



**MÄLARDALENS HÖGSKOLA
ESKILSTUNA VÄSTERÅS**

Akademi för utbildning, kultur och
kommunikation

SVA3- HSA300

Uppsats 15 hp

VT2011

Får Fröken Julie bryta på polska?

En sociolingvistisk studie om etnisk mångfald och utländsk brytning
på svenska institutionscener

May Miss Julie Speak with a Polish Accent?

A sociolinguistic study of ethnic diversity and foreign accents
on Swedish state-subsidized stages

Marie-Chantal Long

Handledare: Ingrid Wiklund

Examinator: Eva Sundgren

Sammandrag

Författare:	Marie-Chantal Long	
Titel:	<i>Får Fröken Julie bryta på polska?</i> – en sociolingvistisk studie om etnisk mångfald och utländsk brytning på svenska institutionscener	
Engelsk titel:	<i>May Miss Julie Speak with a Polish Accent?</i> – a sociolinguistic study of ethnic diversity and foreign accents on Swedish state-subsidized stages	
Datum:	2011-09-01	Antal sidor: 57

Studiens syfte är att undersöka etnisk mångfald på institutionscener i Sverige. Studien ska svara på frågan om vilka aktörer som möjliggör alternativt hindrar de nödvändiga villkoren. Dessutom vill studien ge svar på om det finns intresse för och uppskattning av interkulturalitet på dessa scener, om Fröken Julie – en ursvensk gestalt – får spelas på bruten svenska.

Genom en metodtriangulering – publikenkät för kvantitativa data samt semistrukturerade intervjuer med teatermänniskor för kvalitativa data – försöker jag ta reda på hur mångfalden tas emot av publiken, styrs av teaterledningen samt upplevs av skådespelare. Som bakgrund tas mångfald upp historiskt; teoretiska perspektiv belyser etnicitet, *andrafiering*, utländsk brytning och status. Kulturdepartementets direktiv till teatrarna tas upp som en viktig del av studiens bakgrund.

Resultaten visar att etnisk mångfald finns om än i blygsam skala och att samhället vinner mycket på en ökad mångfald på scenerna, då publiken rent pedagogiskt påverkas av den verklighet som gestaltas på scenen.

Nyckelord: utländsk brytning, skådespelare, etnicitet, identitet, mångfald, teater

Innehållsförteckning

1	Inledning	5
	1.1 Hypotes och bakgrund till studien	6
	1.2 Syfte och frågeställningar	8
	1.3 Uppsatsens disposition	8
2	Forskningsbakgrund	10
	2.1 Historik över etnisk mångfald på svenska scener t o m 50-talet	10
	2.2 Etnisk mångfald på svenska scener fr.o.m. 50-talet in i våra dagar	11
	2.3 Etnisk mångfald på nutida europeiska scener	12
	2.4 Kulturdepartementets direktiv och Mångkulturåret 2006	13
	2.4.1 Två exempel: Shikasta och <i>Utvandrarna</i>	14
	2.5 Etnisk mångfald i arbetslivet	15
	2.5.1 Vardagsrasism och diskriminering i arbetslivet	15
	2.5.2 Diskrimineringslagen	16
3	Teoretiska perspektiv	17
	3.1 Identitet och etnicitet: den Andra	17
	3.2 Etnisk maktordning	19
	3.3 Språket: status, utländsk brytning, ”nästan infödd nivå”	20
	3.4 Förståelsefiltret	22
4	Metod och material	
	4.1 Forskningsetiska principer	23
	4.2 Validitet och reliabilitet	23
	4.3 En positionerad forskares dilemma	24
	4.4 Kvantitativ metod: publikenkät	24
	4.4.1 Urval och genomförande	25
	4.5. Kvalitativ metod: semistrukturerade intervjuer	25
	4.5.1 Urval och genomförande	25
5	Resultat av undersökningen	27
	5.1 Publikenkäten	27

5.2 Intervjuerna	31
5.2.1 Intervju 1 med Daniel K	31
5.2.2 Intervju 2 med Konstantin M	32
5.2.3 Intervju 3 med Erika M	34
5.2.4 Intervju 4 med Paolo I	36
6 Analys och diskussion	38
6.1 Enkäten	38
6.2 Intervjuerna	39
7 Avslutning	44
Käll- och litteraturförteckning	46
Bilagor	50
Bilaga 1: Enkätfrågor	50
Bilaga 2: Intervjufrågor	52
Intervju 1: Daniel K, teaterchef/regissör – etniskt svensk bakgrund	52
Intervju 2: Konstantin M, skådespelare – utländsk bakgrund	54
Intervju 3: Erika M, teaterchef – etniskt svensk bakgrund	55
Intervju 4: Paolo I, skådespelare/teaterchef – utländsk bakgrund	56

1 Inledning

Året 2006 blev i Sverige Mångkulturåret: då skulle mångfalden hos både mottagarna och utövarna av konst uppmärksammas.

Vi ska fungera som brobyggare mellan olika aktörer, konstarter och kulturella uttryck. Myndigheter och institutioner, fria kulturgrupper, organisationer, föreningar och kulturarbetare i hela landet inbjuds att delta i denna process. Året ska på ett långsiktigt och bestående sätt öka alla invånarens möjligheter att aktivt delta i kulturlivet, som besökare eller publik, som anställda eller yrkesutövare och som debattörer eller inspiratörer. (Kulturdepartementet, *Mångkulturåret 2006*, s 6)

Fyra år senare drabbades kategorin ”Kvinnliga skådespelare av utländsk härkomst” av 40 % arbetslöshet (AF Kultur, 2011) trots en hel del satsningar och projekt vars syfte var att integrera icke-svenskfödda skådespelare i svensk scenkonst (Jedvik, 2007; Trappan, 2007; Tranquist, 2008). Saken är den, att kvinnliga skådespelare drabbas av högre arbetslöshet än de manliga oavsett ursprunget, men skådespelerskor av utländsk härkomst drabbas ännu hårdare. Statistiken talar för sig själv. Det finns ingen statistik på arbetslöshet bland manliga skådespelare av utländsk härkomst. Men dessa lyser för det mesta med sin frånvaro. Det räcker med att besöka institutionsteatrarnas hemsidor och läsa om deras ensembler (Länsteatrarna, hämtat 110808)

Varför är det så svårt att ställa skådespelare av annan härkomst, läs framförallt icke-nordisk, på våra scener? Är det för att publiken inte kan se eller höra en icke-svenskfödd på scen utan att associera till just dennes etnicitet? Eller är det de bestämmande och tongivande, regissörerna, teatercheferna, som vill bortse från samhällets mångfald och inte känner som sin plikt att föreställa *hela* Sverige på teaterscenerna? Det fanns trots allt den 31 december 2010 över 1,4 miljoner invånare av utländsk härkomst i Sverige, dvs. 15 % av befolkningen (SCB, hämtat 110808). Rent matematiskt borde det finnas 1,5 skådespelare av icke-svensk härkomst på tio etniskt svenska för att kunna representera hela svenska befolkningen. Det gör det inte (Lundstedt, 2008; 2011, del 1 och 2)

Det är många bastioner som har börjat erövrats inom konst, inte minst männens dominans över kvinnorna. Motstånd från de tongivande har varit kompakt och har vilat på deras uppfattning att konstnärlig frihet och kvalitet inte kan underordna sig genus och jämställdhet (Hermele, 2007). Dock börjar kvinnorna ta plats, som teaterchefer, regissörer, dramatiker. Även funktionshindrade har fått kämpa för att få ta plats på teateriljorna och har lyckats på sina håll (Stjernholm, 2006; Riksteatern, 2011c). Kvarstår gör den sista konservativa bastionen inom teater, dvs. svenskhetens dominans vs etnisk mångfald. Nu gäller det att undersöka huruvida

det går att erövra denna bastion, genom att fråga publiken, teatercheferna, regissörerna och skådespelarna.

1.1 Hypotes och bakgrund till studien

Min hypotes är att teaterpubliken generellt är konservativ i sin smak, särskilt den sorts publik som söker sig till institutionscenerna: medelklassig, etniskt svensk. Därför skulle inte den publiken vilja höra avvikande uttal från scenen eller beskåda icke-etniskt svenskt utseende. Mina funderingar och min hypotes gäller institutioner och inte fria grupper, vars publik av tradition ligger mer i avantgarde och intresserar sig mer för experimentell teater och konst. Detsamma kan observeras inom skolan, när en fri teatergrupp spelar för eleverna. Av egen erfarenhet vet jag att lärare, till både små och större barn, ofta tillhör samma kategori av medelklassig, vit, etniskt svensk publik. Om en lärare stör sig på en skådespelares brytning, kan han/hon mycket väl förmedla denna känsla och upplevelse till både kollegor och barn. Detta gäller framförallt lärare i landsbygdsskolor med etniskt homogena barngrupper och personalstyrka. Skolpersonalen i mångkulturella bostadsområden brukar inte säga att ”våra barn förstår inte allt du säger eftersom du bryter”, ty både de och barnen är vana vid utländska brytningar.

Min hypotes är att teaterchefer, men även regissörer, drar sig för att ha eller regissera en mångkulturell ensemble, om än med en enda ”avvikande” skådespelare. Det skulle ställa större krav på deras val av repertoar, och framförallt är de rädda för att publiken skulle reagera negativt eller utebli. Ve den institutionsteatern med dålig ekonomi och låga publiksiffror, i dessa tider av nerskärningar och personalvarsel! Om dessutom chefen är van vid en homogen ensemble och inte ser fördelarna med att ha en mångkulturell sådan, finns det inga skäl för honom/henne att ändra uppfattning.

Min hypotes härrör som sagt från egna erfarenheter, som kommer att relateras till under studien som någon typ av självintrospektion (Gustavsson, 2004). Trots en svensk teaterutbildning på Teaterhögskolan samt andra relevanta kurser och trots över trettio år på teaterbanan skulle jag aldrig ha överlevt så länge som skådespelare om jag inte hade skapat egna föreställningar och andra arbetstillfällen (workshops, regiuppdrag), medan jag mer sällan har använts av grupper eller institutioner i egenskap av svensktalande men en aning avvikande skådespelare.

Naturligtvis är det fler än jag som upplevt samma brist på nyfikenhet på och tillit till oss ”avvikande skådespelare”. Många skådespelare har yttrat sig om det omöjliga i sin arbetssituation: att inte bli *sedd* i sin teaterroll utan i sin etnicitet, att aldrig kunna bli fri sin etnicitet. ”Blattefejs” kallar en ung manlig skådespelare sitt största hinder i teater- och filmarbetet (Tore Hebb, 2003). Min hypotes är därför att Teater-Sverige fortfarande tror på en homogen ensemble och en homogen publik, och har mycket långt kvar till ett mångkulturellt, eller interkulturellt, scenkonstutövande. För att kunna göra skillnad vill jag undersöka ämnet, men begränsa det på samma gång: för mig, och andra likasinnade, är det en avvikande brytning som mest sätter käppar i arbetshjulet. Därför berörs här inte skådespelare utan brytning som råkar se icke-etniskt svenska ut: utlandsadopterade eller födda och uppvuxna i Sverige men av utländsk härkomst. Också de faller offer för schabloner och inte minst på film är det en regel utan undantag att rollsätta dessa skådespelare i just invandrarroller (Holmberg, 2010). Att begränsa ämnet till *etnisk mångfald och utländsk brytning* är här nödvändigt: det är ett så oerhört stort undersökningsfält med så många olika fall, som vart och ett kräver sin egen studie. Därav utesluts även icke-svenska skådespelare, med eller utan utländsk teaterutbildning, som använder sitt modersmål på scen. Dessa skådespelare har valt – eller tvingats välja – att spela för en publik med samma modersmål.

Dock spelar dessa utländska skådespelare teater på en *svensk* scen, om än på ett annat språk. På så sätt är underrubriken – *på svenska institutionscener* – en aning felaktig. Att skriva ”scener där man spelar på svenska” hade varit klumpigt men närmare sanningen. Läsaren får därför förstå den kortare ”svenska institutionscener” på rätt sätt. *Institutionscener* låter i sin tur lite torrt men förtydligandet är nödvändigt: det är institutionscenerna, dvs. de teatrar som får bidrag av staten och landstinget, ibland även kommunen, som här är i fokus.

Underrubriken innehöll tidigare en annan term: ”om *tolerans* av utländsk brytning på svenska teaterscener”. En grundlig genomläsning av Grubers avhandling *Skolan gör skillnad* (2007) tvingade fram en annan formulering av underrubriken. Att tala om *tolerans* innebär att det finns ett ”vi” som tolererar ett ”de” (Gruber, 2007, s. 145). Gruber fortsätter:

Den mångkulturella ideologins idéer och visioner baseras i antaganden om den dominerande befolkningens tolerans, att den (...) förväntades förhålla sig tolerant och solidarisk gentemot den invandrade befolkningen. (ibid.)

(Nasrins) invändningar sätter fingret på toleransidealets problematiska punkt och den ojämlikhet som finns inbyggd i detta, där några intar rollen av att tolerera och på samma gång sätta ramarna för toleransedan, medan andra tilldelas rollen av tolererad (ibid. s. 146)

Därför blev underrubriken i stället: ”en studie om etnisk mångfald och utländsk brytning”. Ingen tolererar och ingen tolereras. Detta, att jag redan i och med titeln var tvungen att rannsaka egna formuleringar och förutbestämda åsikter, blev en vägvisning i genomförandet av studien.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med studien är därför att undersöka etnisk mångfald på några svenska institutionscener, särskilt när den visar sig i form av utländsk brytning. Frågorna som undersökningen är ämnad att ge svar på är dessa:

- Finns det etnisk mångfald på de nutida svenska institutionsteatrarna?
- Vem i så fall skapar de nödvändiga villkor till det, eller vem hindrar det, publiken, teaterledningen, regissörerna, skådespelarna?
- Går det att påverka dessa för en ökad mångfald, eller ingår det i teaterkonstens väsen att inte tåla uttalsavvikelse, dvs. utländsk brytning, för annat än från svenskhet avvikande roller? Med andra ord, får Strindbergs ursvenska Fröken Julie bryta på polska?

1.3 Uppsatsens disposition

Det kändes viktigt i denna studie att ta upp min bakgrund och mina funderingar kring den, som en nyckel till en för vissa läsare helt okänd värld. Därför inleds studien med en hypotes och källan till denna hypotes: att teatervärlden inte är mogen, eller villig, att skapa större etnisk mångfald, vilket även drabbar mig, en svenskutbildad skådespelare av utländsk härkomst och med utländsk brytning. Kapitel 2, Forskningsbakgrund, tar upp mångfald ur ett historiskt perspektiv, ett viktigt sådant just pga. den vanliga uppfattningen om att Sverige länge var en homogen nation och först under 1900-talets andra hälft fick in nytt blod och nya tankar om mångfald. Det som även presenteras är etnisk mångfald på nutida europeiska scener, som sedan i intervjuerna och analysen av dem jämförs med de svenska scenerna. Kulturdepartementets direktiv, som dels resulterade i Mångkulturåret 2006 och dels ska styra institutionsteatrarnas arbete mot en ökad mångfald, presenteras grundligt. Två exempel, ensemblen Shikasta och föreställningen *Utvandrarna*, illustrerar vad institutioner kan åstadkomma. Sist i kapitel 2 tas diskrimineringslagen upp ur ett etniskt perspektiv, samt den vardagsrasism som enligt en rapport från 2002 genomsyrar arbetslivet i övrigt i Sverige. I

kapitel 3 presenteras några teoretiska perspektiv: om identitet och etnicitet; om etnisk maktordning; om språkets betydelse för den invandrade, samt om det som sker när en etniskt svensk hör sitt modersmål talat av en icke-svensk, särskilt i situationer där man är van vid, och förväntar sig, perfekt svenska – på teaterscener, vid nyhetsläsning, i undervisning. I kapitel 4 presenteras metoderna för materialinsamlingen, enkät och intervjuer, samt även en rannsakan av den egna positionen som forskare av utländsk härkomst och med utländsk brytning, och vad den kan innebära för studiens tillförlitlighet. Resultaten av insamlingsmetoderna presenteras i kapitel 5 och i kapitel 6 återstår en analys av dessa resultat samt en diskussion kring de möjliga svar som getts de ursprungliga frågeställningarna. I avslutningen diskuteras huruvida hypotesen blev bekräftad eller omkullkastad och syftet med dess frågeställningar besvarat, och dessutom föreslås framtida forskningsfrågor kring en ökad etnisk mångfald på svenska institutionsteatrar och i det svenska kulturlivet i stort.

2 Forskningsbakgrund

2.1 Historik över etnisk mångfald på svenska scener t o m 50-talet

Tanken här är att kortfattat betrakta etnicitet och etnisk mångfald ur ett historiskt perspektiv, från 1600-talet in i våra dagar. Rent historiskt har det funnits ”utlänningar” förr i tiden på svenska teaterscener. Om detta vittnar olika teaterhistorieverk, bl.a. av Heed m.fl. (2007) och Hammargren m.fl. (2004). När svensk teaterkonst började utvecklas var den svag för dramatik på främmande språk. Till exempel var den franska Rosidortruppen, med både skådespelare och dansare, verksam mellan 1699 och 1706 (Hammargren, 2004) och hovet med drottning Ulrika Eleonora i spetsen favoriserade både dansk- och fransktalande teater på 1680-talet, till följd av framförallt Frankrikes ledande ställning i europeiskt kulturliv (Dahberg, 2007). Detta var naturligtvis ett hovets teater för ett fransktalande hov, även om talldramatik blandades med sång, dans och andra sceniska inslag för att locka de icke-fransktalande åskådarna till huvudstadens scener som till exempel Rosidortruppens egen teater, Stora bollhuset. Under 1700-talet fortsatte hovets satsning på fransktalande teater under stark påverkan av drottning Lovisa Ulrika, och det var först med Gustav III som svensk teater blev svensktalande. Kungen skulle visa sig sparsam – en anställd fransk trupp kostade mycket – och fosterländsk, och därför uppodlade han svenskan ”till ett användbart scenspråk” (Skunke, 2007, s 191). Svenska blev därefter den svenska teaterns språk och har sedan dess i stort sett förblivit det. Under 1800-talet, och med den epokens vurm för det exotiska, var det mest i form av kostymer och scenbilder som denna fascination uttrycktes. Språket förblev svenska in i våra dagar (Helander, 2007).

Ändå har även svensktalande teater använt sig av icke-svenska etniska uttryck. Sauter (2004) nämner judiska schabloner i föreställningar från 1930-talet. För Sauter är gränserna väldigt flytande mellan typisering och schablon, karikatyr, även nidbild. Skådespelaren i en av dessa föreställningar studerade ett flertal förebilder inför rolltolkning och inför maskering, ”för en representativ autenticitet som symboliskt stod för en förföljd ras” (ibid. s 247). Schablonen, fortsätter Sauter, ”hjälper åskådaren att identifiera den etniska tillhörigheten” (ibid. s 248) men kan också bli ”en barriär som hindrar fruktbara möten” (ibid. s 249) mellan åskådarna och scenen.

Dock var dessa skådespelare – under våren 1938 i Stockholm, på Dramaten samt på Blanche-teatern – svensktalande med svenskt modersmål. Schablonerna gällde utseendet och var ett uttryck för rollgestaltnas etnicitet. Situationen blev motsatsen till den som denna studie undersöker: svensktalande etniskt svenska skådespelare spelade en karikatyr av ”en typisk jude vad gäller mask, gestik och talesätt” (ibid. s 148). Samtidens kritikerkår prisade dessa skådespelare för deras prestationer och såg inte karikatyren utan endast ett bra dagsverke från till exempel en Dramatensskådespelare i en föreställning regisserad av den store Alf Sjöberg (ibid.).

Ett annat uttryck för etniskt betonad teater var den teaterverksamhet på jiddisch som judiska scenkonstnärer bedrev mellan 1907 och 1948. Dock var detta en gestaltning av en minoritetskultur och ett minoritetsspråk, vilket också skedde senare i Sverige på 1970-talet med andra språk- och kulturminoriteter (Sauter, 2004, s 242).

Det har även funnits nordiska skådespelare som spelat teater på sitt modersmål: på 1930-talet framträdde dansken Max Hansen både ofta och länge på Vasateatern i Stockholm, och norrmannen Hans Jakob Nilsen spelade 1947 titelrollen i *Per Gynt* med en svensk ensemble. ”Därefter verkar svensk scen ha blivit renlärig vad gäller utländsk brytning” understryker Sauter (2004, s 242). Det blev inte mycket till etnisk mångfald under ett par decennier framåt.

2.2 Etnisk mångfald på svenska scener fr.o.m. 50-talet in i våra dagar

Först under 1970-talet hade Riksteatern en finsk ensemble som reste runt i Sverige, och de latinamerikaner som flydde hemländernas diktaturer bildade spanskalande teatergrupper (Englund, 1997). Dessa grupper var, som påpekats ovan, ett uttryck från minoritetskulturer, precis som den samiska teatergruppen som bildades, lades ner och bildades på nytt. 1998 spelades *Fröken Julie* i Göteborg på arabiska, ännu ett exempel av etniskt inriktad teater på ett minoritetsspråk (Sauter, 2004)

På slutet av 70-talet och i början på 80-talet bildades ett antal fria teatergrupper, som var mer intresserade av de fysiska uttrycksmöjligheterna än att spela klassiker och psykologisk teater (Englund, 1997). Dessa teatergrupper skapade ett gynnsamt forum och var vidsynta i fråga om brytning kontra svenskt modersmål, från 1970-talet och in i våra dagar (Englund, 1997;

Oktobertheater, 2011; Teater Cinnober, 2011; Teater Theatron, 2011). Grupperna var inspirerade av en teaterfilosofi, fysisk teater, som inte satte språket i första rummet utan andra uttryck, kroppen, rösten, fysiskt samspel. Den grupp som jag själv var inblandad i, Teater Schahrazad, hade i sin ensemble en fransyska – jag själv – och en norrman (Teater Schahrazad, 2011). Hos en annan fri grupp från samma period, Jordcirkus, medverkade en norska, en spanjor och två amerikaner (Jordcirkus, 2011). Då texten var underordnad kroppen var det ingen som berörde frågan om utländsk brytning, eller också upplevdes det som endast positivt: ”det kan även hända att en roll som spelas av en utlänning förlänas en viss autenticitet – något som publiken kan eller ska uppfatta som äkta” (Sauter, 2004, s 243). Teatergrupper var klart inspirerade av den danska men mångkulturella Odin Teatret, bildad 1964 av Eugenio Barba (1979). Dessa svenska fria grupper slutade så småningom med sin verksamhet under 80-talets senare år.

Under 1900-talets sista decennium har det hänt att skådespelare med utländsk brytning fått stå på mer etablerade teaterscener (Sauter, 2004): Richard K. Sseruwagi, med ursprung i Uganda, spelade en Koltèspjäs på Dramaten; Susan Taslimi, iransk-svensk skådespelare, medverkade i en Peter Oscarsson-uppsättning på Orienteatern i Stockholm; Stina Ekblad spelade titelrollen i Brechts *Mutter Courage* och talade den numera accepterade finlandssvenskan medan kocken i samma uppsättning, spelad av Michalis Koutsogiannakis, uppvisade en utländsk brytning. Men även där har det främmande ”råkat” sammanfalla med rollens karaktär: den ovannämnde kocken är i den tyska pjäsedan holländare. Det finns alltid risk för en exotisering som ”understryker det avvikande” och i värsta fall ”leder till en schablonisering av det främmande” (Sauter, 2004, s 243). Denna problematik tas upp i kapitel 3: Teoretiska perspektiv/Om identitet och etnicitet: den Andra.

2.3 Etnisk mångfald på nutida europeiska scener

En betydelsefull scen blev som sagt på 70-talet Eugenio Barbass danska Odin Teatret (1979), vars ensemblemedlemmar representerade och än i dag representerar upp till 12 länder och tre kontinenter (Odin Teatret, 2011) Agerade redan på 70- talet och in i våra dagar gjorde också andra stora teaternamn som Peter Brook på Théâtre des Bouffes-du-Nord (Benér, 2009; Théâtre des Bouffes-du-Nord, 2011) och Ariane Mnouchkine med Théâtre du Soleil i Paris (Théâtre du Soleil, 2011). Robert Lepage kom lite senare, en kanadensisk skådespelare och regissör verksam på olika europeiska scener sedan 90-talet (Teaterunionen, 2011). Dessa tre

vill avstå från realism och i stället framhäva det mytiska och det allmängiltiga, utan begränsningar pga. utseende, tal eller andra icke-nationella avvikelser.

Under de senaste 35 åren har teaterintresserade från hela världen regelbundet vallfärdat till Paris för att se nya uppsättningar av två framstående teaterledare: Peter Brook på Théâtre des Bouffes du Nord och Ariane Mnouchkine på Théâtre du Soleil. Båda arbetar med internationellt och mångkulturellt sammansatta grupper i långvariga projekt, som oftast också innebär utforskningar av teaterkonstens möjligheter. Både Peter Brook och Ariane Mnouchkine har med sina medarbetare genomfört omfattande studieresor i Asien och Afrika. *Deras uppsättningar präglas av önskan att upprätta ett universellt teaterspråk, ett tilltal som går bortom kultur, ras, kön och ålder, för att förena publiken med konstnärerna i en fördomsfri humanism* (min kursivering). (Benér, 2006)

2.4 Kulturdepartementets direktiv och Mångkulturåret 2006

I mitten på 2000-talet beslutade Kulturdepartementet att 2006 skulle bli ett Mångkulturår: den svenska publiken, både etniskt svensk och nysvensk, skulle få ta del av mångkulturens alla uttryck. Kulturutövare skulle visa vad de kunde och integreras i svenskt kulturliv.

Syftet med Mångkulturåret 2006 är att på ett bestående sätt öka alla invånares möjligheter att delta i kulturlivet och att skapa ett samspel mellan olika kulturtraditioner. Syftet är också att skapa incitament för att offentligt finansierade kulturverksamheter på ett tydligt sätt speglar och införlivar den etniska och kulturella mångfald som finns i dagens Sverige (...) Mångkulturåret 2006 ska bidra till att följande långsiktiga målsättningar uppfylls:

- Kulturutbudet under 2006 och därefter skall generellt vara mångfacetterat och i större utsträckning än idag aktualisera andra kulturuttryck än det traditionellt svenska eller västerländska.
- Andelen konstnärliga upphovsmän, utövare och kulturadministratörer med utomsvensk eller minoritetsbakgrund skall öka permanent och utgöra en större andel av de yrkesmässigt verksamma inom hela det offentligt finansierade kulturlivet.
- Kulturutbudet skall under 2006 och därefter generellt nå en bredare publik än idag, inkluderande en ökad andel av befolkningen med utländsk bakgrund.
- Internationella samarbeten och ett aktivt utbyte av kultur över gränser bör öka.

Programförklaring

Mångkulturåret 2006 vill verka för en långsiktig och varaktig förändring och utveckling av det svenska kulturlivet i riktning mot en ökad etnisk och kulturell mångfald. En viktig utgångspunkt i detta arbete är att få såväl offentligt finansierade kulturverksamheter som fria aktörer och andra att i högre utsträckning än idag arbeta för att uppmärksamma och permanent införliva den mångfald som finns i dagens samhälle. Det offentliga kulturlivet måste bli bättre på att spegla och ta till vara medborgarnas olika erfarenheter, kunskaper och perspektiv och på ett naturligt och självklart sätt inkludera dem i det ordinarie kulturutbudet. Centrala ledord i detta förändringsarbete är *långsiktighet, dialog, samverkan, medvetandegörande och förändring*.

(Kulturdepartementet, 2005)

Mångkulturkonsulenter i hela landet hade höga förväntningar (Jedvik, 2005). Nya pjäser skulle skrivas för nya ensembler, som skulle spegla det nya Sverige (Folkteatern, 2006;

Gottsunda Dans & Teater, 2010). Kulturskribenter skulle inte längre behöva beklaga bristen på invandrare i det svenska kulturlivet (Jacobsson, 2004). Rapporter, som hade beställts av bestämmande instanser eller producerats av andra intresseorganisationer, skulle generera en förändring (Pripp, 2004). Mycket riktigt uppvisade Riksteaterns Teaterdagarna i november 2005 ett fyrverkeri av föreställningar och seminarier (Riksteatern, 2011a).

Efter 2006 har det mesta återgått till det normala. Föreställningar har satts upp och ibland lovprisats för de frågor om etnicitet de ställer och föreställer (Helander, 2007). Kurser för skådespelare med utomnordisk bakgrund har drivits men det finns inga bevis på att dessa skulle ha lett till fler arbetstillfällen (Trappan, 2007). Flera rapporter har kommit till, mer riktade mot mångfaldsproblematiken och den oklara strategin (Tranquist, 2008) eller mer allmänt om arbetsmarknad och integration, med knappt mer än några rader om kulturutövare med annan bakgrund (Svenskt Näringsliv, 2010).

2.4.1 Två exempel: Shikasta och *Utvandrarna*

Trots denna en aning pessimistiska beskrivning av nuläget finns det positiva exempel på etnisk mångfald på svenska teaterscener.

Shikasta, som kom till 1993, var en mångkulturell ensemble inom Riksteatern som turnerade flitigt runtom Sverige tills den försvann 1998, förmodligen av budgetskäl. Skådespelarna, alla utom en av utländsk härkomst, spelade både nyskrivna pjäser och klassiker på bruten svenska. Så här presenteras Shikasta på Svenska teaterlänken (2011). Shikasta motsvarade de mål som Kulturdepartementet flera år senare satte för Mångkulturåret och alltjämt återoppar än i dag

Huvudmålsättningen är att spegla det mångkulturella Sverige med föreställningar, internationella gästspel och samproduktioner, seminarier och fortbildning, ett medvetet och riktat publikarbete. Shikasta skapar föreställningar med scenkonstnärer av i huvudsak utländsk härkomst. Svenska artister ingår även i arbetet, så att mötet blir så tvärkulturellt som möjligt. Shikasta fungerar samtidigt som en sluss in i det övriga teaterlivet i Sverige.

Utgångspunkten för vårt repertoarval är helt och hållet konstnärlig. Vi fokuserar universella frågor. Vi vill bearbeta känslor och upplevelser som delas av alla, oberoende av ursprung eller kulturtillhörighet. Vi har ett globalt perspektiv. I vårt repertoararbete söker vi utomeuropeiska pjäser och berättelser. Vi strävar efter ett nytt och flerstämmigt scenspråk som ger utrymme för olika uttrycksmedel: dans, musik, rytm, poesi.

Vi ser två viktiga publikgrupper som våra speciella målgrupper under de kommande åren: invandrare och ungdomar. Inte alls för att utesluta den vanliga teaterpubliken, men för att bredda den. Framför allt vill vi nå en blandpublik. För invandrare och deras familjer vill vi visa upp positiva förebilder. *Vi talar med brytning, vi utgår från andra perspektiv än det svenska. Men vår gemensamma nämnare är Sverige och vårt arbetspråk är svenska.* (min kursivering)

(Svenska teaterlänken, 2011)

Det andra projektet var en av Mångkulturårets satsningar. *Utvandrarna*, en Riksteaterproduktion, tog hela Teater-Sverige med storm år 2006/2007 (Riksteatern, 2011b) då Mobergs drama framfördes som en föreställning av dagens Sverige, mångkulturellt och flerspråkigt. ”En stor internationell berättelse på svensk grund, ett sorlande språkspel där alla talar allt möjligt och ingen blir missförstått”, skrev Waarenperää i Dagens Nyheter (2006) medan Svenska Dagbladets recensent jämförde i sin tur projektet med *Shikasta* och beskrev hur ”uppsättningen är fylld av språk: svenska, engelska, bosniska, persiska och rövarspråk– det sistnämnda som roligt exempel på hur svenska låter i invandrades öron.” (Ring, 2006) Enligt Svenska Akademiens Ordbok var rövarspråk ett hemligt språk som rövare förr talade sinsemellan (Svenska Akademiens Ordbok, 2011).

Föreställningen turnerade och sågs av många. Skådespelarna talade bruten svenska samt egna modersmål. Efter att föreställningen lades ner 2007 har det inte drivits flera projekt av samma kaliber och med liknande mål.

2.5 Etnisk mångfald i arbetslivet

Innan de teoretiska perspektiven tas upp i en strävan att förklara denna brist på etnisk mångfald i svensk scenkonst, kan det vara på sin plats att fråga sig om andra områden av arbetslivet i Sverige berörs av samma problematik eller om denna brist endast drabbar scenkonstnärer.

2.5.1 Vardagsrasism och diskriminering i arbetslivet

2002 publicerade Integrationsverket en rapport kallad ”Vardagsrasism och diskriminering i vardagslivet? En kunskapsöversikt”. Paulina de los Reyes, docent i ekonomisk historia, och journalisten Mats Winborg ville förstå diskriminering ”inte bara utifrån skillnader i materiella arbetsvillkor utan också i ljuset av en ideologiproduktion som rangordnar människor utifrån nationalitet, etnisk bakgrund, kulturell tillhörighet eller föreställningar om ras” (de los Reyes och Winborg, 2002, s 11). Deras slutsatser blev bland annat och i relation till denna studies syfte:

- att även utlandsadopterade diskrimineras pga. sitt utseende eller sin hudfärg (ibid. s 20);

- att svenskarna tål och accepterar inomsvenska dialekter men inte utländsk brytning vilket får författarna att undra hur länge en brytning ska ha förekommit för att den ska komma att räknas som en ”inomsvensk dialekt” (ibid. s 23);
- att det finns vissa etniska nischer, dvs. att invandrare oftast tvingas utöva vissa yrken (ibid. s 25); att hög arbetslöshet drabbar många högutbildade invandrare (ibid. s 30-32);
- att arbetsgivare ofta tar avstånd från diskriminering men åberopar kundernas reaktioner för att motivera ett avslag (ibid. s 54);
- att alla bakslag hos den utsatta skapar ”en tendens att uppleva diskriminering som resultatet av egna brister och tillkortakommanden” samt att det finns ”en implicit acceptans av diskrimineringsmekanismer och en internalisering av rollen som *den andre*” (ibid. s 60);
- att ”olikhetsskapande är en del av konstruktionen av en idealiserad svenskhet” (ibid. s 66) och slutligen att ”en effektiv antidiskrimineringsstrategi (...) kan aldrig formuleras ovanifrån (...) utan formas parallellt med (...) det aktiva deltagandet av diskriminerade grupper” (ibid. s 78).

2.5.2 Diskrimineringslagen

De olika lagarna mot diskriminering pga. etnisk tillhörighet, ras, religion, kön och sexuell identitet ersattes den 1 januari 2009 av en ny lag som slog ihop de tidigare kriterierna med två nya, ålder och könsöverskridande identitet/uttryck. Lagen är väl formulerad och strävar efter att gälla i olika situationer i till exempel arbetslivet. En ny myndighet, Diskrimineringsombudsmannen, ”ersätter de tidigare ombudsmännen mot diskriminering (DO, JämO, HomO, HO) och utreder bland annat anmälningar om diskriminering och trakasserier, liksom granskar hur arbetsgivare, högskolor och skolor lever upp till diskrimineringslagens krav på åtgärder för att förebygga diskriminering” (Regeringskansliet, 2011-08-10). Dock läser man i lagens kapitel 2 att:

Förbudet i 1 § hindrar inte (...) särbehandling som föranleds av en egenskap som har samband med någon av diskrimineringsgrunderna om, vid beslut om anställning, befordran eller utbildning för befordran, egenskapen på grund av arbetets natur eller det sammanhang där arbetet utförs *utgör ett verkligt och avgörande yrkeskrav som har ett berättigat syfte och kravet är lämpligt och nödvändigt för att uppnå syftet* (min kursivering) (Svensk författningssamling, 2011)

Detta innebär att en skådespelares etniska tillhörighet kan tas upp då det *utgör ett verkligt och avgörande yrkeskrav*.

3 Teoretiska perspektiv

Vad det innebär att betraktas som en del av den etniska mångfalden, att tala med brytning och bli positionerad endast p.g.a. av den eller av sitt utseende, att i andras ögon få en identitet som blir synonym med ens etnicitet, är en problematik som kräver en grundlig genomgång av några teoretiska perspektiv om just identitet, maktordning, status och inte minst omgivningens perception av ens utländska talspråk.

3.1 Identitet och etnicitet: den Andra

Identitet är enligt Stier (2003) till att börja med en överenskommelse med sig själv: man ska kunna vara samma person från dag till dag eller från sammanhang till sammanhang. Identitet får sin mening genom att relatera till något annat eller någon annan. Och det är genom språkbruket som identiteter definieras. Mitt namn kan positionera mig gentemot andra. Det kan också olika benämningar eller uttryck, från mig själv eller från andra i min omgivning. Identitet kan bli självdefinierad, om jag frågar mig själv vem jag är: det är subjektjaget som då definieras, utifrån en subjektiv upplevelse av mitt deltagande och mitt agerande i ett sammanhang. Identitet kan också gälla objektjaget, då bilden av vem jag är står i kontrast mot andra människor eller situationer: identitet definieras utifrån.

På den psykologiska nivån ingår i min identitet det som kallas min personlighet, min självbild, min självkänsla.

På gruppnivån kan min identitet vara del av ett socialt samspel och påverkas av lagandan.

På samhällsnivån är min identitet en produkt av samspelet ”mellan å ena sidan individens självupplevda identitet och å andra sidan samhällets struktur och kultur” (Stier, 2003, s 22). Min självdefinierade identitet möter och påverkas av det som samhället bygger på: kultur, etnicitet, religion, kön, kollektiva identiteter. Parallellt med min självbild, dvs. min egen kunskap om mig själv och min kunskap om samhällets påverkan på mig, skapar jag också ett *spegeljag* (ibid. s 51) utifrån andras, dvs. min omgivnings reaktion mot och mottagande av mig som individ.

Om andra, dvs. min omgivning, reagerar mot mig pga. en avvikelse – utseende, hudfärg, sätt att tala – och bestämmer att jag inte är som de pga. min avvikelse, blir jag också definierad utifrån denna avvikelse. Jag blir tilldelad en identitet som den Andra. Eftersom Sverige länge

av sina infödda invånare sågs som ett etniskt homogent land har detta skapat problem i samklang med andra kulturer. I Sverige är svenskhet fortfarande en självklarhet, och allt som inte är ”svenskt” blir en avvikelse (Sjögren, 2007; Elmeroth, 2008). Jag blir definierad utifrån min annorlunda etnicitet eftersom min etnicitet inte är svensk. Jag blir *andrafierad* (Elmeroth, 2008, s 27, 36)

Elmeroth (2008, s 16, 18) tar upp begreppet *diskurs* för att understryka att ord inte är objektiva: det är samhällets diskurser, ett bestämt sätt att tala och benämna människor och sammanhang, som skapar kategoriseringar, hierarkier och dikotomin mellan ”vi” och ”de”. Det finns en etnicitetsdiskurs som konstruerar ”de andra”, ett bestämt sätt att tala, att benämna. På så sätt är också forskare delaktiga i denna diskurs, då kategorier används i forskningssyfte: att till exempel forska om ”invandrarelevens” brist på skolvsvenska blir också ett sätt att förstärka diskurstänkandet (ibid. s 76).

Om man för över etnicitetsdiskursen till den yrkesidentitet som skådespelare har, dvs. skådespelarens förmåga att gestalta roller, att leva sig in i en situation och uppfattas av publiken som en rollkaraktär, blir det ännu svårare att reda ut begreppen. Frågan är då om den etniskt avvikande skådespelaren endast får gestalta etniskt avvikande rollkaraktärer, om han/hon aldrig blir kvitt sin etnicitet som skådespelare, och om han/hon inte kan eller får spela någon annan än den Andra.

Said diskuterar i *Orientalism* (1978) denna bild av den Andra, skapad av västerlandet, en föreställning som kan bli spännande, kittlande, exotisk, i tavlor, i filmer, även i pjäser. Det sker ett skillnadsskapande i en postkolonial anda, även om själva kolonialepoken är över. Västerlandet är modernt och upplyst medan Orienten är primitiv och outvecklad. Den Andra, orientalen, är inte ”vi”. Den Andra behövs som kontrast för att definiera ett ”vi”. Som Said också påpekar, har den elektroniska postmoderna världen lett till en förstärkning av de orientaliska stereotyperna. Framförallt är det arabvärlden och islam som representeras och förkroppsligas i medierna, datavärlden, filmer osv. Said själv, en palestiniere uppvuxen i Palestina och Egypten och bosatt som vuxen i USA, har trots sin västerländska utbildning hela livet varit medveten om att vara en ”oriental” och ser sig själv som ett orientaliskt subjekt (ibid. s 27), en identitet han inte vill släppa greppet om.

3.2 Etnisk maktordning

En etnisk maktordning skapas i både samhälle och skola, skriver Elmeroth (2008) och det är konstruktionen av den Andra, den icke-svenska som möjliggör denna maktordning, denna kategorisering. Med etnisk maktordning menar författaren att det finns en hierarki mellan etniska grupper i ett land, där ena gruppen är underordnad den andra. Som påpekats tidigare existerar en *etnicitetsdiskurs*, en sanning om vem som bör ha makt i samhället. I Sverige är det svenskhet som är det normala och därför mallen. Vem som får fördel av diskursen, dvs. vem som kan föra sin talan, vem som får makten genom att ta till ordet, är det viktigaste i fråga om maktordning.

Genom att skapa *stereotyper*, dvs. förenklade och fördomsfulla beskrivningar av vissa människors eller grupper egenskaper, kan man upprätthålla en etnisk maktordning (Elmeroth, 2008, s 31). Till exempel: Muslimska pappor dödar sina döttrar. Afrikaner är lata. Romer är tjuvar. Man kan nedvärdera den Andra, och medan svenskheten blir synonym med jämställdhet, arbetsvilja, ordning och reda, hederlighet, blir icke-svenskhet synonym med lathet, hedersmord, oordning och brottslighet. För att kategoriseringen ska lyckas behövs det gränsmarkörer: ett namn, en hudfärg, annorlunda kläder, en utländsk brytning (ibid.). På arbetsmarknaden märks den etniska maktordningen genom att man gärna talar om kompetensbrist. Det som svenskarna automatiskt innehar tack vare sin svenskhet saknar invandrarna kollektivt i och med sin icke-svenskhet (de los Reyes och Winborg, 2002, s 67)

Gruber (2007) utvecklar samma tankar i sin studie av skolans värld, där hon märker en tydlig etnisk maktordning, oftast osynlig och omedveten eller också välmenande. Hon ser hur skolan konstruerar olika elevkategorier genom föreställningar om klass, kön och etnicitet. Eleverna positioneras och beskrivs utifrån det. Därför kan också självmedvetna elever göra sig mindre ”invandraraktiga” genom en mer sympatisk och skolinriktad framtoning. Samtidigt vill lärarna vara toleranta och tror sig vara det, men utan att undersöka maktperspektivet som gäller i skolan. Återigen, som påpekats tidigare i inledningen, att tala om tolerans innebär också en maktordning: det finns alltid i en sådan relation en som tolererar och en som tolereras. Den som tolererar äger makten, äger diskursen, normaliteten. Den tolererade får förbli både tacksam och ofullkomlig. Tolerans innebär alltid en maktdimension. Lärarna i Grubers studie vill gärna se sig själva som toleranta och öppna för olikheter men när en elev ifrågasätter deras val av aktivitet till en mångkulturell dag (en visning av filmen *Jalla, jalla*),

krackelerar deras självbild av toleranta individer. De äger inte längre sin tolerans, kan inte själva bestämma gränserna för den makt som tolerans ger.

3.3 Språket: status, utländsk brytning, ”nästan infödd nivå”

Svenskarna äger inte bara diskursen, dvs. innehållet, de äger även formen, dvs. uttalet och prosodin. Därför är det ett åtråvärt mål att som icke-svensk kunna tala brytningsfri svenska. Språk är ju makt (Elmeroth, 2008, s 44). Behärskar man språket som gäller där man befinner sig kan man påverka sin livssituation, förkovra sig, berätta om sig själv osv. Man kan föra sin talan gentemot myndigheter, polisen, skolan, rättsväsendet. Man kan kommunicera med samhället i stort. I Sverige är det svenskan som befinner sig högst på hierarkin. Sedan finns det andra språk som befolkningen talar, och det är inte alla som har en självklar status. Ett språk som inte tillhör västerlandet kan negligeras eller ignoreras. Av egen erfarenhet vet jag att franskan är ett högstatus-språk, det språk som hovet en gång i tiden talade, finkulturens språk. Engelskan likaså, som ett sedan länge dominerande språk runtom i världen. Däremot negligeras språk som turkiska, somaliska, arabiska, även ett nordiskt språk som finska (Elmeroth, 2008, s 89; 92-93). Därefter får man olika kategorier av invandrare, där européer sitter högst upp i hierarkin och utomeuropeiska individer långt nere. Återigen spökar postkolonialismen (Said, 1978, s 28), med de koloniala makternas språk (franska, engelska, även spanska) högst upp och de dominerades språk längre ner.

Kan man inte uppnå en brytningsfri svenska, till exempel för att man kom till Sverige i vuxen ålder, får man anstränga sig för att åtminstone uppnå ”nästan infödd nivå” (Abrahamsson, 2009, s 234). Till det krävs positiva attityder till det nya språket och det nya landet, en stark motivation, och en hög grad av språkbegåvning. Här går teorierna isär om huruvida en vuxen inlärare verkligen kan uppnå en brytningsfri svenska. Just i sådana yrken där språket spelar stor roll, som nyhetsläsare, skådespelare, lärare är det naturligtvis ett måste att sträva efter den bästa möjliga svenskan.

Boyd's artikel (2004) belyser de negativa attityder som möter lärare med avvikande talspråk. Hon nämner begreppet *standard language ideology* (ibid. s 419) som gäller i situationer då de som avviker från normen ses som mindre värda och kompetenta i sitt yrkesområde. Men även om skolledningar självklart måste ställa höga krav på lärarnas språkfärdighet, borde ändå dessa krav vara relaterade till de relevanta ämnena och pedagogiska områdena. Utifrån en studie med fem lärare av utländsk härkomst och 54 skolledare/lärarytbildare samt ett antal gymnasieelever blev det tydligt att pedagogisk kompetens bedömdes av skolledarna utifrån

lärarnas avvikande uttal, prosodi samt grammatik. Eleverna däremot visade en större öppenhet och påpekade att man snabbt kunde vänja sig vid lärarnas avvikande talspråk och efter ett tag inte ens la märke till det. Detta är inte så förvånande, fortsätter Boyd, med tanke på att unga människor generellt har mer kontakt med och erfarenhet av personer med avvikande talspråk samt ofta har vuxit upp i mångkulturella miljöer. För Boyd är undersökningens resultat talande: uttalsavvikelse påverkar bedömningar av en lärares yrkeskompetens och lämplighet, en faktor som både arbetsgivare och skolledare borde bli medvetna om. Dessutom borde mer tid ägnas åt uttalsträning i SFI-undervisningen, vilket med säkerhet skulle bli till stor hjälp för utländska lärare som vill bli verksamma i Sverige och måste slåss mot fördomar om sitt talspråk samt mot den höga arbetslösheten som i regel drabbar utländskt födda akademiker (Boyd, 2004, s 420-421)

Ty det är tröttsamt att lyssna till ett avvikande talspråk hur välvillig man än är. Som Gårding och Kjellin påpekar (1998) brukar lyssnaren av ett talat budskap ”förstå i princip samtidigt som den hör” (ibid. s 15), och denna förmåga är nära knuten till prosodin, dvs. den prosodi som lyssnaren är van vid. Om talaren uppvisar en inomsvensk dialekt eller en utländsk brytning, blir lyssnaren distraherad i sitt lyssnande och på så sätt blir själva förståelseprocessen långsammare och mer arbetsam. Om brytningen är för stark äventyras hela kommunikationsprocessen. Enligt Gårding och Kjellin är det viktigast för andraspråksinlärare att förbättra sin prosodi: då uppfattas övriga uttalsavvikelse som mindre eller till och med inte alls störande.

En fråga som ofta ställs är huruvida brytning upplevs av den utrikesfödda som ett uttryck för dess identitet, vilket innebär att den inte kan betraktas som negativ. För Kjellin (2002) är svaret enkelt och entydigt: en brytning kan aldrig betraktas som en positiv egenskap. Särskilt en stark brytning stör perceptionen av det som sägs så pass mycket, att lyssnaren inte *hör* utan retar sig på själva brytningen. Att tro att man förlorar sin identitet genom att lära sig tala utan brytning är felaktigt: i stället blir man bedömd utifrån sin bristande svenska, oavsett talarens självbild. Man blir mindre trovärdig i sin yrkeskompetens, menar Kjellin helt i linje med Boyds (2004) slutsatser. Därför är målet perfekt svenska, svenska på infödd nivå. Men, ”du måste vilja, och du måste tro och veta att det går” (Kjellin, 2002, s 42). Andra, som till exempel Rosenkvist (2007), är betydligt ”snällare” och finner naturligt att till exempel en individ med inomsvensk dialekt vill behålla sin särprägel även efter en flytt, eftersom det är en del av dennes identitet. Detsamma gäller andraspråkstalaren, särskilt vad beträffar satsmelodin. Att tala dialekt var förut inte accepterat i radio och teve eller i filmer och på

teaterscener då normen var centralsvenskan, ”rikstalspråket” (ibid. s 86), som grundar sig på talet i östra Mellansverige. I dag är dock de regionala varianterna vanliga. Rosenkvists råd till SFI-lärare är att ha tålamod med vuxeninlärare, som kan känna sig hotade i sin identitet. Rosenkvist, i likhet med Kjellin (2002), jämför språkinläring med teater, där skådespelaren ska kunna spela olika roller och ändå kunna vara sig själv. Där Kjellin med jämförelsen menar att man helt enkelt får använda fantasin, syftar Rosenkvist (2007) på att man då inte behöver förlora sin identitet utan bara spela en roll som svensktalande.

3.4 Förståelsefiltret

Som tidigare påpekats reagerar hjärnan automatiskt och undermedvetet på den samling av ljud som ett talat budskap består av, och därför kan en avvikande prosodi bromsa denna automatik. Är prosodin alldeles för avvikande fungerar inte ”lyssnarens undermedvetna akustiska analys” (Gårding och Kjellin, 1998, s 78) och lyssnaren måste så att säga lägga det på något slags buffertminne i väntan på att få ytterligare nycklar att tolka med. Samtidigt, som Bannert (2004) också påpekar, måste lyssnaren, i vårt fall den infödda svensken, *vilja* förstå budskapet. Den rent objektiva förståelsen kan mycket väl uppnås, om brytningen inte är allt för stark. Andraspråkstalare kan arbeta med den svenska prosodin och hela språkets fonologi så att enstaka avvikande konsonant- eller vokalljud inte stör förståelsen. Dock kan det bli svårare att påverka den subjektiva förståelsen: här handlar det mer om attityd- och upplevelseaspekten, inte längre om tolkningssidan av brytningen (ibid. s 61). Det blir som ett filter som stoppar förståelsen av budskapet. Bannert leker med tanken att betrakta invandrarnas talspråk som nya varianter av svenskan på samma sätt som svenskan uttalas olika både som dialekt och som sociolekt. En sådan tanke hade också de los Reyes och Winborg (2002) i sin rapport när de undrade hur länge en brytning ska ha förekommit för att räknas som inomsvensk dialekt (s 23).

4 Metod och material

Då denna studie berör en ganska liten befolkningsgrupp – skådespelare av utländsk härkomst – kändes det att en fallstudie med några få intervjuade informanter skulle bäst passa syftet. Med sin fokus på djupet hellre än bredden, och på relationer och processer hellre än resultat och slutprodukter kan en fallstudie, utan att för den skull kunna leda till en generalisering, ändå ge svar på syftets frågeställningar ((Denscombe, 1998, s 41-43; 48-49).

4.1 Forskningsetiska principer

Målet med de forskningsetiska principerna är att skapa ramar för en relation mellan forskaren och informanten (Vetenskapsrådet, hämtat 110808), särskilt i de fall då forskningskravet, dvs. kravet från samhället att forskning bedrivs med hög kvalitet och mot väsentliga mål, krockar med individskyddskravet: att individer inte får ”utsättas för psykisk eller fysisk skada, förödmjukelse eller kränkning” (ibid. s 5). Individskyddskravet ställer i sin tur fyra huvudkrav på forskaren. Informationskravet innebär att informanten måste informeras om studiens syfte samt upplysas om att han/hon är frivillig att delta och när som helst kan avbryta sin medverkan. Samtyckeskravet innebär att informanten får rätt att själv bestämma på vilka villkor han/hon ska delta. Informanten kan även begära att få strykas ur ett forskningsmaterial. Konfidentialitetskravet innebär att uppgifterna om informanter ges konfidentialitet och att informanter inte kan identifieras vid studiens läsning. Utomstående ska inte kunna komma åt uppgifterna. Slutligen innebär nyttjandekravet att uppgifterna från studiematerialet inte får användas för annat än forskning, dvs. inte för kommersiellt bruk eller för beslut och åtgärder, som t ex tvångsvård eller omhändertagande av sociala myndigheter. Det rekommenderas även att forskaren låter informanterna ta del av undersökningsrapporten, antingen före publicering om rapporten innehåller etiskt känsliga avsnitt eller vid publicering.

4.2 Validitet och tillförlitlighet

För att öka materialets validitet valdes en metodtriangulering – intervjuer och enkät – som kunde ge mer stöd åt analysen (Denscombe, 1998). Genom att undersöka två olika informantgrupper med två olika metoder insamlades två olika slags svar inom samma ämne som då kunde jämföras med varandra utifrån syftet. Förhoppningsvis hjälper metodtriangulering att få ett varierat material som reflekterar sanningen och ger svar på de mest väsentliga frågorna. Vad gäller tillförlitlighet av resultaten kan en sådan kvalitativ studie –

intervjuer av några få informanter – visa sig oerhört känslig att bedöma (ibid.). Det är väldigt svårt att uppnå total objektivitet vid ett intervjutillfälle. Den specifika kontext och de specifika individer som deltar, en intervjuare och en informant, skapar en situation som är unik.

Intervjuaren kan påverka informantens uttalanden genom sin blotta närvaro, sitt tonfall, sitt kroppsspråk – vilket inte syns eller hörs vid transkriberingen av intervjun. Å andra sidan uppnår man en större validitet med just intervjuer då den direkta kontakten som uppstår ger kontrollerbara data vad gäller deras riktighet och relevans under just insamlingstillfället (ibid.). Kanske kan en starkare validitet kompensera den svagare tillförlitligheten.

4.3 En positionerad forskares dilemma

Enligt Denscombe (1998) samt andra författare (Gruber, 2007; Bryman, 2006; Gustavsson, 2004) kan en forskare aldrig bli helt och hållet objektiv, särskilt inte vid kvalitativa studier. Forskarens jag (dennes bakgrund, identitet, värderingar) väljer perspektiv, fattar beslut och analyserar materialet för att komma fram till en slutsats. Precis som Gruber (2007) som i sin studie blev positionerad som ”svensk” av den lika svenska skolpersonalen, upplever jag mig själv som positionerad i högsta grad, både i mina och andras ögon, då jag är personligt engagerad i och berörd av studiens syfte och frågeställningar pga. av mitt yrke och min bakgrund. Jag identifierar mig själv som skådespelare och blir identifierad av andra både som skådespelare och som individ med avvikande talspråk. Med hjälp av självintrospektion (Gustafsson, 2004) använder jag mig av de egna erfarenheterna med dessa två identiteter: skådespelare och invandrare. Mina reflektioner blir präglade av detta. Som forskare strävar jag efter att vara så objektiv det nu går under själva materialinsamlingen. I intervjuerna ses jag dock som en skådespelare med brytning som konfronterar teaterchefer/regissörer med sina frågor: Anställer du sådana som jag? Vill du att sådana som jag ska finnas? Arbetar du för en ökad mångfald? Det finns risk för obehag, ovilja att svara, eller tvärtom alltför stor välvilja.

4.4 Kvantitativ metod: publikenkät

En kvantitativ forskning går ut på att mäta företeelser på så sätt att insamlade data kan omvandlas till siffror, som sedan analyseras statistiskt (Denscombe, 1998). För att få fram kvantitativa data till undersökningen behövdes en publik som kunde svara på ett antal frågor om hur de upplevde en föreställning där en eller flera individer uppvisade en utländsk brytning eller en inomsvensk dialekt. Frågorna gällde dels deras reaktioner på skådespelarnas talspråk i en spelsituation och dels deras åsikter om etnisk mångfald och utländsk brytning på

en teaterscen. Vid formulering av de åtta frågorna var det av största vikt att låta bli att peka ut skådespelare eller understryka publikens eventuella brist på öppenhet. Frågorna berör två viktiga ämnen: etnisk mångfald/brytning samt rolltolkning (se Bilaga 1). Enkäterna var anonyma.

4.4.1 Urval och genomförande

Under våren 2011 var det få föreställningar som motsvarade mina önskemål men jag lyckades hitta en, spelad på en institutionsteater och med just den nödvändiga mångkulturella ensemblen. Publiken den aktuella kvällen bestod av cirka 200 individer trots salongens kapacitet på över 400 och endast 48 åskådare besvarade enkäten som hade lagts ut på foajéns kafébord. Trots de bifogade pennorna, trots att jag själv gick runt och förklarade mer ingående enkätens syfte och trots den generösa pausen – 30 minuter – var det inte fler som fyllde i enkäten. Jag hade velat samla in ett större svarsmaterial men hade inte möjlighet att komma tillbaka kvällen därpå. Dessutom fick jag inte lov eller tillfälle att lämna blanka enkäter till andra kvällar, då ingen ur personalen ville åta sig ansvaret att samla in dem efteråt och skicka dem till mig.

Den aktuella stadens namn och teaterns namn förblir anonyma då pjäsens titel har tagits bort från bilagans enkättext.

4.5 Kvalitativ metod: semistrukturerade intervjuer

En kvalitativ forskning går ut på att omvandla resultatet av en observation, av en intervju, av ett fältexperiment till ord och inte siffror. Den valda metoden var semistrukturerade intervjuer (Bryman, 2006; Denscombe, 1998) där grundfrågor skulle styra informantens uttalanden, men där det ändå fanns utrymme för informantens utlägg och för eventuella följdfrågor. Då tanken var att intervjuva två typer av informanter, dels teaterchefer/regissörer och dels skådespelare av utländsk härkomst, formulerades två typer av intervjufrågor.

4.5.1 Urval och genomförande

Vad som behövdes till intervjuerna var några teaterchefer samt några skådespelare med utländsk brytning som helst var verksamma på dessa chefers institutionsteatrar. Efter ett idogt letande på institutionernas hemsidor hittade jag tre teaterchefer och två skådespelare. Den ena skådespelaren var anställd på den ena chefens teater. Att detta resulterade i endast fyra intervjuer har sin enkla förklaring: en informant svarade både som chef och som skådespelare,

vilket onekligen var intressant då han på så sätt fick två olika perspektiv att svara ifrån. Urvalet styrdes av att endast dessa fyra var villiga att ställa upp. Särskilt vad gäller teaterchefer kan ett sådant ämne vara känsligt: det är trots allt institutionernas uppdrag att se till att etnisk mångfald syns på teaterscenerna (Kulturdepartementet, 2009). Ingen teaterchef skulle vilja avslöjas som ovärdig sin uppgift. Därför är jag oerhört tacksam över att de ställde upp och visade sig så öppna och ödmjuka inför alla frågor och funderingar. Utifrån de forskningsetiska principerna (Vetenskapsrådet, 2011) kunde de lovas både anonymitet och konfidentialitet. Deras namn skulle fingeras och kodifieras för att undvika ett igenkännande. En gissning av deras respektive arbetsplatser borde inte vara möjlig. Dock sa alla informanter och särskilt teatercheferna – som svarade i egenskap av offentlig person till skillnad från skådespelarna – att de inte var oroliga för att bli igenkända och stod för sina uttalanden. Vissa namn och andra personliga uppgifter kodifierades också i deras svar.

Dessutom skraddarsyddes vissa av frågorna utifrån en förkunskap om de informanternas bakgrund – till exempel vilken dramatiker den ena teaterchefen kunde relatera till eller vilken tidigare arbetsplats en annan teaterchef hade haft och som kunde påverka dennes åsikt om etnisk mångfald på teaterscener. De fyra intervjuernas frågor återfinns i Bilaga 2.

Intervjuerna skedde antingen på informanternas arbetsplatser eller på offentliga platser (serveringar) utifrån informanternas önskemål, och spelades in med digital utrustning för att sedan transkriberas. Längden på själva intervjuerna varierade beroende på hur mycket tid de hade till förfogande, från 30 minuter upp till en timme. Genomförandet av intervjuerna och insamlingen av enkätsvaren skedde på olika svenska orter under våren 2011.

5 Resultat av undersökningen

I detta kapitel presenteras resultaten av undersökningen.

Beträffande enkäten görs detta i form av tabeller som åskådliggör enkätens åtta frågor.

5.1 Publikenkäten

48 åskådare fyllde i enkäten. Inte alla frågor besvarades av alla. Se tabell 1-8

Den första frågan berörde publikens sammansättning rent språk- och dialektmässigt och svaren visar att de flesta informanterna (30 av 48) talade den lokala inomsvenska dialekten, att några talade standardsvenska eller en annan inomsvensk dialekt (9 vardera) och att ingen av dessa informanter talade med utländsk brytning.

Tabell 1 Publikens sammansättning språkmässigt (48 svar)

Lokal inomsvensk dialekt	Standardsvenska	Annan inomsvensk dialekt	Utländsk brytning
30	9	9	0

Fråga 2 berörde publikens perception av det som hördes från scenen, dvs. vem som på scen talade den lokala inomsvenska dialekten alternativt en annan inomsvensk dialekt, eller talade med rent allmänt utländsk brytning alternativt en specificerad sådan. Inte alla 48 informanter besvarade denna fråga och vissa av de som svarade gav två svar. Sammanlagt 39 svar visade att nio informanter hörde den lokala inomsvenska dialekten i ensemblen, nio hörde en annan inomsvensk dialekt, och 18 hörde en utländsk brytning utan att vilja/kunna definiera den medan slutligen tre hörde en mycket specifik brytning som de också benämnde i sina svar.

Tabell 2 Publikens perception av ensemblens dialekter eller brytningar annat än standardsvenska (39 svar)

Lokal inomsvensk	Annan inomsvensk	Utländsk (allmänt)	Utländsk (specificerat)
9	9	18	3

Fråga 3 berörde dialekten/brytningens eventuella påverkan på publikens textförståelse. Alla svarade på frågan, varav 39 inte tyckte att de påverkades av avvikande talspråk, sex tyckte att de påverkades en aning och tre att det avvikande talspråket på scenen störde deras textförståelse ganska mycket. Dock var det ingen som tyckte att textförståelsen påverkades helt och hållet.

Tabell 3 Påverkan av en dialekt eller brytning i fråga om textförståelsen(48 svar)

Påverkar inte alls	Påverkar lite	Ganska mycket	Helt och hållet
39	6	3	0

Fråga 4 berörde publikens uppfattning av rollen/rollerna utifrån de eventuella brytningar eller dialekter som hördes på scen. De flesta, 27 svar av 45, tyckte inte alls att de påverkades, medan 12 upplevde att de påverkades en aning och tre tyckte sig vara ganska mycket påverkade. Slutligen tyckte tre åskådare att deras uppfattning av rollen eller rollerna påverkades helt och hållet av de brytningar eller dialekter som hördes på scen.

Tabell 4 Uppfattningen av rollen/rollerna i relation till eventuella brytningar/dialekter (45 svar)

Påverkas inte alls	Påverkas lite	Ganska mycket	Helt och hållet
27	12	3	3

Fråga 5 berörde publikens åsikt om att höra en ensemble som skulle tala som publiken själv, i det fallet antingen den lokala inomsvenska dialekten, en annan inomsvensk dialekt eller standardsvenska (se fråga 1), och huruvida detta skulle bli positivt för deras teaterupplevelse. Av de 39 som svarade tyckte nio att föreställningen skulle bli tydligare för dem, sex att den skulle vara lättare att förstå och tre att det skulle vara lättare att identifiera sig med den. 21 svarade ”i marginalen”, eftersom de saknade detta alternativsvar i enkäten, att föreställningen inte skulle vinna något på det.

Tabell 5 Publikens åsikt om huruvida föreställningen vinner på att alla på scen talar som publiken själv (39 svar)

Svarar nej på frågan	Blir tydligare	Blir lättare att förstå	Lättare att identifiera sig med
21	9	6	3

Fråga 6 berörde mångfaldens närvaro kontra enhetlig svenska i andra talade medier. Alla svarade och av dessa tyckte de flesta, 33, att mångfald skulle höras medan tolv ville hålla det inom vissa gränser och tre föredrog enhetlig svenska i talade medier utöver teater

Tabell 6 Publikens åsikt om huruvida etnisk mångfald borde återspeglas i andra talade medier än teater (radioteater, radioprogram, nyhetsläsning) eller om enhetlig svenska är att föredra (48 svar)

Mångfald ska höras	Inom vissa gränser	Enhetlig svenska
33	12	3

Fråga 7 tog upp Kulturdepartementets direktiv om etnisk mångfald inom kulturlivet och gällde publikens åsikt om hur dessa direktiv skulle påverka publikens tillströmning, publikens sammansättning och valet av repertoar. Frågan skulle besvaras under dessa tre punkter. Av 36 som svarade på den första delfrågan 7a om publikens tillströmning, trodde 18 att publikens tillströmning skulle påverkas positivt, dvs. att det skulle komma fler till teatern om ensemblen alltid var mångkulturell, medan tolv i stället trodde att det skulle påverkas negativt, dvs. att åskådarna skulle bli färre, och sex svarade att de inte visste vad de trodde under alternativet: Kommentera gärna.

Tabell 7a Publikens tillströmning påverkas (36 svar)

Positivt	Negativt	Vet ej
18	12	6

På delfrågan 7b om påverkan av en mångkulturell ensemble på publikens sammansättning, dvs. vilka olika befolkningsgrupper den kan bestå av, svarade 33 och av dessa trodde de flesta, 24, att publikens sammansättning skulle påverkas positivt, dvs. breddas, medan tre trodde att den skulle påverkas negativt. Tre kommenterade att de inte visste vad de trodde om saken och ytterligare tre kommenterade att det *kanske* påverkade publikens sammansättning utan att precisera i vilken riktning det skulle ske.

Tabell 7 b Publikens sammansättning påverkas (33 svar)

Positivt	Negativt	Vet ej	Kanske
24	3	3	3

På delfrågan 7c om påverkan av en mångkulturell ensemble på valet av repertoar svarade 33. Av dessa trodde flertalet, 18, att valet av repertoar skulle påverkas positivt, medan nio trodde att det skulle påverkas negativt. Återigen visste inte tre vad de trodde om saken och ytterligare tre kommenterade att det kanske kunde påverka men utan att precisera i vilken riktning.

Tabell 7c Valet av repertoar påverkas (33 svar)

Positivt	Negativt	Vet ej	Kanske
18	9	3	3

Fråga 8 berörde vilka roller som en skådespelare kunde spela med tanke på dennes ursprung, och huruvida rollen som ska spelas alltid måste styra valet av skådespelare. Av 48 svar tyckte mindre än en tredjedel, 15, att en skådespelare kunde spela vilken roll som helst utan koppling till dennes ursprung; lite mer än hälften, 27, tyckte att ursprunget begränsade till vissa roller, och sex hade åsikten att rollen alltid måste styra valet av skådespelare.

Tabell 8 Vilka roller kan en skådespelare spela utifrån dennes ursprung (48 svar)

Vilken roll som helst	Inte alla roller	Rollen styr alltid valet
15	27	6

5.2 Intervjuerna

5.2.1 Intervju 1 med Daniel K

Daniel K får information om de forskningsetiska principerna och om att hans namn kommer att kodifieras. Han får även höra om studiens syfte samt dess frågeställningar. Sedan svarar han på frågorna (se Bilaga 2). Daniel, som har etniskt svensk bakgrund, har varit teaterchef på sin nuvarande arbetsplats, stadsteatern i en av Sveriges större städer, i 2 år. Innan dess arbetade han som regissör i bl.a. Stockholm. I ensemblen medverkar en skådespelare av utländsk härkomst och med utländsk brytning, som den tidigare teaterchefen anställde. Daniels inställning till etnisk mångfald/brytning på teaterscener är ”både och”. Det positiva är att mångfald på scen skapar en förutsättning för att få en bredare publik: för att fånga nya publikgrupper måste man ha representanter av dessa grupper både på scen och vid sidan om. Det negativa är att trovärdighetsmässigt blir det svårt att rollsätta icke-etniskt svenska skådespelare. En kraftig brytning skapar bekymmer om man ska gestalta en etniskt svensk individ. Då blir det en tydlig läsart, lika tydlig som ett ”könsbyte”. Kraftig brytning innebär med andra ord en begränsning. Den svårare rollsättningen innebär att det blir dyrare för teatern som måste anställa fler. Dessutom om teatern väljer att spela klassiker blir det dubbelbekymmer när det kommer till versläsning, där språket är det bärande elementet. En kraftig brytning krockar med t.ex. Shakespeares verser. På sin tidigare arbetsplats regisserade Daniel en skådespelare som pratade s.k. förortssvenska och han kommenterar att det lät ”våldigt speciellt” när skådespelaren skulle framföra Shakespeares text.

Daniel tycker definitivt att en helt och hållet mångkulturell ensemble skulle fungera, i fall man kan göra det ”fullt ut”. Frågan är för honom var man då befinner man sig. I en storstadsmiljö som i Köpenhamn eller Stockholm blir det ett möjligt scenario. Men han själv befinner sig i en småstad med en medelklassig, borgerlig publik och då skulle han vara tvungen att börja på nytt och skapa ett helt nytt publikunderlag. Daniel är säker på att den ordinarie publiken skulle försvinna. I storstäderna och huvudstäderna finns det helt andra förutsättningar. Han är positiv till Kulturdepartementets direktiv som för honom är ett

incitament att arbeta med mångfaldsfrågor. Han störs inte av att behöva ta på sig etnicitetsglasögon eller genusglasögon.

Vad beträffar den engelska dramatikern Beckett, som hade tydliga krav på vem som skulle få spela hans pjäser (män skulle bara spelas av män och kvinnor av kvinnor) tror inte Daniel att Beckett, om han levde idag, skulle ha haft invändningar mot skådespelare med brytning. Själv skulle Daniel inte ha problem med att rollsätta sådana skådespelare i en Beckett-pjäsa, då Becketts dramatik inte är naturalistisk. Ändå skulle det inte fungera att blanda flera språk, men bruten svenska skulle passa.

Vad dialekter beträffar konstaterar Daniel att hans ensemble talar standardsvenska även om flera har tillgång till den lokala inomsvenska dialekten (som talas i staden med omnejd). Skådespelarna är utbildade i Stockholm eller kommer därifrån. På Daniels nuvarande arbetsplats finns ingen tradition av att tala med dialekt eller brytning. Ändå tycker inte Daniel att man alltid ska behöva rättfärdiggöra en utländsk brytning på scen. Man måste successivt utsätta publiken för det så att den vänjer sig. Precis som med genusperspektivet som gjorde att kvinnor kvoterades till vissa funktioner, borde man medvetet anställa skådespelare med brytning så att man ”breddar”. Problemet är dock för Daniel hörbarheten, man måste förstå vad folk säger. Brytningen gör att man inte kan glömma bort etniciteten. Det kanske inte går att glömma den. Men staden där Daniel är verksam är uppdelad i två stora befolkningsgrupper, så det är viktigt att uppvisa mångfald i teaterns olika yrkesgrupper.

5.2.2 Intervju 2 med Konstantin M

Konstantin får information om de forskningsetiska principerna och om att hans namn kommer att kodifieras. Han får även höra om studiens syfte samt dess frågeställningar. Sedan svarar han på frågorna (se Bilaga 2). Konstantin är skådespelare, har utländsk bakgrund, och har varit anställd på sin nuvarande arbetsplats – den stadsteater där Daniel K här ovan är chef – sedan 2005. Han har i perioder varit tjänstledig och arbetat med andra uppgifter (film, teater) men fick fast anställning av den tidigare chefen. Före 2005 arbetade han på andra institutionsteatrar samt hos några fria teatergrupper. Han var aldrig verksam i Riksteaterns mångkulturella ensemble Shikasta.

Konstantin upplever att teater är en väldigt konservativ konstform. Det finns en uppfattning om teater som en borgerlig produkt. Det är inte säkert att publiken skulle ha något emot

mångfald på scen. Men teater är ”språklig”, och där finns det en barriär om man inte är född i det språket. Konstantin fick sin anställning på den aktuella teatern då regissören som tagit honom dit dessutom var teaterchef. En annan gång ledde en regissör en kurs för utländska skådespelare, och när han sedan skulle sätta upp en pjäs ville han att Konstantin skulle vara med. Ytterligare en gång var Konstantin med i en pjäs med tydligare språk- och etnicitetsproblematik. Det var mer så i början, nu flyter det på mera med ”vanlig” teater.

Konstantin upplever att han mycket väl kan få teaterroller utan koppling till den etniska bakgrunden, medan på film är det nästintill omöjligt att placeras i en annan roll än den man får pga. ens etniska bakgrund. Inom film är traditionen ännu mer baserad på naturalism. Därmed måste man vara helt trovärdig.

Vad brytning beträffar tycker Konstantin att det kan vara tröttsamt, då det känns fullständigt absurt att arbeta med ett språk man inte är född med. Men i vissa sammanhang, som t ex i monologer han har arbetat med på sistone, måste han tvinga sig själv att ta sig an språket på ett annat sätt än en etniskt svensk. Han känner hur han får ett annat närmande till språket, men vet inte vad det innebär för själva språket och vill inte heller analysera för mycket. Dock gäller det inte bara språket i sig, utan också hans sätt att tänka som inte är kulturellt betingat härifrån, ett annat fönster mot språket, ibland berikande, ibland ett hinder.

Konstantin reflekterar också över det rent tekniska, hur man lär sig ett språk. Man kan lära sig språket perfekt men mekaniskt. Hur ska man då närma sig? Ska man härma, eller ska man försöka skapa sitt eget språk med de ord man lär sig? För Konstantin känns det ibland som om han ska försöka göra sig av med sin personlighet. Men kommer man till Sverige, som han själv gjorde, i tjugooårsåldern, har man redan en personlighet, både kulturellt och språkligt betingad, man är liksom ”formad”. Konstantin tycker ändå att han har haft tur och hamnat i gynnsamma sammanhang i det avseendet.

Till mitt förslag om en helt och hållet mångkulturell ensemble à la Brook eller Mnouchkine uttrycker Konstantin en viss oro för att det blir som ett märkligt zoo med främmande djur. Shikasta, tycker han, var lite åt det hållet. Man tog inte till vara det som fanns, det slog lite fel. Sådana projekt intresserar inte Konstantin. Dock händer det att han hamnar i sådana sammanhang: till exempel kommer han att medverka i en femtimmarspjäs om Bibeln – på en annan stadsteater i landet – och denna anställning kanske hänger ihop med hans etnicitet. Han uppskattar att kunna ta tjänstledigt då och då, få lite luft under vingarna. Konstantin upplever att konflikter kan uppstå bara genom att han uppenbarar sig – ”hur du än gör är du udda” –

och det uppskattas inte alltid att han säger vad han tycker. Konstantin reflekterar gärna över den ”resa” som han påbörjade av en slump, en resa som också är en personlig resa, bortom alla stämplat, etnicitet, kulturell bakgrund. I slutändan är det *personen* som är i fokus. Det är ens liv. Oavsett var man kommer ifrån måste man försörja sig, och orka i den här branschen utan att bli utbränd eller osams med andra. Det är många parametrar. Ska man arbeta hela tiden krävs det av skådespelaren en viss kommunikationsförmåga.

5.2.3 Intervju 3 med Erika M

Erika M får information om de forskningsetiska principerna och om att hennes namn kommer att kodifieras. Hon får även höra om studiens syfte samt dess frågeställningar. Sedan svarar hon på frågorna (se Bilaga 2). Erika, som har etniskt svensk bakgrund, är nu inne på sitt fjärde år som chef på den aktuella teatern. Det är en regionteater med politiskt regionalt uppdrag, som ska leverera barn-, ungdom- och vuxenteater för hela regionen. Då teatern hittills mest spelat för barn och ungdom är det ett nytt uppdrag för teatern att även spela för en vuxen publik. Det är också ett brett uppdrag: leverera teater, pedagogik, folkbildning samt vara resurs för föreningslivet och amatörverksamheten.

I Erikas ensemble finns det för närvarande ingen skådespelare med utländsk brytning. Däremot fanns det tidigare under sex, sju år en kvinnlig skådespelare med utländsk bakgrund men med svenska som modersmål, som så småningom utvecklade sin förmåga som dramatiker. ”Det fanns eventuellt någon mer innan jag kom”, minns Erika men är osäker på dennes ursprung, och fortsätter: ”Vi lever i ett homogent svenskt regionalt landskap, vilket innebär väldigt få människor från andra kulturer.” Dessa är mest koncentrerade i en grannstad samt en förort i den aktuella staden. De är en minoritet, särskilt om Erika jämför med kommunen där hon arbetade tidigare och som var oerhört mångkulturell. Hon beskriver det som två helt olika världar. Där hon förut arbetade i tolv år med olika kulturprojekt (språkutveckling, berättande, utbildningsuppdrag) var hon tvungen att fokusera på det mångkulturella.

Nu fokuserar hon på en annan typ av mångfald, HBT, annorlundaskap i ens sexuella identitet, och detta alltid tillsammans med ensemblen. De har arbetat i flera år med masker i genuspräglade projekt, vilket hon inte vill kalla en läsart. I stället har de drivit parallella projekt och ställt frågor om det annorlunda, om den Andra. Det är för Erika ett sätt att

medvetandegöra det annorlunda, då det inte känns aktuellt att ta upp invandratemat för barn här. Men i annat fall skulle hon inte ha något problem att ta in en skådespelare med brytning. Hon tycker att man *kan* spela klassiker med etnisk mångfald på scen. Det blir förstås en läsart. ”Vad man än gör provocerar man”, påpekar Erika. Då de spelade en HBT-pjäsa för mellanstadiet valde de att låta huvudperson förvandlas till ett djur, i stället för att fastna i HBT-frågor, men också det blev provocerande.

Etniskt avvikande skådespelare skulle därför vara välkomna men däremot måste de kunna sitt hantverk: ”Arbetar man med ungdomar och väljer Strindberg så har de inga referenser till texten och det måste man fördjupa sig i”, kommenterar Erika, och understryker vikten av att ”våga jobba med uttalet”. När en brytning gör att det är svårt att höra vilka ord som sägs, blir det problem. Även om en otydlig, etniskt svensk skådespelare är lika mycket ett problem är dock brytning ett väldigt laddat ämne. ”Jag hör inte vad du säger, men jag älskar dig, och din bakgrund”, är det som Erika skulle vilja säga i en sådan situation. Man ska kunna leverera texten som skådespelare.

Satsningar som *Shikasta* eller *Utvandrarna* jämför Erika med till exempel musikprojekt: musiker har alltid arbetat tvärkulturellt men sådant har länge saknats inom teatern. För inte så länge sedan fanns det inga regissörer eller skådespelare med utländsk bakgrund, och på hennes tidigare arbetsplats, i en av Sveriges mest mångkulturella kommuner, fanns det trots det ingen på kulturförvaltningen som hade utländsk bakgrund. Därför kan Erika tycka att projekt som *Shikasta* måste få förekomma och ingå i en förändringsprocess, men måste vara förankrade i det som ska berättas. Hon måste hitta en speciell ingång till det, det måste kännas som ett behov. Målet är alltid och framförallt bra teater.

Trots alla hinder tror Erika att det sker förändringar runtom i världen, till exempel finns det numera en stor etnisk mångfald i amerikanska filmer. En sådan utveckling kommer också att ske i Europa, tror hon. Vad beträffar Kulturdepartementets direktiv ger Erika regissören en konstnärlig frihet men kör parallellt med sina projekt, i hennes fall HBT. Dock har det betydligt väldigt mycket för mångfald att Kulturrådet och Kulturdepartementet kräver svar av institutionerna: de nationella direktiven om mångfald i olika former måste bli åttlydda. Till exempel har det fört fram kvinnliga teaterchefer, kvinnlig dramatik, funktionshindrade skådespelare osv. även om de sistnämnda är väldigt få.

5.2.4 Intervju 4 med Paolo I

Paolo I får information om de forskningsetiska principerna och om att hans namn kommer att kodifieras. Han får även höra om studiens syfte samt dess frågeställningar. Sedan svarar han på frågorna (se Bilaga 2). Då Paolo, som har utländsk bakgrund, både är tf. chef på den aktuella teatern och skådespelare är intervjun tvådelad. Som chef berättar Paolo att ensemblen består av 16 skådespelare, varav två har utländsk bakgrund, han själv samt en ung, mörkhyad man med svenskt modersmål, dvs. utan brytning. Att just han anställdes hade ingenting med hans avvikande utseende att göra, understryker Paolo. Han hamnar inte i ett speciellt fack, till exempel spelar han syskon i en pjäs om en familj som för övrigt ser etniskt svensk ut. På min fråga huruvida publiken reagerar på någon typ av avvikelse på scen, svarar Paolo att teaterns uppdrag är att uppfostra publiken: om man vänjer publiken vid att vissa roller spelas av skådespelare med brytning utan att det krävs av pjäsen eller karaktären så blir publiken till slut tillfreds med det. Det behöver inte skapa problem, och även om vägen dit kan bli kämpig är målet självklart.

Paolo, som har medverkat i föreställningar både tack vare sin etnicitet och utan koppling till den, tycker i egenskap av teaterchef och regissör att det blir intressant när klassiker spelas på bruten svenska. Enligt honom är repertoaren i sig inte ett hinder utan det är traditionellt repertoartänkande hos chefer och regissörer som hindrar. På hans teater kommer en bred publik. Bl. a. kommer invandrarföreningar som blir bjudna eller köper gruppbiljetter. Paolo inser att det nog blir lättare att locka den publiken eftersom han själv står på scen. Han är stolt över att ha varit den första någonsin som kom till Sverige med en utländsk skådespelarutbildning och blev fastanställd på en teater. Han tror på etnisk mångfald på scen, men vill ha mer av den. Återigen understryker Paolo att publiken vänjer sig och att det finns en konstnärlig frihet inom teatern som gör mångfald möjlig, trots motstånd i början.

Som skådespelare spelade Paolo Shakespeares dramatik efter väldigt kort tid i Sverige, vilket var kämpigt. Efter ett antal anställningar på institutioner samt i fria grupper blev han fastanställd på sin nuvarande arbetsplats. Vad gäller språket sätter han ribban högt – han är även poet och skriver numera på svenska. På scen ”skärper” han sig, understryker han, och bryter mycket mindre än i vardagslivet, vilket bekanta som suttit i publiken har påpekat för honom. Dock är inte brytning en nackdel, tvärtom - hans brytning gör honom ”unik, mer iögonfallande för publiken”. Även om Paolo är utbildad i ett annat språk är teaterhantverket detsamma som i hemlandet. Det handlar om en upptäcktsresa: han blev svensk genom att undersöka språket. Han kände att han inte kunde använda sin bakgrund för att spela svenska karaktärer, eller roller på svenska. Till exempel upptäckte Paolo att han behövde spela med en

ljusare röst, för svenskan kräver en ljusare frekvens. Han nämner en talpedagog som hjälpte honom att förbättra uttalet och bad honom att tala ”mycket mer framme i munnen”. För Paolo handlar det hellre om röstfrekvens. När han turnerade med en Strindbergspjäs i det tidigare hemlandet kommenterade hans f.d. teaterkollegor och övriga vänner att han lät ”böig”: hans svenska röst ligger högre upp än hans modersmålsröst, som i sin tur låter mycket mer ”manlig”.

Så nu bor det två olika skådespelare inom honom, två olika människor som lyckas samsas. Paolo gör en parallell med poesiskrivande, då det är saker som man säger eller skriver på olika sätt beroende på språket. Till sist erkänner han att han har haft tur med just sin egen brytning, som låter högtravande, ”rätt passande för att spela kung”, vilket han också gjort ett par gånger.

6 Analys och diskussion

6.1 Enkäten

Då enkäten besvarades av en publik som enligt den aktuella teaterns chef är ovan vid och därefter inte öppen för etnisk mångfald på scen, finner jag det mycket intressant att analysera deras svar, trots att endast en fjärdedel av publiken besvarade enkäten. 48 svar kan aldrig leda till en generalisering (Denscombe, 1998) men kanske ge en liten fingervisning och bekräfta, eller motsäga, Daniel K:s funderingar.

Som Daniel förutspådde fanns det ingen informant med utländsk brytning i salongen den aktuella kvällen (det kan ha funnits individer med utländsk brytning där, men i så fall valde de att inte fylla i enkäten). Dock talade de flesta informanterna den lokala inomsvenska dialekten, vilket visar deras lokala tillhörighet. De la märke till att flera på scen talade dialekt och att en eller flera talade bruten svenska. Men flertalet, 39 av 48, stördes inte av det i sin förståelse av texten: m a o var varken deras objektiva eller deras subjektiva förståelse påverkad. Å andra sidan var det fler – 27 av 45 – som tyckte att uppfattningen av rollen kunde påverkas. Här handlar det inte längre om att skådespelaren bryter, utan att *rollen* bryter. Därför blir också flertalet av informanterna överens – 27 av 48 – om att inte alla roller kan spelas av en skådespelare oavsett dennes ursprung. De flesta tycker dock att mångfalden ska höras (33 av 48), att publikens tillströmning skulle påverkas positivt (18 av 36) samt dess sammansättning (24 av 33) och slutligen att repertoarvalet skulle påverkas positivt (18 av 33 svar).

Det finns med andra ord hos majoriteten en välvillighet gentemot etnisk mångfald, även om just uppfattningen av själva rollgestaltningen ses som mer problematiskt. Här kan både publiken och teatercheferna åberopa diskrimineringslagens kapitel 2 med dess gardering om att till exempel svensk etnicitet *utgör ett verkligt och avgörande yrkeskrav* (Svensk författningssamling, 2011-08-10). Vilket innebär att lagen inte kan användas för att motverka den etniska diskrimineringen.

Med tanke på Daniels farhågor om att ”publiken skulle försvinna” ger dock enkätens resultat större hopp om förändringsmöjligheter. Man hör i Daniels svar en viss uppgivenhet: som teaterchef måste han tänka på ekonomin – ”det blir dyrt, man måste anställa fler” – vilket är förståeligt. Det kanske vore på sin plats med en större publikenkät från teaterns sida, så att publiken får komma med önskningar och förslag. Kanske skulle Daniel då få en annan bild.

6.2 Intervjuerna

Som komplement till enkäten ger intervjuerna bra svar på frågeställningarna om vem som skapar de nödvändiga omständigheterna för etnisk mångfald och vad teatercheferna tycker i den frågan.

Här återfinns tre olika svar, tre olika tankesätt, vilket kanske inte kan leda till en generalisering av yrkeskårens åsikter i stort, men det hade varit mindre intressant om alla tre hade tyckt likadant.

Daniel har ingenting emot etnisk mångfald, men tror inte på publikens intresse. Han förklarar det utifrån stadens storlek, ”en småstad”, medan stora eller huvudstäder som Stockholm och Köpenhamn skulle erbjuda en bättre grogrund. Det intressanta är att Daniels stad har långt fler invånare än till exempel Paolos stad – 35 000 fler – och borde utifrån Daniels resonemang om stora städer kontra småstäder bjuda på ett bättre publikunderlag.

Då även Erika M nämnde befolkningsmängden och framförallt befolkningens sammansättning för att förklara att etnisk mångfald inte kändes som en självklar fråga på hennes teater, tog jag hjälp av statistiskdata för att jämföra mina tre teaterchefers kommuner. Resultatet blir slående.

Tabell 9. Jämförelse mellan befolkningsmängd och befolkningssammansättning

	befolkningsmängd	Utrikes födda	Gymn utbild	Eftergym utbild
Hela riket	9,5 miljoner	15 %	47 %	37 %
Daniels kommun	C:a 125-130 000	20 %	47 %	36 %
Paolos kommun	c:a 90-95 000	8 %	50 %	35 %
Erikas kommun	c:a 50-60 000	11 %	44 %	33 %

Det framstår tydligt att Daniels kommun vore bäst lämpad för en ökad etnisk mångfald på teaterscenen, med sina 20 % utrikes födda. Utbildningsnivån, som är lik rikets, skulle dessutom kunna innebära en viss kulturkonsumtion. Ändå säger Daniel sig vara rädd för dalande besökssiffror och tror sig ha för lite publikunderlag för att ändra teaterns kurs. Erika i sin tur känner inte att etnisk mångfald är ett aktuellt tema då hon verkar ”i ett homogent svenskt regionalt landskap”. Enligt mig innebär inte 11 % av utrikes födda en homogent

svensk befolkning, även om Erika påpekar att de utrikes födda är mer koncentrerade i en yttre stadsdel samt en grannkommun, medan själva teatern finns i centralorten. Siffrorna talar emot Erikas påstående. Teatern har dessutom ett regionalt uppdrag och ska kunna nå och engagera alla befolkningsgrupper. Vad beträffar Paolos kommun, som befinner sig mitt emellan de andra två befolkningsmässigt, är andelen utrikes födda minst – endast 8 %, dvs. nästan hälften av procenten i riket. Ändå deklarerar Paolo att den förhållandevis mer homogena publiken är med på noterna i fråga om etnisk mångfald, och att både han själv – som också är en orsak till en bredare publiksammanställning – och den yngre, mörkhyade skådespelaren står på scen i egenskap av skådespelare och roll, och inte i egenskap av etniskt avvikande. Att den gymnasiala utbildningsnivån i Paolos kommun är procentuellt högre än både i riket i stort och i de två andra kommunerna kan här spela roll: det kan finnas en större öppenhet mot det annorlunda i kommunen, mot en värld utanför ens egna gränser. Eller också kan det vara så att det är just Paolos bakgrund, hans etniska annorlundaskap, som är orsak till hans strävan efter och tilltro till etnisk mångfald. Elmeroth (2008) kommenterar liknande situationer i skolans värld.

Då många forskare med utländsk bakgrund intresserar sig för interkulturella frågor har de också lyft upp nya begrepp, bl.a. just ”interkulturalitet” (Elmroth, 2008, s 76, 115). På samma sätt som Elmeroths utifrånperspektiv som etniskt svensk forskare ”har bytts mot ett inifrånperspektiv där minoritets elever och deras föräldrar har kommit till tals” (ibid. s 77) kan också etniskt svenska teaterchefers eventuella utifrånperspektiv bytas ut mot det inifrånperspektiv som Paolo uppvisar. Då han upplevde en etnisk maktordning inom teater, har han velat ändra på den genom att erövra språket samt en position – tf. chef – som kan ge honom möjlighet att påverka ensemblens etniska sammansättning samt repertoarvalet. Han strävar efter en interkulturell teater. Där ett *mångkulturellt* samhälle innebär att olika etniska grupper kan samexistera utan att för den skull påverka varandra, rymmer begreppet *interkulturell* ”dynamik och utvecklingspotential” (ibid. s 115). Då blir man inte längre *andriflerad* (ibid. s 27, 36) utan man är del av en utveckling, av en handling.

Det finns enligt mina informanter andra skäl till en bristande etnisk mångfald på scen. Avvikande talspråk är något som de tre teatercheferna, inte helt oväntat, tar upp. Återigen blir var och en färgad i sin åsikt av de egna erfarenheterna. Paolo har, som han själv säger, kämpat hårt med sitt uttal och är medveten om hur han låter och hur han måste låta, vilket leder till att han bryter mindre på scen än i vardagslivet. I egenskap av skådespelare är han högst medveten om att texten måste fram då en roll gestaltas. Dessutom ger själva upprepningen av

en text möjlighet att lägga fast betoningar och fraseringar som man inte hinner med i vardagen. Kjellin (2002) använder sig av liknande metoder när han får sina elever att repetera samma text många gånger för att lära sig satsmelodin, läsa texten i kör osv. Dock är inte brytning ett problem enligt Paolo, tvärtom blir det en tillgång på scen - ”ett sätt att bli ihågkommen, att lämna avtryck, det värsta vore att publiken blev likgiltig”. Under hela intervjun är Paolos brytning ganska svag, och därför är det inte underligt att den inte blir ett hinder i hans yrkesutövande. Dessutom har han, som han berättade, arbetat med sin röstfrekvens och låter därför mycket ”svenskare” än någon annan man med samma bakgrund som behåller sitt modersmåls tonfrekvens. Paolo får i sina iakttagelser medhåll av samma Kjellin som påpekar att varje person har *sitt* uttal beroende på dennes talorgan, röstläge, kön, kroppsbyggnad osv. (ibid. s 23)

Daniel och Erika är båda tydliga vad gäller brytning och problematiken kring den: man måste höra vad folk säger. Här återigen handlar det om ett utifrånperspektiv, då de ser ett problem och förespråkar en lösning: att träna mera på uttalet. Paolo, i egenskap av skådespelare, arbetar fram en lösning: att hitta den svenska frekvensen i sin röst. Som teaterchef ser han en poäng i själva brytningen eftersom det är enligt honom mer spännande när klassiker spelas på brutna svenska.

Daniel hade en dålig erfarenhet av att verser och brytning inte gick ihop. I mitt tycke blandar Daniel ihop en viss skådespelares brytning, eller dennes svårighet att ta sig an en förhöjd svenska, och versläsning. För att återgå till egna erfarenheter (Gustavsson, 2004) har jag i mitt yrkesutövande spelat pjäser i vers och fått berömd för just min känsla för vers, som kommer från innantilläsning av monologer och dikter i franska skolor. Att inte kunna läsa vers har så vitt jag vet ingenting med brytning att göra. Det är i så fall fråga om skolgång, utbildning, läsvana.

Vad beträffar Erika har hon under många år befunnit sig i situationer där brytningen var ett uttryck för utanförskap och en orsak till diskriminering, liksom en brist på social kompetens: ”de passar nog inte vid kaffebordet” (Kjellin, 2002, s 100), som vissa arbetsgivare uttrycker sig. Därför ser hon brytning som ett hinder när man inte förstår budskapet, vilket är helt förståeligt, men vill inte ignorera problemet som vissa andra gör av rädsla för rasiststämpeln. Oavsett om man befinner sig på en scen eller i andra yrken måste man som nyanländ arbeta med sitt språk, för att undvika utanförskap. Att Erika intresserar sig mindre för etnisk mångfald än för andra uttryck av annorlundaskap – i hennes fall HBT – vågar jag tolka som att hon helt enkelt ”fått för mycket av det goda” på sin tidigare arbetsplats, för mycket

mångfald och stigmatiserande brytning, detta kombinerat med ett utifrånperspektiv som etniskt svensk teaterchef. Erika vill framförallt spela *bra* teater och hitta en egen konstnärlig ingång till det. För närvarande brinner hon helt enkelt inte för etnisk mångfald. Hennes förklaring att kommunen är för homogent svensk för att frågan aktualiseras stämmer inte riktigt med statistiken, som jag tidigare påpekat. Dock vittnar hennes svar om en oerhörd öppenhet och en vilja att förändra samhället med hjälp av teater, och om tillfälle gavs skulle hon säkert driva etniskt präglade projekt med samma glöd som sina nuvarande HBT-präglade. Det bör här påpekas att Erika, i egenskap av kvinnlig teaterchef, förmodligen har behövt kämpa emot en annan typ av maktordning, dvs. könsmaktsordning i ett samhälle som än idag präglas av mansdominans (Elmeroth, 2008; Hermele, 2007). Därav kanske hennes större intresse för HBT-personer, vars utsatthet kan påminnas om kvinnans i en mansdominerat samhälle.

Vad gäller skådespelare som uppvisar en utländsk brytning vore det lyckat om de på något sätt kunde påskynda processen så att ännu fler fick plats i mångkulturella ensembler. Dessvärre tror jag inte att skådespelare kan påverka förutom genom sitt yrkesutövande på institutionscener. Beslut tas enbart av teaterchefer och regissörer. Konstantin nämner att han fått flera anställningar tack vare regissörer som ”ville ha honom med”. Intresserade teaterchefer har anställt både Konstantin och Paolo, vilket har lett till ökad etnisk mångfald på de scener där de har stått.

Dock måste skådespelare av utländsk härkomst *och* med utländsk brytning arbeta både med sitt talspråk och med sina rollgestaltningar. Det var onekligen intressant att höra Paolo beskriva hur han måste närma sig en roll på svenskt vis – ”jag blev svensk genom att undersöka språket”. Han kände att han inte kunde använda sig av sin etniska bakgrund för att spela svenska karaktärer, eller roller på svenska. Som hans motsats understryker Konstantin att han tar sig an rollen på ett sätt ”som inte är kulturellt betingat härifrån”. Där Paolo vill spela *svenskt* utan att för den skull förneka sig själv och sin bakgrund, tar Konstantin hjälp av sin avvikande bakgrund i teateruttrycket. Konstantin vill dessutom skapa sitt eget språk och går på så sätt emot Kjellins (2002) tes om att ”en brytning kan aldrig betraktas som en positiv egenskap”. Konstantin och Paolo har två helt olika sätt att närma sig sitt hantverk, och därför kan man här inte tala om *ett* sätt att spela teater som etniskt avvikande. Båda två talar dock om en personlig resa, en upptäcktsresa genom arbetet och rollgestaltandet. Båda två understryker också behovet av att tala en svenska som kan förstås på scen och beröra publiken. Att inte tala sitt modersmål i vardagen är en evig kamp, som blir än mer uppenbar

på en teaterscen - ”vad är det för jobb jag har valt?”, utbrister Konstantin under intervjun – och parallellen som flera forskare drar mellan språkinlärning i vuxen ålder och teater blir i en skådespelares fall dubbel. Man vill låta som en svensk och därför spelar man i *livet* rollen som svensktalande (Rosenkvist, 2007), och dessutom gestaltar man en *scenisk* roll i egenskap av svensk skådespelare.

Men denna dubbelhet ska inte publiken behöva ta del av. Det viktigaste vad gäller etnisk mångfald på teaterscener är just att skådespelare med annan bakgrund syns och hörs där. I detta fall ska de spela på svenska och spela roller som inte alltid reflekterar deras etnicitet.

Just denna känsliga fråga om etnicitets vara eller icke vara får olika svar från informanterna. Publiken är tveksam till att det skulle gå att bortse från skådespelarens självklara etnicitet. Paolo i egenskap av teaterchef ser inget hinder i att en ung, mörkhyad skådespelare spelar syskon i en etniskt svensk, och helt och hållet biologisk, familj. Daniel tror inte att det går att glömma etnicitet, som alltid gör sig påmind, inte minst pga. brytningen. Erika svarar inte direkt på frågan men i mitt tycke blandar hon ihop begreppen *spelat avvikande* – när hennes skådespelare ”spelar” en HBT-person som förvandlas till ett djur – och *genuint avvikande* – pga. utseende och/eller brytning. Dock är både Daniel och Erika helt överens om vikten av Kulturdepartementets direktiv. För Daniel är de ett incitament att arbeta i rätt riktning och för Erika är det ett måste för teatrarna att redovisa sina projekt och lyda direktiven. Det intressanta här är också att Paolo, återigen med sitt inifrånperspektiv, inte känner behov av direktiv uppifrån. För honom är frågan så självklar att han liksom förkroppsligar den. Etnisk mångfald finns och måste fortsätta finnas.

7 Avslutning

Syftet med studien var att undersöka etnisk mångfald på några institutionscener. Tack vare en metodtriangulering kom det fram ett material som gav mycket bra och tydliga indikationer om mångfaldens villkor och nödvändig grogrund. Frågorna blev också besvarade. Det finns mycket riktigt etnisk mångfald på våra teaterscener, om än i ganska blygsam skala. Det är nu tydligare vem som styr processen i rätt riktning, och vad som kan hindra utvecklingen. Överraskande nog har svarmaterialet från publikenkäten och intervjuerna inte bekräftat hypotesen om ett Sverige som inte är moget för etnisk mångfald på scen. Publiken är uppenbart positiv till den nuvarande interkulturaliteten och kan i viss mån tänka sig ännu mer av den. Undersökningen visar att teatermänniskor, särskilt de som kan ta beslut och styra processen, vill ta både publiken och teaterkonsten på allvar och utmana med nytänkande om mångfald i alla riktningar.

Framförallt visar denna studie att teaterchefer, regissörer och skådespelare tror på sitt uppdrag. På samma sätt som skolan ”har en mycket viktig roll i utvecklingen av det mångkulturella samhället” (Elmeroth, 2008, s 83) har teater som konst det uppdraget att visa sin publik att Sverige inte är ett homogent samhälle utan ett interkulturellt sådant. Problem som sedan uppstår med läsart, tolkning av etnicitet och dylikt får teaterutövare lösa i själva teaterarbetet. Institutionernas uppdrag är att gestalta etnisk mångfald på scen så som den också finns i samhället. Med andra ord får Fröken Julie, Strindbergs ursvenska gestalt, mycket väl bryta på polska, precis som alla andra polska fröknar i den svenska vardagen. Fröken Julie kan och får vara en interkulturell gestalt.

Vad gäller de valda metoderna och genomförandet av dem blev det tydligt under undersökningens gång att en intervjuare med utländsk bakgrund riskerar att påverka svaren. En etniskt svensk intervjuare hade uppfattats som mer neutral. Enkäten som sådan hade svagheter då flera informanter kände sig tvungna att skapa egna kategorier för sina svar. Det hade dessutom gett värdefull information att få veta om informanternas ålder, kön samt etnisk bakgrund, till exempel med tanke på att unga människor är mer öppna för mångfald än äldre, och att publiken kanske identifierar sig med det som pågår på scenen utifrån sin etniska bakgrund.

För att gå vidare med min forskning skulle jag vilja utveckla publikenkäten i mängd, tid och rum. 48 svar ger för lite information och kan aldrig leda till generalisering. Målet för en

fortsatt forskning i samma fråga skulle kunna vara ett minimum av 1000 svar, utspridda på olika föreställningar på olika orter – både i storstäder och mindre sådana – för att få mer tillförlitliga resultat och möjliggöra en generalisering av publikens uppfattning och mottagande av etnisk mångfald och utländsk brytning på scen.

En annan forskningsfråga skulle kunna vara att inleda ett samarbete med en institutionsteater under en längre period, där olika föreställningar med mångkulturell ensemble skulle ses av samma publik under ett antal månader. På så sätt skulle publikens reaktioner och åsikter grundligt och under en längre tid undersökas både med enkät – kvantitativt – och med intervjuer – kvalitativt. Teaterpubliken skulle då kunna representera det svenska samhället i en viss specificerad situation. Ty det är inte bara direktiv uppifrån och ändrade tankesätt hos de teaterkunniga som påverkar en utveckling åt rätt håll. Publiken, en del av samhället, måste vara med på noterna. Att uppskatta och se det positiva med interkulturalitet på scen innebär i det långa loppet för ett samhälle ”ett förhållningssätt som präglas av öppenhet för olikhet tillsammans med en grundläggande övertygelse om alla människors lika värde” (Elmeroth, 2008, s 115)

Käll- och litteraturförteckning

- Abrahamsson, Niclas (2009) *Andraspråksinläring*. Lund: Studentlitteratur
- AF Kultur. http://www.kcsyd.se/utredningar/prognos_afkultur_2009.pdf, hämtat 2011-08-09
- Bannert, Robert (2004) *På väg mot svenskt uttal*. Lund: Studentlitteratur
- Barba, Eugenio (1979) *The Floating Islands*. Holstebro: Drama
- Benér, Theresa (2009) *Peter Brook – en resenär genom teaterkonsten*. Hämtat 2011-08-09
<http://theresabener.se/index.cfm/page/artikel/id/30>
- Boyd, Sally (2004) Utländska lärare i Sverige – attityder till brytning. I: Hyltenstam, Kenneth & Lindberg, Inger (red.). *Svenska som andraspråk- i forskning, undervisning och samhälle*. Lund: Studentlitteratur
- Bryman, Alan (2006). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber
- Dahlberg, Gunilla (2007) Hovens och komedianernas teater. I Heed, Sven Åke (red.) *Ny svensk teaterhistoria – Teater före 1800*. Hedemora: Gidlunds
- De los Reyes, Paulina & Winborg, Mats (2002) *Vardagsdiskriminering och rasism i Sverige – en kunskapsöversikt*. Norrköping: Integrationsverket
- Elmeroth, Elisabeth (2008) *Etnisk maktordning i skola och samhälle*. Lund: Studentlitteratur
- Englund, Claes (1997) *Theatre in Sweden*. Stockholm: Svenska Institutet
- Folkteatern. Nya pjäser – nya världar. Publicerat 2006-04-24. Hämtat 2011-08-10
<http://www.folkteatern.se/FolkteaterPressmedd/PressmeddArkiv/pressnyavarldar4.htm>
- Gottsunda Dans & Teater. Hämtat 2011-08-10 <http://www.gottsundateater.com/omgdt.html>
- Gustavsson, Bengt (2004) *Kunskapande metoder*. Lund: Studentlitteratur
- Gruber, Sabine (2007) *Skolan gör skillnad. Etnicitet och institutionell praktik*. Linköping: Linköpings universitet
- Gårding, Eva & Kjellin, Olle (1998) *Vårt tal*. Stockholm: Hallgren & Fallgren
- Hammargren, Lena m.fl. (2004) *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlunds
- Hammargren, Lena (2004) Upplevelsekultur – i hovets och folkets tjänst. I Hammargren, Lena m.fl. *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlunds
- Heed, Sven Åke (red.) (2007) *Ny svensk teaterhistoria – Teater före 1800*. Hedemora: Gidlunds

Helander, Karin (2004) Nationell exotism – från när och fjärran. I Hammargren, Lena m fl. *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlunds

Helander, Karin. *Parodi blottar brutala frågor*. Publicerat 2007-09-18, Svenska Dagbladet. Hämtat 2011-08-09 http://www.svd.se/kulturnoje/scen/parodi-blottar-brutala-fragor_22256.svd

Hermele, Vanja (2007) *I väntan på vadå? Teaterförbundets guide till jämställdhet*. Stockholm: Premiss

Holmberg, Jonas. *Svenskheten i samtida filmer*. Publicerat 2010-02-18, News.filmkritiker. Hämtat 2011-08-09 <http://news.filmkritiker.se/2010/02/18/svenskheten-i-samtida-film/>

Jacobsson, Cecilia. *Få invandrare i det svenska kulturlivet*. Publicerat 2010-05-14, Dagens Nyheter. Hämtat 2011-08-09. <http://www.dn.se/kultur-noje/fa-invandrare-i-det-svenska-kulturlivet-1.332048>

Jedvik, Hanna. *Jag är inte alls rädd att detta bara ska bli ett fyrverkeri*. Publicerat 2005-10-10, Göteborgs fria tidning.

Jordcirkus, <http://ne.se/jordcirkus>, hämtat 2011-08-09

Kjellin, Olle (2002) *Uttalet, språket och hjärnan. Teori och metodik för språkundervisningen*. Uppsala: Hallgren & Fallgren

Kulturdepartementet, *Kulturutredningen*. Publicerat februari 2009. Hämtat 2011-08-09 <http://www.sweden.gov.se/sb/d/11266/a/120332>

Kulturdepartementet, *Mångkulturåret 2006*. Publicerat maj 2005. Hämtat 2011-08-09 <http://www.regeringen.se/sb/d/126/a/136/action/search/type/simple?query=m%E5ngkultur%E5ret+2006>

Lundstedt, Gert. *Vart tog mångfalden vägen?* Publicerat 2008-08-21 http://www.nummer.se/templates/News_6714.aspx hämtat 2011-08-10

Lundstedt, Gert. *Mångkultur på svenska scener 2011*, del 1 Publicerat 2011-04-12 http://www.nummer.se/templates/ProfoundArticle_10133.aspx hämtat 2011-08-10

Lundstedt, Gert. *Mångkultur på svenska scener 2011*, del 2. Publicerat 2011-04-19 http://www.nummer.se/templates/ProfoundArticle_10150.aspx hämtat 2011-08-10

Länsteatrarna i Sverige, <http://lansteatrarna.se> hämtat 2011-08-09

Odin Teatret, http://www.odinteatret.Daniel_K/ hämtat 2011-08-10

Oktoberteatern. <http://www.oktober.nu/index.html> , hämtat 2011-08-09

Pripp, Oscar m.fl. (2004) *Tid för mångfald*. Mångkulturellt centrum. Hämtat 2011-08-10 <http://www.vgr.se/upload/Mangkulturkonsulenterna/Tid%20f%C3%B6r%20M%C3%A5ngfald.pdf>

Riksteatern (2001a). Hämtat 2011-08-10

<http://www.riksteatern.se/upload/Om%20Riksteatern/Riksteatern/Teaterdagarna/teaterdagarna2005.pdf>

Riksteatern (2011b) http://www.riksteatern.se/templates/Produktion_1551.aspx (Om Utvandrarerna) Hämtat 2011-08-10

Riksteatern (2011c) http://www.riksteatern.se/templates/Undersida_6338.aspx. (Om Tyst Teater) Hämtat 2011-08-10

Ring, Lars. *En fantastisk resa med omvända invandrare*. Publicerat 2006-10-15, Svenska Dagbladet. Hämtat 2011-08-10 http://www.svd.se/kulturnoje/scen/en-fantastisk-resa-med-omvanda-invandrare_361510.svd

RoJ-föreningen i Haninge. *Marie-Antoinette*. Dokumenterat maj 1988 (i forskarens ägo)

Rosenqvist, Håkan (2007). *Uttalsboken*. Stockholm: Natur & Kultur

Said, Edward W. (1978) *Orientalism*. Stockholm: Ordfront

Sauter, Willmar (2004) Etnicitet och schablon – en lång historia. I Hammargren, Lena m.fl. *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlunds

Scenkonst Sörmland. *Show Boat*. Dokumenterat november 2008 (i forskarens ägo)

Sjögren, Annick (2007) Kulturens roll i identitetens byggande. I Ahmadi, Nader (red.). *Ungdom, kulturmöten, identitet*. Stockholm: Liber AB

Skunke, Marie-Christine (2007) Gustaviansk teater. I Heed, Sven Åke (red.) *Ny svensk teaterhistoria – Teater före 1800*. Hedemora: Gidlunds

Statistiska Centralbyrå, http://www.scb.se/Statistik/BE/BE0101/2010A01L/Utrikes_fodda.pdf s 6, hämtat 2011-08-08

Stier, Jonas (2003). *Identitet – Människans gåtfulla porträtt*. Lund: Studentlitteratur

Svensk författningssamling, Diskrimineringslagen, hämtat 2011-08-10

<http://www.sweden.gov.se/content/1/c6/11/19/86/4a2b4634.pdf>

Regeringkansliet, <http://www.sweden.gov.se/sb/d/11043/a/111986>

Svenskt Näringsliv m.fl. (2010) *Arbetsmarknad och integration*. Hämtat 2011-08-10

http://www.svensktnaringsliv.se/material/rapporter/arbetsmarknad-och-integration_99185.html

Stier, Jonas (2003) *Identitet. Människans gåtfulla porträtt*. Lund: Studentlitteratur

Stjernholm, Kjell (2006) *Vem äger rätten till scenrummet?* Malmö: Kolibri AB

Svenska Akademiens ordbok, hämtat 2011-08-26, <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

Svenska Teaterlänken, *Shikasta*. Hämtat 2011-08-09.

<http://www.abelli.se/theatrelinks/default.asp?grupp=28&ort=&cat=ins>

Teaterunionen. *Robert Lepage Internationellt budskap på Världsteaterdagen den 27 mars 2008* <http://www.teaterunionen.se/Pdf/BudskapLepage.pdf> hämtat 2011-08-10

Teater Cinnober. <http://www.teater-cinnober.se/NattHarbarget.htm> , hämtat 2011-08-09

Teater Schahrazad, <http://ne.se/teater-schahrazad>, hämtat 2011-08-09

Teater Theatron. <http://www.teatertheatron.se/wp/film/resan> , hämtat 2011-08-09

Théâtre des Bouffes-du-Nord <http://www.bouffesdunord.com/Theatre/Peter-Brook> hämtat 2011-08-10

Théâtre du Soleil <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php> hämtat 2011-08-10

Tore Hebb, Timothy. *Blattefejs stora hindret*. Publicerat 2003-10-27, Svenska Dagbladet. Hämtat 2011-08-09 http://www.svd.se/nyheter/idagsidan/blattefejs-stora-hindret_115665.svd

Tranquist, Joakim m fl. (2008) *Självklar mångfald – oklar strategi*. Malmö högskola: Enheten för kompetensutveckling och utvärdering, hämtat 2011-08-09

<http://www.mah.se/upload/Samverkan/utvardering/KartlaggningRapport4.3.pdf>,

Trappan (2007). Hämtat 2011-08-09

<http://www.trappan.net/utbildning/TIDIGARE/utomnordisk.htm>

Vetenskapsrådet, www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf, s 5-16, hämtat 2011-08-08

Waarenperä, Ingegärd. *Intensiv mötesplats*. Publicerat 2006-11-20, Dagens Nyheter. Hämtat 2011-08-10 <http://www.dn.se/kultur-noje/scen/intensiv-motesplats-1.601891>

Bilagor

Bilaga 1: Enkätfrågor

PUBLIKENKÄT – XXXX STADSTEATER – XXX – FREDAG xxxxx 2011

(Denna publikenkät, som bara tar några minuter att besvara, kommer att användas som delmaterial till en C-uppsats på Mälardalens högskola. Tack för hjälpen! Marie-Chantal Long)

Du är just nu åskådare till en föreställning av XXX/har precis sett en föreställning av XXX.

1. Du som är teaterbesökare på xxx stadsteater: talar du xxx (den lokala inomsvenska dialekten) eller en annan variant av svenskan? Vilken i så fall?

xxx (den lokala inomsvenska dialekten): Annat:

.....

2. Har du lagt märke till, i fall någon eller några av skådespelarna talar annat än rikssvenska (dvs. den varianten av svenskan som talas i Mellan-Sverige?) eller bryter på ett annat språk?

xxx (den lokala inomsvenska dialekten): Annat:

.....

3. I så fall, påverkar skådespelarens/spelarnas dialekt eller brytning din förståelse av **texten**, dvs. missar du en del av det som sägs på grund av det?

Inte alls Lite Ganska mycket Helt och hållet

4. Påverkar det din uppfattning av **rollen/rollerna**, dvs. tror du att du skulle uppfatta rollen/rollerna annorlunda om skådespelaren (spelarna) talade rikssvenska/din egen variant?

Inte alls Lite Ganska mycket Helt och hållet

5. Oavsett om du talar rikssvenska eller en annan variant av svenskan, tycker du att det finns en poäng i att alla talar som du själv på en teaterscen? I så fall, vad vinner föreställningen på det?

Blir tydligare Blir lättare att förstå Lättare att identifiera sig med

6. Då vi lever i en tid präglad av globalisering och mångfald, tycker du att det finns en poäng i att denna mångfald även återspeglas i andra talade medier (radioteater, radioprogram, teveprogram, nyhetsläsning)? Eller föredrar du att få höra en enhetlig svenska (rikssvenska eller en annan variant som du själv talar) i dessa medier?

Mångfalden ska höras Ja, inom vissa gränser Enhetlig

7. Kulturdepartementet har tydliga direktiv om mångfald inom kulturlivet. Om teatrarna, dvs. teaterledningen och regissörerna, följde dessa direktiv till punkt och pricka och alltid hade i sin ensemble ett antal skådespelare med till exempel utländsk brytning, tror du att det skulle påverka – positivt eller negativt -:

a) publikens tillströmning? Positivt Negativt Kommentera gärna:

.....
.....

b) publikens sammansättning? Positivt Negativt Kommentera gärna:

.....
.....

c) valet av repertoar? Positivt Negativt Kommentera gärna:

.....
.....

8. Tycker du att en skådespelare kan gestalta vilken roll som helst oavsett dennes ursprung? Eller styrs valet av skådespelare **alltid** av den roll som ska gestaltas?

Vilken roll som helst Inte alla roller Rollen styr alltid valet

Tack för din medverkan!

Bilaga 2: Intervjufrågor

Intervju 1: Daniel K, teaterchef/regissör, etniskt svensk

Daniel K får information om de forskningsetiska principerna och vet att hans namn blir fingerat. Han får även information om själva uppsatsens syfte och om mina pågående studier. Själva intervjun är semistrukturerad med eventuella följdfrågor samt utlägg från informanten men intervjuens ramar bygger på dessa frågor.

1/Du är teaterchef. Sedan hur länge i denna stad? Har du varit teaterchef tidigare? Eller vad gjorde du innan du kom hit?

2/ Hur många skådespelare har du i ensemblen? Hur många har utländsk bakgrund och/eller utländsk brytning? I så fall, är det du eller någon tidigare chef som anställt dem?

3/ Vilken är din inställning till etnisk mångfald eller till brytning på scen: endast positiv/enda negativ/både och? Varför i så fall (publikens reaktioner? Svårt med repertoar?)?

4/Kulturdepartementet har haft och har väldigt tydliga direktiv om etnisk mångfald inom kulturlivet, inte minst genom Mångkulturåret 2006. Vad tycker du om det?

5/ Shikasta fanns i slutet på 90-talet och påminde delvis om Peter Brooks eller Mnouchkines projekt med en mångkulturell ensemble. Såg du Shikasta? Vad tyckte du i så fall? Vad tycker/tyckte du om själva satsningen och tankarna bakom den?

6/Många regissörer och teaterchefer tycker illa om att direktiv uppifrån ”styr” det konstnärliga arbetet, när det gäller för dem att ta på sig ”etnicitetsglasögon” eller ”genusglasögon” (vilket var aktuellt tidigare år). Vad anser du själv?

7/Du har tidigare satt upp pjäser av Beckett. Han var alltid väldigt tydlig om vem som fick spela hans texter, t ex fick inte rollerna ”byta kön”: manliga roller skulle spelas av män och kvinnliga av kvinnor. Vad skulle Beckett ha sagt om att Godot, Happy Days osv. skulle sättas upp med en mångkulturell ensemble - eller åtminstone en skådespelare - med utländsk brytning? Kan dramatiker på så sätt påverka mångfald på scen?

8/ Tror du att det skulle underlätta för publikens perception samt tolkning av föreställningen om alla bröt på ett annat språk?

9/ Här i staden (den stad där din teater finns och agerar) pratar väldigt många den lokala dialekten. Har du märkt någon gång att en sådan dialekt hindrat en skådespelare från att spela en viss roll, t ex pga. en gästregissör? Upplever du att den dominerande dialekten är helt oproblematisks just här i denna stad (eftersom många i publiken talar på samma sätt)? Och har någon gästregissör reagerat på att någon eller några i ensemblen bryter på ett annat språk?

10/ Tror du att det någonsin går att koppla bort etnicitet i publikens ögon och öron? Eller är det en omöjlighet då identitet kopplas så starkt ihop med etnicitet, och dessutom då teater handlar *per se* om att tolka och tolkas?

Intervju 2: Konstantin M, skådespelare, utländsk bakgrund

Konstantin M får information om de forskningsetiska principerna och vet att hans namn blir fingerat. Han får även information om själva uppsatsens syfte och om mina pågående studier. Själva intervjun är semistrukturerad med eventuella följdfrågor samt utlägg från informanten men intervjuens ramar bygger på de följande frågorna.

1/ Hur länge har du varit anställd på denna teater? Vem anställde dig om inte den nuvarande chefen? Var arbetade du innan dess?

2/ Hur upplever du eller har upplevt tidigare klimatet inom svensk teater: får det finnas etnisk mångfald? Om inte, vad eller vem hindrar det: publiken, regissörerna, teatercheferna?

3/ Upplever du eller har upplevt tidigare att du kan/har kunnat spela en roll utan att kopplas till din etnicitet och ditt ursprung? Eller blir du alltid kopplad till det?

4/ Tycker du att din brytning är ”i vägen” för din tolkning och gestaltning av rollen? Eller känns den tvärtom som en tillgång?

5/ Tror du att det någonsin går att se bortom etnicitet i Teater-Sverige (om man jämför med andra länder där t ex Brook, Mnouchkine eller Lepage sätter upp pjäser)?

6/ Vilket upplever du som det största hindret för skådespelare med utländsk brytning?

Intervju 3: Erika M, teaterchef, etniskt svensk bakgrund

Erika M får information om de forskningsetiska principerna och vet att hennes namn blir fingerat. Hon får även information om själva uppsatsens syfte och om mina pågående studier. Själva intervjun är semistrukturerad med eventuella följdfrågor samt utlägg från informanten men intervjuens ramar bygger på de följande frågorna.

1/Hur länge har du varit teaterchef? Och innan dess?

2/Har du i din ensemble skådespelare med utländsk bakgrund och/eller brytning? Är det ett medvetet val att ha/inte ha en mångkulturell ensemble?

3/Vad tycker du om sådana satsningar som Shikasta på 90-talet eller föreställningen *Utvändrarna* (2006)?

4/ Kulturdepartementet har haft och har väldigt tydliga direktiv om etnisk mångfald inom kulturlivet, inte minst genom Mångkulturåret 2006. Vad tycker du om det? Kan det påverka och leda till förändringar vad gäller mångfald på svenska teaterscener?

5/Vissa regissörer vägrar att ta på sig ”etnicitetsglasögon” eller ”genusglasögon”, eftersom det enligt dem inte är förenligt med det konstnärliga. Vad tycker du om det?

6/Du har en lång erfarenhet av mångfald och integrationsarbete inom kultursektorn i xxx (en mångkulturell kommun). Vad har du för råd att ge till andra teaterchefer, regissörer, skådespelare?

7/ Tror du att det någonsin går att koppla bort etnicitet i publikens ögon och öron? Eller är det en omöjlighet då identitet kopplas så starkt ihop med etnicitet, och dessutom då teater handlar *per se* om att tolka och tolkas?

Intervju 4: Paolo I, teaterchef/skådespelare, utländsk bakgrund

Paolo I får information om de forskningsetiska principerna och vet att hans namn blir fingerat. Han får även information om själva uppsatsens syfte och om mina pågående studier. Själva intervjun är semistrukturerad med eventuella följdfrågor samt utlägg från informanten men intervjuens ramar bygger på de följande frågorna.

1/ Först till teaterchefen: hur många i ensemblen har utländsk bakgrund och/eller brytning? Varför eller varför inte?

2/Vad tycker du kan vara publikens reaktioner och åsikter gentemot en mångkulturell ensemble?

3/ Kulturdepartementet har haft och har väldigt tydliga direktiv om etnisk mångfald inom kulturlivet, inte minst genom Mångkulturåret 2006. Teatrarnas uppdrag är att följa dessa direktiv. Vad tycker du om det?

4/Shikasta fanns som en sådan mångkulturell ensemble i mitten på 90-talet. Vad tycker du om en sådan satsning? Vad tycker du om de projekt som Peter Brook, Ariane Mnouchkine eller Robert Lepage har drivit eller driver med mångkulturella ensembler?

5/Har brist på mångfald på svenska scener något med ett traditionellt repertoarval att göra?

6/Vilket är ditt mål som teaterchef vad gäller repertoaren, ensemblen och mångfaldsarbete för övrigt?

7/Hur ser publiken ut i din stad: homogent svensk eller etniskt blandad?

8/Tror du att etnisk mångfald någonsin kommer att synas på svenska teaterscener?

9/ Till skådespelaren: hur länge har du bott och varit verksam i Sverige? Hur länge har du varit fastanställd på teatern? Har du haft andra anställningar förutom din nuvarande arbetsplats?

10/Ser du ditt ursprung och din brytning som ett hinder eller som en styrka? Tror du att det kan förändras till det bättre?

11/Störs du av ditt utanförskap/ annorlundaskap i en pjäsläsart eller en rolltolkning?

12/Hur ser den ideala ensemblen ut för dig som skådespelare?

13/Då teater är tolkning, kan det bli för mycket med en mångkulturell ensemble då tolkning kan bli dubbeltolkning eller metatolkning?

14/Med andra ord: är det teaterns väsen *per se* som hindrar mångfald på teaterscener? Blir man därefter alltid tolkad av publiken utifrån sitt ursprung, och sin brytning?

