plays "Vi må videre" i efteråret 1976. Undersøgelsen var anlagt som gruppeinterviews/gruppesamtaler i en skole og to ungdomsklubber, hvor stykket blev opført. Interviewene var placeret et stykke tid efter forestillingen. Forfattergruppen gør selv opmærksom på, at undersøgelsen ikke kan siges at være repræsentativ. Dette hænger bl.a. sammen med, at der foregik en udvælgelse, en selvsortering blandt publikum til forestillingerne, således at det kun var en del af publikum, der deltog i interviewet.

Undersøgelsen er ikke lagt sådan til rette, at man kan måle, om der sker ændringer i holdninger, efter at de unge har set forestillingen. Dertil ville det have været nødvendigt med en undersøgelse over publikums holdning, inden de så forestillingen. Forfattergruppen gør selv opmærksom på, at en sådan mere komplet undersøgelse, samtidig ville påvirke det kommende publikum, inden det så forestillingen, så det måske blev særligt opmærksomt på de ting, som havde været omtalt i førundersøgelsen.

Gruppeinterview-metoden må anses for meget realistisk ud fra nogle overvejelser om, at individet ikke danner sin holdning i et vakuum, men i sammenhæng med den gruppe/de grupper, som det befinder sig i til daglig.

- 8) Gitte Jensen, Hanne Larsen, Hanne Rasmussen, Karen Paldrup, Linda Andersen, Marianne Carlsen, Vibeke Hansen og Ole Munck: *En rapport om teater. Effektanalyse af forestillingen "Vi må videre" opført af Fair Play, Roskilde u.a. (1976).*

Undersøgelsen viser, at alle de unge syntes om den form for teater, de har overværet, de vil gerne se mere af den slags, bl.a. fordi indholdet var vedkommende for den situation, de stod i. Og de unge forstår generelt den problemstilling, der bliver behandlet i stykket. Men det kniber, at kunne overføre stykkets relationer til deres egne oplevelser og erfaringer. For mange af de unge, der deltager i undersøgelsen, har der i forestillingen sandsynligvis været tale om en ny viden og nye informationer i forhold til stykkets emne, ungdomsarbejdsløsheden. Da det ofte er nye situationer, de bliver sat i gennem forestillingen, har de svært ved at se de rejste problemer i sammenhæng.

Undersøgelsen viser frem for alt, at for denne aldersgruppe kan en teaterforestilling være med til at sammenfatte og anskueliggøre nogen problematikker, men at den har svært ved at ændre ved holdninger, som er etableret i forvejen. De unge er også udsat for så mange andre påvirkninger, at det er svært at holde teaterforestillingens påvirkning adskilt i undersøgelsessammenhængen. Undersøgelsens resultater, som der bestemt ikke kan generaliseres på, tyder på, at en teaterforestilling må indbygges i en samlet pædagogisk planlægning, hvis den skal give det maksimale udbytte. Men samtidig viser den, at de unge oplever en eller anden brugsværdi i en forestilling som den undersøgte, siden de gerne vil se mere af den slags teater om deres egne problemer.

7.2 AT BRUGE TEATRET

Meget tyder på, at man i de kommende år vil lægge større og større vægt på den sammenhæng, som teatret bruges i, specielt når det drejer sig om teater for børn og unge. Der findes også forskningsmæssige resultater, der peger på, at det er nødvendigt at placere teatret i en brugssammenhæng i forhold til publikums øvrige livssammenhæng for at det kan få nogen virkning.

Allerede i en undersøgelse fra 1972 om Bandens *Spillet om skolen*

⁹⁾ lægger man vægt på at finde de mulige virkninger af stykkets opførelse på en skole i Nordsjælland på skolens miljø og struktur og på publikums individuelle holdninger. Man skal være opmærksom på, at undersøgelsen ikke omhandler en helt typisk opførelse af denne forestilling. Det var en aftenforestilling med forholdsvis få tilskuere, der blev undersøgt, hvorimod de typiske forestillinger fandt sted i skoletiden med gratis adgang for eleverne.

Undersøgelsen bekræfter først og fremmest en række almindeligt kendte forhold i forbindelse med en kommunikationssituation:

"nemlig at det især var de yngste elever, som gennemgik holdningsændringer, medens de ældre elever, forældre og lærere var mere tilbøjelig til at fastholde allerede eksisterende synspunkter. Problemer, der vedrørte publikums egen sociale situation (skolen), medførte de største holdningsændringer. Overdrevne, ensidige fremstillinger havde ingen, eller ofte negativ reaktion hos den del af publikum, der havde et relativt højt informations- og uddannelsesniveau.

Derudover fandt vi en del resultater af mere overraskende karakter og i denne forbindelse af større betydning. Vi fandt, at publikum efter forestillingen var langt bedre i stand til at udtale sig og formulere sig om problemerne i deres egen sociale situation, og at deres viden om en hel del problemer af social og politisk karakter var blevet væsentligt forøget. Disse ændringer viste sig samtidig at stå i en snæver sammenhæng med den efterfølgende debats længde og indhold, således at det netop er gennemførelsen af denne debat, der synes at have den største betydning i bevidsthedsproduktionen.

" 10)

9) Debatteater Gruppen, Sociologisk Institut: *En debatteater undersøgelse. Banden: "Spillet om skolen"*, København 1972.

10) Jens Nørgaard og Bjarne Wahlgren: "Med sociologien til teater", *Politikens kronik* 12.9.1972.

Undersøgelsen peger dermed på, at en eller anden slags opfølgingsaktivitet efter forestillingen er af yderste vigtighed, for at publikum reelt kan bruge forestillingen til noget.

Men børneteatrene har i de senere år også satset på andre former for efterbearbejdelse end diskussion. Man har iværksat forskellige ting for at undgå at opførelsen af forestillinger blot bliver en passiv konsumtion. Der er tale om, at børneteatre inddrager børn og unge i produktionen af forestillingen, om at teatrene udarbejder undervisningsmateriale, som kan bruges af pædagogerne og lærerne i forbindelse med opførelsen af forestillingen, og om at man undertiden søger at bryde den rigide forestillingsform op i spil, hvor publikum selv deltager,

En undersøgelse af Baggårdsteatrets opførelse af forestillingen *Kidnappet* på Næsby skole peger på, at forberedelsen til en teaterforestilling (emnearbejde el.lign.) strækker sig fra lo minutter til 14 lektioner med et gennemsnit på én lektion. Efterbehandlingen af stykket er på 1-2 lektioner og som oftest i diskussionsform. Forfatteren til undersøgelsen konstaterer, at der tilsyneladende er en sammenhæng mellem lærernes arbejde med forberedelse/efterbearbejdelse og elevernes udbytte af forestillingen. Dette tyder på at lærerne er nøglepersoner i børneteaterarbejdet - ikke alene på den måde, at det ofte er dem, der bestemmer om der overhovedet skal komme børneteater på skolen, men også på den måde, at det er deres brug af forestillingen i undervisningen i øvrigt, der bestemmer om eleverne får et tilstrækkeligt udbytte af forestillingen.

Denne forholdsvis lille undersøgelse tyder på, at der må en langt snævrere kontakt til mellem lærere og børneteatre, men også at lærerne må få en forståelse for, hvordan de kan arbejde videre med en børneteaterforestilling og evt. bruge te-

11) Gert Allan Hansen: *Børneteatrets muligheder i folkeskolen*, Århus 1978.

aterelementer og -teknikker til efterbearbejdelsen. Det peger på, at et led i udviklingen af det danske børneteater må være en stærkere placering af drama og teater i læreruddannelsen eller i hvert fald i lærernes videreuddannelse. En forudsætning for, at lærerne kan lave andre efterbearbejdelser end en ren diskussion, er, at de har kendskab til og erfaring med andre måder at bearbejde teaterforestillinger på, f.eks. improvisation eller rollespil.

I en undersøgelse, som to børnehave/fritidspædagoger har foretaget, ¹²⁾ fremgår det, at mange børneteatre har ønsker om at afprøve forskellige samarbejdsformer mellem pædagoger og teaterarbejdere omkring den konkrete forestilling.

Undersøgelsen omfatter dels nogle forestillinger for de 3-7 årige og dels et spørgeskema til teatergrupperne. Her skal kun fremhæves, at der er intense ønsker om samarbejde mellem pædagogerne i institutionerne og børneteaterarbejderne, men at økonomien hos børneteatrene i de fleste tilfælde stiller sig hindrende i vejen. Teatergrupperne snakker både om at gøre mere ud af det materiale, de sender ud inden forestillingen, men også om undersøgelser sammen med pædagoger om, hvordan børnene opfatter stykket og hvordan de bruger det. Der er også ideer og skitser til, hvordan teaterarbejderne kan bevare en længere kontakt med det samme institutionsmiljø ved at komme tilbage med 14 dages mellemrum og arbejde videre med børnene om forestillingens problemer.

Også fra pædagogside er der tilsvarende ønsker.

Det er klart, at hvis den type af udbygget samarbejde skulle kunne realiseres, så ville det kræve, at børneteatergrupperne havde en lokal forankring, og at de havde tid - og penge

12) Yrsa Jensen - Margrethe Jessen: *Teaterarb. peed, hvordan gør vi, kan vi, vil vi samarbejde*, 1977.

13) Jvfr. f.eks. også Birte Grønbæk, Dagmar Jespersen m.fl.: *Børneteater*, Århus 1977.

til at bruge tid - til dette meget vigtige arbejde. Ved et mere intenst samarbejde med pædagoger ville teaterforestillingen i højere grad kunne indgå i brugssammenhænge, og i sidste ende ville man kunne tage fat på og øve vigtig indflydelse på såvel teaterproduktionen som teaterkonsumtionen. Nogle af vare-gørelsens mere negative elementer ville kunne bearbejdes.

14)

Også i en afhandling fra Danmarks Lærerhøjskole argumenteres der stærkt og grundigt med henblik på at sikre et reelt samarbejde mellem folkeskolen og børneteatrene og på at sikre, at børneteateret bruges i skolens hverdag. Afhandlingen peger på egnteateret som en rimelig løsning på skolens behov for at have hyppig kontakt med den samme børneteatergruppe. Man opstiller som et kortsigtet mål, at hver kommune bør have sin børneteatergruppe, og siger:

"I Sverige plejer man som argumentation for den slags tanker at anføre, at hver af Sveriges 260 kommuner ville kunne få en permanent børneteatergruppe på 5 personer for færre penge, end Operaen i Stockholm koster årligt. Forholdene er sikkert ikke meget anderledes i Danmark." (s. 80).

Afhandlingen skitserer i øvrigt konkret, hvordan læreren i folkeskolen kan arbejde med en given forestilling. Og da det forholder sig sådan, at folkeskolen er den største aftaiger af børneteater, kunne der nok være grund til at sådanne praktiske tiltag i forbindelse med den enkelte forestilling fik mulighed for at udvikle sig.

Selvom man altså kan konstatere, at der både blandt børneteatrene og blandt pædagoger er interesse for at lade børnene bruge børneteateret i skolen, så er dette ikke en udvikling, der kommer af sig selv. Det er en udvikling, der må animeres, dels gennem nye muligheder i læreruddannelser og -efteruddan-

14) Kirsten Holck Hansen og Poul Skotte: *Børneteaterets historiske udvikling og nuværende situation - med særligt henblik på didaktiske overvejelser og praktisk anvendelse af politisk børneteater i folkeskolen*, København 1977.

nelser og dels sådan at der afsættes penge på børneteatrene og på skolernes budgetter til et udviklingsarbejde. Det, der er brug for, er ikke organisatoriske løsninger, men praktiske muligheder og forsøg på græsrodsniveau.

8. AFSLUTNING

8.1 PERSPEKTIVER

Som man vil kunne se af den fremlagte forskning, så er der meget, der peger på udviklingen af et nært teater, der arbejder i tæt tilknytning til sine publikumsgrupper med problemer, der kendes fra publikums hverdag. Meget peger altså ud over den nøgne forestillingsform som den eneste form for teatermæssig kommunikation. Meget peger på, at hvis teatret som medium skal kunne få betydning for og bruges af andre grupper i samfundet end de kendte kulturbrugere, så må der satses på andre former for teaterudfoldelse end dem, der er mest kendt i massemedier og offentlighed i dag.

Perspektiverne er ikke alene et decentraliseret teater, men også et teater, der ændrer sit indhold og sit udtryk med henblik på at udnytte teatermediets styrke i forhold til andre medier: at både udøvere og brugere er til stede her og nu, at de har mulighed for indbyrdes kommunikation. Det handler ikke om, at teatret skal tilpasse sig eller tale ned til publikum, men det handler om at udvikle et teater, der indeholder andre problemfelter end dem, det etablerede teater behandler.

Rapporten har påpeget, at egnsteater-tanken måske kunne få hul på nogle af de problemer, som i dag er børneteatrene og de opsøgende gruppers, men den har samtidig slået fast, at der i en sådan egnsteaterorganisering kan ligge nogle farer m.h.t. den kunstneriske frihed, jvfr. afsnit 5.2, hvor Susanna Gulins undersøgelse om teaterideologier refereres.

Den eksisterende forskning har ikke påpeget nogen endegyldige løsninger på børneteatrene og de opsøgende teatres problemer. Snarere har den netop været med til at identificere og blotlægge de eksisterende problemområder. Løsninger på disse problemer kan man godt nok ane ud fra den fremlagte forskning,

men om disse løsninger bliver reelle vil afhænge af en mængde konkrete omstændigheder omkring den fremtidige organisering af teaterlivet herhjemme. Vigtigt må det imidlertid være, at de påtænkte ændringer følges op af undersøgelser, der kan fastslå, om man når de mål, man har sat sig, og hvilke problemfelter, der i den anledning bliver aktuelle.

Udviklingen af andre former for teatermæssig kommunikation betegner et opbrud mod forestillingen som formen, teatret eksisterer i. Når man i højere og højere grad lægger vægten på den samlede pædagogiske proces, som opførelsen, forestillingen kun er ét led i, så betyder det, at teatret som tendens søger at bryde sig ud af vare-gørelsen (jvfr. afsnit 3.1). Når man betragter teatret som vare, vil man let være tilbøjelig til at betragte teatrets problemer som et spørgsmål om udbud og efterspørgsel. Det drejer sig blot om at markedsføre teatret noget bedre, så er alle problemer løst. Sådant som meget af det nye teater fungerer, er der lagt vægt på nogle andre aspekter, nemlig samspillet, samværet og teatret som et led i forandringen og fornyelsen af samfundet.

Det er forsøgt tilstræbt i denne rapport at undgå at den tredannede tematisering: produktion - distribution - konsumtion skulle havne i platte markedsføringsovervejelser, idet denne tematisering jo fastholder, at uanset om teatret lægger vægt på andre ting end de traditionelle i en opførelses-situation, så må det grundlæggende betragtes som en vare, der sælges på et marked. Man kan godt sælge en vare, der hedder samvær, uden af den grund at sprænge vare-gørelsen. Højskolerne har gjort det i årevis.

Det er imidlertid vigtigt at være opmærksom på de ændringer i retning af det procesorienterede, der er sket i det nye teater i Danmark, uanset om ændringerne ophæver vare-gørelsen eller ej. Når teatret reelt kommer til at indgå i processer sammen med publikum, vil det kunne skaffe sig en ny betydning og en

forankring. Dette procesorienterede teater er ikke alene et dansk fænomen. Det kendetegner teater i de lande, vi normalt sammenligner os med. Teatret kan ses som pædagogik, men - og det er pointen - samtidig med underholdende og kunstneriske kvaliteter.

8.2 FORSKNING OG TEATER

Det bliver i disse år, hvor en kulturpolitik udvikles, der griber dybt ind i kulturproduktion, -distribution og -konsumtion, og hvor den kommercielle kulturindustri bliver mere og mere omfattende og indgribende, mere og mere nødvendigt, at samfundets kulturpolitiske indsatser følges op og analyseres af forskningen. F.eks. satser den svenske kulturpolitik både generelt og specielt hvad angår børnekulturen på en udbygning af den kulturpolitiske relevante forskning. Ingen af stederne drejer det sig snævert om en målindrettet forskning alene. Det drejer sig også om en udbygning af grundforskningen omkring eraner, der har sammenhæng med kulturpolitiske beslutninger.

Også i Danmark, og også indenfor børneteaterområdet har man været opmærksom på, at det var nødvendigt at satse på forsk-

2)

ningen. Men udviklingen har ikke svaret til de gode intentioner. Det hænger selvfølgelig sammen med, at der i Danmark er afsat meget begrænset forskerarbejdskraft, der beskæftiger sig med emner, som falder indenfor denne rapportes rammer. Men det hænger nok så meget sammen med, at der ikke er etableret noget initierende og koordinerende organ, der har kunnet sikre udviklingen af en tværvideenskabelig, metodeudviklende og aktualitetsrettet teaterforskning. Opgaven for et sådant organ burde i givet fald have været at informere forskere og

- 1) Statens Kulturråd: *Kulturpolitisk forskning oah utveckling*, Stockholm 1978 i *Bavnen och kulturen*, Stockholm 1978.
- 2) *Betænkning vedrørende børne- og ungdomsteater*, København 1972, s.34-35.

forskningsråd om forskningsbehov, at systematisere allerede eksisterende forskning, at bidrage til publicering af litteratur om teaterpolitik og forskning, bibliografier, forskningsoversigter osv. Et sådant koordinerende organ måtte også for at blive effektivt have egne midler til rådighed til at anspre til og igangsætte egne forskningsprojekter, til publicering og til afholdelse af møder med interesserede forskere.

Som det er nævnt i Indledningen til denne rapport er der faktisk forskning i gang, som omhandler de teaterfænomener, der behandles i rapporten. Ud over det tidligere nævnte kan der også peges på, at professor Viveka Hagnell, Trondheims Universitet med støtte fra Nordisk Kulturfond arbejder på et projekt om 'Børneteater - teater for, om og af børn¹', hvis målsætning dels er at give en beskrivelse og analyse af, hvad det er der spilles for dagens børnepublikum, og dels udfra Piagets teorier om udviklingsfaserne og andre psykologiske teorier forsøge at forklare børnenes reaktioner eller mangel på samme. Hele teaterkommunikationsforløbet skal studeres, sådan at det indhold, teatret vil kommunikere, og den faktiske udformning, teateropsætningen får, sættes i sammenhæng med børnenes reaktioner. Endvidere arbejder denne rapport forfatter på at få etableret et projekt omkring børneteaterets udvikling og historie på dansk grund med henblik på at studere de forskellige børneteatertraditioner (både teater for og med børn) og deres placering i familie- eller skoleopdragelsen.

Forskningen på de nævnte områder står m.a.o. ikke stille, men forholder sig rent faktisk til de udviklinger, der sker i disse år indenfor teatersektoren. Det, der savnes, er f.eks., at forskere fra andre områder - f.eks. sociologi og psykologi - indgår i forskningen om det opsøgende teater og børneteateret. Et koordinerende organ ville kunne medvirke til, at teaterkommunikationen blev studeret i alle dens aspekter.

Naturligvis ville et sådant koordinerende organ ikke kunne op-

rettes blot med henblik på forskningen indenfor denne rapports emneområder, men hvis man betragtede hele det kulturministerielle område, ville det nok ikke adskille sig meget fra nærværende område m.h.t. behovet for en tættere tilknytning til forskningen. Derfor ville det heller ikke være urimeligt, hvis Ministeriet for kulturelle anliggender oprettede en forsknings- og udviklingsafdeling, der bl.a. skulle sikre en kontakt mellem ministeriets arbejde og den forskning, der finder sted af betydning for kulturpolitikken. En sådan afdeling kunne selv igangsætte undersøgelser og bl.a. være med til at etablere den helt nødvendige offentlige kulturstatistik. Endvidere ville den kunne fungere bredt som informationssted for forskningen om de omhandlede emner.

Som denne rapport har vist er der mange områder indenfor børneteater og opsøgende teater, der ikke er belyst af forskningen. Som afslutning på rapporten kan det være rimeligt i uprioriteret rækkefølge at ridse nogle af de områder op, hvor der er behov for forskning og systematisk viden.

Det drejer sig om etableringen af en offentlig teaterstatistik, der oplyser om, hvilke forestillinger, det enkelte teater spiller, hvor mange gange, for hvor stort et publikum. Endvidere om tilskuddet fra stat og kommuner, dels direkte og dels indirekte. Tilskuddet må udspecificeres i forhold til forestillingerne, i forhold til publikumsantallet osv. Statistikken må etableres på et sådant grundlag, at den muliggør sammenligninger over en længere årrække.

Det drejer sig om historiske studier af disse teaterformer, f.eks. er Dansk Skolescenes nedlæggelse aldrig blevet behandlet tilbundsående forskningsmæssigt.

Det drejer sig om studier over teaterøkonomi i teatervirksomheder af forskellig type. Her må dels etableres overordnede studier over hele teatersektoren/teatervirksomheden, og dels må der etableres studier over den enkelte forestilling.

Det drejer sig om analyser af forskellige produktionsprocesser på forskellige teatervirksomheder.

Det drejer sig om tolkninger og analyser af forestillinger med henblik på at afdække, hvilket, billede af verden, der formidles til publikum.

Det drejer sig om analyser af børneteaternets og det opsøgende teaters distribution, herunder hvordan de forskellige ordninger for billiggørelse af køb af forestillinger har fungeret, og hvordan spredningen af disse teatre foregår.

Det drejer sig om udvikling af metoder til måling af selve teateroplevelsen og af den effekt, som bliver tilbage efter teateroplevelsen.

Og endelig - og ikke mindst vigtigt - drejer det sig om en forskning, der sigter mod at studere og videreudvikle disse teaterformers brugskarakter i et samarbejde med de involverede teatre og publikummere.

På alle disse felter mangler der viden.

"Man får emellertid inte bortse ifrån att det kan föreligga skilda uppfattningar om vad som är angelägna forskningsuppgifter. Forskarna själva trycker kanske starkare på behovet av långsiktigare allmänna kunskap, medan praktikerna framhåller betydligt omedelbarare behov av underlag för planering och beslut. För vetenskapsmännen är det viktigt att samhällsrelevant forskning även är teoretiskt och metodiskt intressant." 4)

3) Jvfr. i øvrigt: Biba Schwoon: "Børneteater og forskning", I: Vibeke Gaardmand (red.): *Børneteater*, København 1974, s. 52-59, og Margareta Wirmark: *Nuteater*, Stockholm 1976, s. 275-77.

4) Statens Kulturråd 1978, s. 7:3.

9. LITTERATUR

- Alsén, Andersson, Dillberg, Doukas, Hall, Rylander, Zetterberg: *Theatre for young people*, Institut för Dramaforskning, Lunds Universitet 1977, stencileret, 127 s.
- Gunila Ambjörnsson och Annika Holm (red.): *Barnteater - en klassfråga*, Stockholm 1970, 143 s.
- Bente Andersen og Susanne Madsen: *En karakteristisk af dansk børneteater*, hovedopgave, Danmarks Biblioteksskole 1976, stencileret, 85 s.
- Bjørn Andersen & Janne Risum: *Historisk materialistisk kommunikations sociologi*. Arbejdsbog. Foreløbig udgave, København 1972, stencileret, 231 s.
- Bodil Andersen, Anne Kirstine Hougaard Hansen og Lise Poulsen: *De alternative teaterformer i 70'erne*, Nordisk Institut, Aarhus Universitet 1976, stencileret, 39 s.
- Kirsten Moesgaard Andersen: *Dansk børne- og ungdomsteater i socialisering s sammenhæng, eksemplificeret gennem analyser af ungdomsteater*, upubliceret specialeopgave, Nordisk Institut, Aarhus Universitet 1976, 94 s.
- John Andreasen: *Om baggrunden for og modtagelsen af Børneteaterfestivalen i Skaarup 3.-4.11. 1973*, upubliceret opgave, Aarhus Universitet 1974.
- anonym: *Børneteaterreport*, 1976, stencileret, 63 s.
- anonym: *Teater som middel i frigørende pædagogik*, specialeopgave, Seminarieret for Småbørnspædagoger, Teglgårdsstræde, u.a., stencileret, 89 s.
- Ansvars strukturen inden for teatret i Norden*, København 1975, 96 s.
- Barn og kultur. Rapport fra konferanse 24.-26. september 1975 på Søndvolden*, arrangert av Norsk kulturråd, Oslo 1976, 209 s.
- Barnen och kulturen. En rapport från Barnkulturgruppen*, Stockholm 1978, 302 s.
- Elke Baur: *Theater für Kinder*, Stuttgart 1970, 148 s.
- Steen Bengtsson: *Kulturel velfærd som politisk mål*, Århus 1978, 170 s.
- Betænkning vedrørende børne- og ungdomsteater* (= Betænkning nr. 637, 1972) København 1972, 56 s.
- Bixen*, 5. årgang, nr. 5, København 1976.
- Ritt Bjerregaard: "Modstand garanteres", kronik i *Aarhuus Stiftstidende* 12.9.1978.
- Annelise Bom: *Småbørn og medier*, København 1978, 255 s.
- Annette Bram, Hartvig Dolberg og Charlotte Holten Møller: "Muligheder i Danmark", I: Projektgruppe Børneteater (red.): *Børneoffentlighed*, København 1977, s. 243-267.
- Vibeke Brix: *Bømedramatik 1955-1970. En bibliografi*, København 1972, 45 s.
- Pia Buchardt og Hans Folmer Kristensen: *Turnusrapport fra Pia og Folmer over Gruppe 38's Gade- og Debatteater's opførelse af Sven Wernström's "Peter Fidus"*, med de 12-17 årige som målgruppe, upubliceret opgave, Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet u.a. (1978), 24 s.

- Børn - kultur - samfund 1. Billede af børnekulturen*, København 1977, 64 s.
- Børn - kultur - samfund 2. Teater for børn*, København 1978, 64 s.
- Børneteateravisen*, nr. 1-22, København 1972 ff.
- Exe Christoffersen: *Aktiv kulturpolitik og arbejds-teater*, Århus 1976, 227 s.
- Lone Dahlin, Peter Thomsen, Bent Jørgensen, Pia Møller Nielsen, Uwe Nicolaj Lorenzen, Jens Ole Thorup Laursen, Kristian Lilholt Kristensen: *Det socialistiske gruppeteaters mulighed for effekt*, AUC 1978, stencileret, 161 s.
- Danmarks Teaterforeninger: *Rapport 72*, København 1972, stencileret, 66 s.
- Danmarks Teaterforeninger: *Rapport 74*, København 1975, stencileret, 33 s.
- Danmarks Teaterforeninger: *Rapport 75*, København 1976, stencileret, 36 s.
- Dansk pædagogisk tidsskrift*, særnummer 3, marts 1975, København 1975.
- Debatteater Gruppen, Sociologisk Institut: *En debat-teater undersøgelse. Banden: "Spillet om skolen"*, København 1972, stencileret 100 + 112 + 132 s.
- Annette Dixø og Kate Steeg: *Børne- og ungdomsteater i Danmark*, specialeopgave, u.s. 1975, stencileret, 95 s.
- Martha Doggett, Johanne Jakobsson, Gunnar Ebbesen og Torben Nielsen: *Om politisk teater*, RUC 1975, stencileret, 83 s.
- Bjørn Egeland: *Studier i teaterøkonomi. Økonomiske aspekter ved europeisk teater*, Bergen 1969, stencileret, 144 s.
- Ingegerd Elmquist: *"Serverat, Ers Majestät" - an amateur group working with a play*, Institut for Dramaforskning, Lunds Universitet 1977, stencileret, 101 s.
- Anne Enemark, Lisa Jensen, Else Engholm Johansen, Pia Hardbo Jørgensen, Steen Keller: *Socialrealistisk dramatik*, specialeopgave, Københavns Børnehaveseminarium 1974, stencileret, 108 s.
- Anne Frandsen, Lars Davidsen, Ebbe Andersen, Helle Olesen, Mikael Lieberkind og Per Christiansen: *Børn og teater*, specialeopgave, Hillerød Børnehaveseminarium 1974, stencileret, 100 s.
- Et supplement til en bibliografi af Vibeke Brix (Børnedramatik 1955-1970)*, Danmarks Radio 1974, 14 s.
- Hubert Franz: *"Lad os få en realisabel utopi ind på scenen"*, I: Anne Lise Andreasen m.fl.: *Børnemarked. Kritik af børnemedier og miljøer*, København 1976, s. 211-227.
- Augustin Girard: *Kulturpolitik. Teori og praksis*, København 1973, 161 s.
- Grimm & Grips*, særnummer, marts 1978.
- Anita Grönberg: *Preliminär bibliografi*, Helsingfors 1969, stencileret, 45 s.
- Birte Grønæk, Dagmar Jespersen, Hanna Højlund, Ingrid Ravn-Christensen, Lone Haugård, Marianne Nagbøl Jørgensen, Rita Willum Jensen og Susanne Delman: *Børneteater*, specialeopgave, Jydsk Børnehaveseminarium 1977, stencileret, 191 s.

Susanna Gulin: *Teaterideologier. Attitydev till teater bland en grupp finlandssvenska teaterförmedlare*, Helsingfors 1971, stencileret, 60 s.

Vibeke Gårdmand (red.): *Børneteater*, København 1974, 80 s.

Gert Allan Hansen: *Børneteaters muligheder i folkeskolen*, Institut for Dramaturgi, Århus 1978, stencileret, 37 s.

Kirsten Holck Hansen og Poul Skotte: *Børneteaters historiske udvikling og nuværende situation - med særligt henblik på didaktiske overvejelser og praktisk anvendelse af politisk børneteater i folkeskolen*, faglig-pædagogisk opgave i dansk, Danmarks Lærerhøjskole, København 1977, 146 s.

Olav Harsløf (red.): *Kunst er våben. Socialistisk teaterarbejde. Analyser, reportager, erindringer, interviews, erfaringer*, København 1976, 399 s.

Helle Helin: *Der ønskes en drøftelse af teaterforskningens anvendelsesmuligheder indenfor teaterdrift/produktion*, specialeopgave, Det teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet 1975, stencileret, 213 s.

Kaj Himmelstrup: *Børneteateret og samfundet. Vilkår, principper og debat*, København 1974, 77 s.

Ingvar Holm, Viveka Hagnell, Jane Rasch: *Kulturmodel Holstebro*, København 1977, 227 s.

Gitte Jensen, Hanne Larsen, Hanne Rasmussen, Karen Paldrup, Linda Andersen, Marianne Carlsen, Vibeke Hansen og Ole Munck: *En rapport om teater. Effektanalyse af forestillingen "Vi må videre" opført af Fair Play*, RUC u.a. (1976), 119 s., stencileret.

Yrsa Jensen - Margrethe Jessen: *Teaterarb. pæd. hvordan gør vi, kan vi, vil vi samarbejde*, Årskursus for børnehave- og fritidspædagoger 1976/77, stencileret, 40 s.

Finn Jor: *Kultur - menneskets annen natur*, Oslo 1976, 155 s.

Marion Klewitz und Hans-Wolfgang Nickel (Hrsg.): *Kindertheater und Interaktionspädagogik*, Stuttgart 1972, 143 s.

Kultur och arbetsliv. Delrapport från en europæisk utredning, Stockholm 1977.

P-H Kühl og Inger Koch-Nielsen: *Fritid 1975*, København 1976, 97 s.

P-H Kühl, Inger Koch-Nielsen og Kaj Westergaard: *Fritidsvaner i Danmark*, København 1966, 445 s.

Monika Lampe: *Kindliche Nachahmung und Identifikation bei humorvollen Verhaltensweisen*, München 1973, 148 s.

Jørn Langsted: *Rapport fra Norrbottensteatern*, Luleå, Grenå 1972, 76 s.

Jørn Langsted: *Dansk teaterdebat omkring 1968*, Gråsten 1978, 126 s.

Birthe Larsen, Else Hess, Jan Nielsson, Ruth Jensen, Lise Jacobsen, Karsten Pedersen, Ole Seier Hansen, Marianne Skovbo, Claus Jensen, Kirsten Stig Laustsen, Vibeke Truelsen, Gitte Ramskov Vithner: *Dramatik/socialisering*, specialeopgave, Social Pædagogisk Børnehaveseminarium 1975, stencileret, 79 s.

Linda Ljungstrøm, Cecilia Mellentin og Anette Ussing: *Politisk teater. Eksemplificeret ved Bandens "Det kan aldrig ske i Danmark"*, RUC 1976, stencileret, 89 s.

- Isabella Lunau, Sisse Vilbrand, Tove Mikkelsen og Marianne Dinesen: *Med børn i teater, specialeopgave, Københavns Børnehaveseminarium 1975, stencileret, 125 s.*
- Maktstrukturer och styrelsesformer inom teatern. Referat af vasaseminarieret 13-19.6 på Hanaholmen, Stockholm 1976, 72 s.*
- Maske und Kothurn, 19. Jahrgang, Heft 1, Wien 1973.*
- Stig Modler, Anne Berg: *Dramatik speciale, specialeopgave, Tårnby Børnehaveseminarium 1975, stencileret, 61 s.*
- Jo Møller: *Politisk gruppeteater. Fra workshop til forestilling m.m., specialeopgave, Gladsaxe seminarieret, 1972, fotokopi, 24 s.*
- Kjerstin Norén: "Kulturpolitik eller kulturkamp?", I: *poetik* nr. 23, 1975, s. 44-66.
- Norsk Kulturråd: *Utredning om barneteaterarbeid i Norge, Oslo 1976, 107 s.*
- Nya Teatertidningen, nr. 1 ff., Stockholm 1977 ff.*
- Jens Nørgaard, Birgitte Dam Larsen, Ingelise Andersen, Poul Bjørnholt, Ulla Strømberg og Mads Laursen Vig: *En demokrati s eret teatergang? En analyse af ARTE-abonnenterne s sociale struktur 1973/74, København 1975, 126 s.*
- Jens Nørgaard og Bjarne Wahlgren: "Med sociologen til teater", *Politikens kronik* 12.9.1972.
- Jens Nørgaard & Bjarne Wahlgren: *Mod et bredere publikum. En sociologisk undersøgelse over problematikken om et bredere publikum foretaget for Vasa-komiteen, København 1972, stencileret, 81 s.*
- Observa: *Undersøgelse blandt ARTE-abonnenter 10/10 - 18/11 1977, København u.a.*
- Melchior Schedler (Hrsg.): *Mannomann! 6 x exemplarisches Kindertheater, Köln 1973, 270 s.*
- Per Schultz (red.): *Børn og kultur, København u.a.*
- Elfriede Seberich: *Eine Einstellungsstudie bei Kindern, Eltern und Lehrern zu verschiedenen Problemen des Kinder- und Jugendtheaters, München 1973, 186 s.*
- Statens Kulturråd: *Kulturpolitisk forskning och utveckling. Preliminär version av rapport från kulturrådet utarbetad av en arbetsgrupp inom rådet s styrelse, Stockholm 1978, stencileret, 139 s.*
- Sussie, William, Leif: *Politisk teater, specialeopgave, Gladsaxe seminarieret, u.a., fotokopi, 111 s.*
- Harald Swedner og Bjørn Egeland (red.): *Teatret som social institution, København/Lund 1974, 312 s.*
- Harald Swedner, Jørgen Pauli Jensen, Leif Holbæk-Hanssen og Arnljot Strømme Svendsen: *Teatret i velstandssamfundet, Oslo 1969, 115 s.*
- Harald Swedner och Dámaso Yagüe: *Teaterpublikundersökningar - en kommenterad översikt, Lund 1969, stencileret, 203 s.*
- Henrik W.Sørensen, Ida Schiørring og Søren Clausen: *det politisk/ideologiske indhold i børneteater, RUC 1976, stencileret, 90 s.*

Peer E.Sørensen: *Elementær litteratursociologi. Et essay om litteratursociologiske grundproblemer*, Grenå 1973, 186 s.

Bjørn Tagseth: *Teatret og fritiden*, Oslo 1971, stencileret, 95 s.

Teatrets teori og teknikk, nr. 17, Holstebro 1972, 92 s. ('Gruppeteater i Norden. En hvidbog').

Mino Vianello, Janne Risum, Carlo Vallauri, Gianna Sbordini, Elsa Di Meo, Lia Scarpa, Silvano Salvatore, Roberto Soccorsi: *Phantasy and Subversion. A study of alternative organizations in the Scandinavian countries*, Rom u.a., stencileret, 350 s.

Nicolai Viborg, Inger Peterson, Klavs Persson, Kirsten Simonsen, Klaus Enggaard, Vibeke Jensen, Anne Grethe Rosenberg, Trine Becher: *Børneteater*, specialeopgave, Jydsk Fritidspædagogseminarium 1978, stencileret, 206 s.

Anette Wingård: "Politisk børneteater", I: *dramaturgi teori og praksis*, nr. 4, København 1975, s. 76-95.

Margareta Wirmark: *Nuteater. Dokument från och analys av 70-talets grupp-teater*, Stockholm 1976, 286 s.

Tordis Ørjasæter: "Barn og teater", I: Åse Gruda Skard (red.): *Barn - kultur - samfunn*, Oslo 1973, s. 92-97.

Tordis Ørjasæter: *Med barn i teater. Et forsøk på å belyse hvordan, barn i første klasse reagerer på en teaterforestilling*, Oslo 1959, 200 s.

BILAG 1

Rapport om forskning vedrørende børneteater og opsøgende teater

Udvalget for børneteater og opsøgende teater ønsker udarbejdet en sammenfattende rapport, der fremlægger resultaterne af de senere års forskning vedrørende børneteater og opsøgende teater i Danmark i overskuelig form. Evt. kan ikke-dansk forskning, der skønnes at kunne belyse forholdene i Danmark, inddrages.

Såvel forskning, der beskæftiger sig med de nævnte teatres kulturpolitiske placering, som forskning, der beskæftiger sig med disse teatres produktion, distribution og brugen af dem, ønskes inddraget i rapporten.

Arbejdet med rapporten vil naturligt falde i tre dele:

1. En materialeindsamlingsfase, hvor der rettes henvendelse til en række institutioner og enkeltpersoner (teatervidenskabelige fag ved universiteterne i København, Stockholm, Lund og Trondheim; pædagogseminarier i Danmark; børneteatre og opsøgende teatre og disse teatres organisationer i Danmark; Teatercentrum i Sverige; Dansk Amatør Teater Samvirke og Herning Højskole m.fl.) med henblik på at etablere den bedst mulige oversigt over feltet.
2. En læse- og systematiseringsfase, hvor det tilgængelige materiale gennemlæses, og hvor resultaterne i de enkelte undersøgelser systematiseres.
3. En fremstillingsfase, hvor rapporten til udvalget udarbejdes. I rapporten refereres de væsentlige forskningsmæssige undersøgelser, og der drages konklusioner indenfor de i andet afsnit nævnte forskningsfelter.

Rapporten tænkes at blive på ca. 50 sider plus et resumé, der skal have en karakter, så det kan anvendes i udvalgets betænkning. Rapporten skal afleveres til udvalget for børneteater og opsøgende teater medio november.

BILAG 2

Institut for Dramaturgi
 Aarhus Universitet
 Willemoesgade 15 D
 8200 Århus N

Århus, den .august 1978

Det af kulturministeriet nedsatte udvalg for børneteater og opsøgende teater har anmodet mig om at udarbejde en sammenfattende rapport, der fremlægger resultaterne af de senere års forskning vedrørende børneteater og opsøgende teater i ,/ Danmark (jvfr. vedlagte opgaveformulering).

I forbindelse med materialeindsamlingsfasen henvender jeg mig til Dem/dig. Jeg anmoder Dem/dig om hurtigst muligt at gøre mig opmærksom på forskning indenfor det pågældende felt, som De/du måtte være bekendt med. Det kan ske i form af

1. titler på publiceret materiale,
2. lån til mig af rapporter el.lign.,
3. foræring til Institut for Dramaturgi af et eksemplar af rapporter el.lign.

Det er vigtigt, at der som grundlag for udarbejdelsen af den omtalte rapport foreligger så god en oversigt over den eksisterende forskning som muligt. Derfor anmoder jeg også om Deres/din hjælp - og som sagt hurtigst muligt.

Med venlig hilsen

Jørn Langsted
 lektor, cand.mag.

BILAG 3

Institut for Dramaturgi
Aarhus Universitet
Willemoesgade 15 D
8200 Århus N

24.8.1978

Til børnehaveseminarier,
fritidspædagogseminarier og
socialpædagogiske seminarier.

I et brev herfra, dateret 6. august, anmodede jeg om hjælp vedrørende forskning om børneteater og opsøgende teater.

Jeg er blevet gjort opmærksom på, at dette brev kan misforstås, således at begrebet "forskning" kan forstås for prætentivt. Jeg skal derfor gøre opmærksom på, at jeg også er interesseret i specialer, afløsningsopgaver, semesterrapporter o.lign., der blot bevæger sig en smule ud over en ren reproduktion af andre tilgængelige kilder.

På denne baggrund anmoder jeg stadig om jeres hjælp.

Med venlig hilsen

Jørn Langsted
lektor, cand.,mag.

BILAG 4FORTEGNELSE OVER INSTITUTIONER OG PERSONER, SOM HAR FÅET BILAG 2 TILSENDTForskningsinstitutioner, forskere

Det teatervidenskabelige Institut
Københavns Universitet
Fredericiagade 18
1310 København K

Dokumentationscentralen for gruppeteater
Det teatervidenskabelige Institut
Fredericiagade 18
1310 København K

Institut for Dramaturgi
Willemoesgade 15 D
8200 Århus N

Institut for kultursociologi
Københavns Universitet
Nørre Voldgade 80
1358 København K

Sociologisk Institut
Københavns Universitet
Linnésgade 22
1361 København K

Socialforskningsinstituttet
Borgergade 28
1300 København K

Institutionen för Teater- och filmvetenskap
Box 27062
S-102 51 Stockholm 27
Sverige

Dramaavdelingen
Universitetet i Uppsala
Uppsala
Sverige

Drama - Teater - Film
Universitetet i Lund
Lund
Sverige

Institutt for Teatervitenskap
Universitetet i Oslo
Postboks 1015
Blindern
Oslo 3
Norge

Drama - Teater - Film
Universitetet i Trondheim
N-7000 Trondheim
Norge

Det teatervidenskabelige Institut
Universitetet i Bergen
Bergen
Norge

Lektor, cand.mag. Elin Andersen
Vinkelallé 8
9000 Ålborg

Mag.art. Helge Andersen
Institutt for Teatervitenskap
Universitetet i Oslo
Postboks 1015
Blindern
Oslo 3
Norge

Professor Viveka Hagnell
Hjortgatan 7
S-223 50 Lund
Sverige

Kandidatstipendiat, mag.art. Kirsten Thonsgaard Hansen
Korshøjen 93
8240 Risskov

Professor Jørgen Pauli Jensen
Roskilde Universitets Center
Postbox 260
4000 Roskilde

Mag.art. Katrin Kröll
Nørre Søgade 25 A
1370 København K

Professor Kela Kvam
Klinte gl. præstegård
5486 Grindløse

Lektor, mag.art. Chr. Ludvigsen
Langelandsgade 35 A
8000 Århus C

Jens Nørgaard
Guldbergsgade 53, 1.th.
2200 København N

Kandidatstipendiat, cand.mag. Janne Risum
Kronprinsessegade 40
1306 København K

Lektor Bjarne Wahlgren
Roskilde Universitets Center
Postbox 260
4000 Roskilde

Pædagogiske institutioner

Statens Teaterskole
Holger Danskesvej 28-30
2000 København F

Skuespillerskolen ved Odense Teater
Odense Teater
Jernbanegade
5000 Odense C

Skuespillerskolen ved Aarhus Teater
Aarhus Teater
8000 Århus C

Albertslund Børnehaveseminarium
Gl. Landevej 25
2620 Albertslund

Børnehaveseminarieret Frøbelhøjskolen
Ibsgården 222
Himmelev
4000 Roskilde

Dansk Fritidshjemsseminarium
Tæbyvej 9
2610 Rødovre

Esbjerg Børnehave- og Fritidspædagogseminarium
Gasværksgade 2
6700 Esbjerg

Frøbelseminariet
Grundtvigsvej 13
1864 København V

Gladsaxeseminariet for børnehave- og fritidspædagoger
Telegrafvej 5
2750 Ballerup

Hillerød Børnehaveseminarium
Frederiksværksgade 150
3400 Hillerød

Hjørring Seminarium
Børnehavepædagoglinjen
Skolevangen 45
9800 Hjørring

Holstebro Børnehaveseminarium
Struervej 91
7500 Holstebro

Holte Børnehaveseminarium
De Conincksvej 20
2840 Holte

Ikast-seminariet for socialpædagoger
Sjællandsgade 4
7430 Ikast

Jydsk Børnehave-seminarium
Fuglesangs Allé 20
8210 Århus V

Jydsk Fritidspædagog-seminarium
Fuglesangs Allé 14
8210 Århus V

Kolding Børnehaveseminarium
Haderslevvej 36
6000 Kolding

Københavns Børnehaveseminarium
Strandvejen 93
2100 København O

Montessori Seminariet
Kronprinsesse Sofiesvej 35
2000 København F

Nykøbing F. Børnehaveseminarium
Dronningensgade 24
4800 Nykøbing F

Odense børnehave- og fritidspædagogseminarium
Niels Bohrs allé 25
5230 Odense M

Seminariet for fritidspædagoger
Linde Allé 51
2720 Vanløse

Seminariet for Småbørnspædagoger
Teglgårdsstræde 5, opg. A
1452 København K

Slagelse Børnehave-seminarium
Ingemannsvej 17
4200 Slagelse

Social-pædagogisk Børnehaveseminarium
L.A.Ringsvej 56
8270 Højbjerg

Tårnby Børnehaveseminarium
Løjtegårdsvej 167
2770 Kastrup

Viborg Børnehaveseminarium
Reberbanen 13
8800 Viborg

Åbenrå Børnehave- og Fritidspædagogseminarium
Dronning Margrethesvej 11
6200 Åbenrå

Ålborg Børnehave- og Fritidspædagogseminarium
Umanakvej 1
9210 Ålborg

Bagsværd Socialpædagogiske Seminarium
Bagsværdvej 161
2880 Bagsværd

Esbjerg Socialpædagogiske Seminarium
Fyensgade 2
6700 Esbjerg

Jægerspris Socialpædagogiske Seminarium
Jægerspris Slot
3630 Jægerspris

Københavns Socialpædagogiske Seminarium
Sydhavns Plads 4
2450 København SV

Det socialpædagogiske Seminarium Personalehøjskolen
Islands Brygge 83 A
2300 København S

Odense Socialpædagogiske Seminarium
Rømersvej 3
5200 Odense V

Skovtofte Socialpædagogiske Seminarium
Hummeltoftevej 145
2830 Virum

Hindholm Socialpædagogiske Seminarium
4250 Fuglebjerg

Ålborg Socialpædagogiske Seminarium
Hasserisvej 101
9000 Ålborg

Århus Socialpædagogiske Seminarium
Finsensgade 14
8000 Århus C

Socialpædagogisk Højskole
Kastelsvej 60
2100 København 0

Teaterorganisationer

Børneteatersammenslutningen
v/Morten Danckert
Teatret Artibus
Dronning Dagmarsvej 8
6760 Ribe

Danmarks Teaterforeninger
Frederiksborggade 20, 3.
1360 København K

Dansk Børneteaterforbund
c/o Inga Juul
Edisonsvej 3
1856 København V

Foreningen af små teatre i Danmark
c/o Jørgen Nordenhof
Rimfaxe Teater
Parkvej 5
4000 Roskilde

Fællesforbundet for teater, film og tv
Ny Østergade 12, 4.
1101 København K

Samarbejdsudvalget vedr. børneteater, opsøgende teater mv.
Frederiksborggade 20, 3.
1360 København K

Teaterrådet
 Frederiksborggade 20, 3.
 1360 København K

Teatercentrum
 Björkhagens skola
 Karlskronavägen 10
 S-121 52 Johanneshov
 Sverige

Teatersentrum
 Saxegaardsgt. 11
 Oslo 1
 Norge

Børneteatre og opsøgende teatre samt øvrige teatre

Alakazam Trylleteater
 Vestergade 13
 5540 Ullerslev

Teatret Artibus
 Dronning Dagmarsvej 8
 6760 Ribe

Baggårdteatret
 Caroline Amalielund
 5700 Svendborg

Bakkens Pjerrot
 Erico Lund
 Skyttestien 29
 2860 Søborg

Teatergruppen Banden
 Vesterfælledvej 7 A
 1750 København V

Bådteatret
 Frederiksholms Kanal nr. 27-29
 1220 København K

Cassiopaja
 Kastрупvej 98 C
 2300 København S

Comedievognen
 Borups Alle 148, baghuset
 2200 København N

Dryadeteatret
 v/Ruth Rostrup
 Vinkelvej 38
 2800 Lyngby

Teatergruppen Dueslaget
Vesterbæk
6760 Ribe

Døves Teater
v/Annegrethe Pedersen
Kastelvej 58 A
2100 København O

Esbjerg Børne- og ungdomsteater
Finsensgade 10
6700 Esbjerg

Fabula Teatret
v/Birthe Orlík
Øster Søgade 106
2100 København O

Teatergruppen Fair Play
"Wegenersminde"
Wegenersmindevej 10
4300 Holbæk

Filuren
Vestergade 3 B
8000 Århus C

Fiolteatret
Halmtorvet 9
1700 København V

Fønix Teatret
Sundevedsgade 5
1751 København V

Gruppe 38's børneteater
Frederiksgade 34
8000 Århus C

Holstebro Børneteater
Danmarksgade 7
7500 Holstebro

Homo Ludens Teatret
Forchammersvej 23
1920 København V

Hvidovre Teater
Hvidovre Strandvej 70 A
2650 Hvidovre

Høje-Taastrup Børneteater
Poppel Allé 12
2630 Taastrup

Inga Juuls Børneteater
Edisonsvej 3
1856 København V

Ishøj Teater
Brentedalen 8
Tranegilde
2635 Ishøj

Jan Zangenbergs Teater
Landsbyen 7
2970 Hørsholm

Jomfru Ane Teatret
Jomfru Ane Gade 23
9000 Ålborg

Kaskadeteatret
Jan Torp's Teater
Montanagade 15
8000 Århus C

Thorkild Demuth
Seem gl. skole
6760 Ribe

Lille Alhambra
v/Hans Chr. Egidius
Rosenørns Allé 62
1970 København V

Det kulturelle danske Børne- og Ungdomsteater
Poste Restante
Købmagergades postkontor
1000 København K

Den lille Opera
Ahornsgade 13
2200 København N

Det lille Teater
Lavendelstræde 7
1462 København K

Living Movement
Open Space
Hannovergade 8
2300 København S

Marionetteatret i Kongens Have
Kompagnistræde 23
1208 København K

Teatergruppen Masken
Dronningensgade 28
4800 Nykøbing F

Mini Teater
v/Kirsten Verner
Kongestien
2830 Virtim

Teatergruppen Møllen
Møllepladsen 4
6100 Haderslev

Natholdet
v/Steen K.Andersen
Rosenvængets Allé o.g. t.v.
2100 København O

Det Ny Musikteater for børn og unge
Allégade 8 B
2000 København F

Odense Teater
5000 Odense

Odin Teatret
box 118
7500 Holstebro

Paraplyteatret
Rådhusstræde 6 C, 2.
1466 København K

Dukketeatret Pin Pon
Skovvejen 55
8000 Århus C

Pling-Plong
"Estrupgård"
8543 Hornslet

Riddersalen
Jytte Abildstrøms Teater
Allégade 7-9
2000 København F

Rimfaxe Teater
Ungdommens Hus
Parkvej 5
4000 Roskilde

Rivegildet
Kochsvej 28
1812 København V

Teatergruppen Skifteholdet
Blågårdsvej 23
2200 København N

Sofiateatret
Attrup
8444 Balle

Svalegangen
Rosensgade 11
8000 Århus C

Team Teatret
Jyllandsgade 2-4
7400 Herning

Teaterbutikken
Gasværksvej 33 o.g.
1656 København V

Turnus
"Teaterladen"
Randager 1
2620 Albertslund

Ungdommens Teater
Nørre Vold 23
1358 København K

Teatergruppen Vaganterne
v/Karen Kjeldahl
Slotsvænget 17
2800 Lyngby

Teatergruppen Vester 60
Nørrebrogade 56, baghuset
2200 København N

Eventyrteatret
Islandshøjparken 35
2990 Nivå

Ø-Gruppen
Teaterstræde 2
3700 Rønne

Ålborg Teater
9000 Ålborg

Aarhus Teater
Skolegade
8000 Århus C

Diverse

Arbejdsgruppen om børn og kultur
Ministeriet for kulturelle anliggender
Nybrogade 2
1203 København K

Bibliotekstilsynet
att. Åse Bredsdorff
Niels Juelsgade 5
1059 København K

Danmarks Pædagogiske Bibliotek
Lersø Park Allé 101
2100 København Ø

Dansk Amatør Teater Samvirke
box 70
6300 Gråsten

Fagbiblioteket for børne- og ungdomsteater
Inga Juuls Børneteater
Edisonsvej 3
1856 København V

Herning Højskole
7400 Herning

John Sørensen, Ungdommens Teater
Odensegade 28
2100 København Ø

RESUMÉ

Rapporten er *ikke* primærforskning, derimod søger den at sammenfatte de eksisterende forskningsresultater i tilknytning til børneteater og opsøgende teater.

Kapitel 2 redegør for, at ønsket om en rapport om disse emner er fremsat til forfatteren fra Udvalget for børneteater og opsøgende teater i juni 1978. Der blev tilrettelagt en indsamling af relevant materiale v.hj.a. et rundspørge til samtlige berørte teatre, til pædagogseminarier, hvor de studerende skriver en del specialer om børneteater, til forskningsinstitutioner, organisationer og enkeltpersoner. - Det formodes ikke, at der eksisterer yderligere væsentligt materiale end det, som har dannet grundlag for rapporten.

I kapitel 3 diskuteres en række grundlæggende forståelsesrammer for rapporten. Rapporten disponeres efter den treleddede tematisering: produktion-distribution-konsumtion, idet teater som norm i et samfund af Danmarks type har antaget varekarakter. Det betyder imidlertid ikke, at teaterprocessen uden videre kan anskues som parallel til de øvrige kredsløb i samfundet. - Rapporten omhandler børneteater og opsøgende teater. Disse begreber er forholdsvis nye, og de er ikke kongruente. Børneteater er en kategori, der definerer ud fra alder, mens kategorien opsøgende teater er defineret ud fra distributionsformen. Disse teaterformer må imidlertid i mange sammenhænge forstås i en fælles situation og med fælles problemer. - I rapporten skal man imidlertid være opmærksom på, at de videnskabelige resultater ikke uden videre lader sig overføre fra et område til et andet. - Den tredje forståelsesramme, der diskuteres, er forskningen. Forskning forstås her som omhandlende en kritisk forståelse og forklaring af menneskelige og samfundsmæssige handlinger og begivenheder med henblik på at udvikle, nuancere og underbygge menneskers handlemuligheder. Der lægges i denne rapport vægt på en handlingsrettet forskning, uden at forskningens binding til sit emne sættes over

styr. Den skitserede forskningsopfattelse kan ikke forventes at være i overensstemmelse med de herskende meninger.

Forskning om børneteatrene og de opsøgende teatres kulturpolitiske placering behandles i kapitel 4. Der indledes med forskning omkring fritidsanvendelsen i forskellige samfundsgrupper, derunder i hvor høj grad man bruger teatret. Konklusionerne på denne forskning er, at det i høj grad afhænger af folks indtægt og uddannelsesniveau, om de bruger det traditionelle teater. Og der gives ingen lette løsninger på problemet om kulturlivets klassekarakter. Eller rettere sagt: det kræver ganske omfattende ændringer en række andre steder i samfundet, hvis kultur- og teaterlivet skal få betydning for andre grupper end dem, der i dag bruger det. Den traditionelle statslige kulturdecentraliseringspolitik ser ikke ud til at have haft den tilsigtede effekt, derimod tyder den ny kulturbevægelse i tilknytning til projekthuse o.lign. på, at f.eks. teatermediet kan få ny virkeområder og reelt indholdsmæssigt blive decentraliseret. Dette sker i og med en afmystificering af mediet og i og med, at det bruges i nye sammenhænge. - Undersøgelser af teaterøkonomisk art viser, at det professionelle teaters selvdækningsgrad, dvs. forholdet mellem teatrets egne indtægter og teatrets samlede omkostninger, er stadigt fallende op gennem dette århundrede. Teatret er teknologisk set en stagnerende næringsgren. Der er grænser for, i hvor høj grad levende arbejdskraft kan erstattes med maskinel. Derfor vil en alsidig og seriøs teaterdrift kræve subsidier af den ene eller anden art. En prisstigning på teater vil sandsynligvis få forbruget til at falde drastisk, idet dette medium i så fald skal konkurrere med en række medier, som lader sig producere billigere, dvs. i et større oplag og med indsættelse af teknik. - Den førte teaterpolitik i Danmark har hovedsagelig stilet mod at bevare de eksisterende institutioner og mod at søge den eksisterende kultur spredt bedst muligt. Den har derimod kun i begrænset omfang satset på et teaterliv, der har mulighed for at få en bred social dækning som det opsø-

gende teater og specielt børneteateret, i det omfang det spiller i de offentlige skoler.

I kapitel 5 behandles forskning om børneteaternes og de opsøgende teatres produktion. - Deres produktionsmåde er ligesom anden traditionel kulturvareproduktion, men i modsætning til massekulturens, småborgerlig, dvs. teateret produceres håndværksmæssigt af enkeltindivider, der har ejendomsret til såvel produktionsmidler som til det færdige produkt. I den tid børneteatrene og de opsøgende teatre har eksisteret, har man kunnet iagttage både en kvalitativ forbedring og en tilpasning til institutionelle rammer. F.eks. passes forestillingerne i deres form og indhold til, så de kan anvendes i en skoletime, evt. med efterfølgende debat. - M.h.t. den interne struktur kan de opsøgende teatre og børneteatrene i stort omfang karakteriseres ved det interne demokrati, den fortløbende videreuddannelse og de kollektive arbejdsprocesser. Blokeringer for at disse ting kan udvikle sig kan være forholdsvis selvstændige teaterbestyrelser, idet sådanne organer kein have en tendens til at have en mere traditionel teaterideologi end teaterarbejderne. - Produktionsprocessen i børneteatrene og de opsøgende teatre er ofte præget af, at de traditionelle arbejdsfunktioner, som man ellers kender fra teaterproduktion varetages på nye måder, således at der ikke eksisterer de samme afstande mellem producenterne af teater og publikum. Hvor det etablerede teater i stor udstrækning er et specialistteater, arbejder de her omhandlede teaterformer i højere grad med samarbejde og ad hoc fordelinger af arbejdsmomentene. Dermed undgås de informationsproblemer, som ofte er det etablerede teaters. Og dermed sikres et indseende for alle i produktionens forskellige led.

¹ kapitel 6 tages forskningen om distribution op til drøftelse. - Hvor den eksisterende teatersociologi hovedsagelig har påvist, at indkomst og uddannelse er væsentlige baggrundsfaktorer for personers teatervane m.h.t. traditionelt teater,

så foreligger der ikke tilsvarende undersøgelser for de opsøgende teatre og børneteatrene. - De senere års udbygning af abonnementsordninger ser ikke ud til i videre stor udstrækning at have opnået, at teaterpublikummets sociale sammensætning i højere grad svarer til befolkningens. Som alternativ kunne man have satset på et teater, som i højere grad beskæftigede sig med emner, som lå nær på publikums dagligdag, og som gjorde det under andre former end det traditionelle teaters. Der er grund til at formode, at en sådan satsning kunne have ført til, at andre grupper i samfundet kunne bruge teatret til noget.

Kapitel 7 behandler forskning om brugen af børneteater og opsøgende teater. Der peges på udbygningen af enkle opsætninger med tilknytning til børnenes og de unges egen virkelighed og de problemer, som de slås med dér. Og det traditionelle eventyrteater problematiseres. I de kommende år må der lægges mere og mere vægt på, i hvilke situationer teatret bruges. Forestillinger må ikke stå alene, men må placeres i en pædagogisk sammenhæng, således at forestillingens problemer føres ud i daglige undervisningssituationer, eller sådan at teaterforestillingen bliver et led i et undervisnings-/diskussionsforløb, hvor teaterarbejderne deltager i efterarbejdet. Udviklingen af den slags nye former for teaterkommunikation, som er vigtige, vil kræve økonomiske ressourcer, men f.eks. også nye tilbud i læreruddannelsen og -efteruddannelsen. - Jo mere teatret vil komme tæt på mennesker, desto mere må det arbejde videre med og udvikle nye former, der udvider og supplerer den eksisterende forestillingsform og den eksisterende teaterkommunikation.

I afslutningskapitlet, kapitel 8, påpeges det, at perspektiverne i den fremlagte forskning ikke alene er et decentraliseret teater, men også et teater, der ændrer sit indhold og sit udtryk med henblik på den gensidige kommunikation med nye grupper. Egnsteatertanken kunne måske få hul på nogle af de

problemfelter, som er behandlet i rapporten. - Der gøres endvidere opmærksom på, at der i høj grad savnes forskning, der kunne belyse de problemer, som er af interesse for de opsøgende teatre og børneteatrene. Det foreslås, at Ministeriet for kulturelle anliggender søger en tættere tilknytning til forskningen ikke alene på det i rapporten omhandlede område, men over en bred bank. Dette kunne ske gennem oprettelsen af en forsknings- og udviklingsafdeling i ministeriet, der kunne varetage en række opgaver af igangsættende og informerende art i forhold til forskningen.

