

3.2 Teater

Af Louise Ejgod Hansen

Gennem de sidste 50 år har dansk børneteater skabt en veritabel teaterrevolution. Nye kunstneriske udtryksformer, nye produktionsprocesser og et nyt syn på børnepublikummet er slået igennem. Faktisk har dansk børneteater i perioden opnået stor international anerkendelse i kraft af sit høje kunstneriske niveau og viljen til at præsentere svære og vigtige temaer for børnepublikummet. Dansk professionelt børneteater er med Kirsten Dahls ord ”Danmarks skjulte teaterskat” – et område der ikke har den store offentlige bevågenhed fordi mange forestillinger spilles på skoler og daginstitutioner uden offentlig adgang.

I dette kapitel fokuseres der på feltet af professionel scenekunst for børn og unge. Det er et felt, der opstår i opposition til det etablerede teaterfelt i løbet af 1960’erne. Det knytter sig dermed an til såvel en kunstnerisk avantgarde, der ønsker at bryde med det traditionelle kukkaseteater som til ungdomsoprørets menneske- og verdenssyn. Her starter den moderne epoke i dansk børneteater, og en række tematikker kommer til syne. Disse tematikker har rørt på sig i hele perioden fra den spæde opstart til i dag: Forholdet til det etablerede teaterfelt, diskussionen om kunstnerisk kvalitet, spørgsmålet om, hvad det er passende at spille for børn m.m. Det er dem, som tages op i dette kapitel. Undervejs i kapitlet inddrages de tilgrænsende felter, herunder teater med børn for på den måde at blive i stand til at tegne det bredere børneteaterkulturelle felt.

Opstarten

Frem til 1960’erne var formidling af teater til børn varetaget af skolescenerne, der ved sin etablering i 1924 i København var en klar forbedring af børns adgang til teater. I 1933 kom en turnerende landsskolescene til. Dansk Skolescenes repertoire var tæt knyttet til pensum i danskundervisningen og havde således et didaktisk formål. Fremkomsten af nye teaterformer i 1960’erne fik lederen Bjørn Moe til at forsøge sig med kunstnerisk nytænkning. Dette blev imidlertid mødt med modstand af styrelsen, der var domineret af lærere og politikere. Konflikten kulminerede, da Dansk Skolescene d. 19/12 1968 gik i likvidation. Den officielle begrundelse var dårlig økonomi, men den egentlige årsag var en dyb splittelse om det kunstneriske indhold.

I opposition til Skolescenens didaktiske og opdragende tilgang opstod i løbet af 1960’erne en række gruppeteatre, der sammen dannede BørneTeaterSammenslutningen (BTS) i 1969. De fem teatre bag var Jytte Abildstrøms Dukketeater, Ishøj Teater, Det Lille Teater, Comedievognen og Bodil Lindorffs Børneteaterskole. Alle fem viste sig som langtidsholdbare medlemmer af det vildtvoksende og favnende felt af små teatre, der er groet frem lige siden.

Fremkomsten af børneteateret i sluttresserne knyttede sig an til den mere generelle udvikling i børnekulturen, der var i gang i de år. Koblingen er tydelig på blandt Det Lille Teater etableret af Vibeke Gaardmand i 1966. Her har kunstnere som Ib Spang Olsen, Kaj Matthisen og Thomas Winding gennem årene bidraget til teatrets forestillinger.

Børn som publikum

Et vigtigt kendetegn ved dansk børneteater er tilgangen til et publikum, der altid må formodes at inkludere tilskuere, der oplever teater for første gang. Derfor bliver introduktionen til det at være et publikum et vigtigt aspekt af teateroplevelsen. Ofte håndteres dette kunstnerisk, idet introduktionen bliver en integreret del af forestillingen. Skuespillerne møder tilskuerne i døren, byder dem velkomne, hjælper dem på plads og markerer overgangen med et 'så er vi klar'.

Den kontrakt, der indgås mellem tilskuere og spillere, er afgørende for forestillingens forløb. Børnepublikummet er nemlig også et uroligt eller måske endda uhøfligt publikum, der på grund af den manglende socialisering som publikummer ikke nødvendigvis er stille eller stillesiddende. Tidligere under Dansk Skolescene blev denne risiko for uro håndteret autoritativt. Urolige elever blev noteret i den sorte bog. Det 'nye' børneteater nedbryder teatrets fjerde væg og muliggør dermed en dialog og kommunikation, der både inviterer børnene til at bidrage til forestillingerne, og gør det muligt at håndtere forskellige former for uro som en del af forestillingens forløb.

Aldersgrupper

I modsætning til 'voksenteateret' bliver børneteater produceret med en specifik (aldersmæssig) målgruppe for øje. Det influerer også på produktionsprocessen, hvor det er praksis hos mange teatre at invitere publikum ind undervejs i prøveprocessen. Hermed ønsker man at sikre, at forestillingen rammer sin målgruppe. Nogle teatre har en nedre aldersgrænse, men ikke en øvre, mens andre er mere specifikke og har en bestemt aldersgruppe, som forestillingen henvender sig til.

Hvor børn i børnehave og skole var målgrupper fra starten, voksede det, der lidt nedladende blev kaldt blebørnsteater først frem i 1990'erne. Hanne Trolle og Teatret Månegøgl var pioner ved at spille for aldersgruppen fra 1½ år allerede i 1981. Senere er andre teatre som Teater My og Det Lille Verdensteater kommet til. Også de er specialiserede i målgruppen, mens en række andre børneteatre indimellem producerer for denne målgruppe.

I forlængelse af, at dansk børneteater opnår et højt kunstnerisk niveau, er der hos en del teatre opstået en bevidsthed om, at godt teater kan være for både børn og voksne. Det gælder f.eks. Gruppe 38 og Carte Blanche, der ligestiller børne- og

voksenpublikummet ved at erklære, at forestillingerne er lige meget for begge grupper. Dog har også disse forestillinger typisk en nedre aldersgruppe for at sikre, at en bestemt forestilling ikke skræmmer børnene eller præsenterer dem for et indhold, de ikke forstår.

Hvad kan man spille for børn?

I tæt tilknytning til spørgsmålet om aldersgrænser udspiller der sig løbende en kernediskussion i børneteaterfeltet: Hvad kan man præsentere for børn? I diskussionen mødes to forskellige forståelser af børnepublikummet – en kunstnerisk og en pædagogisk. Grundlæggende rejser diskussionen spørgsmålet om, hvorvidt børnepublikummet er et kompetent publikum (beings) eller et publikum, der skal lære at gå i og forstå teatret (becomings). Diskussionen findes i to versioner: Den kan handle om forestillingens indhold og om forestillingens form.

Et af de første eksempler på, at indholdet af en børneteaterforestilling skabte debat, var Bandens forestilling *Bim Bam Busse* fra 1971. Forestillingens seksualvejledning for børn fik den konservative politiker Gerda Møller til at anmode Folketinget om at gribe ind. Senere er viljen til at tage alvorlige og kontroversielle temaer op noget af det, dansk børneteater har opnået international anerkendelse for. Og samtidig er det noget af det, der fortsat skaber debat herhjemme. At dansk børneteater blev berømmet for netop evnen til at tage kontroversielle temaer op, kom til syne under det officielle fremstød for dansk børneteater på Broadway i New York i 2007. Fremstødet inkluderede bl.a. Holbæk Egnsteaters *Det bliver sagt* om pædofili. I Danmark blev forestillingen spillet for unge fra 13 år og op, men i USA kunne den kun præsenteres som en lukket forestilling for branchefolk.

I forhold til formen opstår diskussionen især, når forestillingen trækker på andre teatertraditioner end den realistiske. I mere abstrakte forestillinger, hvor den sammenhængende fortælling er erstattet med poetiske, visuelle og associative universer udfordres den aristoteliske fortælleform, der er så dominerende i vores kultur. Og netop derfor vil den virke fremmed set med et socialiseret voksenblik, der hjemmefantasi håndterer berettermodellen, men er mindre bekendt med andre dramaturgier. Teatre som AbstraXteater, Cantabile2 og Rio Rose og instruktører som Cathrine Poher har gennem årene opbygget stor erfaring i at præsentere associative og ikke-narrative dramaturgier for et børnepublikum.

En bred vifte af genrer

Børneteaterfeltet består af såvel veletablerede og anerkendte veteraner som nyere grupper, og det rummer en mangfoldighed af kunstneriske udtryk. I de tidlige år opstod der en tendens til, at forestillinger for de mindre aldersgrupper var et 'fantasiens teater', mens forestillingerne for de ældre børn var mere realistiske og ofte med et tydeligt politisk indhold.

En stor del af forestillingerne er skabt fra bunden, enten baseret på et manuskript eller skabt i prøvesalen i et samarbejde mellem skuespillere og instruktør. For at styrke den nyskrevne dramatik for børn og unge igangsættes i 1997 en forsøgsordning, der bliver til Dramatiker Væksthus. Således er dramatikken det eneste område, hvor børneteateret har sin egen uddannelse. Herudover opsættes klassikere som *Hamlet* (fx Det Lille Turneteater 1999) og *Romeo og Julie* (fx Asterions Hus 2013) i bearbejdede versioner. Film og børnebøger er populære som forlæg, ikke mindst fordi målgruppen kender dem. Comedievognens *Alfons Aaberg* blev opsat første gang i 1982 og spiller stadig i sæson 2019/20. I de senere år har f.eks. Liminals *Mimbo Jimbo laver kunst* og Teater Patraskets *Skæve Historier* taget udgangspunkt i nye børnebøger af Jakob Martin Strid og Kim Fupz Aakeson. Også klassiske eventyr er blevet bearbejdet i meget forskelligartede versioner som den stærkt forældrekritiske *Hans og Grethe* i Gruppe 38s version og DaDunks stomp-version af *Klods Hans*. Et teater som Ishøj Teater baserede fra starten sine forestillinger på eventyr skrevet og iscenesat af teatrets grundlæggere Jytte og Tonny Lyngbirk. Denne grundform sikrede et stabilt højt publikum gennem mange år, men var også en medvirkende årsag til en kritik af teatrets kunstneriske niveau.

Hverken dansen eller musikdramatikken fylder i børneteateret, men begge har gennem årene fundet plads i feltet og er dermed med til at tegne den kunstneriske bredde. Musikdramatikken kom til allerede i 1977, hvor Musikteatret Undergrunden startede med at producere opera i versioner tilpasset børnepublikummet som *Orlafus i Underverdenen* med dukker og båndet musik. I 1999, hvor der stadig eksisterede kløfter mellem de store, etablerede teatre og børneteatrene, ansatte Den Jyske Opera Birgitte Holt Nielsen fra Æventyrteatret som børneoperaproducent. Hermed blev vigtige broer bygget, en udvikling, der fortsætter i dag. Senere har Musikteatret Saum arbejdet for at præsentere ny kompositionsmusik for børnepublikummet. I mellemfeltet mellem musikdramatik og teater har Batida siden 1985 taget udgangspunkt i Bernhard Christensens musikalske univers, som er blevet til forestillinger præsenteret ikke bare i Danmark men også lande som Afghanistan og Nordkorea. Dans for børn behandles udførligt i Charlotte Svendlers kapitel, men her skal nævnes, at kompagnier som Uppercut Danseteater (stiftet 1985) og Corona (stiftet 1990) samt senere Gazart og ikke mindst Åben Dans, der i dag er egnsteater i Roskilde, har været en del af børneteatermiljøet.

I løbet af 1990'erne træder det socialrealistiske teater i baggrunden for et mere poetisk og æstetisk orienteret børneteater. Forskellige genrer bliver efterhånden tydelige. Det gælder f.eks. dukke- og animationsteatre, der var med helt tilbage i Jytte Abildstrøms garage. Også Ray Nusseleins Paraplyteatret (1969-1999) brugte animation af hverdagsobjekter som en del af sit poetiske univers. Genren udvikler sig takket være kompagnier som Teater Refleksion (stiftet 1990), Merediano

Teatret (stiftet 1996) og Thy Teater (1995), hvor leder Hans Hartvig-Frisch også udbød en dukkemageruddannelse. Nyere kompagnier som Sofie Krog Teater viser med sine barokke gyseruniverser en spændvidde i genren. For såvel publikum som branche bliver Festival of Wonder i Silkeborg et samlingspunkt for dukke- og animationsteatret. Her præsenteres udenlandske og danske forestillinger for såvel børn som voksne.

Jytte Abildstrøm

Jytte Abildstrøm er en af pionererne i dansk børneteater. Hun har været aktiv kunstner og teaterleder i næsten 50 år og er dermed en af de få, der har været med på hele dansk børneteaters rejse. Omdrejningspunktet har været dukke- og objektteatret fra første forestilling i 1964. Hun var i 1969 med til at starte BørneTeaterSammenslutningen (BTS) og dermed sikre den organisatoriske platform for børneteaters fremkomst og udvikling. Mens de unge gruppeteatre i 1970'erne dyrkede socialrealismen, holdt Jytte Abildstrøm fast i inspirationen fra folke- og kunsteventyr, som hun udviklede til et musikalsk, poetisk og ind i mellem gakket dramatisk univers. I 1970 overtog hun ledelsen af Riddersalen, der kom til at danne ramme om de stationære forestillinger, herunder ikke mindst juleforestillingen *De Underjordiske*, der i perioden 1994-2019 blev opført i omegnen af 900 gange. I 2019 overlod hun direktørstolen på Riddersalen til Signe Birkbølle, som hun i øvrigt også i 2011 som 77-årig drog landet rundt med – på afskedsturné med forestillingen *Skærmydsler*.

Ud over børneteater har Jytte Abildstrøm spillet revy og lavet film og tv. Ikke mindst rollen som moderen i *Sonja fra Saxogade*, moderstemmen i Bennys Badekar og diverse roller – blandet andet som flyvende farmor – i mange af Wikke og Rasmussens film har sikret hendes popularitet. Herudover har Jytte Abildstrøm været pioner ift. at sætte økologi på dagsordenen.

Jytte Abildstrøm har fået en række priser. I 1976 modtog hun PH-Prisen, i 1980 LOs Kulturpris, i 1982 Niels Matthiasens Mindelegat og i 1994 Danmarks Teaterforeningers Børne-Ungdomsteaterpris. I 1995 fik hun den livsvarige ydelse fra Statens Kunstfond og i 1998 Gelsted-Kirk-Scherfig-Prisen. Samme år blev hun nomineret til Nordisk Råds miljøpris, i 1999 fik hun Karen Marie Thorsens Mindelegat på 100.000 kr. Hun blev i 1990 udnævnt til ridder af Dannebrogordenen. 2010 fik hun Bikubens hæderspris (Æresreumert).

Årtusindskiftet markerer også performanceteatrets indtog i børneteatret. I 2000 modtager Carte Blanche og kunstnerisk leder Sara Topsøe-Jensen Horsens

Kommunes Børneteaterpris i 2000. Senere har også teatre som Liminal, Teater Graense-Loes og Secret Hotel bidraget med performative teaterforestillinger. Mangfoldighed og etnicitet sættes på dagsordenen af Opgang 2 i Aarhus og C:ntact på Frederiksberg. I begge tilfælde tæt knyttet til det teaterpædagogiske og med et klart mål om at udvikle en mere mangfoldig talentmasse. Kunstnerisk er det aktuelle danske børnemiljø mangfoldigt og de nyere tilkomne som Teatret Hund og Co og Hvid Støj supplerer veteranerne, der for manges vedkommende stadig er aktive og formår at forny sig kunstnerisk. I de senere år har de mere realistiske teater igen fundet sin plads i børneteaterfeltet, idet nye teatre som Teater Apropos, Teater O og Teatret st. tv. tager fat i alvorlige temaer i forestillinger, der især henvender sig til folkeskolens ældste klasser.

Børneteaters steder

Det danske børneteatermiljø har fra sin spæde start haft fokus på at gøre teater til et element i alle børns liv. Forestillinger på skoler og i børnehaver har været en central præsenteringsform, for her kunne alle børn uanset familiebaggrund møde teatret, og teatret kunne blive en del af børnenes hverdag. Den omfattende turnépraksis har haft sine scenografiske og tekniske begrænsninger, idet forestillingen skulle kunne transporteres i en teaterbil samt sættes op og pakkes ned relativt nemt. Men som alle benspænd har også de scenografiske begrænsninger medført opfindsomme og hittepåsomme løsninger. Den opsøgende praksis var helt i overensstemmelse med BørneTeaterSammenslutningens kulturpolitiske mål om, at alle børn skulle opleve mindst én professionel forestilling om året; et mål organisationen aldrig kom igennem med.

Også andre formidlingssteder som biblioteker og teaterforeninger præsenterer i forskellig grad børneteater, der stadig produceres af en bred vifte af producenter, hvoraf langt de færreste har deres eget spillested. Det betyder også, at formidleren spiller en central rolle som den person, der tager beslutningen om, hvilke forestillinger børnepublikummet i en bestemt kommune eller på en bestemt skole skal møde. Derfor bliver der allerede i 1971 lavet en årlig børneteaterfestival (den nuværende Aprilfestival), der rejser fra kommune til kommune og fungerer som en platform for visning af refusionsgodkendte børneteaterforestillinger. Aprilfestival, der i 2019 i Hjørring præsenterede 156 forestillinger af 105 teatre, er sandsynligvis verdens største festival, og har det dobbelte formål at give børn og unge rundt i landet adgang til et meget stort teaterudbud, i hverdage gennem skole og daginstitution og i weekenden som familiepublikum. Men mindst lige så væsentligt er den mødested mellem teatre og formidlere, der bruger festivalen til at orientere sig inden opkøb af forestillinger. Andre festivaler er kommet til, og allerede i 1988 fandt Horsens Børneteaterfestival (nu Horsens Teaterfestival) sted og blev til et

næsten lige så centralt samlingssted for børneteaterbranchen. Udbuddet på denne festival blev dog begrænset af, at der fra 2007 blev indført en kuratering ud fra et ønske om at hæve det kunstneriske niveau. Andre festivaler som SpringFestival på Amager og Aarhus Børneteaterfestival fungerer i højere grad som en mulighed for det lokale publikum.

Den dag i dag spilles enormt meget opsøgende teater til trods for, at denne præsentationspraksis er kommet under pres i løbet af 90'erne og 00'erne. Det er der flere årsager til: Teatrene ønsker i stigende grad at benytte sig af de tekniske og scenografiske muligheder, det giver at spille stationært. Samtidig opstår der en ide om, at børnene skal have mulighed for at opleve teater i 'et rigtigt teater'. Bag denne tanke ligger der en retraditionalisering af teatersynet og et begyndende skred i synet på børns teateroplevelser. Det oprindelige opgør med Dansk Skolescene var et opgør med en ide om et dannelsessyn på børns teateroplevelser. I overensstemmelse med en forståelse af børn som 'beings', skulle børn se teater fordi det havde værdi for dem her og nu i et børnelivsperspektiv. Retraditionaliseringen trækker i retning af et syn på børn som 'becomings', som nogen der skal lære at sætte pris på kunstformen med det langsigtede mål, at de ender som 'fremtidens publikum'. Denne forståelse af børnepublikummet er knyttet til den dannelsesdiskussion, der fra tid til anden dukker op, og ikke mindst til begrebet om publikumsudvikling, der slår igennem i Danmark fra omkring 2010.

Organisationer

Det professionelle danske børneteater er født i en politisk kamp mellem forskellige kunst- og børnesyn. Derfor er det heller ikke så underligt, at børneteateret fra starten er kulturpolitisk aktiv. Det handler om at positionere sig, opnå anerkendelse og for at få rammer for og støtte til denne nye måde at producere teater på. Allerede fra 1969 fungerede BørneteaterSammenslutningen (BTS) som interesseorganisation for det professionelle børneteater, og foreningen var kulturpolitisk aktiv både i forhold til at sikre sine medlemmer ordentlige støttevilkår og i forhold til at udbrede børneteater til alle børn. Herfra går udviklingen i retning af en højere grad af indlemmelse i, accept fra og samarbejde med det etablerede teater. På den organisatoriske front sker dette gennem to fusioner. I 2011 fusionerer BTS således med FAST (Foreningen af Små Teatre) og bliver til Teatrenes Interesseorganisation (TIO), der i 2018 fusionerer med de store institutionsteatres organisation Danske Teatres Fællesorganisation. I dag er der således kun en samlet interesseorganisation for dansk teater, herunder børneteateret. Det taler sit tydelige sprog om, at dansk børneteater ikke længere er i opposition til, men en integreret del af det samlede danske teatermiljø. Frygten for at blive overset var til stede under begge fusionsprocesser. Imidlertid har Dansk Teater i deres første år langt stor vægt på børneteater og på børns adgang til teater,

herunder ikke mindst argumenteret for behovet for at gøre teater til en del af folkeskolens fagvifte i lighed med musik og billedkunst.

Den organisatoriske tilnærmelse er løbet parallelt med en række andre tilnærmelser mellem to dele af dansk scenekunsthiv, der tidligere betragtede hinanden som modsætninger. Enkeltkunstnere som Niels P. Munk, Jacob Stage og Cathrine Pohler pendler mellem forskellige institutionstyper og mellem børne- og voksenteatret. Rundt i landet har egnsteatre som Limfjordsteatret og Team Teatret stabile rammer for produktion af blandt andet børneteater. I de større byer er der børneteatre som blandt andet de såkaldte 'små storbyteatre' som Teater Hund og Co, Teaterhuset Filuren og Nørregaards Teater. Fra 2020 bliver Randers Teater et såkaldt §5 teater med fast statsstøtte. Vejen fra børneteatret Mariehønen, etableret i 1982 over egnsteater (2000-2019) har også her medført, at teatret kombinerer børne- og voksenteater.

Støtterammer

I det hele taget har dansk børneteater efterhånden fundet sig til rette i en støttestruktur, der i sit udgangspunkt slet ikke var indrettet på deres måde at producere og præsentere teater på. I løbet af årene er der i takt med teaterlovens udvikling dog kommet forskellige støtteordninger. Der var og er mulighed for at få primært projektstøtte fra Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst – tidligere Teaterrådet. Herudover opstod der i slutningen af 1970'erne to ordninger, der på forskellig vis støttede en spredning af børneteater til hele landet:

Egnsteaterordningen, der i sin oprindelige form fra 1980 bestod i en statslig refusion på 50% af kommunernes udgifter til produktion af opsøgende teater og børneteater. Hermed blev børneteaterproduktionen spredt til hele landet, og det blev muligt at etablere en lokal forankring. I modsætning hertil havde ordningen Det Rejsende Børneteater og Opsøgende Teater (1980-2007) til hensigt at sikre drift til turnerende teatre. Ordningen var finansieret 50/50 af staten og amterne, dog således at det var frivilligt for amterne at deltage. Fra 1990 var hverken egnsteaterordningen eller den senere tilkomne ordning for små storbyteatre reserveret børneteatre, og en række egnsteater får efterhånden en profil, hvor de både producerer teater for børn og voksne.

Børneteaterområdet er karakteriseret ved mange ret små producenter og der har fra tid til andet været ønske om at skabe et eller flere større teatre, der kunne producere forestillinger med flere medvirkende. Et forsøg herpå var ordningen med et nationalt børneteater, der løb i årene 2005-2007, hvor de to eksisterende børneteatre Corona og La Balance fusionerede. Ordningen blev aldrig forlænget, men de to teatre forblev sammen, nu som lille storbyteater under navnet ZeBU.

En enkelt støttestruktur bidrager til, at det danske børneteaterfelt består af mange, ret små producenter. Refusionsordningen, der sikrer kommunerne en statslig

refusion på 50% af prisen på professionelle børneteaterforestillinger, er afgørende for økonomien blandt især de små og ustøttede børneteatre. Betingelsen for, at en forestilling er refusionsgodkendt er, at den er 'professionel scenekunst', og diskussionen af, hvad dette betyder, har været i gang siden ordningen indførelse. Fra 1997 til 2019 har et såkaldt Refusionsudvalg bestående af fem teaterkyndige medlemmer været ansvarlige for godkendelse af forestillinger til ordningen. Refusionsordningen sikrer en ret lav barriere for adgang til det professionelle børneteater. Det er ikke nødvendigt med hverken formel uddannelse eller et stort produktionsapparat. Fra 2020 fortsættes refusionsordningen uden udvalget, hvilken har fået dele af miljøet til at frygte for såvel kvalitetssikringen som talentudviklingen.

Ray Nusselein

Ray Nusselein kom til Danmark fra Holland. Han blev uddannet sygeplejerske, så formningslærer og kom i 1961 til Danmark for at blive børnehavepædagog. Ingen af uddannelserne blev brugt. Indsigterne fra dem blev til gengæld omsat til teater. Først som praktik i forbindelse med pædagoguddannelsen, i 1968 som del af teatergruppen Comedievognen, fra 1969 som leder af sit eget teater Ray Nusseleins børneteater, der i 1972 blev omdøbt til Paraplyteatret. Med paraplyen som himmel og med mottoet: 'For det største i de mindste og det mindste i de største' skabte han sine eksistentielle og poetiske universer som *Paraplyforestillingen*, *lille p*, *Altankassen* og *Trafiklys gælder ikke for ænder*. Her synliggjorde ting og figurer alle de usynlige følelser, vi kender på tværs af aldre.

I dialog med det 3-8 årige publikum blev der sat ord, billeder og musik på deres hemmeligheder. Har man sammen med en gruppe børn forskrækket løftet benene, fordi den lille, usynlige fantasi var sluppet ud af sit bur, eller har man forladt det blå græs med et lille stykke blå stoffhimmel i lommen, så har man mødt Paraplyteatrets mirakuløse magi. Med den skabte Ray Nusselein dansk børneteaters tidlige internationale gennembrud. Ud over sit modersmål talte han tysk, engelsk, fransk, svensk og dansk flydende, og ved hjælp af kollegaen Michael Ramløse tog han også Rusland med storm. I 1994 blev han som den første inden for dansk børneteater tildelt Statens Kunstfonds livsvarige ydelse. I 1995 blev han æresprofessor i dukketeater ved Hochschule für Schauspielkunst, Ernst Buch, i Berlin. Og i 1996 fik han den internationale børneteatersammenslutnings ASSITEJs President Honorary Award.

Kvalitetsdiskussionen

I et felt med lave produktionsomkostninger, der fra starten primært bestod af selvlærte 'teaterarbejdere' opstod der en diskussion om kvalitet både knyttet til muligheden for at få støtte, men også i direkte tilknytning til spørgsmålet: Hvor dårligt teater kan man udsætte børn for? BørneTeaterSammenslutningen var det primære forum for disse diskussioner, der også inkluderede spørgsmålet om, hvem der kunne optages i organisationen. Med et ønske om at hæve det kunstneriske niveau, formulerede BTS i 1980'erne en række kvalitetskriterier, der også skulle bruges som løftestang for et højnet niveau. De årlige festivaler blev således også faglige fora, hvor den kollegiale diskussion af kvaliteten på forestillingerne var et vigtigt element. Holdningerne i miljøet til kvalitetsspørgsmålet var delte og begrebet 'teaterpoliti' er blevet brugt af dem, der mente, at der var tale om utidig indblanding i kollegaernes arbejde, og at det vigtige var en mangfoldighed af udtryk. Disse var imidlertid i mindretal og det var bl.a. BTS's diskussioner, der førte til indførelsen af refusionsudvalget. Det medførte ikke, at kvalitetsdiskussionen forstummede, for nu var der også konkrete afgørelser at diskutere ud fra. Herudover har der været mulighed for at diskutere det niveau, som refusionsudvalget lagde. Her har miljøet typisk ment, at det var for lavt og at man burde sætte barren højere.

Teater i skolen

Kvalitetsdiskussionen kobler sig også til diskussionen af, hvilken rolle det professionelle teater spiller i skolen. Her står teatret ikke stærkt, hvilket blandt skyldes, at teater ikke er et selvstændigt fag i skolen. Til trods for den manglende indlemmelse af drama som skolefag, er skolen en væsentlig platform for præsentation af teater. Efter skolereformen i 2014 er der med 'åben skole' kommet større fokus på inddragelse af kulturtilbud som teater. Når kvalitet bliver relevant at diskutere i den sammenhæng, er det fordi den kunstnerisk kvalitet her møder andre kvaliteter og mål så som læringsudbytte. Dette kan opleves som et sammenstød mellem teaterverdenen og skoleverdenen, hvor kunstnerne beskylder skolerne for at vælge forestillinger af for dårlig kvalitet, mens lærerne beskylder teatrene for at lave forestillinger, der ikke passer ind i skolen. De verdener er imidlertid også i løbende dialog og mange teatre har i en erkendelse af, at skolerne udgør et vigtigt marked, valgt at lave undervisningsmateriale til deres forestillinger. Et projekt som *Teatersamtaler – at skabe samtalerum for børn og unge* gennemført af Scenekunstnetværket Region Midtjylland, Randers Kommune og Teatercentrum kom i 2011 med et bud på, hvordan også den kunstneriske oplevelse kunne bearbejdes i skolen. De mindre børneteatre er ikke alene her. Ligesom de store teatre typisk udbyder mindst én årlig familieforestilling tilbyder de også skoleforestillinger. For netop at kvalificere brugen af teatret inden for rammerne af 'åben skole' igangsatte Aarhus Teater i 2015 projektet *Ej blot til lyst*,

der undersøger værdien af teater i danskundervisningen. Projektet bygger bro mellem teater og skole og dokumenterer overbevisende for teatrets værdi i en læringsssammenhæng. Samtidig er der indlejret i projektet et strategisk mål om at nå 'fremtidens publikum', og dermed indskrives dette projekt sig i den fortløbende diskussion om det kulturpolitiske mål med, at børn møder teatret i skolen.

Børn som medbestemmere

Som udgangspunkt er børnepublikummet et publikum, der ikke selv har valgt at være til stede. Det er børnenes voksne, hvad enten det er lærere og pædagoger eller forældre og bedsteforældre, der 'tager børnene med i teatret'. Bevidstheden om, at der er tale om et 'ufrivilligt' publikum bliver for mange teatre til en etisk forpligtelse til så at tage vare på om børnenes tilstedeværelse under forestillingen. Som noget relativt nyt er enkelte teatre også begyndt at henvende sig direkte til børnepublikummet. Det sker på et tidspunkt, hvor børn som kulturbrugere i mange andre sammenhænge, ikke mindst i forhold til digital kultur har en høj grad af selvbestemmelse. Teaterhuset Filuren, Teater Hund og Co samt teaterarrangør Filiorum er i projektet *Den Dobbelte Kommunikation* gået sammen om at afprøve forskellige formater for kommunikation direkte med børn og med at give børnene medindflydelse på teatret.

Det sker i takt med at dagsordner som publikumsudvikling, interaktivitet og deltagelse bliver dominerende i kulturen generelt. Disse dagsordner tages også op i børneteateret. Her kan det synes endnu mere udfordrende at give slip på magten og inddrage 'brugere', når disse brugere er børn. Og når man har en historie med i bagagen, hvor man som professionelt børneteater har kæmpet mod den misforståelse, at børneteater da var teater spillet for børn. Det moderne børneteaters historie er også en historie om en kamp for anerkendelse af feltets professionalisme, en kamp, der udsprang af at komme et andet sted fra end de anerkendte teaterskoler. Denne kamp førte bl.a. til et formuleret princip om, at der ikke skulle være børn på scenen. Med det udgangspunkt kan det ses som en udfordring, at interaktivitet og deltagelse er dominerende i en samtidskultur, der værdsætter aktiv deltagelse over passiv reception. Teatret står mellem at tage nye udtryksmuligheder til sig og at fremstå som et analogt her-og-nu alternativ. Dele af det professionelle børneteater har taget denne dagsorden til sig og eksperimenteret med interaktive forestillingsformater. I Viborg inviterer KulturPrinsen i 2003 de tre egnsteatre i det daværende Viborg Amt til at eksperimentere med interaktive formater. Senere har også teatre som ZeBU med *IRL* og *In Real Life, Too* og Teatergrad med *Krig – i børnehøjde* og *Fællesskab – i børnehøjde* eksperimenteret med interaktive formater.

Teater med og af børn

Det interaktive teater bevæger sig i et grænsefelt mellem teater for børn og teater med børn, et felt med en langt svagere tradition i Danmark end det professionelle børneteater. Det skyldes blandt andet, at teater på lige fod med billedkunst og litteratur ikke er blevet en del af en national kulturskolestruktur sådan som det er tilfældet på musikområdet. Det betyder, at der ikke nationalt er udbredt muligheder for, at børn møder teater i fritiden.

Koblingen mellem teater for og teater med børn står imidlertid ikke stærk. Som et nyetableret felt, der har skullet kæmpe for sin kunstneriske anerkendelse, har børneteatermiljøet generelt set ønsket at fastholde en professionalisme, der også betød, at det primært beskæftigede sig med teater for børn. Reglen var: Ingen børn på scenen. Der er undtagelser, f.eks. arbejdede Møllen i sine tidlige forestillinger med formater, hvor børnene var medspillere og Teaterbutikken (etableret 1974) havde som det eneste kompagni i landet specialiseret sig i den engelske tradition for 'theatre-in-education'. I de senere år er frakoblingen blevet italesat som et problem for teatermiljøet, fordi der er en stigende erkendelse af at værdsættelsen af teater som tilskuer og som udøvende hænger sammen og at en stærk teaterkultur i Danmark har begge dele som forudsætning. Deltagelse og medskabelse dukker op i scenekunsten i takt med den generelle kulturelle og mediemæssig udvikling. Det bliver til dels lettere at argumentere for værdien af aktiv deltagelse end passiv oplevelse. En del egnsteatre, som f.eks. Limfjordsteatret udbyder dramapædagogiske tilbud for hele aldersspændet fra dagpleje til unge talenter. Også Teaterhuset i Filuren, der hvad det angår fører arven fra Bodil Lindorffs Teaterskole, kombinerer dramaskole og professionel scenekunst. Sjællands Teater huser Holbæk Drama College, der tilbyder en talentuddannelse svarende til musikskolernes Musikalske Grundkursus. Det samme sker på Talentakademiet i Holstebro, hvilket viser, at en række andre aktører fra børnekulturfeltet arbejder i et krydsfelt, hvor børns kompetencer som skabende scenekunstnere er i fokus.

Mens de voksne sætter rammerne for såvel teater for børn som teater med børn, så er teater for børn et uregerligt felt, hvor børnene selv skaber forskellige former for udtryk og optrædende. Teatret som kunstart knytter sig her til legekulturen og en af de mest udbredte legeformer, nemlig rollelegen. Denne kobling er så tæt, at teaterforsker Faith Guss har kaldt legen for "teaterkunstens oldemor". Det betyder også, at teater indgår som en del af børns eget legerepertoire, som noget børn selv producerer og præsenterer. Det ses også på legetøj, hvor fx hånddukker og dukketeatre er en del af legetøjsudbuddet ikke bare i de sidste 50 år, men helt tilbage til udgivelsen af Alfred Jacobsens dukketeater i papir fra 1880'erne. Den tætte kobling mellem legekulturen og teatret anvendes også i teater for børn. Metakommentarer a la "så sagde vi at" anvendes i indledningen på mange

teaterforestillinger. Teatret Møllens kunstneriske form er grundlæggende blevet skabt i et spænd mellem en Brechtsk tradition for Verfremdung og legens form i spillet mellem at være i rolle og uden for rolle. En forestilling som Carte Blanches *Leg* (2005) er et andet eksempel på en forestilling, der i sin form grundlæggende var en leg mellem spillerne og børnene i en så radikal form at det voksenpublikum, der ikke længere er i stand til at lege, blev forvist til rollen som udenforstående observatører.

Den tætte tilknytning mellem det professionelle børneteater og legekulturen viser, at det gav mening, da dansk børneteater for 50 år siden begyndte at tale om teater i øjenhøjde. Der er vokset et børneteater frem der har opnået international anerkendelse fordi de betragter børn som ligeværdige i mødet mellem spiller og tilskuer. Børnene tages seriøst i såvel det alvorlige som det sjove og det er grundlæggende præmis, at teater for børn skal have høje kunstneriske ambitioner, fordi børn forstår og værdsætter det.