



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

TEAT350

Mastergradsoppgave i teatervitenskap

Vår 2023

Dramaturgiske strategier i scenekunst for barn

Et forskningsprosjekt med kvalitativ metode og forestillingsanalyse.

Lea Marie Hind

Til min lille Mikael Bérnard – jeg gleder meg til å ta deg med på teater.

Alle som lever tett på barn, kan få med seg de gylne øyeblikk, øyeblikkene der en ser undringen hos barn som ser forventningsfullt i luften, stunder der de fordyper seg i småstein eller klosser, de pussige spørsmålene som stilles og de overraskende, små og treffsikre kommentarene som gis (Hjermann, 2013, s. 24).

Abstract

In this case-study, I have researched which dramaturgical strategies performing artists use when meeting a young audience in the age of 3-10 years. My research question reads as follows: *What dramaturgical strategies do artists use when they make performances for children?* I have researched this through a qualitative method, which includes **a) a fieldwork with 5 different interviews:** 1) a conversation with Anne Marit Sæther at Cirka Teater, 2) a presentation I had about my project at “Prosess” – a collective meeting for performing artists in Nordland, 3) a day in the field following Fnugg Teater (Lina Taule Fjørtoft and Haflidi Arnar Haflidason) with observations and conversations, 4) an interview with Thale Krogtoft Jensen from Salten Friteater, over zoom, and 5) an interview with Thale Krogtoft Jensen, Petter Unstad and Sigurd Lamark about their performance *Kulturambulansen*, over zoom. In the interviews I talked to my informants about their previous or ongoing projects with performances for children to uncover which strategies they use to accommodate a type of audience, that in my opinion, particularly stands out. Children seem to experience a theatrical event in a very noticeable way which affects what’s going on at the stage. So, what exactly *happens* on stage that gives inspiration to those noticeable reactions? To understand which dramaturgical strategies that are at play, I would also have to go out there and conduct **fieldwork b)** observing 13 children’s theatre performances in a period of 7 months (October 2021 to April 2022). I went to see theatre performances at Theatres and groups in Bergen (Den Nationale Scene, Eventyr i Parken and Fnugg Teater) and Oslo (Oslo Nye Teater, Det Norske Teatret and Nationaltheatret). Afterwards I have done some analysis of a selection of 8 of those 13 theatre performances, with focus on: **Time and Place** – *Eventyr i Parkens* (6) *performances*, **Body in space** – *Mali Befaler*, and **Sound and music** – *Lille Bert og Lille Ben*. I have found out that interaction occurs on several levels, for example addressing the audience is particularly usual. In all those 13 performances it occurred, and in the interviews, it was suggested as a good solution. Also, verbal transgression such as leading and semi-open questions happens relatively often and seems to be a good way of activating the children. And other strategies, such as variations in the scenery that gives it elements to keep the children’s attention, and dynamics and variations with switching between music/dancing/movement and dialog and monolog parts. The reason why I have done this study, is to shed light on what is needed to accommodate children as spectators, and in what ways it can be done. This study can therefore contribute to gaining greater insight into what happens in the meeting between children and theatre, and how performing artists work in practice so that the experience of art is successful for both parts.

Forord

Jeg er glad i teater, og jeg er glad i barn. Jeg er glad i kombinasjonen teater og barn, delvis på grunn av underholdningen jeg nyter av en teaterforestilling. Men oftest mest på grunn av barna i salen som reagerer som de gjør når de blir revet med, engasjert og ikke klarer å holde inntrykkene sine inne, men uttrykker det intenst. Derfor ble det tidlig i masterforløpet klart for meg at jeg ville finne ut mer om teater og scenekunst for barn, og hvordan scenekunstnere forsøker å imøtekomme dem. Jeg hadde lyst til å vite mer om den magien som oppstår når barn møter teater, og hvordan scenekunstnere skaper teatermagi.

Jeg startet masterforløpet i andre halvdel av 2020, derfor er noe av opplevelsene som skildres preget av pandemien som da var svært fremtredende i hverdag og samfunn. Etter som tiden gikk, har ikke pandemien hatt like mye å si for det dagligdagse livet – men progresjonen i min studie ble preget av en annen nokså livsendrende situasjon da jeg ventet mitt første barn. Høsten 2021 satt jeg meg inn i emne om kvalitativ metode for at jeg skulle kunne gjennomføre feltarbeid med noe kjøtt på beinet og vite hvordan jeg skulle manøvrere meg framover med mål og mening. For at feltarbeidet skulle bli godt gjennomført – det kom til å ha mye å si for hovedinnholdet i studien – tok det tid å sette meg ordentlig inn i kvalitativ metode, selv om mye av utførelsen i praksis bar preg av erfaringslæring. Jeg valgte derfor å forlenge masterforløpet med to tilleggsemestre slik at jeg skulle klare å gjennomføre bragden det er å fullføre en mastergrad for første gang – og samtidig bragden det er å bli mor for første gang. Den siste tiden av skrivingen av dette masterprosjektet har jeg sjonglert mellom bleieskift og effektive gygne øyeblikk på hjemmekontor. Å finne meg selv i oppgaven har til tider vært svært utfordrende i og med at jeg startet med studien som en helt annen person enn jeg er i siste instans. Til tross for store omveltninger i livet, har den nye familiesituasjonen min gitt meg mer motivasjon til å fullføre det jeg startet med, og det lille barnet minner meg på rota til fascinasjonen problemstillingen springer ut ifra, og inspirerer meg i arbeidet. Det er jo det øyeblikkelige, nuet, som barnet lever i – der magien oppstår. I møte med teater og scenekunst har barna med seg en nerve/spenning som aktørene tar tak i og leker med på forskjellige vis. I feltarbeidet mitt har jeg sett at denne nerven/spenningen blir lekt med på interaktive måter som på hver sine vis engasjerer publikummet sitt til for eksempel deltakelse på ulike nivå. En forestilling er ikke bare en enveis kommunisert begivenhet – det er en opplevelse som kan ta høyde for barnas impulsivitet, nysgjerrighet, fantasi og lekeerfaringer som gjør dem villig til å ta del i nuet og utforske nerven/spenningen de har med seg.

Takk til

Jeg vil takke min veileder Ulla Kallenbach, som har hjulpet meg å finne både relevant litteratur og selvtillit underveis i forskningen. Jeg vil også takke alle informantene som jeg har snakket med og som har bidratt til at denne studien har fått et godt innhold av forskjellige innfallsvinkler, refleksjoner og perspektiver på teater og scenekunst for barn.

Informanter: Fra Kulturambulansen: Thale Krogtoft Jensen, Petter Unstad, Sigurd Lamark, fra Fnugg Teater: Lina Taule Fjørtoft, Haflidi Arnar Haflidason, Fra Cirka Teater: Anne Marit Sæther, og Fra Eventyr i Parken: Stine Revheim Svellingen, Thomas Brandt, Lina Taule Fjørtoft, Magdalena Kuna, og Amalie Mikkelsen Vere.

Jeg vil også takke familie og venner som har støttet og oppmuntret meg underveis fra start til slutt gjennom hele masterforløpet.

God lesing!

Innholdsfortegnelse

Abstract.....	2
Forord.....	3
Takk til.....	4
1.0 Innledning	7
1.1 Forestillinger jeg har sett under feltarbeidet	9
1.2 Problemstilling.....	10
<i>Hvilke dramaturgiske strategier er det scenekunstnere benytter seg av når de lager scenekunst for barn?</i>	10
1.3 Tanker og refleksjoner underveis i prosessen	11
1.4 Avgrensning og presisering av emnefeltet.....	14
1.5 Tidligere observasjoner.....	15
1.5.1 <i>Gutten som ble til et insekt</i> , Hålogaland Teater 2019 - Regigrep som inkluderte publikum direkte inn i handlingen.....	15
1.5.2 <i>Wendy og Peter Pan</i> , Den Nationale Scene 2020, - Barnas impulsivitet som en del av teateropplevelsen.....	17
1.5.3 <i>Pølsetjuven</i> , Den Nationale Scene 2020 - Behovet for nærhet og kontakt	18
1.5.4 Oppsummering.....	21
2.0 Framlegg av eksisterende forskning	21
2.1 Tordis Ørjasæter, <i>Med barn i teater</i> (1959).....	21
2.2 Siemke Böhnisch, <i>Feedbacksløyfer i teater for de minste</i> (2012)	23
2.3 Siv Ødemotland, <i>Små barn møter teater – teater møter små barn</i> (2013).....	24
2.4 Lise Hovik, <i>De Røde Skoene</i> (2014).....	26
2.5 Oppsummering.....	27
3.0 Refleksjon over teori; barn, lek og teater.....	29
3.1 Innledende spørsmål	29
3.1.1 Hva kreves av en barneteaterskuespiller?	30
3.1.2 Hva er barnas lek, og hvorfor er det viktig å ta stilling til i barneteater?.....	32
3.1.3 Interaksjon og kommunikasjon i barneteater, hva dreier det seg om?	34
3.1.4 Hvilke hindre kan oppstå i mottakelsen av barneteater?.....	39
3.1.4 Oppsummering.....	40
DEL 1 Forskning i feltarbeid	42
4.0 Kvalitativ metode – feltarbeid og intervju	42
4.1 Skjema 1: for- og etterarbeid, kvalitativ metode.....	42
4.2 Teori om metoden	44
4.2.1 Skjema 2 – spørsmål og svar til den kvalitative forskeren.....	49

5.0 Ute i teaterfeltet – fremlegg av feltarbeid	52
5.1 Samtaler og intervju	53
5.1.1. Samtale med Anne Marit Sæther på Cirka Teater 9.november 2021.....	53
5.1.2 Innlegg om prosjektet mitt på Prosess 19. november 2021.....	56
5.1.3 Heldag med Fnugg Teater 1. desember 2021.....	60
5.1.4 introduksjon av intervju og kort om transkribering	65
5.1.5 Intervju med Thale Krogtoft Jensen fra Salten Friteater 15. februar 2022	66
5.1.6 Intervju om <i>Kulturambulansen</i> 15. februar 2022.....	67
5.2 Feltarbeidet september 2021-april 2022	73
5.2.1 Skjema 4 – feltarbeidet i kronologisk rekkefølge	73
5.3 Oppsummering DEL 1	76
DEL 2 Forestillingsanalyse.....	77
6.0 Analyse av dramaturgiske strategier	77
6.1 Redegjørelse av forestillingsanalyse	77
6.2 Om funnene fra forestillingsmaterialet fra feltarbeidet.....	83
6.2.1 Hvilke dramaturgiske strategier er det scenekunstnere benytter seg av når de lager scenekunst for barn? Hva er gjentagende tendenser i valg av strategier?	84
6.2.2 Hvilke tendenser forekommer i publikumsresponsen?	87
7.0 Tid, sted og rom <i>Den Sorte skygge, Oline Havnise, Lussi Langnatt, Askeladden og prinsesse Tiril, Hans og Grete, Lille Edvard</i> av Eventyr i Parken - Behovet for å være skapende i lek der teateret kan være en arena for utvikling av barns lekeerfaringer	88
8.0 Kropp i rom <i>Mali Befaler, DNS</i> - Kroppens mange bruksområder og barns behov for å utforske selvbestemmelsen	94
9.0 Musikk og lyd <i>Lille Bert og Lille Ben, DNS</i> - Tematikk som tar høyde for barnas hverdag i fantasifull lek og behovet for å bli sett.....	99
10 Skjema 5: spørsmål og svar til utført feltarbeid.....	104
11. Konklusjon Teater på barnas premisser?	105
12 Kilder og litteraturliste	110
12.1 Informanter	110
12.2 Teaterforestillinger.....	110
12.3 Figurliste	111
12.4 Litteratur	111
13. Vedlegg.....	113
13. 1 Intervju med Thale Krogtoft Jensen.....	113
13.2 Intervju med Kulturambulansen.....	114

1.0 Innledning

For å finne ut hva det er som skjer når barn møter teater, må jeg ta tak i temaet på flere måter. Det første er mitt startgrunnlag som ligger i en interesse jeg har for barn og teater som strekker seg tilbake i tid fra da jeg selv var barn, til jeg i voksen alder har sett flere barneteaterforestillinger, og arbeidet med barn og teater i kulturskole og i barnehager. Den genuine interessen som utgangspunkt gir forskningsprosjektet et viktig grunnlag for utforskning. Videre er det å se på tematikken i lys av relevant litteratur og teori, og allerede eksisterende forskning og hvordan denne studien skiller seg fra det. Deretter reflekterer jeg over teori gjennom noen innledende spørsmål jeg har utformet på bakgrunn av fagstoff jeg har tatt stilling til. DEL 1 redegjør for kvalitativ metode og feltarbeid: 5 forskjellige samtaler og intervju med til sammen 6 informanter, og 13 teaterforestillinger sett ved forskjellige teatre og teatergrupper i Bergen og Oslo. DEL 2 inneholder forestillingsanalyse av et utvalg av forestillingsmaterialet.

I DEL 1 inngår samtaler og intervjuer:

- Det første er en samtale jeg gjorde uten opptak. 9. november 2021. **Med Anne Marit Sæther på Cirka Teater.**
- Det andre er et innlegg jeg hadde om masterprosjektet mitt på Prosess, som er et arrangement for scenekunstnere i Nordland, 19. november 2021. **Deltakerne ble med å lage anonymt tankekart i programmet flinga, der de førte opp ord og begreper knyttet til «teater og barn».**
- Det tredje er en dag i felten med samtaler, observasjoner og følge uten opptak – men med tillatelse til å notere og spørre underveis. 1. desember 2021. **Med Lina Taule Fjørtoft og Hafliði Arnar Hafliðason fra Fnugg Teater.**
- Det fjerde er et intervju gjort med opptak. 15. februar 2022. **Med Thale Krogtuft Jensen fra Salten Friteater om hennes tidligere prosjekter.**
- Det femte er et gruppeintervju gjort med opptak. 15. februar 2022. **Med Thale Krogtuft Jensen, Petter Unstad og Sigurd Lamark om forestillingen *Kulturambulansen*.**

I DEL 2 inngår analyse av et utvalg av 8 av de totalt 13 teaterforestillingene jeg fikk sett i perioden oktober 2021 til april 2022

- Eventyr i Parkens (6) forestillinger med fokus på **tid, sted og rom**.
- *Mali Befaler*, med fokus på **kropp i rom**.
- *Lille Bert og Lille Ben*, med fokus på **lyd og musikk**.

I denne studien kommer det fram hvordan barn kan imøtekommes i teater og scenekunst basert på tilgangen jeg gir leseren

- Om teori rundt barnas behov for lek og læring, som bør tas hensyn til i barneteater

- Feltarbeid a) gjennom samtaler og intervjuer med utvalgte scenekunstnere og deres erfaringer og prosjekter
- Feltarbeid b) teaterforestillinger jeg har sett og analysert dramaturgiske strategier av

Jeg har flere steder i studien benyttet meg av skjema for å tydeliggjøre og synliggjøre poenger, refleksjoner og teori. Disse er i kronologisk rekkefølge; 4.1 Skjema 1: for- og etterarbeid, kvalitativ metode, 4.2.1 Skjema 2 – spørsmål og svar til den kvalitative forskeren, 5.1.2.1 Skjema 3 – spørsmål og svar til tankekart, ‘barn og teater’, 5.2.1 Skjema 4 – feltarbeidet i kronologisk rekkefølge, og 10 Skjema 5: spørsmål og svar til utført feltarbeid.

Målet med studien har vært å avdekke strategier scenekunstnere benytter seg av når de lager scenekunst for barn. Jeg har blant annet funnet ut at interaksjon forekommer på flere nivå og brukes ofte – sted og rom er avgjørende for hvilke og hvordan interaksjonstyper fungerer. Det å henvende seg til publikum viser seg å være effektivt i den grad det aktiviserer barnepublikummet uten at forestillingens handlingsgang stopper opp. De forestillingene der barna oppfordres til mer inngripende interaksjonstyper ved for eksempel svar-reaksjoner, er aktørene gode på improvisasjon og samarbeid. Hvilken interaksjonstype som er blitt benyttet, avhenger i hva målet med aktiviseringen er. For eksempel er det forskjell på det å vite om barna henger med ved å stille korte og ledende spørsmål som ikke griper inn i handlingen, og det å la barna være skapende i det det åpnes opp for åpne spørsmål og svar.

Av de 13 teaterforestillingene var

- to av dem, *Oksen Ferdinand* og *Bjørnis og de røde prikkene*, dukketeater der det ble benyttet flere forskjellige dukker og figurer.
- To av forestillingene hadde element av dukketeater i seg, *Mali Befaler*: ei stor borddukke, og *Min venn romvesenet*: et menneske i heldekkende romvesen kostyme.
- En av forestillingene var danseteaterforestilling, *Mali Befaler*.
- En musikal, *En julenattsdrøm*,
- en konsertforestilling, *Lille Bert og Lille Ben*,
- to musikkteaterforestillinger, *Barna fra Frostmofjellet* og *Min venn romvesenet*.
- Og seks vandreteaterforestillinger, *Den Sorte Skygge*, *Oline Havnisse*, *Lussi Langnatt*, *Askeladden* og *prinsesse Tiril*, *Hans og Grete* og *Lille Edvard* av Eventyr i Parken.

Oppsummert: kan jeg si at forestillingsmaterialet utgjør et bredt omfang av forskjellige stiler og sjangre, som på hver sine vis har arbeidet med dramaturgiske strategier for å imøtekomme barnepublikummet sitt. Mye av det samme forekommer allikevel, på tvers av ulike stiler og sjangre. Blant annet vekselvis sang og musikk, og tekst på rim og rytme. Musikk er ofte framtrødende i den grad det brukes som lydkulisser, stemningsfører, eller når det danses eller synges til. Variasjon og dynamikk er relevante stikkord fordi det ofte forekommer variasjon i

hvordan dramaturgien i forestillingene veksler mellom for eksempel sang og musikk med dialog og monolog partier uten musikk, og dynamikk i sceniske elementer, tempo og bevegelse.

Leseren av denne masteroppgaven skal bli opplyst om hvilke dramaturgiske strategier man kan møte på i teater og annen scenekunst for barn og hvordan de fungerer. Det vil si at funnene mine skal kunne bidra til å forstå mer om hva som foregår i møte mellom barn og teater, hva scenekunstnere rent konkret gjør og har gjort for å imøtekomme sitt publikum, og hva framtidige scenekunstnere som leser denne studien kan inspirere seg av for videre arbeid. I denne studien kommer det derfor fram

- Hva som kreves av en barneteaterskuespiller, hvorfor leken er viktig og vesentlig å ta stilling til i barneteater, ulike interaksjonstyper og eksempler på hva det kan være, og hvordan en barneteaterforestilling best kommuniserer med sitt publikum.
- Samtaler og intervjuer med scenekunstnere fra forskjellige teatergrupper/institusjoner og byer om hvordan de i praksis arbeider for å skape et kunstmøte tilgjengeliggjort for barn å forstå og ta del i.
- Analyser av dramaturgiske strategier med fokus på tid, sted og rom, kropp i rom og lyd og musikk, der jeg har gjort et utvalg fra forestillingsmaterialet fra feltarbeidet for å gå i dybden på noe av det jeg fikk sett. **Eventyr i Parkens (6) forestillinger: tid, sted og rom. Mali Befaler: kropp i rom. Lille Bert og Lille Ben: lyd og musikk.**

1.1 Forestillinger jeg har sett under feltarbeidet

Feltarbeidet ble planlagt i september 2021 og pågikk fra oktober 2021 til april 2022.

Underveis i oppgaven refererer jeg til og eksemplifiserer jeg med forestillingene etter behov og når det er nødvendig for relevans i forhold til tema og problemstilling.

- *Den Sorte Skygge* – Eventyr i Parken 2. oktober 2021
- *Lille Bert og Lille Ben* – Den Nationale Scene 9. og 16. oktober 2021
- *Oksen Ferdinand* – Oslo Nye Teater 19. oktober 2021
- *Min venn romvesenet* – Det Norske Teatret 21. oktober 2021
- *Oline Havnisse* – Eventyr i Parken 28. november 2021
- *Bjørnis og de røde prikkene* – Fnugg Teater 1. desember 2021
- *En julenattsdrøm* – Nationaltheatret 4. desember 2021
- *Barna fra Frostmoffjellet* – Den Nationale Scene 11. desember 2021
- *Lussi langnatt* – Eventyr i Parken 12. desember 2021
- *Mali Befaler* – Den Nationale Scene 11. januar 2022
- *Askeladden og Prinsesse Tiril* – Eventyr i Parken 6. mars 2022
- *Hans og Grete* – Eventyr i Parken 3. april 2022
- *Lille Edvard* – Eventyr i Parken 24. april 2022

1.2 Problemstilling

Hvilke dramaturgiske strategier er det scenekunstnere benytter seg av når de lager scenekunst for barn?

I og med at jeg skulle forske på problemstillingen med kvalitativ metode, var det viktig for meg å se teaterforestillinger ved ulike teatre og teatergrupper, og intervju flere scenekunstnere fra forskjellige grupper/institusjoner/steder – for å få et så bredt som mulig innblikk i hvilke dramaturgiske strategier som utforskes, - og om det var noen gjentakende tendenser. Det innebar at jeg måtte reise til flere byer for å utvide mitt geografiske utforskningsområde. Høsten 2021 reiste jeg derfor til Oslo for å se teaterforestillinger på Oslo Nye Teater (*Oksen Ferdinand*), Det Norske Teatret (*Min venn romvesenet*) og Nationaltheatret (*En julenattsdrøm*). Jeg reiste til Trondheim (Anne Marit fra Cirka Teater) og Bodø (Salten Friteaters arrangement Prosess) for å komme i kontakt med flere scenekunstnere. Samtidig som mye av feltarbeidet ble gjennomført i Bergen, som jo var mitt studiested så lenge feltarbeidet pågikk. I Bergen fikk jeg sett tre forestillinger, *Lille Bert og Lille Ben*, *Barna fra Frostmofjellet* og *Mali Befaler* på Den Nationale Scene, seks forestillinger i Nygårdsparken av Eventyr i Parken, og en kombinasjon av å se forestillingen *Bjørnis og de røde prikkene* med samtale med Lina og Haflidi i Fnugg Teater. Det meste av materialet fra felten er fra Bergen, siden jeg hadde best tilgang på informanter og forestillinger i byen jeg studerte i. Men i Del 2 legger jeg vekt på intervjuet jeg gjorde med Thale, Petter og Sigurd om *Kulturambulansen* som alle tre er scenekunstnere fra Nordland.

I denne masteroppgaven svarer jeg på problemstillingen med to metoder; kvalitativ metode og forestillingsanalyse. Det at jeg utforsker problemstillingen gjennom disse to metodene, gjør at jeg kan si noe om hva som foregår i praksis både basert på hva informantene har fortalt meg og de forestillingene jeg har sett. Forestillingsanalyse er nødvendig for å få full uttelling på de forestillingene jeg fikk sett. Denne studien inneholder på en måte to oppgaver i en, og har derfor en styrke med seg i å dekke over et stort omfang av oppsamlet materiale fra felten. Svakheten går dog inn på det samme, ved å dekke over så mye – klarer jeg ikke å gå i dybden på alt. Siden forestillingsmaterialet er så bredt, har jeg valgt å eksemplifisere med samtlige av forestillingene underveis i oppgaven ved å for eksempel sette det i sammenheng med teori, men i Del 2 har jeg valgt å fokusere på et utvalg fra eksempelmaterialet for å kunne gå i dybden av noe.

Metodene supplerer hverandre på den måten at det informantene mine fortalte meg i samtalene vi hadde, kunne jeg se i de forestillingene jeg fikk sett, utøvd i praksis. For

eksempel snakket jeg med Anne Marit Sæther om hvordan det er å møte barna der *de er* i barnehagen og på skolen. Da jeg fulgte Fnugg Teater på deres DKB (Den kulturelle bæremeisen) turné med forestillingen *Bjørnis og de røde prikkene*, fikk jeg være vitne til et slikt møte skje i praksis. På Prosess oppfordret jeg deltakerne om å skrive opp ord, tanker og begreper på et digitalt tankekart jeg hadde forberedt på forhånd. Der dukket det opp flere kommentarer og begreper som var bekreftende i forhold til problemstillingen, og som jeg også har sett forekomme i praksis. For eksempel at interaksjon er et sentralt begrep som ble trukket fram med ord og begreper som karakterisere barn: «lek», «iver», «impuls», «fantasi» og «latter». Og begreper og ord som kan karakterisere aktørene i barneteater: «improvisasjon», «inspirere», «lek», «åpenhet» og «fleksibilitet». At barneteater må lages på barnas premisser ved å imøtekomme deres behov i begreper og kommentarer som: «De må bli tatt på alvor», «medvirkning», «På barns premisser», «Motivere til læring», og «Respons». Andre kommentarer og begreper som var gjentakende var for eksempel «Lek», x2, «latter», x2, «interaksjon», x3, «Improvisasjon», x2, «Medvirkning», x2 + «deltagende» + «verdien av deltagelse», «fantasi», + «barnlig fantasi» + «forestillingsevne», inspirere» + «motivere til læring» + «rom for refleksjon». Mer om dette i kapittel 5.1.2.

Det Thale, Petter og Sigurd hadde å fortelle meg om deres forestilling *Kulturambulansen*, og utførelse av den – samsvarer med mye av det jeg har sett i forestillingene fra feltarbeidet. For eksempel handler det om det å veksle mellom musikkinnslag med dialog- og monologpartier, at interaksjonen foregår på strategiske tidspunkt for å aktivisere barna. Dynamikk og variasjon er viktig for å holde oppmerksomheten til publikummet oppe – og for å kunne ta hensyn til publikumsdynamikken.

Å forske på en problemstilling gjennom kvalitativ metode, innebærer kort fortalt, å finne kvaliteten i det man forsker på gjennom førstehåndsinformasjon (informantenes og mine egne erfaringer). Gjennom forestillingsanalyse synliggjør jeg forestillingenes dramaturgiske strategier.

1.3 Tanker og refleksjoner underveis i prosessen

Da jeg var 3 år gammel hadde jeg et marsvin som jeg lekte mye med. Marsvinet var mykt, passe stort og grått, og laget av stein. Steinen hadde en perfekt rund form og var flat under. Jeg pleide å finne marsvinet i blomsterbedet, og min mor fant steinen der jeg lekte med den sist, og plasserte den tilbake i bedet. Jeg husker veldig godt at denne steinen, for meg, *var* et marsvin. Ikke på liksom, men på ekte. Det var det jeg så det for meg at det var. Så lenge jeg så for meg at denne steinen var et marsvin, et levende dyr som hadde behov for varme, pleie

og omsorg, ja så var den det. Jeg hadde marsvinet på fanget tullet inn i tøy, og magien til denne leken lå i evnen jeg hadde til å fantasere og leve meg inn i, og transformere. Jeg husker også da dette marsvinet ikke lenger var et marsvin. En dag jeg var ganske mye eldre husket jeg på dette marsvinet og jeg strevde med å finne den igjen i bedet. Men der var den. Grå, akkurat passe rund og stor, og flat under. En perfekt grå blomsterbedstein.

Samtidig som jeg har studert i Bergen, har jeg jobbet som vikar i barnehager i min hjemkommune – Steigen, og i Bergen. De barna jeg møter inspirerer meg. De minner meg på min egen barndom, og hvilke mestere barn er i å transformere. Og det er jo nettopp transformasjon som foregår i teater, noe som jeg mener gjør barn til det perfekte publikum. De kan det best, de gjør det hele tiden. Jeg var på jobb en dag det regnet så utrolig mye. Barna var i førskolealder, og det virket som de likte godt å leke i regnet. Jeg la merke til en guttegjeng som hadde samlet masse vann i en gildeplastkasse, oppi der hadde de satt en sand-sil som var såpass høy at den stakk litt opp av vannet. Alle guttene hadde hver sin lille lekebil som de plasket og lekte med oppi kassen. Jeg gikk bort og overhørte leken. Sand-silen var et *stupebrett*, kassen var et *basseng*, de lekte at de var på *badeland*. Vanndammene rundt dem på bakken var *havet*. Jeg tok for gitt at bilene de lekte med var biler i leken, men forsto raskt at mitt voksne forutinntatte blikk var helt feil. Bilene de lekte med var *hunder*; de lekte at de var en hundefamilie på badeland, som av og til dro og fisket i havet. Etter en stund kom en yngre gutt og ville leke med dem, han puttet en spade oppi kassen og spadet vannet. Da ble de andre guttene helt ifra seg, han kunne ikke putte en *fisk* oppi bassenget – den måtte han ha i havet. I bassenget kunne bare hundene være. Selv en tung og grå regnværsdag kunne bli transformert til den morsomste dagen på badeland for en liten hundefamilie.

Som nevnt mener jeg barn er et perfekt publikum, men jeg mener også at de er et riktig spennende publikum. De er en målgruppe som stikker seg ut. Den dannelsesprosessen de er i gjør dem nysgjerrig og formbar – men også sårbar. Siden barn er formbare, vil de lettere påvirkes av omgivelsene sine på godt og vondt (Hjermann, 2013, s. 23). I teater serveres stimulerende effekter, og ved å stimulere et spekter av følelser kan det bidra til å styrke barns evne til å leve seg inn i andre menneskers liv. Noe jeg mener gjør teater til en viktig arena i barns oppvekst, enten det er når foresatte tar med barna sine på teatret eller når frie grupper møter barna på skolen/barnehagen gjennom DKS/DKB (Den kulturelle skolesekken/Den kulturelle bæremeisen). Som et barn oppvokst i distriktet, vet jeg hvor mye det har å si at drama og lek har plass i skolen, eller når kulturskolen har midler nok til å gjøre store ting selv i små lokaler. Dette har ført til at jeg har engasjert meg i kulturskolen i Tromsø da jeg

studerte der etter videregående. Jeg arbeidet som vikar/med-instruktør for barn i alderen 5-17 år, og jeg lærte mye av å være sammen med dem. Jeg så hvordan de slapp seg løs, og hvordan de samarbeidet og lekte med hverandre. Da vi satt opp forestillinger, var det gøy å se hvordan nervøsiteten skapte mestringsfølelser i gruppene som var til å ta og føle på. Da jeg begynte å studere teatervitenskap i Bergen utviklet jeg større interesse for dramaturgi og dramaturgens rolle i teatret. I denne oppgaven kombinerer jeg rett og slett interessen min for teater for barn med interessen jeg har for dramaturgi.

Mens jeg har arbeidet med dette masterprosjektet har det gradvis slått meg at jeg kanskje har tatt feil på noen antagelser jeg har hatt om teater for barn. I og med at jeg opplever teater som et slags fristed, der jeg kan slippe meg løs og være leken og fri – handler dette om at jeg ikke har følt meg ordentlig fri siden jeg var barn. Jeg har derfor tenkt at barn som kommer til teatret, eller der teater kommer til dem, er et møte hvor barna kan fantasere løst og føle seg fri. Men etter å ha overvært noen barneforestillinger, har jeg lagt merke til hvordan voksne forholder seg til dem. Riktignok voksne i salen eller publikumsverter. Når jeg har vært tilskuer på barneforestillinger har jeg lett latt meg glede over barnas spontane kommentarer og engasjerte reaksjoner på det som utspiller seg. Da er det ofte at barna får beskjed av den nærmeste voksne, enten det er dens foresatte eller barnehagelærer, om å sitte i ro og være stille, ikke forstyrre. Jeg ble svært skuffet av en publikumsverts mottakelse av oss som var samlet publikum i garderoben utenfor Lille Scene på Den Nationale Scene i høst 2021. Barna var så spente, noen hadde kledd seg pent, andre hadde kledd seg ut i kostymer. Noen løp litt rundt og lekte, mens andre satt inntil veggen. Noen møtte kanskje noen de kjente fra barnehagen. Det var en ettermiddag, og vi skulle se *Lille Bert og Lille Ben*. Jeg kan tenke meg at foreldrene og besteforeldrene som hadde tatt med seg barna sine på teatret allerede før de gikk ut døra hjemme hadde begynt å forberede barna sine på hva de nå skulle gjøre. Men barn er ivrige, gjerne følelsesladde og heldigvis ofte ladet med mye energi – slik de skal være – samtidig som de fleste barn er fullstendig klar over de beskjedene de får og veldig gjerne ønsker å gjøre voksne fornøyde. Når det endelig var klart til å gå inn til Lille Scene, samlet publikumsverten alle foran døra og sa til barna med streng stemme at nå når de var på teatret måtte de sitte stille og ikke forstyrre. Jeg hørte hun si til noen foreldre som hadde med seg en veldig liten baby, at om den begynte å gråte så måtte de ta den med ut. Foreldrene nikket med selvfølge, og snakket med hverandre om det – som om de lagde en strategi for hvem som skulle gjøre hva i tilfelle babyen skrek. (Babyen skrek forresten ikke. Det eneste som skjedde, var at det svært sannsynlig ble dannet noen tanker og følelser rundt det å ha med barn i teatret

som bygget på negativitet og usikkerhet. Små barn kan gråte, de kan forstyrre, og det må vi for all del unngå. Neste gang foreldrene tar med barna sine på teatret vil de huske den strenge stemmen til verten og underbevisst ha en ide om at barna sine må være stille. Neste gang, uten strenge publikumsverter, er det foreldrene selv som gir ungene sine strenge instruksjoner. Jeg personlig, synes ingenting er mer forstyrrende og irriterende enn foreldre som maser og hysjer på barna sine under forestillinger – fordi da kan barnas forstyrrelser forsterkes eller de forsvinner helt. Mye av magien som oppstår når teater og utøverne møter sitt publikum er samspillet og det øyeblikkelige som oppstår som aldri kommer til å skje igjen.) Jeg ble skuffet også fordi jeg vet så godt at om man skal samle en gjeng med spente barn til samlingsstund i barnehagen, nytter det ikke å være streng for å få dem til å følge med. I verstefall risikerer man at barna ikke klarer det, og vet godt at de da gjør noe galt, og derfor skammer seg. Og skammen burde ikke være det som tar plassen i en liten kropp, når det var det spennende og nysgjerrige som skulle blitt vekket og utforsket i dem. Heldigvis var det en mye vennligere mottakelse vi fikk av skaper og aktør Hilde Trætteberg Serkland, da hun med åpne armer og med stort smil tok imot hver og en av oss som kom inn i salen og ønsket oss velkommen til forestilling.

Jeg har selvsagt forståelse for at det kan være krevende å spille teater for barn som oppfører seg urolige i salen, og som derfor forstyrrer for andre tilskuere og aktørene. Av erfaring fra observasjoner jeg har gjort, kan størrelsen på scenerommet/salen ha noe å si for graden av forstyrrelser som oppstår når barn blir urolige eller bryter ut med merkbare reaksjoner. Jo større scene, jo større avstand, virker det å være lettere å overse uro fra salen. Når aktør er nærmere publikum på små scener, blir konfrontasjonen større og uroen derfor mer påvirkelig. Men, jeg tror at man unngår uønsket uro og forstyrrelser om man lager teater på barnas premisser. Hvis man imøtekommer barna, lar dem føle seg sett og ivaretatt – da trenger man ikke å bekymre seg for eventuelle forstyrrelser – men heller lære seg kunsten å gjøre forstyrrelsene om til et bidrag til den teatrale begivenheten.

Barn er i en veldig spennende målgruppe, men også en utfordrende en. Fordi det spontane og udannede griper inn, må det håndteres og forestillingen tilpasses det på en eller annen måte.

1.4 Avgrensning og presisering av emnefeltet

For å svare på problemstillingen gjør jeg et todelt feltarbeid i form av kvalitativ metode.

Dette innebærer at jeg må se forestillinger for å analysere observasjonene jeg gjør. Det jeg også skal undersøke er hvordan scenekunstnere arbeider for å imøtekomme barn som tilskuere. Dette kan jeg svare på både gjennom observasjoner og gjennom å intervju

scenekunstnere som har erfaringer knyttet til arbeid med teater for barn. Jeg har valgt å skrive om dette fordi jeg synes det er interessant hvordan barn opplever scenekunst, som kommer til uttrykk gjennom hvordan de responderer på det de iakttar. Jeg er interessert i å finne ut mer av hvordan scenekunstnere imøtekommer et slikt publikum, fordi jeg har en hypotese om at man må tilrettelegge for denne målgruppen med andre strategier enn man gjør for andre aldersgrupper. Barn opplever scenekunst på en udannet måte som er inngripende på en eller annen sanselig måte. Det blir som om teaterhendelsen de overværer er en for stor konfrontasjon at det nærmest blir umulig og ikke svare, stille spørsmål, bryte ut med kommentarer, eller la seg bli suget inn i stemningen og det som utspiller seg – på godt og vondt. Derfor vil jeg finne ut mer om hvordan ulike dramaturgiske strategier scenekunstnere velger å ta i bruk når de skal møte et slikt publikum. Når jeg har vært å sett forestillinger for barn slik at jeg samler observasjoner jeg kan analysere, har jeg forsøkt å observere de dramaturgiske strategiene samtidig som jeg fulgte med på barnas respons. Barnas respons kunne si noe om de ulike strategiene fungerer, eller hvordan de fungerer. Da kunne jeg reflektere meg fram til hva formålet med strategiene er ut ifra hvilken respons som ble utløst.

1.5 Tidligere observasjoner

Inngangen jeg har som gjør at jeg vil utforske tema, er de opplevelsene jeg har sittet igjen med etter å ha sett forestillinger for barn *før* jeg begynte på mastergraden og *før* jeg begynte å skrive oppgaven basert på formulert problemstilling. Barnas respons og hvordan deres tilstedeværelse og skuespillernes møte skapte noe unikt, i samspill med dramaturgiske strategier og hvordan de inntraff. Det som følger, er tre forklaringer av opplevelser jeg har hatt av tre ulike teaterforestillinger.

1.5.1 *Gutten som ble til et insekt*, Hålogaland Teater 2019

- Regigrep som inkluderte publikum direkte inn i handlingen

En forestilling som spesielt har inspirert meg til denne undersøkelsen er *Gutten som ble til et insekt* satt opp av Eline Arbo på Hålogaland Teater vinteren/våren 2018-2019. Det som for meg en dag i mars 2019 kunne vært en helt alminnelig teateropplevelse, skulle etter hvert bli inngangen min til å finne ut mer av dette forholdet mellom tilskuer og aktør når tilskuerne er små barn. Grunnen til dette var opplevelsen jeg satt igjen med etter å ha lagt merke til responsen som barna hadde, og at det var i direkte samsvar med de grepene som var blitt gjort for å imøtekomme barns publikumsresepsjon. Stykket er basert på *Forvandlingen* av Franz Kafka (*Die Verwandlung* 1915), og handler om en gutt som forvandles til et insekt når han lever i en tilværelse der han blir oversett og neglisjert av foreldrene sine. Når gutten våkner opp som insekt, blir han møtt med frykt fra familien sin – de ser et insekt og forstår ingenting

av det han sier. Han forsøker å få dem til å forstå at der er han, men klarer ikke å gjøre seg forstått.

I gjennomførelsen av dette stykket har Arbo i regi gjort et interessant grep for å forsterke frustrasjonen og fortvilelsen til gutten med å dele ut headset til hver enkelt tilskuer. All lyd fra scenen høres altså igjennom dette headsetet som hver enkelt har på seg. Headsetene er stilt inn på to ulike frekvenser, og barn og voksne får utdelt headset med ulik frekvens. Barna vil høre alle lyder og stemmer rent i sine headset. Når gutten blir til et insekt hører de voksne tilskuerne hans stemme som forvrengt. I likhet med foreldrene til gutten, vil ikke de voksne i publikum forstå hva han sier heller. Siden barna gjør det, oppstod en interessant utveksling og interaksjon mellom barna i salen og insektgutten. Jeg la merke til hvordan frustrasjonen til gutten i forestillingen smittet over på barna i salen.

I begynnelsen føler gutten på en endelig frihet der han kan gjøre akkurat det han vil, han turner rundt i scenografien til barnas fornøyelse. Men etter hvert blir han desperat på å få foreldrene til å se og høre at det er han. Da benytter han barna i salen for å få hjelp til å rope og skrike at det er han. Når familien endelig forstår det, er det for sent. Gutten dør. Før lyset slukkes, og skuespillerne trer ut av rolle, oppstod en merkelig stemning blant barna i salen. De begynte å kommentere det de hadde opplevd, fortelle hverandre at det ikke er på ekte, og diskutere det faktum at «gutten hadde dødd». Det kunne nesten høres ut som de forsøkte å betrygge hverandre om at det tross alt ikke var på ekte. Rett og slett usikker på hva de hadde vært vitne til og hvordan de skulle reagere på dette i øyeblikket. I tillegg hadde barna mer eller mindre gjennom stykket skapt en relativt nær relasjon til denne gutten. Da skuespillerne trådte ut av rolle, fikk de god applaus – og usikkerheten forsvant sikkert. Men jeg kan tenke meg at opplevelsen fortsatt satt i.

Det å gi ut headset for å speile det som foregikk på scenen i salen, var et grep som virkelig tjente sitt formål. Med tanke på det å stimulere følelser for å bidra til innlevelse i andre menneskers liv, var denne måten å stimulere barnas følelser på svært effektiv. Når hver og en av publikummerne ble satt i sin egen boble – selv i fellesskap – ble oppfordringen til deltakelse stor da gutten henvende seg til barna. Det ble som han snakket med hver og en av dem direkte siden stemmen hans var i hver og en av dem sine ører. Og motsatt – for de voksne i salen – som ikke hørte noe av det han sa. Det virket som de ble svært så engasjerte og innlevet i guttens liv. Å oppfordre til sympati og empatiske reaksjoner kan være et mål i seg selv som bidrag i barnas dannelsesprosess. Den dramaturgiske strategien i denne

forestillingen, altså det å gi publikum headset for å speile handlingen i forestillingen og for å forsterke barnas innlevelse og respons, gjorde at interaksjonen – som jo i og for seg – var målet til slutt, fungerte godt i praksis.

1.5.2 *Wendy og Peter Pan*, Den Nationale Scene 2020,

- Barnas impulsivitet som en del av teateropplevelsen

Våren 2020 hadde jeg en annen inspirerende opplevelse da jeg så *Wendy og Peter Pan*

på Den Nationale Scene i forbindelse med at jeg var dramaturg praktikant og skrev

bacheloroppgave om dramaturgiens rolle i et institusjonsteater. *Wendy og Peter Pan* er en

familieforestilling med action og eventyr, og jeg var så heldig å se den samtidig som det som virket å være flere barnehagegrupper og barneskoleelever med sine lærere og

barnehagelærere. Selv om forestillingen var familie/barnevennlig – hadde den allikevel flere

sterke og voldsomme scener med pirater og slåssing, fekting og «grusomme» replikker. Det

kunne bli så voldsomt at barna satt i gang å heie eller prøve å gripe inn. Jeg hørte

kommentarer som «slipp henne» og «slutt med det der». Jeg la merke til at et barn på samme

rad som meg reiste seg opp i stolen og hyttet med neven. (En voksen tok henne til side og ba

henne roe seg, men hun roet seg ikke.) Men jeg tenkte, det er ikke så rart. De scenene som

utspiller seg, skjer jo fysisk, på ekte, rett der framfor dem. Hvorfor skulle man ikke forsøke å gripe inn når man blir vitne til urettferdigheter.

Vi i salen som oppførte oss som dannede tilskuere lot det gå sin gang, og lot oss underholde –

der barna i sterkere grad lot seg blande inn og delta. Jeg la merke til at skuespillerne til en

viss grad lot seg «påvirke», eller «ta inn» barnas kommentarer, i for eksempel barnas

latterliggjørelse av kaptein Krok. Barna lo mer da skuespilleren lot seg virke plaget av deres

kommentarer og spilte litt med det – publikumsfrieri – men det var allikevel ingen egentlig

interaksjon. Barna lot seg rive med allikevel.

Jeg tenker at om barna lar seg engasjere så voldsomt at de må bryte ut med kommentarer eller

forsøke å gripe inn i handlingen, er det noe riktig spennende som foregår i samspillet mellom

scene og sal. Utfordringen er selvsagt å anerkjenne responsen uten at det får noe å si for

handling. Når det ikke er lagt opp til interaksjon, men barna allikevel lar seg bryte inn – må

skuespillerne forholde seg til responsen enten de vil eller ikke. Når interaksjon er planlagt, er

skuespillerne forberedt på at forskjellige svar vil komme. Men uten en planlagt interaksjon

kan responsen fra salen virke mer forstyrrende fordi det griper inn på steder man kanskje ikke

hadde øvd på, på forhånd. Av erfaring har jeg lagt merke til at i forestillinger der det er

planlagt interaksjon, er det også lagt til pauser for å gi rom til svarene man forsøker å

framprovosere. Skuespillere i interaktive teaterforestillinger forholder seg fleksible, og til en viss grad improvisative, til de planlagte interaksjonene. Dette kan for eksempel være at de har øvd på hvordan man skal gå videre fra svar man har fått fra salen, hvordan man anerkjenner svarene man får, og hvor lang tid man bruker på svarene når man har spurt etter dem direkte. I teaterforestillinger der det ikke oppfordres til interaksjon, som det forventes at alle publikummerne i salen skal forholde seg passive til det som utspiller seg – kan det oppleves som konfronterende at barna sender ut merkbar respons. Det at skuespilleren som spilte Kaptein Krok ga litt publikumsfrieri tilbake til barna da de ropte ertende kommentarer, var kanskje lurt. Fordi barna ønsker å bli hørt, og kommer til å gjenta seg selv helt til de føler at det de kommuniserte ble mottatt.

1.5.3 *Pølsetjuven*, Den Nationale Scene 2020

- Behovet for nærhet og kontakt

Da jeg bestemte meg for at mitt masterprosjekt skulle handle om teater for barn, kjøpte jeg meg tre billetter til tre forestillingsdager for å se *Pølsetjuven* som gikk på DNS høsten 2020. Det som møtte meg som tilskuer alle tre gangene da jeg kom inn på Lille Scene, var spente og ivrige barn som satt i kohortgrupper med sine foresatte. Stolene var byttet ut med puter – og man fant seg en ledig plass i amfiet. Forestillingen er basert på barneboka med samme navn, og scenografien inspirert av bokas illustrasjoner. Jeg overhørte barna snakke med foreldrene sine, nysgjerrige på når *de* skulle komme og når *det* skulle starte.

Da forestillingen startet, slukkes lyset helt i salen og skuespilleren som spiller «barnet», Kjell, kommer inn til musikk og lager seg en is av krem på sprayboks. Barna reagerte umiddelbart med latter og begeistring for dette. Kjells første replikk «Hei» får umiddelbar respons med «hei» til svar, etterfulgt av en monolog der Kjell presenterer seg selv og familien sin. Dette var den eneste gangen barna kommuniserte tilbake direkte til scenen, det som fulgte hadde ingen rom til barnas respons. Responsen som barna skulle ha etter hvert var forbeholdt deres egne kohortgrupper – med unntak av noe felles latter. Barna kommuniserte parallelt med det som utspilte seg, til sine foresatte, og de foresatte kommuniserte med sine barn. Skuespillerne forholdt seg uavbrutt til handlingen, selv om det var merkbart at de lot seg påvirke av forstyrrelsene fra salen. Latter kan på mange måter oppfattes som positive forstyrrelser og kanskje gjerne noe man vil oppnå. Men hva skjer med relasjonen og relasjonsutvekslingen når barn gråter og begynner å gi uttrykk for at de synes forestillingen er skummel og lurert på når forestillingen snart skal være over? På hver av de tre forestillingene var det minst ett lite barn som ble båret ut i gråt av sin forelder, noe som skapte uro blant publikum og påvirket

skuespillerne ved at tempoet i spillet for eksempel ble litt raskere. At dette ble en utfordrende respons for skuespillerne og måtte forholde seg til, var til å ta og føle på. Det er selvfølgelig umulig å finne en forklaring på hvorfor noen barn hadde en slik reaksjon, og at det kan ha vært helt irrasjonelt i forhold til forestillingen. Men når slik respons oppstår, blir det allikevel en vesentlig og svært merkbar del av begivenheten – uavhengig om gråten kom som en reaksjon på skuespillernes opptreden eller ikke.

Jeg hadde på forhånd sett for meg at det skulle være en eller annen form for interaksjon mellom skuespillerne og barna. Jeg så for meg det fordi forestillingen var satt til Lille Scene, og siden man blir tettere på hverandre i et sal-scene-forhold ved små scener er det ofte at interaksjon på et eller annet plan blir mulig å gjennomføre fordi kontakten mellom tilskuer og aktør er lettere å oppnå ved korte distanser. I tillegg ligger det kanskje en underbevisst forventning at når man skal se barneteater er mulighetene for å utforske typer av interaksjon større enn for andre målgrupper. Det som i stedet gikk opp for meg etter å ha sett forestillingen tre ganger, var den relasjonen som ble skapt mellom foresatte og barn individuelt i deres kohortgrupper. Jeg ble overrasket over hvordan jeg på forhånd gikk ut ifra at relasjonen mellom skuespillerne og publikum skulle være sentral, gikk over til å være relasjonsutveksling mellom foresatte og barn i salen. Dette foregikk ved at barna kommuniserte med sine foresatte om den situasjonen de var satt i. De hadde kommentarer eller følelser knyttet til begivenheten, og deres foresatte forsøkte å berolige barna sine. Det kunne virke som at det ble skapt en slags usikkerhet blant barna i salen da kommunikasjonen mellom dem og aktøren så brått ble slutt etter åpningsreplikken. Så tillitsfulle som de var svarte de «hei» i kor, for så å ikke ha mulighet for å bryte inn eller snakke mere med aktørene. Kanskje usikkerheten kom fra en fornemmelse av at kontakten ble brutt da aktørene ikke lenger etter «hei»-et søkte barnas respons. Den fjerdeveggen ble tidlig og brått et faktum, etter at kontakten var opprettet. Den neste halvtimen spilte aktørene uavbrutt med hverandre, og det virket som de forsøkte å overse publikums tilstedeværelse – kanskje ikke så rart, når skuespillerne kan ha følt seg avvist av publikummet sitt når de hører kommentarer som «Når er det ferdig?», «Det er skummelt.», «Er det lenge igjen?». Men barnas kommentarer kom kanskje som reaksjoner på det å også føle seg avvist. En gjensidig avvising, fordi barna dette gjaldt var veldig små, og forestillingen passet kanskje bedre for et litt eldre barnepublikum. Det er stor forskjell på en 3åring og en 7åring.

Hernes, Horn og Reistad (Hernes et al.) hevder at barn trekker seg unna, trenger et fang eller begynner å gråte om det følelsesmessige innholdet i forestillingen blir for konfronterende.

Dette mener de henger sammen med at barna ville gjort det samme når de leker. I og med at de er totalt innlevet i lekens fiksjon, trer de ut av fiksjonen om noe praktisk må ordnes som når instruksjon skal gis, eller når rammene for leken blir forandret. Målet med kommunikasjonen mellom scene og sal er gjerne å oppnå en følelse av at reell tid og rom er opphevet til fordel for at fiksjonens tidsopplevelse og premisser får den totale oppmerksomheten. Det er som regel ikke vanskelig for barn å godta dette, så fremst det ikke blir for mye for barna å ta inn som gjør det for lite håndgripelig for barna slik at de må melde seg ut. Når fiksjonens tidsopplevelse og premisser er lagt til grunn, er forestillingens neste mål at barna føler med karakterene og spillet. Hvis innholdet i forestillingen blir for voldsomt, risikerer man at små barn trekker seg ut av følelsesstrømmen og bryter fiksjonen;

Vi kan se det i forestillinger for barn der de voksne krangler på scenen og barna blir redde. Den opplevelsen de har med voksne som krangler, gjør at de ikke lenger klarer å skille mellom fiksjonen og virkeligheten. I sin egen lek vil barn behandle denne type problem projisert, for å få avstand til den (Hernes et al., 1993, s. 46).

Pølsetjuven handlet i kortfattet om Kjell og at han ikke ønsker å være tyv sånn som resten av tyvefamilien hans. I den byen de bor i er alle familiene bestemte, og man blir det man er født inn i. Kjell, derimot, klarer til slutt å bryte dette mønsteret – man skal kunne bestemme selv hvem man vil være. I begynnelsen blir Kjell kjeftet mye på når han går imot familiens tradisjoner og forventninger. Kanskje ble det litt for ukomfortabelt med kjefting, og budskapet litt for vanskelig å oppfatte for barna som var rundt 3 år, og dermed trakk de seg unna kontakten og måtte trøstes av sine foresatte. Og kanskje hadde vi alle en grunnleggende usikkerhet til fremmede rundt oss på grunn av pandemien og alle regler og restriksjoner. Det at vi måtte sitte med avstand til hverandre bidro nok til at stemningen ble som den ble; litt skummel og litt mystisk – forsterket av den mystiske jazzmusikken og scenografi som plutselig fikk neon-belysning under skogsscenen da Kjell møtte noen rare outsiders. Sånne stemninger som er spennende for barn å utforske, men kanskje litt uhåndgripelig og utfordrende for de minste barna å forholde seg til. Uansett mener jeg, ut ifra denne erfaringen, at hvis det blir opprettet en kontakt med barna i salen gjør man lurt i å opprettholde den. Det betyr ikke at man gjennom hele forestillingen må ha interaktive samspill med rom for spørsmål og svar, men at aktørene er oppmerksomme barna og anerkjenner at de er der. Hvis man ikke opprettholder kontakten man har startet forestillingen med, kan man risikere at forstyrrelsene fra salen blir like merkbare som når det er positive forstyrrelser – bare at disse forstyrrelsene bidrar til en mer pinlig gjensidig påvirkning. Hvis man derimot ønsker å

oppretholde den fjerdeveggen til fordel for interaktivt samspill med salen, kan det være lurt å være konsekvente til den fjerdeveggen helt fra anslag til slutt.

1.5.4 Oppsummering

Samlet sett forteller disse tre iakttakelsene at barn har behov for å kommunisere tilbake på ett eller annet plan med det som utspiller seg på scenen. Når forestillingen kommuniserer godt med publikummet sitt, for eksempel i form av interaksjon og oppmuntring til deltakelse, utgjør det spennende muligheter for samspillet mellom scene og sal og kreative regigrep. Barn er impulsive og initiativrike når engasjementet blir vekket og underholdt, men trekker seg unna om konfrontasjonen blir for sterk eller u håndgripelig. Det er først og fremst skuespillernes ansvar at barna føler seg sett og ivaretatt under forestillingen, og voksne tilskuere bidrar til at barna føler seg trygg.

2.0 Framlegg av eksisterende forskning

Jeg har valgt ut fire teaterforskere og deres prosjekter for å være innom allerede eksisterende forskning som et supplement til forskningen jeg har gjort og for å vise hvordan forskningen jeg foretar i dette prosjektet skiller seg ut. Disse er Tordis Ørjasæter, Siemke Böhnisch, Siv Ødemotland og Lise Hovik.

2.1 Tordis Ørjasæter, *Med barn i teater* (1959)

Tordis Ørjasæter gjorde en forskning som gikk ut på å belyse hvordan barn, spesifikt førsteklassinger, reagerte på en teaterforestilling. I forskningen inngikk observasjoner og intervjuer i forbindelse med teaterforestillingen *Eventyret og Kvikko* i 1953. Til å begynne med presenterer Ørjasæter handlingen i forestillingen før analysene senere i boka.

Bakgrunnen for forskningen er et ønske Ørjasæter har om å finne en vitenskapelig måte å forklare hvilken betydning en teaterhendelse har for barn, og slå fast at teaterhendelsen er betydningsfull. Men som hun selv påpeker er det ikke, pr. forskningen ble foretatt, blitt gjort noen undersøkelser med vitenskapelige holdbare metoder. Derfor var hennes prosjekt et forsøk på å undersøke problemfeltet gjennom eksplorerende undersøkelse. Forskningen baserer seg dermed på en innsamling av et materiale som gikk ut på å observere et barnepublikums reaksjoner på en tilfeldig valgt teaterforestilling. Senere foretok Ørjasæter intervjuer med barna som var i publikummet, ute etter å finne ut hvordan barn i den aldersgruppen reagerer på en teaterforestilling og hvordan de selv mente forestillingen var. Fordi barn som møter teater for første gang er i en spesielt sårbar situasjon, valgte Ørjasæter bevisst ut førsteklassinger som allerede har vært publikum, for sitt prosjekt. Dette var på grunn av forsvarligheten knyttet til forskningsarbeidet, spesielt når barna må forsvare

opplevelsen de satt igjen med på intervju etter forestillingen. Ørjasæter utførte et grundig arbeid med forskningen sin der hun ble kjent med barna som skulle delta i forskningen og hun ble kjent med teaterforestillingen ved å se den gjentatte ganger, for å legge trygghet til grunn for forskningsmaterialet. Hun foretok intervjuene rett etter forestillingen var slutt, og et nytt en stund etter de hadde sett forestillingen for å undersøke hva som hadde satt seg i barnas opplevelse og minne etter en tid.

Om observasjon la Ørjasæter vekt på at situasjonen publikummet befant seg i, skulle være så naturlig som mulig slik at barna som ble observert ikke skulle oppføre seg annerledes som følger av å vite at de blir fulgt med på. Barna måtte observeres uten at de selv bar preg av å ta del i en forsøkssituasjon. Da kunne Ørjasæter notere ned barnas reaksjoner og vite at reaksjonene var troverdige og ekte. Hun benyttet seg av et notatsystem for å få et representativt bilde av barnas reaksjonsformer. Da kunne hun legge sammen alle reaksjonene og se hvor mange prosenter av publikummet som reagerte på den og den måten, slik dannet hun seg et bilde over hvordan barna reagerte og responderte på forestillingen i et helhetlig perspektiv. Når det gjaldt intervjuene var Ørjasæter interessert i å finne ut hva barna syntes om forestillingen og deres vurderinger av den, for eksempel hva som var morsomt når osv. Derfor opererte hun med et spørreskjema slik at intervjuene lot seg bearbeide kvantitativt og statistisk.

Det Ørjasæter fant ut, var at barna fulgte intenst med på forestillingen. Dette viste seg blant annet med at barna hadde flere «svar-reaksjoner» på det som utspilte seg, enten kollektivt eller individuelt. Noen barn hadde lettere for å svare enn andre, men at det foregikk et direkte samspill mellom scene og sal. En annen interessant observasjon Ørjasæter gjorde seg var barnas behov for kontakt med andre voksne i salen:

Behovet for kontakt med en ledsager kom sterkt til uttrykk, og det slår en hvor viktig det er at barna under et teaterbesøk har en voksen med seg som de kan henvende seg til og føle at de hører sammen med. Det hjelper til med å minske eventuelle skadelige ettervirkninger, og gjør både første og senere teatererfaringer til gode opplevelser (Ørjasæter, 1959, s. 44).

Behovet for kontakt med voksne i salen, enten det er foresatte eller andre ledsagere, henger sammen med den tryggheten barna føler i voksnes nærvær. Det er viktig at det opprettes en trygg kontakt mellom sal og scene, men den tryggheten er lettere å oppnå om barna har voksne å støtte seg på underveis i forestillingen. For eksempel kan det å få øyekontakt med en voksen ledsager betrygge barnet i at *det går helt fint*. Til sist vil jeg ta med hva Ørjasæter

fant ut om barnas evne til medleving. Medlevingen viste seg der barna speilet eller tok innover seg karakterenes følelser.

Det skulle følge av seg selv at barna som et resultat av medlevingen med de enkelte skikkelsene ville synes synd på dem når noe var vanskelig for dem, være lei seg sammen med dem. Når noe gikk farlig for seg, hendte det at de var redde sammen med personene i stykket (Ørjasæter, 1959, s. 95).

Videre fant Ørjasæter ut at ikke bare bidro barnas evne til medleving til medfølelse med karakterene, men også bidro medleving til å skape identifikasjon gjennom å sette seg selv i relasjon til det som utspilte seg.

Det viste seg også at barna hadde en tendens til å legge merke til ting personene hadde felles med dem selv, eller ting i handlingen som minnet om ting de selv hadde vært med på eller så fram til; de stilte ting i direkte relasjon til seg selv. Dette står i nært forhold til det direkte samspillet mellom scene og sal som vi tidligere har vært inne på (Ørjasæter, 1959, s. 103).

Ørjasæter forsket gjennom både kvantitativ og kvalitativ forskning, der jeg på min side utelukkende arbeider kvalitativt. De intervjuene jeg har gjort har vært med voksne scenekunstnere om deres arbeid uavhengig om jeg har sett arbeidet deres eller ikke. Sånn sett kan man si at det Ørjasæter fant ut er spesielt for å si noe konkret om et barnepublikums reaksjonsmønster, der jeg på min side kommenterer tendenser ut ifra et større eksempelmateriale. Der Ørjasæter har innsikt i barnas opplevelse av forestillingen de så, har jeg innsikt i mine egne opplevelser av å være en del av publikummet og begivenheten som fant sted. På den måten kan jeg avdekke flere strategier i et større omfang av forestillinger.

2.2 Siemke Böhnisch, *Feedbacksløyfer i teater for de minste* (2012)

Siemke Böhnisch presenterer en performativ forestillingsanalyse som inndrar de dynamiske prosessene mellom aktører og tilskuere gjort gjennom videodokumentasjon som har dokumentert sal og scene samtidig. Kommunikasjonen som foregår mellom aktørene og barnepublikummet kan beskrives gjennom Erika Fischer-Lischtes tese om en feedbacksløyfe i forestillinger, som Böhnisch senere videreutviklet. I forbindelsen med lesningen av *Feedbacksløyfer i teater for de minste* av Böhnisch, la jeg merke til at hennes inngang til å forske på feltet tilsvarte min egen fascinasjon. Hun forklarer det slik:

Som tilskuer ble jeg fascinert av barnas markante tilstedeværelse som publikum, deres iøyne- og iørefallende nærvær. Mitt inntrykk var at barnas hørbare og synlige tilstedeværelse tilførte forestillingene noe vesentlig (Böhnisch, 2012, s. 211).

Kort forklart er feedbacksløyfe-tesen en forklaring på teatrets handlingsdimensjon – at aktørene og tilskuerne påvirker hverandre gjensidig. Ved hjelp av feedbacksløyfen kan man analysere dette forholdet og hvilken gjensidig virkning aktørene og tilskuerne har på hverandre under en forestilling. I sitt avhandlingsarbeid benyttet Siemke Böhnisch seg av videopptak for å dokumentere forestillingene hun forsket på, slik at hun skulle klare å se detaljene og gjøre analyser av sal-scene forholdet etter at forestillingen var slutt. Hun påpeker at,

Om man er interessert i de dynamiske prosessene som foregår mellom aktører og tilskuere, må man samtidig se på det sceniske forløpet og det som foregår i tilskuerrommet (Böhnisch 2012, s. 216).

Det å forske på publikumsresepsjonen er svært komplekst, fordi det er vanskelig som forsker å få med seg handlingsforløpet og responsen og detaljer, og samtidig være i stand til å huske det godt. I den grad en forsker bruker teaterkunstnere som kilde må man ta høyde for at det er uklart hvor godt de selv husker kommunikasjonen de hadde med barna, og samtidig som det er usikkert om de var bevisst den gjensidige interaksjonen med barna. Derfor vil det være nødvendig å benytte seg av videodokumentasjon for å kunne ha et grunnlag for å gjøre analyser av publikumsresepsjonen. Da kan man gå tilbake å se på detaljer man ikke var i stand til å få med seg under selve forestillingen. For eksempel gjelder dette alle barnas reaksjoner, alt fra små smil til større bevegelser som reaksjoner på det som utspiller seg på scenen. Böhnisch hevder at barnas tilstedeværelse i seg selv gir spesifikke utfordringer til aktørene på scenen og at det der igjen skjer estetiske strategier utført av scenekunstneren som svar på utfordringene gitt fra salen. Derfor kan ikke kvaliteten i en forestilling beskrives uten at publikummet tas med i analysen (Böhnisch, 2012, s. 211). Og for å vite nøyaktig hva som gjorde at barna reagerte sånn eller sånn, må man se hva som foregår på scenen samtidig. Denne kompleksiteten i forskningen er svært interessant, fordi man med videodokumentasjon er i stand til å kunne si noe om hva som gjør at barna reagerer som de gjør, og peke på hva det var de reagerte på som konkret utspilte seg på scenen. Om man er interessert i å forske på publikumsresepsjon på mikronivå er Böhnisch noen man kan inspirere seg av som inngang til slik forskning som jeg skal gi et eksempel på i avsnittet som følger.

2.3 Siv Ødemotland, *Små barn møter teater – teater møter små barn* (2013)

Siv Ødemotland har benyttet seg av Böhnisch sin tese om feedbacksløyfer og anvender metoden i sin forskning. Om estetisk danning ordlegger Ødemotland seg slik;

I diskusjonen om estetisk danning i teatret blir begrepet *en estetisk erfaring* sentralt, ofte beskrevet i resepsjonssammenheng som en ekstraordinær og skjellsettende opplevelse som gir et varig minne (Ødemotland, 2013, s. 148).

I utsagnet kommer det fram at Ødemotland ser på barnas resepsjon som sentral for hvordan man kan forklare deres estetiske erfaring som en konsekvens av teaterforestillingen. I sitt arbeid har hun gjort analyser av publikumsresepsjonen til et barnepublikum da de så en forestilling. Aldersspennet til publikummet var fra 0-6 år. Ødemotland beskriver hva som skjer i salen i samsvar med det som skjer på scenen, som for eksempel hva de ser/er med på med latter og begeistring, kommentarer til gjenkjennelse, gjentar ord som blir sagt eller bruker ord for å forklare det de ser på scenen. At barn snur seg til voksne ledsagere for anerkjennelse og trygghet. Kroppslige bevegelser, gjerne små, uten at blikkontakten blir brutt. Ødemotland fant ut at barna speiler det de ser med mimikk og kropp, og at aktørene tilpasser seg barnegruppen de spiller for. Hun fant også ut at aktørene raskt vil plukke opp signalene barna gjør når de setter seg og underveis under forestillingen. Om de er litt nervøse eller aktørene plukker opp en anelse om at et barnepublikum har lettere for å bli skremt av høye lyder kan aktørene tilpasse seg dette. Ødemotland har et eksempel: der aktørene gjør en neddempet versjon av enkelte hendelser i forestillingen fordi barna i publikum er unge og forsiktige;

Aktøren bryter det vante mønsteret, hun velger altså å *ikke* lage smell når hun skader foten som en respons på hvordan publikumsgruppen er. Andre møter viser også et annet særtrekk ved de yngste barna i møte med teater; den voksne ledsagerens betydning for barnas opplevelse. Når barna er usikre på hvordan de skal fortolke en situasjon, kaster de gjerne et blikk på sine omsorgspersoner (Ødemotland, 2013, s. 156-157).

Ødemotland fant ut at barn som blir usikre på situasjonen/handlingen og hva de skal føle og mene om dette, snur seg mot en voksen omsorgsperson slik at de kan se hvordan den voksne forholder seg til handlingen. Om barnet får et betryggende blikk tilbake kan barnet snu seg tilbake til scenen. Igjen handler det om barnas behov for trygghet og å føle seg ivaretatt, og at det er viktig for hvilken betydning teaterhendelsen får for barna da og etterpå. Til sist har Ødemotland en tydelig konklusjon,

Barna fikk erfare hvordan de selv, kameratene og de voksne tok del i samme hendelse, både barn imellom og i forhold barn-voksne. Barna fikk også kognitiv innsikt i hvordan teater kan være, som opplevelse av scenografi, rekvisitter, kostymer og symbolske handlinger. Deres innspill i hendelsen fikk betydning for hvordan uttrykket ble. Vi har sett at de yngste barna kan være tausere i sin reaksjon enn eldre barn. Når denne gruppen barn er stille og forsiktige, fører det til at utøverne toner seg inn på stemningen og utfører en mer forsiktig versjon. Videre har vi sett at barnas

frydefulle latter har ført til at en scene varte lenger enn vanlig (Ødemotland, 2013, s. 161).

2.4 Lise Hovik, *De Røde Skoene* (2014)

Lise Hovik presenterer med *De Røde Skoene*, et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste der hun forsket på hvordan teater kan skape en god kommunikasjon med de minste barna som anerkjenner deres kroppslige væremåte samt deres behov for fysisk deltakelse i kunsthendelsen, men samtidig ivare ta hendelsens kunstneriske form. Ph.d prosjektet til Hovik består av praktisk kunstnerisk arbeid i tre ulike versjoner som ble utviklet parallelt med en artikkel-basert avhandling. Teaterforestillingen *De Røde Skoene* er ledet av Hovik selv både kunstnerisk og administrativt. På samme måte som Böhnisch og Ødemotland, har Hovik også benyttet seg av videofilm som utgangspunkt for analysene for å kunne si noe om barnas medvirkningsformer, utøvernes improvisasjonsrom, og de voksnes rolle og fokus, nærværets betydning, grenser og terskler, lek som musisk kommunikasjon og deltakernes ulike fokus i kunsthendelsen. Hovik la merke til hvordan barna raskt innordnet seg tilskuerens habitus;

Grensen mellom scene og sal er ikke alltid lett å se, men den eksisterer likevel både inni oss, i scenerommet og i teaterkulturen. Når barn kommer på teater for første gang er det overraskende mange som umiddelbart forstår signalene og innordner seg. Tilskuerkulturens *habitus* er sterk; vi skal sitte stille, følge oppmerksomt med og holde tilbake følelsesmessige reaksjoner. Kroppslige signaler fra de voksne til barna forteller om dette; forsiktig trekking i genserne til ivrige barn, hvissing, hysjing, plassering og tilrettelegging er aktiviteter som preger minuttene før forestillingen begynner. Selv veldig små barn fanger opp disse signalene. De kan fornemme grenser, regler og forventninger i rommet (Hovik, 2014, s. 39-40).

Denne beskrivelsen av hvordan voksne forholder seg til barn i publikum, har jeg lagt merke til ved flere anledninger i teaterforestillinger jeg har sett. Jeg har tenkt at det henger sammen med de voksnes intuitive og instinktive driv om oppdragelse. Tilskuerkulturen som Hovik går inn på sitter så dypt i oss at også her er det et ønske om å dannes på lik linje som alle andre samfunnsmessige og kulturelle arenaer, normer og regler knyttet til disse. Det er slik vi ter oss, slik vi er og oppfører oss, folkeskikk og hensyn til andre. Videre beskriver Hovik maktrelasjonen som ligger til grunn i møtet mellom voksne aktører og barnepublikummet:

I teatermøtet mellom voksne skuespillere og barnepublikummet ligger det en strukturell maktrelasjon som eksisterer i kraft av forskjellen mellom voksne og barn, lærer og elev: en pedagogisk relasjon. Selv om kunstnerne gjerne søker (ubevisst) å unngå eller (bevisst) bygge ned denne strukturen, så virker den i form av holdninger, utsagn og handlinger. Maktrelasjoner mellom voksne og barn kan være mer eller mindre tydelige, men de gjør noe med situasjonen og teaterhendelsen. Barneteater har dessuten en forholdsvis lang pedagogisk tradisjon, der et overordnet

mål var å formidle holdninger, verdier og kunnskap. De voksne opptrer som barnas pedagoger både i kraft av å være teaterkunstnere og som foreldre eller ledsagere i teatret (Hovik, 2014, s. 41).

I forestillingene jeg har sett av Eventyr i Parken er det spesielt interessant hvordan de (som voksne scenekunstnere) forholder seg til barna og hvordan barnas foreldre forholder seg til barna. Skuespillerne forholder seg svært aktive med barna som vandrer med dem i løypa de har planlagt. Selv om barna ikke vet hvor neste stasjon er, leder de ofte an i front sammen med skuespillerne som om de vet hvor denne leken skal videre. Skuespillerne tar til seg barnas innspill og er i konstant dialog med dem. Når scener utspiller seg, følger barna nøye med. Av og til hender det at scenene avbrytes av kommentarer, fordi dialogen helt fra start et åpent opp. Da blir kommentarene fra publikum med i scenen som utspiller seg. Allikevel, til tross for skuespillernes interaktivitet med barna – la jeg ofte merke til foreldrenes signaler som Hovik trekker fra, hysjing, forsiktige trekkinger i klær, og hvisking som signaliserer at barna må «oppføre seg». Til sist vil jeg ta med Hoviks perspektiv på improvisasjon og lek:

Kunsten å improvisere er den kunsten som ligger nærmest barnas lek. Barns lek kan i likhet med improvisasjonskunst forstås som en kombinasjon av øvelse gjennom gjentakelser og variasjoner med et gitt leketema, og spontane innfall i øyeblikket. Når barn leker skaper de sin verden i øyeblikket, sammen med hverandre, med kroppen, med tingene rundt seg, med lyd og sang, med bevegelser, ord og fortellinger (Hovik, 2014, s. 48).

I interaktive forestillinger, der improvisasjon blir sentral – vil det si at barna blir invitert med på en lek der deres lekeerfaringer og evner til å improvisere spiller inn på hvordan interaksjonen utspiller seg mellom scene og sal.

2.5 Oppsummering

Samtlige av de nevnte teaterforskerne her gjør et svært grundig arbeid som resulterer i å kunne si noe konkret om ett/Hver sine spesifikke barnepublikums reaksjonsmønster og samsvare det med hva som foregikk på scenen da reaksjonene oppstod. De har benyttet seg av videodokumentasjon for å kunne gå tilbake til teaterhendelsen i ettertid for å ikke miste detaljer som kan bli glemt eller hvikes ut av minnet (bare Ørjasæter benyttet seg ikke av kamera, men hennes forskning tilsvarer de andres i en tid da kamera ikke var like tilgjengelig sammenlignet med i dag). Samtlige fant ut at barnas behov for trygge voksne i salen er vesentlig for teaterhendelsen, og at behovet for kommunikasjon og dialog med det som utspiller seg på scenen er der på et eller annet plan.

Jeg på min side, som ikke har benyttet meg av videodokumentasjon eller fokusert på en spesifikk teaterforestilling eller teatergruppe, kan si noe om ulike tendenser som forekommer

i barneteater i et større perspektiv i dagens praksis. Jeg har hovedfokus på det som utspiller seg på scenen og de ulike strategiene jeg har vært vitne til i praksis og i dialog med utvalgte scenekunstnere. Når jeg kommenterer barnas respons, er det for å supplere med hvordan strategiene til de ulike forestillingene synes å virke på barnepublikummet sitt.

På bakgrunn av Hoviks kommentar til tilskuerens habitus, kommer her en liten digresjon der jeg reflekterer over mitt forhold til begrepet. Jeg bet meg spesielt merke til Hoviks forklaring om tilskuerens habitus, fordi jeg har gjort meg noen tanker selv om hvordan voksne oppfører seg mot barn i salen, og at jeg tror det trengs en bevisstgjøring til for kunne klare å bryte med mønsteret der det trengs. Hvis scenekunstnere ønsker å invitere barna med i kunsthendelsen i større grad enn den automatiske passiviseringen vi inntar, er det scenekunstnernes ansvar å gjøre publikum oppmerksom på dette. Det handler, som jeg ser det, om at publikummere oppdras og læres opp på nytt til hvordan man kan være tilskuer for en scenekunsthendelse der interaktivitet og kommunikasjon på ulike nivåer er viktige for samspillet mellom scene og sal. Barna har lov til å delta, de har lov til å bli med på den måten de inviteres på. Og da må ikke de voksne tilskuerne sette begrensninger på barna som deltar, fordi det ødelegger for kommunikasjonen og samspillet mellom scene og sal. Når voksne publikummere ikke vet om dette, at den vanlige tilskuerrollen utfordres og tøyes i ved barneteaterforestillinger, betyr det at de vil komme til å forsøke å oppdra barna sine på den måten de tror er riktig. Jeg har fått fornemmelser av at noen foreldre har blitt flau av barna sine når barnet har deltatt muntlig under forestillingen på impulsive tidspunkter. Jeg har opplevd barnets impulser som givende og nødvendig for forestillingen, nettopp fordi jeg vet at aktørene har åpnet opp for dialog og klarer å ta til seg slike impulser og forholde seg improvisative til dem. Når foreldrene blir flau av barnet sitt, tar de barnet til seg for å snakke til det, og da vrir barnet seg unna. Det blir en liten kamp mellom forelderen og barnet som er til mye mer forstyrrelser for teaterhendelsen enn barnets lekeimpulser som skyter inn nå og da.

Jeg mener det ligger et ansvar her, på scenekunstnernes side, å fortelle voksne/lære dem opp at det er greit om barna kommuniserer med aktørene. Om dette også må tydeliggjøres i detalj når billetten kjøpes og beskrivelsen av forestillingen er lest. Kanskje det hjelper med en liten OBS: vi inviterer barna til en kunsthendelse der de med sine lekeimpulser er delaktige på vårt initiativ. Vi er fleksible og vant med å improvisere over barns forskjellige og impulsive innspill. Foreldre som forsøker å oppdra barna sine forstyrrer kunsthendelsen mer enn det barna med sine utspill gjør. La barna få slippe seg løs og leke med oss!

Ørjasæter, Böhnisch, Ødemotland og Hovik har alle fire forsket på publikumsresepsjon og sett på ett barnepublikums reaksjonsmønster. Jeg har i min studie forsket på dramaturgiske strategier, der jeg av og til har kunnet supplere med barnas respons. Det har hele veien vært fokus på hva det er scenekunstnerne gjør for å imøtekomme barnepublikummet sitt, og ikke fokus på hva konkret som skjer i salen. Derfor har jeg med denne studien mulighet for å vise til et større eksempelmateriale, avdekke flere forskjellige strategier, og forskjellige scenekunstneres perspektiver, erfaringer og valg.

3.0 Refleksjon over teori; barn, lek og teater.

Innledningsvis har jeg gitt en forklaring rundt valg av tema og problemstilling. I dette kapitlet skal jeg reflektere over valg av teori. Jeg begynner refleksjon over teori med noen innledende spørsmål jeg mener det er relevant at jeg har svart på før analysene senere i oppgaven. Spørsmålene har jeg utformet på bakgrunn av problemstillingen min og hypotesene jeg har over hva som må til for å imøtekomme barn som tilskuere.

- Hva kreves av en barneteaterskuespiller?
- Hva er barnas lek, og hvorfor er det viktig å ta stilling til i barneteater?
- Interaksjon og kommunikasjon, hva dreier det seg om?
- Hvilke hindre kan oppstå i mottakelsen av barneteater?

3.1 Innledende spørsmål

Jeg har tatt primært utgangspunkt i bøkene *Lek, Dans og Teater*, og *Teater for barn*, skrevet av forfatterteamet Leif Hernes, Gunnar Horn og Helge Reistad (Hernes et al.) utgitt i 1993. Grunnen til det er at jeg fant deres tilnærming til barn og teater svært interessant fordi deres tilnærming i *Lek, Dans og Teater* går ut på å se barnas lek i samsvar med scenekunstneres måte å vise fram kunst. Og det samsvarer med hypotesen jeg har om at scenekunstnere må imøtekomme barnepublikummet sitt med hva behovet til barna er. I aktiv lek spiller barn automatisk ut roller som scenografer (når de bygger opp sitt lekeunivers med byggeklosser, puter o.l.), regissører/instruktører (når de instruerer leken og hverandre, 'også gikk du dit', 'og så kom tyven', 'og så sa du stopp', osv.) og skuespillere (når de aktivt deltar i leken med sine impulser som tilfører lekens magi i øyeblikket). Deres evne til disse rollene ligger intuitivt i det å samhandle med andre mennesker. Når barn blir invitert inn i en lek i form av teater og scenekunst, vil det være et møte som barna raskt kan klare å samhandle med – fordi 'leken' som utspiller seg på scenen har likhetstrekk med den leken barna gjør til vanlig. Siden jeg lar meg fascinere av barnas lek når jeg er på jobb i barnehagen – og tenker tilbake på min

egen barndoms lekeplass – passer *Lek, Dans og Teater* godt inn i mine egne refleksjoner og ideer om barnas evne til å leve seg inn i og transformere virkeligheten rundt seg, som igjen gjør de til de spennende, utfordrende og perfekte tilskuerne for teater og annen scenekunst. Med *Lek, Dans og Teater* har forfatterne forsøkt å se leken ut ifra barnas premisser, og ser det i sammenheng med teaterkonvensjonene. Selv om boka er ment for dramapedagogikk og pedagogikk, passer flere av deres observasjoner inn i min problemstilling. Hvordan kan man imøtekomme barn som tilskuere, hvilke dramaturgiske strategier er det scenekunstnere benytter seg av for å lage teater for barn? For å kunne imøtekomme barnas behov, og for å lage teater på barnas premisser, bør man vite hva behovet og premissene til barna faktisk er. Når forfatterne går inn i barnas lek og lekeunivers mener jeg de samtidig belyser hva scenekunstnere bør tenke over i møte med barn som tilskuere i forhold til hvordan barns virkelighetsoppfatning er, og hva deres liv og gjøren går ut på til det daglige. Når barn møter teater, blir de konfrontert med leken de er så kjent med. Da er det opp til scenekunstnerne å gjøre 'leken', altså teateropplevelsen, så mottagelig som mulig for at barna skal oppleve å være ivaretatt og imøtekommet for at de skal kunne leve seg inn i og ta del i det fiksjonelle universet som teaterhendelsen legger opp til. I forfatterens bok *Teater for Barn* går de grundig til verks når de beskriver og går inn i hvordan teater bør forholde seg til sitt barnepublikum. Dette innebærer for eksempel hva en barneteaterskuespiller bør mestre i møte med publikum, og hvordan kommunikasjonen i barneteatret foregår. Jeg er selv ganske bastant i min tilnærming til barneteater, at det må tilpasses sitt publikum og barna må imøtekommes. Hernes et al. beskriver det på en passende måte;

En teaterforestilling skal og må være en kunstopplevelse. Den må appellere til publikum på følelsesplanet. For at en slik kunstopplevelse skal bli tilgjengelig for barn, må den tilrettelegges slik at barna kan ta inn over seg alle forestillingens elementer. Den må tilpasses barnas mentale nivå og deres måte å lære og oppleve på, og den må presenteres i en atmosfære og i en sammenheng der barna er i stand til å ta i mot den (Hernes et al., 1993, s. 93).

3.1.1 Hva kreves av en barneteaterskuespiller?

Dette spørsmålets relevans ligger i tanken om at en aktør bør mestre visse egenskaper i barneteater. De egenskapene jeg etter hvert skal identifisere krever noe av en skuespiller i møte med et barnepublikum i større grad enn når skuespilleren møter andre eldre målgrupper. Grunnen til det er fordi det kan være et barns første møte med teater, og da må en skuespiller ha noen viktige egenskaper til grunn for at møtet dem imellom skal fungere. Barn må trenes opp til å overvære en teaterforestilling, og det gjøres best ved at skuespillerne som møter dem

er trent i, og bevisst over hva som må til for at kommunikasjonen/samspeillet mellom scene og sal skal gå godt for begge parter.

Egenskapene jeg sikter til er *konsentrasjon, innlevelse, oppmerksomhet, fleksibilitet, improvisasjon, og samarbeid*. Når det gjelder konsentrasjon, innlevelse og oppmerksomhet handler det om at skuespilleren må kunne klare å samle all energi og la alt dreie seg om øyeblikket. På den måten vil hen klare å leve seg inn i rollen og fiksjonen samtidig som hen har en delt oppmerksomhet til både medskuespillere/spillet og kommunikasjonen med publikum. Hernes et al. argumenterer for at konsentrasjon og innlevelse er spesielt viktig for å holde fast ved rollen i situasjoner der man kan bli overrasket over kommentarer og utspill fra publikum eller medspillere. Det gjelder å ikke la seg falle ut av karakteren og fiksjonen, for hvis det først brytes kan det være vanskelig å bygge det opp igjen. En barneteaterskuespiller må altså ha konsentrasjon og innlevelse på plass, slik at uforutsette situasjoner ikke ødelegger for handlingen. Å være oppmerksom på publikummet sitt er viktig for å kunne tilpasse seg dem. For eksempel handler det om å justere styrken og intensiteten i spillet etter hva publikumsdynamikken signaliserer behov for (Hernes et al., 1993, s. 29). Videre hevdes det at for å klare å tilpasse seg publikum må skuespilleren ha en oppmerksomhet som krever en konsentrasjon over rollen og handlingen samtidig som det som foregår i rommet. Spesielt når former for uro forekommer, at skuespilleren klarer å ta de som er urolig med inn i fiksjonen igjen.

Ideelt sett skal det for enhver skuespiller på jobb etterstrebes at hver forestilling føles som om det er for første gang. Ett nytt publikum krever en fornyet energi fordi et publikum reagerer forskjellig ut ifra publikumsdynamikken og hvilken kommunikasjon skuespillerne har skapt med dem. Fordi alle publikumsinstallasjoner er forskjellige, uavhengig om det er de som har kommet til teatret eller de elevene teatergruppen har kommet på besøk til, må energien skuespillerne tilfører forestillingen være fleksibel ut ifra hva publikum trenger. Hvis skuespillerne ikke klarer å være fleksible i møte med nye situasjoner og stemninger som publikum bærer med seg, vil forestillingen ha vanskelig for å kommunisere med publikummet sitt. At skuespilleren mestrer fleksibilitet henger sammen med at hen også mestrer improvisasjon. Det kan være svært utfordrende å 'hente inn' barnepublikummet underveis, men det er viktig for opplevelsen at aktørene mestrer denne utfordringen. Det vil forekomme at barn kan la seg distrahere av hverandre, detaljer, lyder osv. som drar dem ut av fiksjonen og spillet - og det er gjerne da denne uroen finner sted. Utfordringen uroen medfører krever at skuespillerne mestrer både fleksibilitet og improvisasjon samt å reagere

raskt, da kan barna 'hentes inn' igjen uten at det går utover spillet. Til sist må skuespillerne klare å samarbeide med hverandre, slik at skaperevnen til hver enkelt bidrar til kreativt arbeid – både i prosessen før og under forestilling. Godt samarbeid krever tillitt til hverandre som skuespillergruppe, og vil ha mye å si for om man klarer å mestre de nevnte egenskapene. Stoler man på hverandre vil man lettere kunne improvisere og være fleksibel til at forestillingen kan endres noe ut ifra hva publikum bidrar med og har behov for. Det skuespillerne mestrer av fleksibilitet og improvisasjon tilfører den enkelte forestillingen noe unikt mer enn det forstyrrer og overrumpler handlingen og opplevelsen. Samarbeider man godt vil også konsentrasjonen, innlevelsen og oppmerksomheten skjerpes og energien skapes og opprettholdes.

3.1.2 Hva er barnas lek, og hvorfor er det viktig å ta stilling til i barneteater?

Man kan fascinere seg av barns lek fordi de med leken gjør noe vi avlærer oss jo eldre vi blir, og når man arbeider med teater må lære seg på nytt igjen – og holde vedlike. Nettopp det å være fullstendig i nuet, sugd inn i detaljer og stemninger, og at energien er sentrert mot et felles punkt. Det generelle målet med en barneteaterforestilling, kan være å skape en tilværelse der sal og scene er ett der man innenfor fiksjonens rammer flyter fritt og impulsivt. Hernes et al., hevder at barn, på samme måte som kunstnere, ikke har noe mål med leken/kunsten. Det er det å være *i* det som er spennende, og meningen ligger i leken og kunstmediet i seg selv (Hernes et al., 1993, s.11). Det er slik tanke- og følelseslivet utforskers i rammene av estetiske uttrykk. Når barn leker gjør de det fordi de har lyst til det, og konsekvensene av lek er at barnet lærer og får nye erfaringer. Når barn møter teater stimuleres læring og erfaringer også gjennom en form for lek, fordi barnet vil komme til å kjenne igjen elementene i forestillingen i sin egen tilnærming til lek og læring.

På samme måte som at publikum tilfører sammenheng i en teaterforestilling, er det tilskueren til barnas lek som tilfører sammenheng til leken de er opptatt med. Innledningsvis dro jeg inn en refleksjon fra en lek jeg observerte på jobb, de guttene som lekte med biler i ei kasse med vann. Når man observerer barn i lek kan man oppfatte leken som at den springer ut fra samme ide skapt i samme tid og rom, og at barna veksler mellom å kommunisere og å leke parallelt ved siden av hverandre. Det foregår et samspill mellom de som er med i leken og det leken dreier seg om. Betrakter man leken, vil det oppstå sammenhenger – som da jeg observerte guttene i regnet og brikkene falt mer og mer på plass. Jeg stilte ingen spørsmål, men fikk svar av små hint og kommentarer som kom ut av kommunikasjonen de hadde dem imellom. Fra jeg antok at de bare plasket med småbiler i vann til informasjonen jeg fikk ut av samspillet

deres forsto at bilene var hunder og kassen med vann et basseng på badeland. På samme måte som at jeg på dette tidspunktet var fri fra barnas intensjoner og tanker, tilføyde jeg sammenheng og mening til leken deres bare ut ifra mitt tilskuerperspektiv, er det det samme som foregår når jeg er tilskuer på teatret – fri fra scenekunsternes intensjoner og tanker. Det som skjer er at leken og teaterforestillingen får tilføyd noe nytt i møte med publikum, noe som aktørene/barna i lek ikke hadde tenkt på selv. Tilskueren skaper sammenhenger og gir leken/forestillingen mening. I barneteater er denne faktoren, etter min mening, særlig aktuell. I og med at barnas tilnærming til lek lett lar seg overføre til teaterhendelsen, er det nærliggende å anta at barn som tilskuere vil klare å skape sammenhenger og meninger til en teaterforestilling like intuitivt som de skaper lek selv. Så lenge teaterforestillingen legger til rette for det, vil det på naturlig vis oppstå et samspill mellom barna og aktørene som bidrar til en felles lek.

Når det er sagt er det viktig å poengtere noen signaler barn gir uttrykk for når de leker – som kan fortelle oss noe om deres behov i møte med scenekunst. Det er barnas behov jeg mener det er viktig at scenekunstnere tar hensyn til for at kommunikasjonen dem imellom skal fungere. Og siden lek er en form for kommunikasjon, både verbal og non-verbal, mener jeg det er viktig at man tar stilling til hva barnas lek innebærer når scenekunstnere skal lage teater for barn. For det første vil barn helt ned i spedbarnsalder snu hodet vekk når det ønsker å avslutte kommunikasjonen det har med et annet individ. Dette er fordi små barn, spesielt før det kan snakke med ord, kommuniserer mye med blikk og blikkontakt. Når det har fått nok, eller trenger pause, bryter det øyekontakt. Det samme vil skje når et barn er tilskuer for en teaterforestilling i det det for eksempel blir for mye, for intenst, kjedelig, uforståelig eller forvirrende. Dette henger sammen med at barn i lek ofte vil komme til å sentrere leken i en sirkel form, med ryggen vendt utover og fokus inn mot midten der lekens tema er i sentrum. Når et barn vil gå ut av leken snur det seg simpelthen vekk fra midtpunktet og vender ryggen mot midten. Grunnen til at det blir slik er fordi barnet beveger seg rundt sin egen akse, som i en sirkel der barnets fokus alltid er midtpunkt og barnets rygg alltid er vendt mot omverdenen. Det er der barnet har sitt fokus at det vil ta inn opplevelser, sanseintrykk og erfaringer, og det barnet har vendt seg imot vil foregå utenfor barnets opplevelsesverden. Når barn møter teater vil derfor barnets fokus rette seg mot det som utspiller og holde fokuset sitt der så lenge det er komfortabelt for barnet. Er det ikke det, vender barnet seg vekk fra det som utspiller seg og for eksempel finner seg et fang eller kommuniserer med sidemannen

(som i *Pølsetjuven* da noen av barna snakket med sine foresatte om hvordan de opplevde forestillingen mens den pågikk.)

Siden barn opplever verden rundt seg i svært høy grad gjennom sanseintrykk (pga. deres evne til fullstendig tilstedeværelse), kan det være hensiktsmessig for teaterhendelsen at den viser en ting av gangen slik at barna kan flytte oppmerksomheten sin fra et objekt til et annet. Slik vil barnas fokus og konsentrasjon holdes gående lenger uten at det føler behov for å snu seg vekk og dermed bryte kommunikasjonen. Variasjon og dynamikk kan skapes gjennom kontraster slik at det «samme» er spennende over tid. For eksempel ved borte-tittei-lek der det varieres med hvor lenge hendene holdes framfor ansiktet før de tas vekk og ansiktet kommer fram. I tillegg til variasjoner i ansiktsuttrykk som skjuler seg bak hendene for hver gang, og lyden som lages i det hendene tas vekk – noen ganger lavt og mørkt, andre ganger høyt og lyst. Mimikk og kroppsspråk, den fysiske kroppen i rommet, er et svært viktig og essensielt sanselig objekt – som barna fra de er spedbarn er fortrolige med. For eksempel mime, herming og imitasjon som en del av kommunikasjonen mellom spedbarn og andre individer for å blant annet styrke og utvikle relasjonen dem imellom. Det er i samspillet mellom barn og de menneskene barna har rundt seg at grunnlaget for sosial adferd etableres, utforskes og styrkes. Og dette gjøres blant annet gjennom lek og utforsking som bidrar til barns opplevelse av verden og at det opparbeider seg erfaringer. Når barn opplever scenekunst, er slik opparbeiding av erfaringer gjennom lek viktig for deres utvikling.

Elisabeth Gording skriver i *Barneteater en gjøglerlek* at «Teater er lek, og leken er livsnødvendig for menneskesinnet. Lek er barnets uttrykksmåte fra vuggen av» (Gording, 1965, s. 9) som jeg mener er en fin måte å beskrive viktigheten over barnas lek og hvordan det henger sammen med teater. Gording hevder også at barn; «Ved stadig å identifisere seg med andre vesener og forskjellige mennesketyper øker barna helt naturlig sin forståelse av andre mennesker og deres forhold til livet og tilværelsen» (Gording, 1965, s. 16). Det at barn møter teater på måter som minner om deres egen lek, bidrar til dannelse og læring som er helt nødvendig for barns sosiale utvikling samt det å forstå seg selv i forhold til andre.

3.1.3 Interaksjon og kommunikasjon i barneteater, hva dreier det seg om?

Publikumskontrakten aktørene og publikum inngår i det de møtes og rammene for teaterhendelsen er satt, er avgjørende for om publikum oppfatter forestillingens fiksjon og opplever den som virkelig. Dette har å gjøre med hvordan forestillingen kommuniserer med sitt publikum. Denne kontrakten kan etableres fra tilskuerne har tatt sin plass i salen og forestillingen er i gang – nesten uansett hvordan forestillingen starter. At lyset slukkes,

musikk spilles, eller den første aktøren inntar scenen. Hvordan skuespilleren beveger seg, hvordan første replikk lyder og om den sies ut mot publikum, ut i luften eller til en annen aktør. Anslaget er satt, og på sekunder er kontrakten satt og bestemt, og da holdes den til forestillingen er ferdig og aktørene angivelig trer ut av rolle under applausen. Når det gjelder for barneteater er det ofte at aktørene starter forestillingen med å presentere seg selv eller karakteren sin til barna før selve handlingen starter. På den måten etableres tillitt og trygghet som bidrar til at kommunikasjonen videre flyter fint og kontrollert. Dette gjelder spesielt for forestillinger der aktørene kommer tett på barnepublikummet, for eksempel ved små scener eller på besøk i barnehager og barneskoler. Det kan være avgjørende for kommunikasjonen om barna har blitt presentert for hvem det er de skal forholde seg til, og at aktørene har snakket til dem direkte og tatt dem med inn i teaterhendelsen innen selve handlingen starter. Da er kontakten etablert og en eventuell frykt for fremmede forhåpentligvis minsket eller fraværende fra barnas side. Og at aktørene gir seg selv en sjanse til å bli kjent med publikummet sitt, hvilken stemning de har med seg, og hvordan resten av forestillingen kan preges av akkurat dette publikummet. For eksempel om aktørene starter med å presentere seg selv eller karakteren de har inntatt, vil de raskt legge merke til om barnepublikummet har et høyt tempo, rask tillitt eller ikke i forhold til hva barna svarer og hvordan de svarer på introduksjonen. Er det noen veldig utadvendte barn man kanskje kan være obs på underveis, så legger man merke til vedkommende allerede fra starten. Og om barna er sjenerte og trenger mer tid for å kommunisere verbalt tilbake er dette noe aktørene kan ta hensyn til allerede her. Eksempler: *Bjørnis og de røde prikkene* – Lina og Haflidi ønsker barna velkommen og presenterer seg selv før de går i gang. Presentasjonen virket betryggende på publikum, de svarer raskt og følger nøye med. *Min venn romvesenet* – noen av skuespillerne vandrer rundt i lokalet når vi kommer inn, de kommer bort til oss og erter oss. Ved utgang etter forestillingens slutt er det den andre halvparten av skuespillere som tar farvel med oss på vei ut. Hilde Trætteberg Serkland tar imot oss på vei inn til Lille Scene, og henviser hver publikummer til plassene i amfiet. Gullspira i *Barna fra Frostmøffellet* – som både er geit og forteller. Vi godtar at hun kan snakke til oss som et menneske, men at i spillet er hun ei geit med «geitespråk».

Når det gjelder å etablere en kontrakt etter at kontakten er opprettet, så løser det seg fint når aktørene er konsekvente til de forholdene de legger til rette for. Barna, på sin side, er vant med at det veksles mellom fiksjon og virkelighet når de er inne i sine lekeunivers. Det er den kontrakten de har dem imellom når de leker med hverandre, at når som helst kan man bryte ut

av rollen og gi instruksjoner eller si ifra om praktiske ting. Typiske instruksjoner kan være når noen har en ide som må forestilles via fantasien, «her er det en vegg, så du kom ikke forbi.», eller instruksjoner til sin eller andre sin rolle, «og så ble du lei deg/og så gikk du dit/også sa du at ...» Man kan med andre ord anta at et barnepublikum raskt vil kjenne igjen og godta vekslingen mellom fiksjon og virkelighet når aktørene forholder seg til det på samme måte. Det jeg mener med at aktørene er konsekvente til de forholdene de legger til rette for, er at kommunikasjonen foregår på best vis når aktørene er bevisste de(n) kommunikasjonstypen(e) de har satt i gang. Man kan dele opp de ulike kommunikasjonstypene man møter på i barneteater i 4 kategorier. Kategoriene har jeg hentet ut fra *Teater for Barn* av Hernes, Horn og Reistad og jeg eksemplifiserer med teaterforestillingene jeg har sett i feltarbeidet mitt.

Fysisk overskridelse går ut på at aktørene går ut blant publikum. Enten det er i løpet av spillet eller i inn og utgang. Det kan også være der barn blir bedt om å komme opp på scenen. (*Min venn romvesenet* tar imot oss på vei inn til salen, og tar farvel med oss på vei ut. *En julenatts drøm* (en publikummer blir hentet opp på scenen, dette er en skuespiller, men det vet vi jo ikke til å begynne med.)

Overskridelse i fantasien går ut på å gi publikum en rolle, slik at de tar del i handlingen med en funksjon selv om man sitter passivt og ser på. Hvis aktørene forteller publikummet sitt at dere «er» noe eller noen i forhold til dem, er det en måte å aktivisere publikum på som gjør at man kanskje har lettere for å følge med i handlingen. (Eventyr i Parken, *Den sorte skygge* – vi blir snakket til som om vi også er fra 1300-tallet selv om vi ikke har på kostymer. Generelt i deres forestillinger: de forholder seg til publikum som om vi er noen som er viktige for at handlingen skal gå sin gang, vi må bli med på løypa og «hjelp til». *Askeladden og prinsesse Tiril*: «Jeg fant, jeg fant!» og barna fant så mange ting i løpet av løypa som de ivrig ville vise fram.)

Muntlig overskridelse (spørsmål og oppfordringer), deles inn i tre grupper. **A) ledende spørsmål og oppfordringer.** Det går ut på at barna blir bedt om å være med å rope på noen, synge, danse eller utføre bestemte muntlige eller fysiske oppgaver som ikke går utover handlingen, men som er med på å aktivisere barna i den. (Eventyr i Parken: *Oline Havnisse*, jeg er publikumsvært og har tatt med meg publikum opp til et av de store trærne i Nygårdsparken der spillet starter. Aktøren som spiller Nusse «sover» og jeg spør barna om de kan hjelpe meg å vekke han ved at vi roper «Nusse» høyt. *Lille Bert og Lille Ben*: midtveis i forestillingen spiller de en låt der Serkland danser på en morsom måte, hun inviterer barna

med på dans (reise seg opp der de sitter og bli med). Den ene gangen jeg så forestillingen var det svært få som ble med, men den andre gangen jeg så forestillingen en ukes tid etterpå var nesten hele publikum med på dansen, både små og store. Jeg oppfattet dette som et smart grep i forhold til at vi hadde sittet en stund og skulle sitte litt lenger. Det var sikkert godt, og gøy for barna å riste litt løs – spesielt for de som hadde vekslet litt på hvor de satt – på egen plass, oppi et fang, osv. *Bjørnis og de røde prikkene*: de spør barna om de kan hjelpe Bjørnis, og alle barna roper «Ja» i kor.) **B) halvåpne spørsmål.** Dreier seg om spørsmål som har ett rett svar, for eksempel ja- nei-spørsmål, rekke opp hånden hvis sann eller sann, svare på enkle spørsmål som ikke tar lang tid å svare på. På samme måte som for ledende spørsmål, vil som regel ikke slike halvåpne spørsmål gripe inn i handlingen på en måte som styrer den ut av kurs. I stedet er slik kommunikasjon med på å aktivisere barna, og aktørene skaper en kontakt som gjør at de vet at barna henger med. På en måte kan man se på slike spørsmål som en vurderings situasjon for aktørene. Er handlingsforløpet forståelig? Henger barna med så langt? Spiller vi på en måte som gjør at de forstår hva vi snakker om, hva det dreier seg om? Konsekvensene av slike halvåpne spørsmål kan være at et ja- nei-spørsmål ikke nødvendigvis henger sammen med et ja- nei-svar om noen av barna har mye på hjertet – eller har assosiert seg fram til noe underveis som de gjerne vil dele og plutselig fikk de sjansen. Da er det viktig at aktørene er forberedt på at slike situasjoner kan oppstå og at man da må ta inn barnas respons før de fortsetter handlingen uten at svaret får for mye plass i eller sporer av handlingen. **C) uoppfordrete kommentarer fra salen.** Dette går ut på at om det først er åpnet opp for dialog, kan barna føle seg invitert til å komme med innspill når det måtte passe dem. På den ene siden vil jeg påstå at slike innspill må tas på største alvor, fordi barna har gjort nettopp det det virker som de har blitt inspirert til å gjøre: å godta leken og fiksjonen og blir med på det. Når slike uante og uforutsette kommentarer oppstår, mener jeg det tilfører forestillingen noe unikt og fint. Samtidig har jeg forståelse for at aktørene har en plan og en mening med spillet og at handlingen må gå sin gang. Aktørene er på jobb, og kanskje såpass innlevet i rollen og handlingen at ikke alle innspill og kommentarer kan tas hensyn til hver gang de oppstår. Jeg håper at aktører som lager og spiller teater for barn i utgangspunktet har et genuint ønske om å engasjere publikummet sitt til deltakelse i en eller annen form. Og har man startet en form for dialog eller kommunikasjon, Må det opprettholdes. I alle fall bør det forventes at barna, etter opprettet tillitt, kommuniserer med dem. Og at jobben til aktørene i tillegg til å spille ut rollen sin, tar innover seg barnas respons og godtar og finner måter å anerkjenne hva enn som måtte komme. (*Eventyr i parken*: det er ikke nødvendigvis det at det blir stilt så mange halvåpne spørsmål, men mer det at deres spillestil henvender seg så ut til

publikum at nesten alt føles som en invitasjon til samtale, dialog eller svar. Aktørene snakker til barna direkte hele tiden og tar dem med inn i handlingen. Barna kan bli så engasjert og ta del i leken på en måte som gjør at de ofte forsøker å bidra med sine lekeimpulser i form av for eksempel instruksjoner og praktiske løsninger (for eksempel når vi befinner oss i et veikryss og barna foreslår hvilken vei vi skal gå). **D) åpne spørsmål.** Dette forutsetter at aktørene er gode på improvisasjon og er villig til å skape noe sammen med barna underveis i forestillingen. Ved slike grep kan man ikke være fastlåst til et manuskript og regi, fordi man må være fleksibel til publikummet sitt og det de tilfører den eksakte forestillingen og begivenheten som finner sted. Dette er riktig utfordrende, og krever erfaring og selvtillit i skuespillergruppen. (Eventyr i Parken – *Lille Edvard*, aktøren som spiller Edvard stiller et åpent spørsmål: «Har noen forslag til hva vi kan si til Nina så hun går hjem uten oss?», uansett hva barna svarte, det var gjerne noe fornærmende, svarte aktøren som spilte Nina: «Jeg skal gå hjem å si det til din mor!!») Når aktøren stiller åpne spørsmål bygger dette på en tillitt fra aktørens side, at nå kan hva som helst komme fra publikumsside og uansett hva det er blir det en del av forestillingen i mer eller mindre grad. At Ninas replikk kan være slik den er uavhengig hva barna foreslår er et smart trekk fordi det tjener handlingens formål samtidig som at barna vil føle seg deltagende. Utfordringen til videre i handlingen er at når åpne spørsmål først er stilt, og regiinstrukser gitt fra publikumssiden, kan dette henge igjen videre på den måten at barna kommer med uoppfordrede regiinstrukser, forslag og innspill på uante og impulsive tidspunkt. Da gjelder det at skuespillerne er oppmerksomme på hva de har satt i gang underveis og at de er fleksible i drivet framover.

Den fjerde og siste kommunikasjonstypen er at skuespillerne **henvender seg til publikum** i spillet. I slike tilfeller snakker aktørene ut til publikum direkte. På den måten vil publikum føle seg snakket til, og oppmerksomheten deres blir dratt inn i forestillingen på en effektiv og nær måte. (*Barna fra Frostmofjellet*: Gullspira som fungerer som en forteller når hun snakker ut mot publikum. *Lille bert og Lille Ben*: Serkland er stort sett vendt ut mot publikum og skaper øyekontakt med oss når hun forteller og synger. Eventyr i Parken: snakker ut til publikummet sitt og drar dem med inn i handlingen. *Mali Befaler*: danserne har ikke muntlig språk, men kommuniserer med publikum gjennom bruk av mimikk og kroppsspråk. De kommuniserer ofte med ansiktet, med blick og øyekontakt med publikum. Når dukken, Mali, føres, føres hun på en måte som gjør at hun snakker utover mot publikum. *Min venn romvesenet*: det er ofte at aktørene snakker utover mot publikum, og i de musikalske innslagene er alle vendt mot publikum når de synger. *Oksen Ferdinand*: fortelleren formidler

monologen vendt ut mot publikum og fører dukkene på en måte som gjør at dukkene også har kontakt med publikum. *Bjørnis og de røde prikkene*: aktørene veksler mellom spill ut mot publikum og mot hverandre, samtidig som de fører dukkene på en kommuniserende måte med publikum – ved at de for eksempel fører dukkene helt bort til der publikum sitter.) Alle forestillingene jeg har sett i feltarbeidsperioden faller innenfor denne kategorien å henvende seg til publikum. Det er interessant og henger nok sammen med at skuespillerne har vært bevisste hvilken publikumskontrakt og kontakten som kreves når man skal spille teater for barn. Og at det å se barna, er en av nøklene til god kommunikasjon på tvers av sal og scene.

3.1.4 Hvilke hindre kan oppstå i mottakelsen av barneteater?

«[...]det å vite noe om barn, det å vite noe om teater og det å vite noe om kommunikasjon er avgjørende for å skape godt teater for barn» (Hernes et al., 1993. s. 93). Her mener jeg Hernes et.al beskriver godt hva som må til for at møtet mellom tilskuer og aktør skal fungere i et barneteater. Nå som jeg har vært inne på spørsmålet som har med kommunikasjon og kommunikasjonstyper å gjøre, skal jeg forsøke å forklare hva som kan gjøre at budskapet som kommuniseres blir hindret i å nås av mottaker. Uavhengig hvilke strategier, virkemidler og effekter som er blitt tatt i bruk i en forestilling, er ofte målet med scenekunst å formidle et budskap. Strategiene, virkemidlene og effektene er valgt ut for å få fram budskapet på sin helt egen måte. Valg av strategi kan være avgjørende for om budskapet kommer tydelig nok fram. Samtidig kan det være flere årsaker til at budskapet ikke når fram eller blir oppfattet av mottakeren. Når det gjelder et barnepublikum går disse hindrene ut på at skaperne bak har truffet feil på noen viktige elementer i sammensettingen av forestillingen som gjør at barna ikke klarer å henge med, ikke forstår hva som skjer, eller at de faller ut om noe blir for vanskelig å ta inn. De forskjellige hindrene som kan oppstå er at budskapet kan bli for *abstrakt*, at skaperne har *feilberegnet barnas alder*, eller at *barna har forventinger* på forhånd som skaper forvirring. Jeg skal forklare hindrene nærmere.

For eksempel når budskapet blir for abstrakt til å bli forstått, kan det være fordi det ligger i en replikk som må tolkes i stedet for å være integrert i roller eller situasjoner – som kan være mer intuitivt å forstå. Når publikum må tolke budskapet gitt i undertekst eller overført betydning, kan det være det blir for vanskelig for små barn og greie det. Det samme gjelder om budskapet blir hengt på, på slutten av forestillingen og ikke har en klar sammenheng og konsekvens av det som har skjedd. Når skaperne har feilberegnet publikums alder dreier det seg som å ha med ord og begreper barna er for små til å forstå eller bruk av sarkasme og ironi de ikke er modne nok til å oppfatte. Med mindre ironien, vitsene eller vanskelige ord og

begreper er ment til de voksne i publikum, er det viktig at skapere bak barneteater tar høyde for å tilpasse språket og vitsene til barnas nivå.

Om det skjer for mye på flere steder, eller detaljer stikker seg ut, kan dette ta for mye plass og oppmerksomhet slik at barna faller ut av intrigen. Barnas interesse kan også falle av hvis det blir for lange prate-partier. Det gjelder å finne en fin balanse mellom når fysiske og spennende handlinger skjer og når de rolige snakke-partiene tar plass. Det kan for eksempel løses med å veksle mellom formidling av tekst og musikalske innslag.

Hvis barna har forventinger på forhånd om noe annet enn det de får se, kan dette i mer eller mindre grad spille inn på om barna klarer å tune inn interessen og oppmerksomheten for det de får servert. For eksempel når Fnugg Teater kommer til barnehagene for å vise Isbjørnen Bjørnis sin historie i en periode der barnehagene har hatt fokus på brann og branninstrukser med hjelp fra Brannbamsen Bjørnis. Jeg hørte noen av barna spørre «hvor Bjørnis er», eller «når Bjørnis skulle komme», da de ble forvirret av at bjørnen de fikk se så helt annerledes ut enn den de hadde forestilt seg.

Til sist kan budskapet hindres i å nå fram om det blir tatt i bruk for sterke effekter som kan forstyrre balansen i forestillingen, spesielt når det gjelder de minste barna. Jeg lurer på om det var det som skjedde i *Pølsetjuven*, kombinert med feilberegning av publikums alder. At det rett og slett ble for voldsomt og uforståelig. At skuespillet ble skummelt selv om intensjonen ikke var å være det.

3.1.4 Oppsummering

I DEL 2 der jeg foretar forestillingsanalyse av eksempelmaterialet fra feltarbeidet, skal jeg ta for meg disse spørsmålene bare at jeg retter spørsmålene til de konkrete forestillingene. Jeg skal da se på hvilke egenskaper (konsentrasjon, innlevelse, oppmerksomhet, fleksibilitet, improvisasjon, samarbeid) som kom til uttrykk gjennom skuespillernes opptreden. Videre stiller jeg spørsmål til hvordan leken kommer til uttrykk, hvor vesentlig leken tar plass som element i forestillingen. Jeg tar for meg de ulike interaksjons og kommunikasjonstypene (fysisk overskridelse, overskridelse i fantasien, muntlig overskridelse, henvende seg til publikum) og ser på hvilke av disse som ble benyttet. Ut ifra dette analyserer jeg de dramaturgiske strategiene som ble tatt i bruk som igjen fører til at jeg kan si noe om hvilke tendenser som forekommer i barneteater.

I introduksjonsdelen har jeg forklart hva problemstillingen er og går ut på basert på personlige fascinasjoner og opplevelser der barn møter lek og teater. Jeg har avgitt

refleksjoner over valg av problemstilling og vært kort innom valg av teori og metode før jeg skisserte eksisterende forskning til sammenligning for denne studien. Til sist besvarte jeg noen innledende spørsmål som senere vil bli besvar og satt i sammenheng med forestillingene fra feltarbeidet. Fra denne delen følger DEL 1 som tar for seg metode og feltarbeid i praksis.

DEL 1

Forskning i feltarbeid

4.0 Kvalitativ metode – feltarbeid og intervju

I DEL 1 foreligger feltarbeidet jeg har gjennomført med hovedvekt på intervjuene og samtalene jeg har hatt med Anne Marit Sæther, Thale Krogtoft, Sigurd Lamark, Petter Unstad, Lina Taule Fjørtoft og Haflidi Arnar Haflidason, innlegget mitt på Prosess, og en gjennomgang av hva jeg fikk sett og gjort da feltarbeidet pågikk. Først et skjema som jeg arbeidet med for å bli kjent med den kvalitative metoden før jeg arbeidet med den i praksis. Etterpå en del om teori om metoden.

4.1 Skjema 1: for- og etterarbeid, kvalitativ metode

FORARBEID Spørsmål til kvalitativ metode	Svar
Hvilken metode har jeg valgt og hvorfor?	<ul style="list-style-type: none">○ Jeg har valgt å benytte meg av kvalitativ metode. Dette betyr at jeg skal gjøre et feltarbeid med intervjuer og observasjoner av forskjellige forestillinger○ Jeg har valgt denne metoden fordi jeg ønsker å gå i dybden på tema og problemstilling som jeg har valgt. For å kunne svare på problemstillingen må jeg ut å observere for å kunne analysere, og jeg må intervjuer for å gå mer i dybden.
Hva er kvalitativ metode og hva innebærer det? Hva forutsetter det?	<ul style="list-style-type: none">○ Kvalitativ metode er en måte å forske på, der man samler inn data på en måte som ikke måles i mengde, men i kvaliteter.○ En slags egenverdi, kan man si, på egne og andres erfaringer som førstehånds.○ Det forutsetter at jeg har en genuin interesse for det jeg skal undersøke og forske på.
Intervju og feltarbeid, hvordan dette gjøres og hvordan skal jeg gjøre det?	<ul style="list-style-type: none">○ Dette gjøres ved at jeg har en forskbar problemstilling som jeg tar med meg ut i felten. Felten i mitt tilfelle er der jeg skal se teaterforestillinger for barn.○ Intervju; jeg må kontakte de jeg ønsker å intervjuer. Da må jeg på forhånd vite hva jeg skal spørre om. Og jeg må vite hvem jeg skal kontakte. Det er ikke lett å si hvor mange informanter man trenger til kvalitativ metode, men jeg trenger en god håndfull slik at jeg får

	<p>gode data på det jeg undersøker. Det er viktig at jeg skaper en god relasjon til mine informanter. På den måten blir intervjuet best.</p>
<p>Hva skal jeg finne ut i mitt feltarbeid? Og hva er det som gjør det interessant? Målet med forskningen?</p>	<ul style="list-style-type: none">○ I feltarbeidet jeg skal gjøre skal jeg finne ut av hvordan ulike dramaturgiske strategier scenekunstnere benytter seg av i barneteater.○ Gjennom intervjuer er målet at jeg skal finne ut hvordan teaterkunstnere arbeider med ulike strategier for å imøtekomme barn som tilskuere.○ Dette er interessant fordi jeg ønsker å avdekke disse strategiene og hvordan de fungerer i praksis.○ På denne måten kan mitt prosjekt bidra til å danne forståelse rundt hvordan dagens praksis er og hvordan man arbeider med teater for barn. Hvilke muligheter som finnes og hvordan man kan videreføre disse.
<p>Hva forventer jeg å finne ut av?</p>	<ul style="list-style-type: none">○ Jeg forventer å finne ut at teaterkunstnere arbeider bevisst ut ifra hvilket publikum de forsøker å nå. Og at det arbeides med bevisste strategier for å imøtekomme dem. For eksempel gjennom interaksjon og inspirasjon til deltakelse på ett eller flere nivå.
ETTERARBEID	
Spørsmål	Svar
<p>Metodens styrker og svakheter?</p>	<ul style="list-style-type: none">○ Kvalitativ metode innebærer at det jeg samler inn har en verdi som ikke kan måles i storskala, men i sin egenverdi. Sammenlignet med kvantitativ metode, der målet er å samle inn en stor mengde med data for å finne svar på det man leter etter, har jeg med kvalitativ metode forsøkt å finne nettopp kvaliteten med det jeg har undersøkt. Det betyr at de svarene jeg har funnet i feltarbeidet har noe unikt ved seg, det er materiale hentet rett fra kilden – en førstehånds informasjon.○ På grunn av måten jeg henter informasjon direkte fra kilden, kan funnene mangle motvekt. For eksempel rekker jeg ikke å avdekke alles meninger fra den ene enden til den andre. Eller jeg klarer ikke å avdekke mange nok dramaturgiske strategier til å si noe om hva teater for barn er i dag. Jeg vil bare kunne henvise til litt av hva jeg har sett innenfor et begrenset geografisk område, og hva de informantene jeg har snakket med har av erfaringer.

Hva fikk jeg gjort? Hvem fikk jeg snakket med?	<ul style="list-style-type: none">○ Fra august 2021 til mars 2022 har jeg vært å sett teaterforestillinger ved Den Nationale Scene, Det Norske Teatret, Oslo Nye Teater, og Nationaltheatret.○ Jeg har sett flere teaterforestillinger av Eventyr i Parken○ Hatt en heldag med Fnugg Teater○ Jeg besøkte Anne Marit Sæther på Cirka Teater.○ Jeg deltok på Salten Friteater sitt arrangement Prosess for scenekunstnere i Nordland, der jeg hadde innlegg om masterprosjektet og oppfordret til åpen samtale om tema i etterkant av presentasjonen.○ Jeg har gjennomført et gruppeintervju med aktørene bak Kulturambulansen og et enkelt intervju med Thale Krogtoft.
Når jeg har sett forestillinger, hva er det jeg har lagt spesielt merke til?	<ul style="list-style-type: none">○ Målet har vært å se både på det som utspiller seg på scenen, og samtidig få med meg noe av det som skjer i salen. Noen ganger har det vært svært utfordrende å få med meg hva som skjer i salen som en direkte konsekvens av det som foregår på scenen, fordi min egen plassering i rommet er avgjørende i tillegg til at store scener er mer utfordrende å følge med på sal-scene-forholdet enn på små scener.○ Derfor kommer forestillingsanalysene å dreie seg hovedsakelig om de dramaturgiske strategiene uavhengig responsen, men responsen kommenteres der det er relevant.
Når jeg har snakket med informantene, hva har vi snakket om?	<ul style="list-style-type: none">○ I grove trekk og generelt, har jeg snakket med informantene mine om deres erfaringer med teater og annen scenekunst for barn. Som regel knyttet opp til deres pågående eller gjennomførte prosjekter, men også generelt om hva slags forhold de har til barneteater, tanker og refleksjoner rundt tema.

4.2 Teori om metoden

Da jeg skulle velge metode for dette masterprosjektet ble det tidlig klart for meg at jeg måtte benytte meg av typen kvalitativ metode. På den måten vil jeg på best mulig måte kunne svare på problemstillingen min. Siden jeg ikke har studert kvalitative metoder som emner i studietiden, har jeg forsøkt så godt jeg kan å sette meg inn i hva metoden innebærer på egenhånd som en del av prosessen med å skrive masteroppgave. Jeg er innforstått med at det kan medføre en svakhet i den grad jeg mangler noe faglig bakgrunnskunnskap, som fører til noe usikkerhet rundt valg av litteratur om metoden. Men jeg kan forsikre om at jeg har gått inn for å forstå og få til de valgene jeg har tatt, og at jeg har fått hjelp fra faglig kompetent i letning etter litteratur tidlig i høstsemesteret 2021. Som jeg jo har lært, er det viktigste man

trenger for å gjøre feltarbeid en genuin interesse for tema, noe faglig bakgrunnskunnskap som inngang til forskningen, og en forskbar problemstilling.

I kvalitativ metode kan man bevege seg fra den ene til den andre siden av et spekter med to ytterpunkter. Den ene siden dreier seg om deltakende observasjon, der den andre siden handler om et mer formelt intervju. Når man er deltakende observatør er målet å observere passivt det eller de man forsker på, slik at man får innblikk i hvordan akkurat dette forholdet til noe fungerer i praksis. I mitt tilfelle har jeg vært deltakende observatør under flere forestillinger, der jeg har deltatt passivt og notert ned betraktninger underveis. Disse observasjonene skal jeg senere analysere, og målet er å forstå hvordan dramaturgiske strategier scenekunstnere benytter seg av. Når det gjelder det formelle intervjuet er målet å komme mer inn i dybden av det man lurer på gjennom samtaler med de som vet godt hvordan noe fungerer. Som i mitt tilfelle er scenekunstnere som arbeider med teater for barn, og som derfor vet godt hvordan det er å arbeide med ulike strategier for å imøtekomme barna, samtidig som de også har erfaringer med hvordan det er å spille teater for barn.

Et kvalitativt intervju innebærer at det foregår en dialog mellom forskeren som stiller sine spørsmål til noen utvalgte informanter. Det er viktig at jeg som forsker har gått inn i samtalene med forberedte spørsmål med teoretiske innfallsvinkler til tema, slik at informantene med sin basiskunnskap og erfaringer kan svare på det jeg lurer på. Jeg må vite noe om det jeg forsker på før jeg møter informantene. Marit Anne Hauan skriver i kapitlet *Kunnskapssamtaler – samtaler til kunnskap* i boka *Kunnskapssamtaler* om hva man søker etter med kvalitativ metode.

'Kvalitativ' handler om å søke etter betydning og mening – å søke etter kvaliteten ved et felt eller tema. Vi finner vanligvis fort ut når en bro er bygd eller når konfirmasjonsundervisningen ble innført, men hva broen betyr for øyboerne eller hvilke innvirkninger konfirmasjonen har hatt for mennesker finner vi bare ut av ved å spørre øyboerne eller de konfirmerte (Hauan, 2006, s. 8).

Kvalitativ metode benyttes for eksempel i studier ved Samfunnsvitenskapelig fakultet, der de forsker på ulike kulturer og samfunn og forståelse av det. Jeg mener allikevel Hauans beskrivelse over kvalitativ metode er en riktig god beskrivelse også i forhold til min forskning, selv med min bakgrunn i humaniora. Hadde jeg valgt å skrive om barneteater og for eksempel barneteatrets opprinnelse eller historie gjennom tiden, hadde jeg ikke hatt behov for noe annet materiale enn den litteraturen jeg fant om tema. Siden jeg har valgt å se nærmere på hvordan barneteater fungerer i praksis i dag, må jeg ut å se det på ordentlig. Jeg

må finne materiale jeg ikke kan lete etter i bøker – men som er der ute i felten. Hauan hevder man lett kan finne ut om når noe spesifikt har skjedd, men hvilken betydning det har finner man ikke ut av med mindre man snakker med de som har erfaringer med det. Jeg kan raskt skaffe meg en oversikt over teaterhendelser for barn som har funnet sted innenfor et geografisk område og bestemt tidsperiode - for eksempel i Vestlandet høsten 2021. Jeg kunne listet opp hvilke teaterforestillinger som ble satt opp, datoen for disse, medvirkende til forestillingene, og et sammendrag av hva forestillingene handlet om. Men jeg hadde bare skaffet meg en oversikt over hendelser, ikke hvordan det faktisk var – hvordan stemningen var i salen, eller hvordan mine oppfattelser av begivenheten spiller en større rolle enn den informasjonen jeg kan finne på nettet eller i et program. Ved å aktivt delta og observere vil jeg danne meg en førstehåndsinformasjon som er unik når jeg senere skal analysere forestillingene jeg har sett. Og når jeg har hatt samtaler med andre scenekunstnere har jeg fått innblikk i deres førstehåndsinformasjon gjennom deres erfaringer.

Det kan være viktig at jeg etablerer en relasjon til mine informanter før jeg foretar intervju, fordi en god relasjon kan føre til bedre samtaler. Det jeg helt konkret gjør når jeg går inn i samtaler med informanter er å skaffe meg innsikt gjennom et innenfra-perspektiv. Hauan forteller om det som kalles for «skjulte virkeligheter», som menes å være den delen av samfunnet som ikke kommer til uttrykk gjennom det offentlige, men gjennom folkloren. Derfor kan man si at kvalitativ metode, når det gjelder intervju, tar forskeren inn i hver informants subjektive meningshorisont.

Noe av det viktige jeg tok med meg i felten fra det jeg lærte av litteraturen om metoden, var det å huske på at den maktposisjonen jeg har som forsker i relasjon til informantene må kunne anvendes med fleksibilitet. Med maktposisjon mener jeg at jeg som forsker styrer og definerer tema jeg skal snakke med informantene mine om. Jeg går inn med fortrinn i samtalen når jeg har klart spørsmål og hvorfor jeg spør om det. Fleksibiliteten handler derfor om å akseptere informantenes vilje til å styre samtalen i andre retninger enn jeg har forutsett. Det er selvsagt tekniske utførelser jeg har måttet ta høyde for i bearbeidelsen av materialet som handler om mitt etiske ansvar i forhold til informantene. Jeg må garantere for at jeg plasserer informantene inn i den rette konteksten der de er anerkjent og respektert, og at gjengivelsen av samtalene er i samsvar med deres egne oppfatninger og meninger.

Svend Brinkmann og Lene Tanggaard skriver i *Kvalitative metoder, en grundbog* at man med kvalitativ forskning er interessert i å finne ut *hvordan* noe for eksempel gjøres, oppleves eller

fremstår, og at man av å observere dette vil prøve å beskrive, forstå eller fortolke den menneskelige erfaring sine *kvaliteter*. «Man kan eksempelvis være optaget af at forstå og beskrive oplevelser og erfaringer af smerte, glæde, vrede, sorg eller af at forstå og afdække mere abstrakte begreber som læring, motivation, sundhed, lykke» (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 13). Videre hveder de at

De kvalitative forskningsmetoder, fx interview eller feltarbejde, og de kvalitative tilgange som fænomenologi eller diskursanalyse er utviklet for at kunne belyse menneskelige opplevelser, erfaringsprosesser og det sociale liv (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 13-14).

Et slikt perspektiv på kvalitativ forskning lar seg lett knyttet opp til mitt eget feltarbeid i og med at det jeg har forsket på nettopp har dreid seg om menneskelige opplevelser og erfaringsprosesser med blant annet læring og motivasjon som sentrale begreper, og at interessen min springer ut av å finne ut hvordan noe gjøres og oppleves. Intervjuet i kvalitativ forskning er empirisk og i slik forskning velger man intervjuformatet for å få tilgang til menneskers livsverden, dvs. det hverdagslige livet som en direkte og umiddelbar opplevelse. Svakheten med denne måten å innhente informasjon på er blant annet at intervjueren/forskeren aldri vil klare å ta innover seg helheten av den opplevelsen som informanten foreller om, eller jeg som observatør under forestillingene vil ikke klare å dekke over alt forestillingen formidlet og hvordan salen mottok det. Samtidig ligger styrken i at jeg avdekker noen kvaliteter ved feltet jeg undersøker med et blikk som er unikt for de forestillingene jeg fikk sett og de scenekunstnerne jeg snakket med.

For at kvaliteten på forskningen skal forsvares best mulig er det viktig at forskeren tar høyde for de etiske retningslinjene som er relevante for den forskningen man skal gjøre. Dette er blant annet,

- at forskningsprosjektet lever opp til en god vitenskapelig standard, forskeren skal ha overveid dette
- forskeren skal ta hensyn til personene/gruppene som berøres av forskningsarbeidet (både de som deltar på forskningen og andre som kan bli påvirket av det)
- forskeren har ansvar for å behandle personidentifiserende opplysninger på en fortrolig måte
- forskeren skal hente inn samtykke fra de involverte og opplyse dem om at deltakelsen er frivillig
- forskeren skal gjøre forskningsresultatene sine tilgjengelig for offentligheten i overensstemmelse med alminnelige vitenskapelige prinsipper (Brinkmann, 2015, s. 466-467).

Brinkmann lister opp en rekke tommelfingerregler, der jeg har oversatt og valgt ut de som er relevante for mitt arbeid;

- informert samtykke: at informantene vet hva de deltar i, hva forskningen går ut på
- fortrolighet: om informantene anonymiseres eller ikke. Noen ganger kan det være nødvendig å anonymisere for å beskytte vedkommende. Men andre ganger er det informantens ønske om å krediteres som tas hensyn til.
- konsekvenser: at det som blir sagt ikke kan brukes mot de som har sagt det. Man skal presentere forskningen på en slik måte at informantene er ivaretatt og ikke misforstås.
- forskerrollen: at man er klar over og bevisst sine verdimeslige holdninger og fordommer før man begynner forskningen og hvordan dette eventuelt påvirker forskningen i en eller annen grad (Brinkmann, 2015, s. 477-478).

Til sist noen kvalitetsindikatorer:

- forskeren skal spesifisere sitt perspektiv. Dette gjelder forskerens teoretiske perspektiv og hens personlige forventninger til forskningen. Forskeren må avdekke sine verdier, interesser og antagelser og rollen det har for forståelsen av tema. Forskeren skal være tydelig om det valget hen har tatt om hvordan datainnsamlingen har foregått og hvorfor.
- forskeren skal gi eksempler. Dvs. å forankre dataene sine i eksempler slik at både den analytiske prosedyren og forståelsen illustreres. Eksempelene tillater leseren å gjøre seg opp noen vurderinger av sammenhengen mellom dataene og forskerens forståelse av funnene, og leseren kan danne seg egne alternative forståelser.
- forskeren skal gjøre troverdighet-sjekk på arbeidet sitt. F.eks. med å involvere en tredjepart til å se over arbeidet sitt (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 524-525).

I boka *Analyse av kvalitative studier* av Vivi Nilsen beskrives troverdigheten og etiske betraktninger gjennom forskerens evne til bevissthet over egen subjektivitet og forskerrolle. Nilsen hevder at forskeren ikke kan sees på som en nøytral person. Fordi forskeren går inn i interaksjon med informantene sine, påvirker hen både forskningskonteksten og datamaterialet. Dette er fordi forskeren kommer inn i samtale med sine informanter/forskningsdeltakere med et spesifikt blikk og kunnskap om felten/tema. Dette gjør noe med hvordan samlingen av data foregår og hva som blir tatt med og ikke. «Forskerens verdi som forskningsinstrument er dermed avhengig av at forskeren er konstant selvbevisst på sin rolle, sine interaksjoner, sitt teoretiske ståsted og sitt empiriske materiale» (Nilsen, 2012, s. 139). På den måten styrkes troverdigheten over eget arbeid, med å være selvbevisst og stille seg spørsmål underveis. Nilsen poengterer:

Å utforske og identifisere egen subjektivitet innebærer en systematisk og løpende overvåking av hvordan forskerens ulike 'jeg' blir aktivert i ulike situasjoner. Det er derfor forskerens oppgave å forholde seg reflektivt til egen subjektivitet gjennom hele forskningsprosessen, hva den gjør deg i stand til å se og hva den hindrer deg i å se.

Først da har forskeren for alvor åpnet for innsyn i hvordan den subjektive orienteringa kan ha påvirket forskningen og fargelagt den virkeligheten hun presenterer. Å være kontinuerlig klar over sine skjevheter, sin egen subjektivitet og kommunisere disse til leseren er nødvendig for å produsere troverdige tolkninger (Nilsen, 2012, s. 140).

Når jeg har arbeidet med metoden, særlig siden jeg ikke har arbeidet med en slik metode før, har jeg arbeidet mye med skjema med spørsmål og svar til før og etterarbeidet i forhold til feltarbeidet. Det har vært min måte å holde meg på rett spor og vite at jeg vet hva jeg holder på med underveis i prosessen. Det har fungert godt fordi det har gitt meg god oversikt på hva jeg har lest og forstått, og hvordan jeg har tatt det med meg ut i felten for så å skrive det inn i masteroppgaven i forhold til problemstillingen etterpå. Under er et skjema der jeg setter forskningen min i samsvar med noen punkter som Nilsen lister opp som handler om hva den kvalitative forskeren må si noe om i sitt arbeid.

4.2.1 Skjema 2 – spørsmål og svar til den kvalitative forskeren

Vivi Nilsen, s. 141, 2012. «Den kvalitative forskeren må si noe om:»	Svar med bakgrunn i mitt feltarbeid:
- «sin forståelse, sitt teoretiske fundament og sin underliggende epistemologi»	De innledende spørsmålene i kapittel 3.0 Refleksjon over teori; barn, lek og teater.
- «sin egen bakgrunn og egne erfaringer»	Innledningsvis, mine personlige beretninger og refleksjoner til leken, teatret, barndommen, arbeidserfaringer osv. som forteller noe om mitt grunnlag for å gjøre denne forskningen, basis og grunnlag for interessen forskningen springer ut ifra.
- «forholdet til forskningsdeltakerne, og hvordan interaksjonene foregikk»	Hvem informantene er i forhold til meg og hvordan jeg kom i kontakt med dem, relasjonen jeg har til de eller har fått til dem pga. forskningen. Detaljer rundt dette kommer i de påfølgende kapitlene.
- «på hvilket grunnlag analysen er gjort, for eksempel hvor lenge feltarbeidet varte, antall intervjuer og deltakere»	Feltarbeidet varte fra oktober 2021 til april 2022. Jeg fikk gjort 5 intervjuer – derav 6 informanter. Og jeg fikk sett 13 forestillinger – noen av dem mer enn en gang.
- «problemer underveis i alle deler av prosessen»	Streiken ved teaterinstitusjonene høsten 2021 gjorde at noen teaterforestillinger jeg skulle se ble avlyst. Disse var <i>Karius og Baktus</i> på Oslo Nye Teater og <i>Snøøstera</i> på Det

	<p>Norske Teatret. Det å ha forventninger og ønsker til intervjuobjekter, men at det ikke alltid blir slik man har tenkt. Til å begynne med hadde jeg en tanke om at jeg gjerne skulle komme i kontakt med de scenekunstneren som var medvirkende i de forestillingene jeg så. Det gjaldt til slutt <i>Bjørnis og de røde prikkene</i>, og <i>Eventyr i Parken</i>, men ingen av de andre forestillingene fikk jeg snakket med noen medvirkende. Jeg tok kontakt med flere andre som kunne være aktuelle informanter, og fikk dermed dekt over et større geografisk område når jeg kom i kontakt med scenekunstnere i Trøndelag og Nordland, siden jeg bare fikk sett teaterforestillinger på Vestlandet og Østlandet.</p>
<p>- «hvordan tolkning og forståelse har utviklet seg og eventuelt endret seg underveis» (Nilsen, 2012, s. 141).</p>	<p>refleksjon rundt hva jeg har lært underveis, hva jeg har lagt fra meg og hva jeg har tatt til meg. Slike eksempler kommer fram i løpet av teksten innledningsvis. Men blant annet handler det om å fokusere mer og mer på hva som skjer på scenen, og mindre på hva som foregår i salen samtidig. Grunnen til det er fordi jeg i begynnelsen av masterprosessen ønsket å få med meg mer av det som foregikk i salen samtidig som forestillingene utspilte seg, men i praksis var det vanskelig å få til. Derfor kan jeg supplere med noe av den åpenbare responsen, og kommentarer og reaksjoner jeg fikk med meg som er relevant å trekke inn i analysene. Men hovedfokuset er scenekunstnerens strategier og hva som skjer på scenen.</p>

Det er viktig at det kommer fram i kvalitativ forskning hva man fant og hvordan man fant det og at dette er forståelig for leseren. For eksempel er det nødvendig at forskeren beskriver analyse- og tolkningsprosessen som hen har vært igjennom, «Gjennom beskrivelsen av prosessen skal leseren ikke bare se hvordan kategoriene utviklet seg, men også hvilke ideer som ble forlatt» (Nilsen, 2012, s. 154). Videre hevder Nilsen at «En nøye beskrivelse av framgangsmåte og bruk av analyseredskaper bidrar til at leseren kan vurdere om funnene er troverdige og overførbare til andre kontekster» (Nilsen, 2012, s. 154). Det er altså viktig for forskningens troverdighet at forskeren kan vise hvilket grunnlag analysen er gjort – gi leseren tilgang/oversikt over datamaterialet der det ikke er nok å oppi datoer for intervjuer og observasjoner, men der det vil være nødvendig med beskrivelser av hva som ble observert og hva det ble snakket om i intervjuene. Med funnene sine bør man finne en balanse mellom å gjøre analysene overbevisende nok for leseren uten at lesestoffet blir for kjedelig. I tekstanalysene er det viktig at forskeren klarer å overbevise leseren og troverdigheten og

sannsynligheten av det man tar med fra felten som for eksempel kan være beskrivelse av kontekst slik at leseren kan danne seg en følelse og bilde av feltarbeidet. Det bidrar til å styrke troverdigheten og er interessant for leseren å vite noe om for å kunne sette seg inn i det som beskrives og fortelles noe om.

Anne Ryen hevder i *Det kvalitative intervjuet* at det ikke er noen forskjell mellom kvantitative og kvalitative metoder, men at når man skal velge enten eller handler valget om hvilke data man ønsker å finne fram til (Ryen, 2002, s. 21). Ryen argumenterer videre for at problemstillingen i kvalitative prosjekter kan endre seg underveis og gir derfor kvalitativ forskning større fleksibilitet enn annen type forskning (Ryen, 2002, s. 75). Hun legger vekt på informantens betydning direkte og indirekte:

Direkte har informanten betydning gjennom hva vedkommende velger å fortelle, og ikke minst ved å velge bort bevisst eller ikke, og gjennom det perspektivet han eller hun legger på fenomenet man studerer. [...] Informanten kan iblant hjelpe forskeren ut av dilemma som man uforvarende kan komme opp i, for eksempel fordi man ikke kjenner (organisasjons)kulturen (s. 90, Ryen, 2002, s. 90).

Indirekte:

Indirekte har informanten betydning av at andre ofte assosierer forskeren med informanten. Valget av informant er derfor viktig. Hvis man blir assosiert med en utsider, hjelper det ikke stort på tilgang og kontakt innad (Ryen, 2002, s. 91).

Utvalget:

Utvalgets størrelse er som nevnt et skjønsspørsmål. Ofte er det umulig å fastsette antall respondenter i startfasen. Den innsikt man tilegner seg i løpet av studien, gjør at man ofte siden ser behov for andre og nye respondenter enn dem man allerede har intervjuet. Respondentene får heller ikke samme status. Mens enkelte blir svært sentrale og følges opp i flere lange intervju, kan det være tilstrekkelig å gi langt mindre oppmerksomhet til andre mer perifere, for eksempel i evalueringsstudier av offentlige institusjoner eller prosjekter (Ryen, 2002, s. 92).

I lys av Ryens syn på utvalget, vil leseren av denne studien se at det i mitt feltarbeid også blir lagt forskjellig vekt på både informantene og forestillingsmaterialet. Grunnen til det, er fordi jeg utviklet meg mye fra start til slutt i masterforløpet, og hvordan jeg kom i kontakt med informanter i begynnelsen var noe annet enn hvordan jeg kom i kontakt med andre informanter senere. For eksempel handlet dette om min pågang og selvtillit som forsker i praksis, og at det ble tydeligere for meg selv hvor jeg var på vei hen, som spilte inn på hvordan jeg tok kontakt og avtalte intervju med informanter. Det første intervjuet er derfor noe mer vagt enn de påfølgende intervjuene, og det siste intervjuet er det mest utfylte i form av å være gjennomført over Zoom der jeg har hatt mulighet for å sitere direkte fra samtalene.

Kvaliteten på kvalitative data gjøres gjennom å validere sannhet: gjennom ord og stabil sosial realitet, troverdighet og overførbarhet, og konsistens eller reliabilitet: pålitelighet på bakgrunn av forskerens dokumentasjon av dataene sine, metoder og avgjørelser gjennom prosjektet og det endelige resultatet.

5.0 Ute i teaterfelten – fremlegg av feltarbeid

Etter å ha satt meg inn i metoden jeg valgte, begynte jeg med å planlegge utførelsen av feltarbeidet. Jeg bestemte meg for at jeg først og fremst skulle finne fram til teaterforestillinger jeg kunne se i Bergen, og at om det var mulig ville det være aktuelt å reise vekk fra Bergen til andre steder for å gjøre mitt valg av geografisk område litt større. Med tanke på gjennomføring av intervjuer ville dette bli aktuelt lengre ut i prosessen. Grunnen til det var at jeg i starten ikke visste hvem jeg skulle kontakte, og at helst skulle jeg snakket med medvirkende i de forestillingene jeg skulle se. Og det kunne være nokså usikkert om jeg kom til å få det til, fordi det handler om andre menneskers tid og kapasitet – og hvor lett eller vanskelig det ville være å komme i kontakt med de aktuelle. Jeg stålsatte meg på å ha litt is i magen, og heller se hvordan ting falt seg på plass underveis. At i bestefall møtte jeg noen underveis, eller i verstefall måtte jeg sløyfe intervjudelen og heller fokusere på teaterforestillingene. Kort sagt, ble det en prosess med i all hovedsak overværelse av teaterforestillinger – med flere forsøk på å komme i kontakt med scenekunstnere, med og uten hell. Til slutt inneholdt feltarbeidet en samtale med Anne Marit Sæther fra Cirka Teater, en heldag med Fnugg Teater, et intervju med Thale Krogtoft Jensen og et gruppeintervju med Thale Krogtoft Jensen, Petter Unstad og Sigurd Lamark om deres prosjekt med Kulturambulansen. Thale Krogtoft Jensen er med i teatergruppa Salten Friteater, og jeg ble kjent med henne da jeg deltok på deres arrangement *Prosess* i Bodø november 2021. Da holdt jeg innlegg om masterprosjektet mitt og spurte etter scenekunstnere som kunne vært interessert i å være blant mine informanter. Krogtoft Jensen meldte seg, og da vi snakket sammen om hvordan vi skulle gjennomføre intervjuet ble vi enige om å gjøre det på nyåret. Hun foreslo at hun kunne høre med Petter Unstad og Sigurd Lamark om de kunne stille sammen med henne på gruppeintervju for å snakke om prosjektet de gjorde sammen i året som var. I starten av masterprosessen har jeg brukt begrepet teaterkunstnere om de jeg har ønsket å komme i kontakt med. Siden både Petter Unstad og Sigurd Lamark er utøvende musikere har jeg underveis i prosessen valgt og brukt begrepet scenekunstnerne som et mer dekkende og samlende begrep på de informantene jeg sitter igjen med etter endt feltarbeid. Det samme gjelder for alle forestillingene jeg fikk sett, som til sammen utgjør et

forestillingsmateriale med et bredt spekter av stiler og sjangre. Til å begynne med het oppgaven *Dramaturgiske strategier i teater for barn*, men jeg endret fra «teater» til «scenekunst» da jeg så det totale innholdet og tok hensyn til at ikke alle informantene eller alle forestillingene utelukkende inngikk under «teater». «Scenekunst» og «scenekunstnere» er mer passende og dekkende begreper, selv om «teater», og «teaterforestillinger» og «teaterkunstnere» forekommer i løpet av teksten.

Følgende kapittel om feltarbeidet med samtaler og intervjuer inneholder fem typer av kvalitativt intervju.

- Det første er en samtale jeg gjorde uten opptak. 9. november 2021.
- Det andre et innlegg jeg hadde om masterprosjektet mitt på et arrangement for scenekunstnere i Nordland, etterfulgt av åpen samtale om innlegget og felles tankekart gjennom programmet flinga. 19. november 2021.
- Det tredje er en dag i felten med samtaler, observasjoner og følge uten opptak – men med tillatelse til å notere og spørre underveis. 1. desember 2021.
- Det fjerde er et intervju gjort med opptak. 15. februar 2022.
- Det femte er et gruppeintervju gjort med opptak. 15. februar 2022.

5.1 Samtaler og intervju

I denne delen av DEL 2 går jeg kronologisk til verks når jeg gjennomgår de fem ulike intervjutypene. De tre første framstilles som referater uten mulighet for å kunne sitere direkte, men jeg har forsøkt å finne fram til essensen av innholdet i samtalene og drøfter rundt tema på bakgrunn av de retningene samtalene tok. De to siste intervjuene ble gjort med opptak og er av en mer komplisert karakter i og med at jeg har vært nødt til å transkribere og samle intervjuene og gjøre dem kortfattet og leservennlig. Hele intervjuene ligger ved som vedlegg.

5.1.1. Samtale med Anne Marit Sæther på Cirka Teater 9.november 2021

Jeg kom i kontakt med Sæther da jeg sendte e-post til kontaktperson ved Cirka Teater og sa jeg gjerne ønsket å ta en kaffe og prate litt om masterprosjektet mitt, i forbindelse med en reise jeg skulle ha i Trondheim 8.-10. november. Jeg la ved en beskrivelse av hva jeg forsker på og hvordan de eventuelt kunne hjelpe meg. Anne Marit Sæther har lang erfaring med arbeid med teater for barn og unge, og hun ville gjerne snakke med meg. Jeg møtte opp utenfor Cirka Teater sine arbeids- og øvingslokaler og like etter kom Anne Marit og møtte meg utenfor før vi gikk opp i øverste etasje i bygget. Hun spurte meg om jeg ville ha en kopp te, noe jeg gjerne takket ja til. Det var et givende og interessant møte, som bidro til at jeg fikk noen bekreftende svar på problemstillingen min slik at veien videre i prosessen kunne

gjennomføres med et litt mer modnet sinn og forståelse for feltarbeidet jeg skulle fortsette med.

Sæther fortalte om forskjellige teaterforestillinger og prosjekter for barn hun hadde vært med på å sette opp. Noen av prosjektene hun snakket om var for flere år siden, og andre nylige. Det var svært inspirerende å høre henne prate om prosjektene, og hvor engasjert hun selv var i arbeid med teater for barn og unge. Hun hadde virkelig en enorm mengde med erfaringer, som hun med et bredt smil fortalte livlig og muntert om.

Før møtet med Sæther, var jeg ganske nervøs og ydmyk for metoden og tema. I og med at jeg aldri før har utført noe slikt i praksis. Da jeg skrev bacheloroppgave hadde jeg i den forbindelse praksis på Den Nationale Scene i dramaturgiatet, og har siden da ment at jeg vet mer om hvordan produksjoner og arbeid foregår i praksis ved institusjonsteatre enn hvordan det er i det frie feltet. Jeg har i tillegg sett flere teaterforestillinger ved teaterinstitusjoner som teaterstudent enn jeg har sett scenekunst utført av uavhengige scenekunstnere. Derfor valgte jeg å starte her, på Cirka Teater med Anne Marit Sæther, for å finne ut mer om hvordan det er å arbeide med scenekunst i det frie feltet. Og om det utgjør noen særlige forskjeller fra institusjonsteater.

Er det i det hele tatt relevant i denne masteroppgave-sammenhengen å sette et skille mellom teaterforestillinger utført gjennom en teaterinstitusjon og scenekunst utført av frie grupper og uavhengige kunstnere? Grunnen til at jeg umiddelbart har tenkt et skille mellom partene, og tatt i betraktning om det er relevant å ta stilling til dette i masterprosjektet, er fordi jeg har lurt på om valg av dramaturgiske strategier kan preges av økonomi og budsjett, arbeidsforhold og hierarki, spillested, eller andre forhold som kan være ulike ved et institusjonsteater kontra for uavhengige aktører i frie grupper. Forståelse for hierarki og arbeidsforhold har jeg etter praksisen jeg hadde på DNS, men hvordan er det egentlig scenekunstnere arbeider sammen når det tradisjonelle hierarkiet ikke eksisterer på samme måte? Kan for eksempel aktører i frie grupper alltid gå tilbake og evaluere og endre på forestillingen sin før neste opptreden om møtet med publikum tilsa at det trengtes en endring? Når scenekunstnere i frie grupper arbeider, arbeider man med en fleksibel struktur? Der alle er skuespillere, regissører, og forfattere? Har i så fall det noe å si for hvordan strategiene for forestillingen blir planlagt og utført når man er flere til å bestemme hvordan det hele skal bli til slutt? Legger det økonomiske og budsjetter føringer for valg av grep og strategier? For eksempel om man må søke om støtte til prosjekter, og ikke får innvilget så veldig mye, vil det ha noe å si på

kvaliteten på forestillingen? Hvor stor forskjell er det på å møte barna der de er, i en gymsal på skolen deres for eksempel? I motsetning til at barna kommer til teateret? Jeg hadde mange spørsmål. Og Anne Marit Sæther virket å være rette person til å svare på mye av dette.

Vi snakket om hvordan det er å skape teater for barn og møte de der de er. For hva er det egentlig som skjer når scenekunstnere kommer til en skole for å gjøre gymsalen om til noe helt annet som barna skal ta del i? Godtar barna umiddelbart at gymsalen deres har blitt en scene? Eller løper de rundt og klatrer i ribbeveggen, omså bare på trass for å provosere eller tøyse grenser? Jeg forstod det slik at kommunikasjonen aktørene har med skolen kan være avgjørende for hvordan mottagelsen blir. Hvis skoleledelsen har forberedt barna på hvem som kommer og hva som skal skje, er det lettere for at det hele går bra dersom man unngår forvirring og uavklarte situasjoner. Skoleledelsen sitt ansvar er å ta imot aktørene som kommer til dem på en god måte slik at aktørene kan gjøre en god jobb når de er der. I tillegg til at ansvaret til skolen også er å informere elevene godt og motivere dem til å forholde seg til begivenheten som noe spennende og gøy. Aktørene og kunsten deres må tas på alvor. Aktørenes ansvar er å fange elevenes interesse og opprettholde kontakten gjennom hele kunsthendelsen. Det trenger ikke å være at man ber elevene rekke opp hånda eller svare på ja-nei-spørsmål, men det å se dem og la dem føle seg sett. Det gjelder å ikke være redd for øyekontakt og eventuell avvisning. Elevene er på hjemmebane, men det er allikevel aktørene som står i maktposisjonen. De vet hvorfor de er der og hva de skal gjøre og hva barna skal iaktta. For at relasjonsutvekslingen skal gå bra må man etablere en tillitt og en trygghet som gagnar både elevene og aktørene. I og med at forholdet utgjør en gjensidig påvirkning, er det viktig at barna kan føle seg trygge på at de er ivaretatt og sett, og at aktørene føler seg trygge på at de har kontroll over situasjonen slik at det ikke sklir ut i forstyrrelser og andre uromomenter. Fordi det er ikke til å se bort ifra at barn også kan være utfordrende tilskuere om noen skulle få det for seg å teste grenser eller tulle til situasjonen. Barn som for eksempel forsøker å avbryte eller gripe inn i forestillingen på ren trass eller provokasjon. Det gjelder å ta alle barn på alvor og ikke la seg skremme vekk av urolighetene, men heller gjenvinne kontrollen. Å klare det forutsetter at man ikke er redd for hva enn som måtte komme, at man fra erfaringer har en styrket selvtillit på scenen og i møte med barna. Det hjelper kanskje med en genuin interesse for å være der og for å vise fram forestillingen sin til barna som er der for å se på og ta del i begivenheten.

Hernes et. al mener barn er eksperter på ansiktsuttrykk og at dette kommer helt naturlig for dem. De utforsker andres ansikter, og klarer å holde øyekontakt lenge om gangen. Dette gjør

dem også god til imitasjon (Hernes et al., 1993, s. 36). Videre hevder de at øynene er det viktigste i all kommunikasjon man har med barn, og at det ikke bare dreier seg om hvordan man oppretter øyekontakt med barnepublikumet for å opprette en generell god kontakt, men at det også henger sammen med at man med blikket bestemmer hvor fokus på scenen og sceniske elementer er. At det 'å se' og 'ikke se' er et regigrep som gir dynamikk til relasjonene mellom aktørene på scenen (Hernes et al., 1993, s. 37). For eksempel når noe er veldig synlig for publikum, men «ikke synlig» for skuespilleren før de støter rygg mot rygg eller publikum blir oppfordret til å fortelle aktøren hvor det hen leter etter er. I *Min venn romvesenet* kunne ikke den ene karakteren finne brillene sine, som han hadde oppå hodet. Etter noe styr og leting ropte barna i publikum at brillene var på hodet hans gjentatte ganger til han 'fant de' etter deres hjelp. Slik måte å skape dynamikk er også med på å aktivisere barna, gjøre dem nysgjerrige, føle seg deltagende. Noe som kan bidra til å gjøre barna engasjerte og involverte i forestillingen og gjør dem investerte i at forestillingen skal gå sin gang.

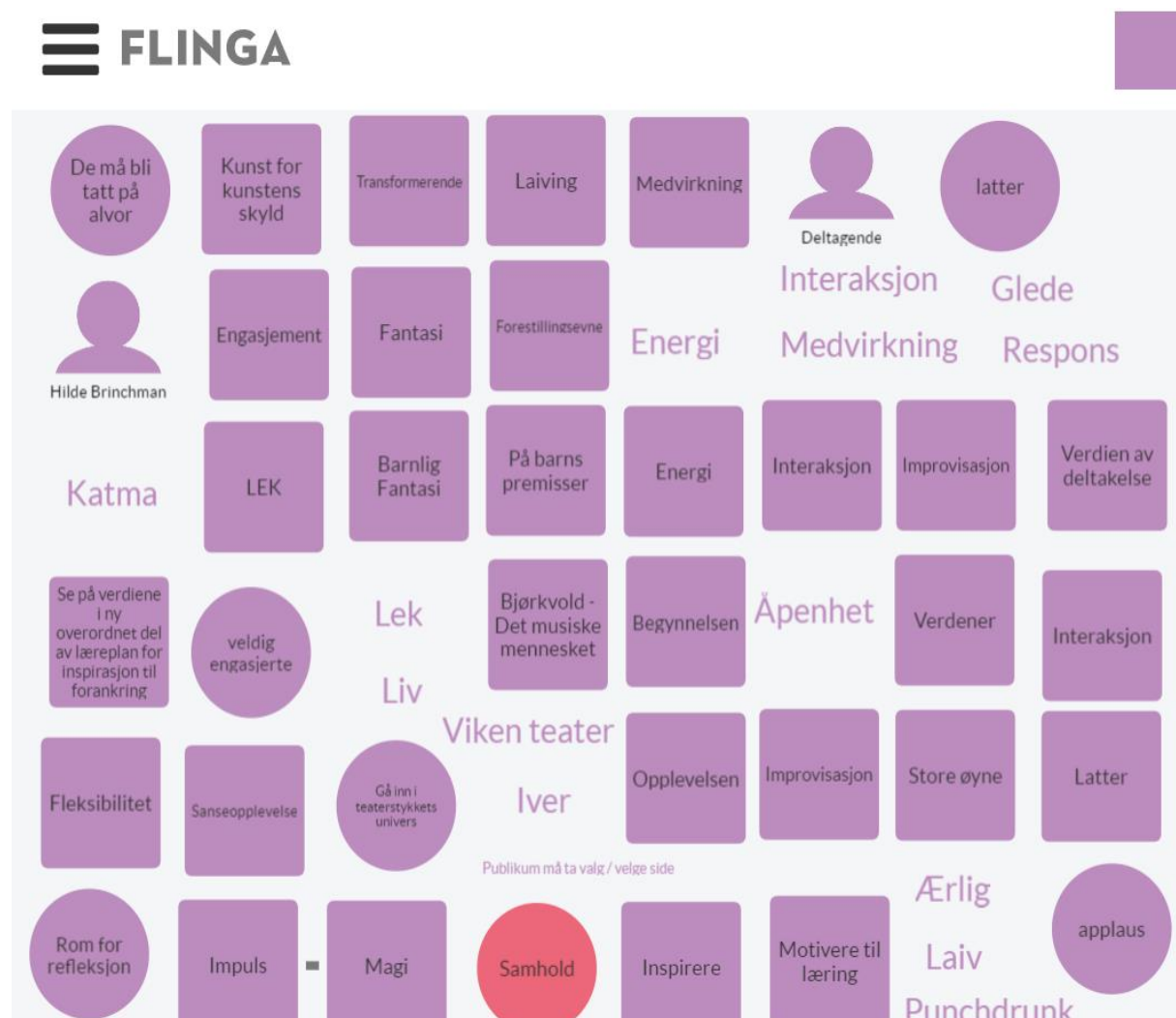
Uansett om det er barna som kommer på teatret eller om det er gymsalen som har blitt omgjort til et fiksjonelt univers, er det å opprette god kontakt viktig for å gjøre publikum trygge og engasjerte i forestillingen slik at aktørene igjen kan gjøre jobben sin på en måte som gjør at både sal og scene har det gøy. Øyekontakt er viktig for å fange opp barna og la dem suges inn i stemningen og spillet. Har man god øyekontakt trenger man ikke annen interaksjon, fordi det å føle seg sett kan være nok til å gjøre barna deltagende. Men interaksjon kan absolutt være gøy å utforske med en målgruppe som er mottakelige for nettopp det, og som kanskje gjerne blir inspirert og sitter inne med masse de vil bidra med så lenge de får lov. Når barna er på hjemmebane, er de ekstra trygge og interaksjon på ulike nivåer mulig i aller høyeste grad.

5.1.2 Innlegg om prosjektet mitt på Prosess 19. november 2021

19. november 2021 deltok jeg på Salten Friteater sitt arrangement Prosess. Prosess er et delingsforum for scenekunstnere i Nordland, som går ut på at man kan melde på uferdige prosjekter for å snakke om hvor man er i prosessen og få innspill og kommentarer fra andre scenekunstnere slik at man får litt hjelp til veien videre. Jeg meldte på mitt masterprosjekt i håp om å komme i kontakt med scenekunstnere som kunne hjelpe meg litt videre i prosessen jeg var i med feltarbeidet mitt. På dette tidspunktet i prosessen var jeg klar over hva jeg skulle forske på og hvordan jeg metodisk skulle svare på problemstillingen. Det jeg manglet var flere informanter som kunne stille til intervju. Jeg presenterte masterprosjektet mitt i et

innlegg på ca. 20 minutter etterfulgt av en åpen samtale om tema. Det var mellom 15-20 deltakere (som alle på hver sine vis identifiserer seg som eller med scenekunstnere) på arrangementet, og på slutten av innlegget spurte jeg deltakerne; *hva tenker dere på når jeg sier ordene teater og barn?* Jeg sa de gjerne kunne skrive ord og begreper selv om de la merke til at noen andre allerede hadde skrevet det, fordi det er interessant å se hva som blir gjentatt flere ganger. Jeg brukte programmet Flinga, der man scanner en qr-kode slik at man får opp det digitale whiteboardet jeg har laget på forhånd. Der kan man legge inn kommentarer – som et tankekart – anonymt fra hver sin mobiltelefon.

5.1.2.1 Skjema 3 – spørsmål og svar til tankekartet: barn og teater



Figur 1 Hind, (19.11.2021), Tankekart laget som samarbeid mellom 15-20 scenekunstnere om barneteater, privat

Spørsmål til tankekartet	Svar
Bekrefter tankekartet noe i forhold til problemstillingen og feltarbeidet jeg har gjort?	Tankekartet bekrefter: <ul style="list-style-type: none"> - At interaksjon er noe flere tenker på som et sentralt begrep i teater for barn og at dette

	<p>henger sammen med andre begreper og ord som legges fram som kan karakterisere barn: «lek», «iver», «impuls», «fantasi» og «latter». Og begreper og ord som kan karakterisere aktørene i barneteater: «improvisasjon», «inspirere», «lek», «åpenhet» og «fleksibilitet».</p> <ul style="list-style-type: none"> - At barneteater må lages på barnas premisser der man forsøker å imøtekomme barna, i begreper og kommentarer som: «De må bli tatt på alvor», «medvirkning», «På barns premisser», «Motivere til læring», «Respons», «forestillingsevne» og «interaksjon»
<p>Hvilke ord og begreper gjentas? Og hvorfor tror jeg det er akkurat de ordene? (Jeg plusser ordene/begrepene/kommentarene som hører sammen, synonymer og lik tematikk)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ «Lek», x2 ❖ «latter», x2 ❖ «engasjement» + «veldig engasjerte» ❖ «interaksjon», x3 ❖ «Improvisasjon», x2 + «fleksibilitet» ❖ «Medvirkning», x2 + «deltagende» + «verdien av deltagelse» ❖ «fantasi», + «barnlig fantasi» + «forestillingsevne» ❖ «Opplevelsen», + «sanseopplevelse» ❖ «energi» x2 + «impuls» + «magi» ❖ «laiv» + «laiving» ❖ «inspirere» + «motivere til læring» + «rom for refleksjon» ❖ «respons» + «iver» + «liv» + «store øyne» ❖ «verdener» + «gå inn i teaterstykkets univers» <p>Jeg tror at akkurat disse ordene/begrepene/kommentarene gjentas fordi deltakerne som la inn sine kommentarer på tankekartet snakket ut ifra egne erfaringer enten som scenekunstnere med erfaringer fra å spille for barn, eller fra barneforestillinger de har sett, og annet kjennskap de knytter til barn og teater som for eksempel «Katma» og «Viken teater». Derfor antar jeg at ordene som gjentas er basert på 1) hvordan man som scenekunstner aktivt arbeider for å skape godt teater for barn, 2) hva man ofte har møtt på i barneteater enten som voksen publikummer, scenekunstner eller minner fra da man var barn selv, 3) pedagogiske tilnærminger til teater og barn for eksempel fordi man har arbeidet/arbeider med barn på kunstneriske nivå eller</p>

	har erfaringer fra scenekunst og kultur fra man var barn selv, 4) antagelser basert på sannsynligheter, for eksempel barn = lek/fantasi/latter osv., teater = lek/interaksjon/improvisasjon osv.
Er det noen nye ord og begreper her som jeg ikke har tenkt over før?	<p>❖ Laiv og laiving.</p> <p>Det var noen deltakere som førte opp disse begrepene på tankekartet fordi de assosierte seg fram til denne typen levende rollespill som sammenlignbart med barneteater. Fordi Laiv/laiving er improvisert dramatisering der publikum deltar aktivt, på samme måte som ofte skjer i interaktive barneteaterforestillinger. Jeg hadde ikke hørt om begrepene før de dukket opp her. Jeg snakket med deltakerne som førte opp begrepene om hva som mentes med dem.</p>
Hva er det jeg spesielt legger merke til som stikker seg ut i tankekartet?	<p>Det jeg spesielt legger merke til, er at samtlige ord, begreper og kommentarer har positive ladninger. Det forekommer ingen direkte negative ladet ord eller begreper eller kommentarer. Hvorfor? Kanskje fordi tankekartet ble laget <i>etter</i> at jeg hadde holdt innlegget mitt, og siden jeg har en positiv holdning til temaet kan det ha smittet over på deltakerne på den måten at de selv satt inne med positivt ladet energi til tematikken. Hadde jeg snakket om <i>utfordringer</i> eller <i>problemer</i> knyttet til barn og teater for eksempel når barn i publikum provoserer, oppfører seg trassig eller forstyrrende i salen, eller kulturpolitiske spørsmål som kan være vrient å forholde seg til – hadde kanskje deltakerne assosiert seg fram til ord, begreper og kommentarer med negative ledninger.</p> <p>Det er i situasjoner som dette at jeg blir oppmerksom på min maktposisjon i forskerrollen, og at jeg påvirker informantene med min egen holdning og oppfatning om tema og måten jeg presenterer det på.</p> <p>Det kan også være den positive energien i tankekartet samsvarer med en generell oppfatning av at teater og barn er noe man forbinder med gode opplevelser for seg selv og for barn som møter scenekunst.</p>

Denne måten å utforske problemstillingen på; gjennom presentasjon av forskningen så langt, ga meg mulighet til å prøve ut kunnskapen min i møte med andre og igjen vinne mer kunnskap gjennom innspill på tankekart og analysering av disse. I tillegg resulterte min

deltagelse på *Prosess* i at jeg fikk tak i flere informanter jeg kunne gjøre intervjuer med. Disse er Thale Krogtuft (blant arrangørene av *Prosess*), Petter Unstad (deltok på *Prosess*), og Sigurd Lamark om deres arbeid med *Kulturambulansen*. Jeg kommer tilbake til disse i avsnitt 5.1.4 og 5.1.5.

5.1.3 Heldag med Fnugg Teater 1. desember 2021

Fnugg Teater består av Lina Taule Fjørtoft og Haflidi Arnar Haflidason som begge er utdannede skuespillere fra Nord Universitet i Trøndelag, tidligere HiNT. Jeg ble kjent med Lina gjennom *Eventyr i Parken*, siden hun er skuespiller i den teatergruppen også. *Eventyr i Parken* (EiP) er ei fri teatergruppe i Bergen som lager vandreteater for barn. Jeg tok kontakt med dem da jeg skulle i gang med feltarbeidet i håp om å få sett forestillingene deres og bli bedre kjent med dem som utøvende scenekunstnere. Siden vi ble kjent med hverandre etter at jeg tok kontakt og ble med som publikummer på noen forestillinger, har de tatt kontakt med meg ved anledninger der de trengte publikumsvært for forestillingene deres. Dermed har jeg opprettet et bekjentskap som har ført til at jeg ved flere anledninger har kunnet snakke om masterprosjektet mitt med aktørene i EiP, og bli kjent med hvordan de arbeider med teater for barn. Sent i november 2021 inviterte Lina meg med som observatør når hun senere i uken skulle på DKB-Turné med sin kollega Haflidason med Fnugg Teater. Onsdag 1. desember var starten på turnéen, og jeg ble med dem til Askøy der de skulle spille for to barnehager, en på morgenen og en annen litt senere på dagen.

Jeg tok ingen opptak av samtalene vi hadde, men jeg skrev ned notater og refleksjoner jeg fikk underveis, og jeg noterte ned noe av det Lina og Haflidi snakket om i forbindelse med spørsmål som jeg stilte. I avsnittet som følger kommer en gjenfortelling av dagen med mine ord og opplevelser, supplert med Lina og Haflidi sine tanker om teater for barn og deres arbeid og gjennomførelse av forestillingen *Bjørnis og de røde prikkene*. Jeg gjør oppmerksom på at jeg fikk tillatelse til å stille spørsmål og notere underveis. Gjennom dagen snakket jeg om masterprosjektet mitt, slik at de hele tiden var klar over forskningen min og at spørsmålene jeg stilte hang sammen med det.

Forestillingen de dro ut på turné med er basert på boka med samme navn, *Bjørnis og de røde prikkene*. Boka ble for øvrig utgitt i 2013, og Lina og Haflidi laget forestillingen med Jan Neal Holden i regi, etter tillatelse av bokas forlag. De fortalte at de hadde vært på turné med denne forestillingen for en tid tilbake, og at dette var første dag av denne turnéen. Jeg spurte litt om hva forestillingen handler om på vei til den første barnehagen, og de forklarte at forestillingen i det store bildet handler om klima og miljø, med innhold av håp selv om man

ikke kan love at det ordner seg. Sånn sett inneholdt handlingen rikelig med stoff til et voksent publikum, og til barna en fortelling om en isbjørn som mister hjemme sitt fordi det blir borte. Han får vondt i magen fordi han spiser noe han ikke burde. Bjørnis trenger hjelp, og barna kan hjelpe ham.

Forventninger om interaksjon var stor på vei til den første barnehagen. Når scenekunstnere besøker barna der de er på hjemmebane kan det være lurt å ha forberedt interaksjon på en eller flere nivåer fordi barna i utgangspunktet er trygge der de befinner seg, det er *de* som tar imot besøk. Skuespillernes største oppgave vil være å raskt gjøre seg fortjent til å bli tatt godt imot og komme inn i varmen – i tillittens varme husrom. Siden jeg fra før hadde flere erfaringer med EiP og Lina som skuespiller der, var forventningene mine til interaksjon stor også fordi EiP har interaktive forestillinger. Men det var selvsagt ingen garanti for at Fnugg Teater arbeidet på tilnærmet lik måte. Det gledet jeg meg til å finne ut. Jeg spurte hvordan det er å arbeide med teater for barn på denne måten; å reise på turné fra barnehage til barnehage over en kortere eller lengre periode. Kan man endre på forestillingen underveis hvis man ser at det trengs justeringer etter uforutsette hendelser i møte med barna? Jeg forstod det sånn at frie grupper står friere, ved behov, til å justere og tilpasse forestillingen underveis i turnéperioden – selv om det er en ferdig forestilling de tar med seg. Det kan være en barnehagegruppe og deres dynamikk trenger noen umiddelbare justeringer som ikke nødvendigvis tas med til neste barnehagegruppe.

Da vi kom fram til den første barnehagen gikk Lina og Haflidi raskt i gang med å bære inn alt utstyret og rigge seg til i et lite samlingsrom med skrått tak. Jeg hjalp til med det jeg kunne av bæring. Barna skulle sitte på små sitteputer (som barnehagen stilte opp med) bak i rommet der taket skrådde nedover, slik at de kunne lage scene i den delen av rommet som var bredest og høyest i takhøyde. Jeg kunne plassere meg slik at jeg kunne se skrått ned mot publikum og følge med på scenen samtidig. Imens de rigget seg på plass, spurte jeg hvorfor de har valgt å lage teater for barn. Svarene jeg fikk dreide seg om at utdannelsen de har fra HiNT lett lar seg overføre til barneteater, både med tanke på teaterproduksjon og fysiske og kroppslige tilnærminger i skuespillerteknikk. I tillegg handlet det også om at det er et marked for barneteater, et turnémarked, der det er mange barnehager og barneskoler som ønsker seg besøk av scenekunstnere for eksempel gjennom DKB og DKS – og jeg regner med at det også gjelder scenekunstnere som gjerne tar slike oppdrag for å kunne leve av virket sitt.

Vi kom til den andre barnehagen litt senere utpå formiddagen, og rommet Lina og Haflidi fikk tildelt, var av en helt annen karakter enn det rommet i den første barnehagen. For det første var samlingsrommet i barnehage nr. 1 lite, helt tomt og mørkt (ingen vinduer, men taklys), i barnehage nr. 2 var rommet en del av et kjøkken der man kunne dele av rommet slik at kjøkkendelen ble skyvet for. Rommet var større, men brukt som lagringsplass for møbler og ting og tang. I enden av rommet var store vinduer ut mot uteområdet. Det måtte altså en ommøblering til før opprigging kunne skje. Denne gangen lagde vi sal av stoler som allerede var stablet i rommet. Et mer utfordrende rom å gjøre om til sal og scene, men de løste det fint og fikk en like god atmosfære i dette rommet som det første. På samme måte her, kunne jeg plassere meg slik at jeg kunne sitte skrått: vendt mot publikum og scene samtidig. Det ga meg enda mer å gå på, når det gjelder barnas respons i samsvar med sceniske elementer, interaksjon osv., når dette var andre gangen jeg hadde sett forestillingen og kunne se litt ekstra på publikum siden jeg kjente forestillingen bedre.

Når barna blir møtt der de er, kan det spille inn på hvilke erfaringer de har med besøk fra tidligere eller om de har vært på rommet der forestillingen spilles før. I den første barnehagen fikk FT tildelt et tomt rom som det kunne virke som at ble brukt til slike samlings situasjoner. Et tomt rom gir teatergruppen et ryddig utgangspunkt å gå ut ifra, i motsetning til den andre barnehagen der de fikk tildelt et rom med masse greier i. Da ble det litt mer utfordrende å bestemme hvor scenen skulle være. De hadde meg seg et scenegulv og en bakvegg, og 6 hvite firkantete bokser som utformet sceneriet, forskjellige lysbesetninger og høyttalere. Det å ha med seg en slik avansert scenografi gjør at uansett hvilket rom de ble tildelt, kunne scenen se lik ut uansett. Forskjellen ville være hvordan de plasserte seg i rommet i forhold til publikum, og størrelsen på rommet fikk betydning for hvor tett på de kom publikummet. Siden handlingen foregår på Svalbard, er sceneriet utformet for å minne om snø, hav og store isbreer. Ved hjelp av effektlyder som illustrerte omgivelsene (hav og havfuglelyder for eksempel), og lyset som skapte stemninger i ulike farger og formasjoner, ble sceneriet tilføyd viktige elementer som bidro til å dra oss inn i forestillingens fiksjonelle univers. Effektlydene bidro også til å gjøre Bjørnis mer levende i den grad effektlydene var knyttet opp til hans bevegelser. Ellers var det mesteparten av tiden Lina som styrte Bjørnis og gav han stemme i form av forskjellige lyder knyttet opp til handlingene hans og følelsene han utstrålte. Det var fire store og to små hvite firkantete boksene i sceneriet, led kuber, som kunne stables og flyttes på som ganget bruksområdet, og de hadde lys inni som kunne endre farge og slås av og på ved hjelp av en fjernkontroll. I tillegg hadde de hengt opp to store hvite tøy lakener bak

slik at de fikk trekantet form som minnet om fjell og isbreer. Teksten i form av fortelling i monologer og dialoger foregikk på rim. I tillegg til Bjørnis, presenteres vi for flere andre dyr i dukker eller maske på skuespillerne. For eksempel sel, måse og fisk i stangdukke og hvalross i maske på Lina. Lina og Hafliði som fortellere har på seg kostymer som minner om klær man kunne hatt på seg i kulde, ullgensere, blå matrosbukser og ullstrømper i store brune vintersko. Kostymene er fine men praktiske og passer inn i tematikken. Det samsvarer med hva sceneriet ellers illustrerer i tema Arktis, hav, snø, og is. I tillegg til effektlyder på lydspor, følger også musikk som stemningsfører under forestillingsforløpet, som skaper liv og dynamikk til handlingen. Alt til sammen: lydkulissene, sceneriet, kostymene og dukkene – samsvarte med hverandre godt og gjorde at det ble skapt en atmosfære som dro publikum inn i forestillingens fiksjonelle univers – og det uavhengig om rommet var tomt og skrått eller stort og rotete.

Forestillingen er en figurteaterforestilling. Figurteater er teater der figurer får et eget liv og blir til egne karakterer på scenen, like virkelige som levende individer. Barn leker med dukker og andre ting og gir dem liv, det er kjent for dem og syrt av fantasien. Via dukkene skapes medfølelse og sympati med noe som er mindre enn dem selv, og kunsten å besjele – gi liv til objekter - er en evne barna allerede er gode på i egen lek og som utforskes og videreutvikles i besjeling av dukker i dukke/figurteater. I *Bjørnis og de røde prikkene* møter vi både tråddukker (marionetter) i fiskene som svømmer i stim, og stangdukker, Bjørnis, måsa, og sel. Dukker, spesielt der de ligner på barnas kosedyr og føres på livaktige måter, gjør at det minner om barnas egne leker med og forhold til kosedyr. De får lett for å involvere seg i og føle med dukkens skjebne, gjør at det skapes sympati og empati, gjør det lett tilgjengelig og lett å leve seg inn i.

I begge barnehagegruppene var barna ganske små, i den første rundt 4-5 år og i den andre litt yngre, 3-4 år. De hadde med seg mange nok voksne til at de som trengte en voksen mest, fikk en i nærheten av seg, eller nærme nok til å snu seg mot for betryggende smil og blikkontakt. I begge barnehagegruppene kom barna inn rolige, nysgjerrige og spente, gjerne to og to. Det var ingen som oppførte seg særlig utadvendte til å begynne med, eller som gikk på sceneområdet eller satt i gang med å leke med scenografien. De satt seg pent og ryddig og stille i putene (barnehage 1) og på stolene (barnehage 2), med mange spente kroppslige signaler, og smil, hvisket flere med sidemannen. Lina og Hafliði ønsket alle velkommen, som et anslag før forestillingen startet. Videre starter forestillingen med at Lina spør om alle er her, barna svarer «Ja» i kor, Lina sier «Hei» og barna svarer «Hei», før Lina og Hafliði

presenterer seg selv med navn og forteller hva som skal skje. I den ene barnehagen var det et barn som startet med å introdusere seg selv med sitt navn, der flere barn hang seg på. Jeg hører flere kommentarer til det de ser, og mye latter. Når Bjørnis kommer til syne, hører jeg flere barn si «hei» til han. Denne måten å starte forestillingen på, gjør at Lina og Haflidi raskt kan ta innover seg publikumsdynamikken og vite hvem de har med å gjøre – og samtidig skape en trygg atmosfære inn i det nyetablerte fiksjonelle universet.

Barna blir helt ville av begeistring for hvor livaktige dyrene virker på måten de er laget og blir ført av skuespillerne. «Hvordan klarer den det!?» utbryter ei jente i full begeistring med hele kroppen der hun sitter, om ei måse som flyr rundt i rommet. Haflidason fører måsa med en pinne som stikker ut bak som han holder i på enden og beveger slik at måsens vinger beveger seg opp og ned. Dukkene de benytter seg av har et veldig livaktig og naturlig utseende. Pinnen som er festet i måsen gjør at avstanden mellom Haflidasons hånd og måsen er såpass stor at jenta følger med på måsa som flyr rundt i rommet, men ikke mannen som går rundt i rommet og fører den. I en av barnehagene var det ei annen jente som vinket til måsa da den kom flyvende over dem. Barnas behov for kontakt med voksne i salen kom til uttrykk da de som trengte det mest kunne sitte ved siden av eller vende seg mot den nærmeste barnehageansatte. Etter at forestillingen var ferdig, hadde noen barn behov for å snakke med skuespillerne og Bjørnis før de gikk ut av rommet. Det tilsier at barna under forestillingen knyttet bånd med både skuespillerne og Bjørnis, og at behovet for å være nær de som er på scenen utprøves gjennom interaksjon.

Som Lina og Haflidi var forberedt på, kom det et par kommentarer som antydte en viss forvirring rundt Brannbamsen Bjørnis og deres isbjørn Bjørnis, men tross litt forvirring ble det enten oppklart eller avglemt etter hvert, og deres Bjørnis hadde ingen problemer med å knytte bånd med tilskuerne sine. I begge barnehagegruppene ble det etter forestillingene var slutt, en slags trang til kos og nærhet med Bjørnis på vei ut av rommet. I den første barnehagen var det spesielt noen jenter, der ei jente sa hun ville gi Bjørnis en kos, og noen flere jenter fulgte på med «jeg og, jeg og!». I den andre barnehagegruppen var det flere barn som gikk opp til Lina, Haflidi og ville kose og klemme på Bjørnis.

Bjørnis var en liten lodden isbjørn, på størrelse med et vanlig kosedyr, som Lina og Haflidi førte på en så livaktig måte at han må ha framstått svært levende for barna. Bjørnis opplever å få vondt i magen, og når han utstråler følelser som både glede og smerte, kan det ha utviklet sympati og omsorg hos barna på vegne av han. Når forestillingen er over og Lina og Haflidi

trer ut av rolle, kan det hende barna følte trang til å vise denne nyoppdagede sympatien og omsorgen for kosedyret – eller de fikk lyst til å leke med han, som Lina kan ha inspirert dem til. Det er selvsagt vanskelig å si noe om hva som skjedde inni barnas fantasiverden og følelsesaspekt, slikt har jeg ikke tilgang på. Det jeg allikevel kan si noe om, er hva barna utstrålte og hva handlingene deres kan ha sprunget ut ifra – som virket å være knyttet til omsorg og sympati for et lite kosedyr som om det var ekte. Barnegruppene, som kom inn i rommet spente og sjenerte, var på vei ut mer utadvendte og oppglødde. Det er fantastisk å være vitne til en slik energi-endring, som etter min mening, aldri er mer tilstedeværende som i en barnegruppe som akkurat har overvært en forestilling som virket å skape inntrykk, inspirasjon og entusiasme. Det er slike eksempler som virkelig viser tydelig hvor viktig det er at barn møter teater for dets danning, utvikling i sosial kompetanse, og ikke minst det hver enkelt lærte om seg selv og sine indre følelser. Slike lærdommer som skapes og formes i møte med det kreative og genuine, og som skjer helt av seg selv så lenge det blir stimulert.

5.1.4 introduksjon av intervju og kort om transkribering

I de neste to kapitlene foreligger intervju i forkortet og bearbeidet lengde. Intervjuene er i full lengde som bilag. Jeg skal gjøre analyse av intervjuene i samsvar med problemstillingen og vise til hva vi snakket om i grove trekk samt sitere og parafrasere direkte fra intervjuene. Dette innebærer en redegjørelse av hva prosjektet deres og forestillingen, *Kulturambulansen*, gikk ut på, hvem de medvirkende er og deres bakgrunn innen scenekunstheltet og hva deres syn på teater og barn er, med bakgrunn i samtalen vi hadde.

Intervjuet med Thale Krogtoft Jensen og gruppeintervjuet med Krogtoft, Unstad og Lamark ble gjort på samme dag over zoom. Jeg snakket først med Thale om prosjekter hun har vært med på og hennes forhold til å arbeide med teater for barn i det frie feltet. Etterpå snakket jeg med de tre scenekunstnerne om prosjektet de var med å skape; *Kulturambulansen*, som også er navnet på forestillingen de dro ut på turné med. Prosjektet hadde de i samarbeidet med Stormen Konserthus.

Om transkribering av intervju gjort over muntlig format, poengterer Tanggaard og Brinkmann at man ved å skrive ned det levende, muntlige språket – fryser ned noe som i seg selv er dynamisk og kontekstuellet. Det vil si at samtalen gjerne flyter på en sånn måte at det ikke er selvsagt når en setning slutter og en annen begynner, at man noen ganger prater i ufullstendige setninger og vender tilbake til uferdige setninger – som gjør det utfordrende å vite nøyaktig hvor punktum og kommaer skal settes i en transskribering. Samt ord og

begreper som ikke nevnes fordi det er lagt til grunn hva man snakker om når *det*, *dem*, eller *de* tas fram i samtalen.

Det er kjent, at en mengde informasjon går tapt, idet man transskriberer. Kropssprog og stemmeføring lader sig ikke umiddelbart transskribere, men også visse rent sproglige fænomener som fx ironi kan være uforståelige uden for den kontekst, som interviewinteraksjonen oprindeligt udgjorde (Tanggaard & Brinkmann, 2015, s. 43).

I lys av dette perspektivet gjør jeg leseren av denne masteroppgaven kjent med at det dessverre, men selvsagt, vil være vanskelig og også umulig å dra leseren fullstendig inn i helheten av samtaleene i intervjuene som følger. Selv om leseren går igjennom hele intervjuene i vedlegget, vil det også der være samme mangler i det helhetlige og kontekstuelle som henger sammen med samtaledynamikken som var unik for akkurat da det ble gjennomført. Jeg har valgt å transkribere intervjuene til bokmål – selv om informantene og meg selv snakker nordnorsk dialekt. Grunnen til det er fordi det best lot seg passe inn med resten av språket i masteroppgaven, på grunn av det formelle språket og strukturen, og generell leservennlighet. Det er allikevel ikke alt som lar seg *oversettes* fra nordnorsk til bokmål, for eksempel har jeg valgt å beholde a-enderinger. I og med at det er transkribert fra muntlig format – vil språket bære preg av en avslappet og litt uformell karakter med innslag av dialektmåte å si enkelte ord og begreper på.

Intervjuene ble gjort over zoom med opptak av både lyd og bilde. Sånn sett eksisterer intervjuene både som transkribert versjon i tekst; som kort, bearbeidet versjon og som vedlegg i full lengde, og i auditivt og visuelt format.

I intervjuene er Thale Krogtuft Jensen oppført som **TKJ**, Petter Unstad som **PU** og Sigurd Lamark som **SL**. Meg selv markeres som **LMH**.

5.1.5 Intervju med Thale Krogtuft Jensen fra Salten Friteater 15. februar 2022

Intervjuet med Thale ble holdt rett i forkant av gruppeintervjuet og varte en liten halvtime fra ca. 11.30 til 12.00. Thale er, som hun selv kalte seg – en kulturpotet, fordi hun er aktiv innenfor flere grener i kulturbransjen som både musikk og teater og skuespill. Hun er utdannet faglærer i musikk, har treårig musikalutdannelse fra Bårdar, og har jobbet som sanger og skuespiller, og underviser i sang og musikal. I tillegg har hun vært med å lage noen forestillinger. For eksempel opprettet hun og to medstudenter teatergruppen Sidescener i 2015 som lagde to produksjoner de dro ut på turné med, *Den andre nissefamilien* som endret navn til *Reisenissene og jakten på det viktigste med jula*, og *Lys i mørketida*. Sidescener dro ut på turné flere steder i landet ut til barn i aldersgruppen 3-5 år. I 2021 fikk hun oppdraget

med å lage en barneforestilling på bestilling fra Stormen Konserthus med prosjektet Kulturambulansen, og hun fikk med seg Petter Unstad og Sigurd Lamark i det kunstneriske teamet. Sammen lagde de et musikkteaterstykk som de reiste på turné med til barnehager i Bodø.

Krogtoft Jensen fortalte meg at hun har erfaringer fra å lage teaterforestillinger institusjonelt og i frie grupper, og at den største forskjellen er alt det administrative som man i frie teatergrupper har ansvaret for i tillegg til det kunstneriske, der man institusjonelt er flere ansatte med hver sine ansvarsområder. Eksempler på administrativt arbeid for en fri teatergruppe er for eksempel å ringe rundt til barnehager der man planlegger å gjøre turné, i håp om å få napp mange nok steder til at det lønner seg.

TKJ: «Det er sinnssykt mange timer med jobb, og bare få booket inn. Barnehager har ikke så god økonomi, så det å finne noen priser som de har råd til, og hva vi kan spille for uten at vi får noe lønn. At ikke alt er på dugnad. Det var den største forskjellen.»

Hun forteller at da Stormen leide dem inn til prosjektet Kulturambulansen, ble de innleid for å skrive og utføre forestillingen og barnehagene fikk forestillingen som et gratistilbud. De fikk fult spilleprogram veldig raskt fordi barnehagene var snar med å melde seg på. Prosjektet med Kulturambulansen ble som en slangs kombinasjon med det å være ansatt via institusjon men å få frie tøyler til det kunstneriske arbeidet og utførelse på måter som minner om å arbeide i frie grupper. Til sist, før overgangen til neste intervju, rakk jeg å spørre **LMH:** hvilken kontakt er det man [som scenekunstner] forsøker å oppnå når man skal møte barn med teater?

TKJ: «Man har jo lyst til å opprette en tillitt mellom oss og ungene. Å signalisere at vi ikke er farlige. Med *Reisenissene* var vi jo på besøk i barnehagene, så vi var i et rom som de var trygge på med voksne og andre barn de kjente. Helt i starten av stykket er vi litt sånn forsiktige, og så går det ganske kort tid så er de med. Da kan jo vi også gi mer, og være mer. Og det er en ganske interaktiv forestilling. De fikk svare på ting og være med å danse og bevege seg. Vi inviterte dem inn å skape øyeblikket sammen med oss. Og vi er helt prisgitt hvordan de er. Barn er veldig generøs, og ærlig. Hvis du ikke har de med så merker du det. Det var kanskje mer det at de ble helt sykt med.»

5.1.6 Intervju om *Kulturambulansen* 15. februar 2022

I grove trekk handlet forestillingen om Kurt, Kurtine og Ullfert som kommer med Kulturambulansen og gir barna livsviktig kultur. Videre blir spørsmålet 'hva er kultur?' utprøvd, der de underveis tester ut forskjellige sjangre; enkelt forklart bråkekultur: rockemusikk, og roligkultur: ballader. Til sist ender det diplomatisk: noen liker det, og noen liker det, og noen liker begge deler. Målet var å gi barna et kulturinntrykk som både skulle gi

dem en opplevelse å ta del i der og da, og samtidig lære dem litt om hva kultur er og kan være og mangfoldet i kulturverdenen. Forestillingen varte i 25 minutter der 10 av minuttene, til sammen tre låter, var musikkinnslag. Imellom musikken i pratepartiene ble både bassen, tammen og gitaren satt til side for å gjøre plass til replikk og dialog. De spilte forestillingen tirsdag til fredag, tre ganger per dag en uke i mai, ei i juni og ei i september.

Jeg startet intervjuet med å fortelle litt om meg selv og hva jeg forsker på i mitt masterprosjekt, at jeg ønsker å vite mer om hvordan scenekunstnere arbeider for å møte et barnepublikum. Jeg spurte om de, Petter Unstad (**PU**) og Sigurd Lamark (**SL**), kunne fortelle om seg selv, sin bakgrunn, erfaringer og interesse for barneteater/scenekunst for barn. Petter Unstad er musiker og har drevet med det i om lag 15 år, som bassist og låtskriver. Av erfaringer fra barneteater fra barndommen, husker han godt da faren hans var med i ei oppsetning som het *Kodd og Todd* på Nordlandteater som han husker var laget på barnas premisser. Det gjorde at han tidlig skjønnte at barneteater må være fleksibelt og dynamisk. Sigurd Lamark har også bakgrunn som musiker, og forteller at hans primære motivasjon for å bli med i Kulturambulansen var det økonomiske aspektet. Han ler litt når han sier det, og de andre humrer med, som en måte å tillate at det er lov å være ærlig om at det ikke alltid handler om at man brenner for barneteater, selv om man gjerne tar slike oppdrag også. **SL** fortsetter med å si at det også handlet om muligheten til å tre inn i fellesskapet og et hyggelig oppdrag som han så for seg at det kom til å bli. Han legger til at prosjektet med Kulturambulansen kom som en gylden mulighet til å få være med på en ny sjanger (musikkteater), midt oppi pandemien og lite aktivitet i kulturbransjen. Videre forteller **SL** at hans erfaringer med teater, foruten om et lite kurs han tok som student, er noen forestillinger han så som barn.

SL: «Det jeg satt og tenkte på nå er Pellepolitibil har jeg sett, Kaptein Sabeltann har jeg sett, og det står jo sterkt. Og jeg følte jo med en gang vi dreiv og jobbet med Kulturambulansen at det her, det er nye Pellepolitibil.»

Grunnen til at **SL** sammenlignet Kulturambulansen med Pellepolitibil er på grunn av barnas entusiasme over forestillingen, blant annet bilen de kom inn til barnehagene med. Bilen var en varebil gjort om til å ligne på en slags ambulanse.

TKJ: «Vi hadde en varebil som det står Kulturambulansen på, som er fargerik. Og vi kommer kjørende inn i barnehagen, ungene ser det jo, driver vi og rigger oss til – har batteri inne i varebilen, så vi kan jo stille oss opp hvor som helst. Vi bygde jo litt relasjon bare i oppriggingen på en måte.»

Forestillingen foregikk da ute på lekeområdet i barnehagene med bilen som en del av scenografien. Prosjektet Kulturambulansen som forestillingen med samme navn springer ut ifra, handlet om å gi kultur ut til barnehager som en form for førstehjelp etter en lang pandemiperiode med lite kulturaktivitet.

PU: «Prosjektet heter Kulturambulansen, og det er et litt uryddig navn. Fordi egentlig er det konseptet til Stormen Konserthus. Og så ble forestillinga vi lagde hetende det samme. Forestillingen var at vi var en ambulanse som kom og leverte kultur til sultefora barnehagebarn.

TKJ «Så offisielt på nettsiden så var det vel *Bæ Bu* forestillingen het, fordi jinglen var sånn [synger] 'kulturambulansen det er oss! Bæ bu, bæ bu, bæ bu, bæ bu'.»

PU «Men jeg føler at *Kulturambulansen* er et beskrivende navn på forestillinga. For det var jo det konseptet baserte seg veldig rundt, det at vi kom i en ambulanse og skulle gi kulturell førstehjelp.»

Vi snakket om det å skape tillitt til barna man møter, at det er nøkkelen til en god opplevelse og for at stemningen skal være god under forestillingsforløpet. **PU** mener det at de kom til barna, der de er, i barnehagen er et enromet fortrinn fordi barna fikk være på uteområdet der de leker hver dag, og at barrieren er brutt allerede da. **SL** legger til at det ble skapt en slags magisk stemning da de kjørte inn i barnehageområdet. Det at noe nytt og annerledes skjer i barnas hverdag, det var spennende i seg selv bare det. De forteller at barna sto og så på da de rigget seg til og at riggingen kanskje var like morsom som selve forestillingen. **PU** sammenligner deres inngang i lekeområdet med det å spille forestilling i en mørk kultursal:

PU: «Det blir jo litt forskjellig i hvert fall fra når du kommer til en kultursal, og det er mørkt, stemninga er etablert, og så kommer det noen ut på scenen, så må man begynne å lage tillitsforholdet og bli kjent med dem. De fikk liksom prata kjenning mens vi dreiv å rigga på et hvis.»

Opplevelsen som barna deltok i starter allerede da de kom kjørende inn i lekeområdet, noen så kanskje bilen fra vinduet der de satt inne og lekte, noen lekte ute og plutselig, er dagen annerledes. For de barna som fikk følge med på hva som skulle skje med bilen som var der, varte opplevelsen fra bilen først ble sett, til bilen forlot barnehagen. Alt som skjedde imellom, av musikk og spill, ble bakt inn i opplevelsen av det totale: en Kulturambulanse var på besøk i barnehagen i dag! Jeg spurte så hvordan de selv opplevde at prosjektet ble mottatt av barna, hvilken respons de fikk? **PU** forteller at barna fort ble revet med, selv med det han selv kaller for enkle virkemidler: bass, gitar og gulvtamburin, tok barna dem imot med veldig åpne armer. **TKJ** legger til at siden barna raskt fikk tillit til dem, var utfordringen å klare å begrense interaksjonen for å fortsette framgangen i forestillingen.

LMH: «Hva gjorde dere for å vinne tilbake kontrollen når det gikk litt vel overstyr?

TKJ: «Jeg tror kanskje mengden involvering. Vi hadde jo i første manusutkast en del mer interaksjon. Vi fikk tips i fra han Anders Alterskjær som leste og vi pratet med, om å ha det [interaksjonen] på smarte plasser, stille enkle spørsmål for eksempel ja, nei, 'rekk opp hånden de som har gjort det her ...'. Fordi du får jo fort ei fortelling om 'jeg har vært hos bestemora mi. Jeg har sittet opp ned i stolen og spist et eple som var råtten.' Og ett eller annet. Man må jo ta imot og prøve gi respons på det.»

PU: «for eksempel 'ja har du det! Nå går vi videre'. Blant annet med å kjøre håndsopprekning, [...] 'rekk opp hånda alle som har gjort det' er jo en classic move. Men det gjorde du [Thale] vel da du spurte 'er det noen her som har hatt en kulturopplevelse i det siste? Rekk opp hånda!' Egentlig handler det om å aldri miste kontrollen. Fordi vi merket det de par-tre gangene det ble en massesuggesjon, at det ble så mye bråk at vi klarte ikke å tøyte det når de tok av.»

PU forteller videre at de lekte med dynamikken i forestillingen ved hjelp av en stor volumbryter, som for øvrig var deres eneste rekvisitt. Med den kunne de styre volumet opp og ned, og få barna med seg på ønsket volumgrad. De la inn steder der barna kunne få utløp for energien sin på planlagte og strategiske tidspunkt, som for eksempel på slutten av forestillingen da **PU** og **TKJ** sine karakterer hadde sovnet fordi musikken var så rolig og **SL** sin karakter måtte vekke de ved hjelp av støy fra barna. Som interaksjon mente de at for eksempel håndsopprekning fungerer godt fordi man kommer seg raskt videre fra spørsmålet, man får et overblikk over om barna er med, og det er lettere å holde kontrollen vedlike. De opplevde at det var fort gjort å skape såpass god tillitt at barna bare forteller i vei om de fikk et spørsmål å svare på, og at kontrollen på interaksjonen ble vanskeligere når det først ble startet *samtaler* mellom sal og scene som ikke helt var målet med å få svar på enkle spørsmål. Det kan være lurt å tenke strategisk over når og hvor interaksjonen skal foregå, og på hvilken måte som gagnar forestillingen best. Når man først har opprettet en tillitt og inviterer til deltagelse så er det en sjanse man tar, og ikke vite på forhånd hvilken publikumsdynamikk man får, om barna er reserverte eller mer av den aktive typen. Jeg spurte derfor om det er noen spesielle grep og virkemidler, apropos det strategiske som ble nevnt, som man på forhånd vet at kommer til å fungere? Eller baseres det mest på erfaringer, så går man tilbake og endrer på det som eventuelt ikke fungerte godt i praksis? **PU** og **TKJ** svarte dette:

PU: «Vi gjorde en del endringer den første uka, liksom 'her dro vi det litt for langt', vi ryddet vel litt i manuset og. Jeg følte at vi traff ganske bra i utgangspunktet, men for min del var det nok mer basert på erfaringer fra jobb i barnehage. [...] Jeg har vært med på en sånn der type forestilling for barneskole før og jeg så jo litt at det samme skjedde i praksis – at du aktivt styrer energinivået. At det er et element som du implementerer i forestillinga. Det tror jeg er en nøkkel for et barneteater, at du har med i handlingsforløpet at det går opp og ned i energi.»

TKJ: «Jeg tror noen av de tingene som funket bra er jo musikk, det at vi synger. Når vi spiller musikk så er det ikke noe problem, og at vi fikk dem aktiv med. Vi hadde en lek der vi skulle 'lukke igjen øynene og vis med kroppen hvordan et monster er', at de fikk en konkret oppgave som de gjør. Men spesielt musikk og at de fikk danse. Det tror jeg var viktig.»

PU: «Ja. Frihet under ansvar. Det er ikke så lett å få etablert de der karakterene helt i starten. Spesielt når det var små barn på en del av plassene. Så det var jo stort sett førskolegruppene og 4-5åringene som klarte å forstå narrative. Vi satt jo opp en konflikt, og så vil jeg si at vi appellerte til empatien som unger er veldig bra på. Og rettferdighetsfølelsen. Vi prøvde å sett opp det så det alltid skulle være interessant for ungene å følge utviklingen. Sånn at hvis det ble en ubehagelig stemning, kunne man gjøre en justering som var så enkel som at jeg stilte han Sigurd et spørsmål, og da ble de veldig interessert i å høre svaret. De ser at han Sigurd er lei seg, så spør jeg 'jamen ka e det Ullfert? Koffer e du så lei dæ?', og hvis du har klart å etablere det at de virkelig bryr seg om karakterene så har du den makten at du alltid klarer å få de til å følge med. Å stille spørsmål mellom skuespillerne tror jeg kan være et virkemiddel som jeg synes fungerer bra, at man faktisk stiller spørsmål for en slags åpen høring. Man kan for eksempel stille et spørsmål litt til publikum og så henviser seg til en medskuespiller. For eksempel at man sier sånn 'hæ? Men likte ikke du musikk som va bråkat?' og så snur man seg, 'æ trudde du gjorde det', da holder de [barna] sitt eget svar og så blir de veldig investert i svaret til medskuespilleren.»

Påfølgende samtale om tema:

SL: «Men Thale, du som har spilt i litt flere barneforestillinger, merket du noen forskjell i responsen på denne kontra andre? Er det mer eller mindre eller samme?»

TKJ: «Nei det er litt samme.»

SL: «De er like gira bestandig?»

TKJ: «Ja, eller det virker sånn. Min erfaring så langt er det der å prøve å ikke la ting skli ut, men å fortsette fortellinga.»

SL: «Ja fordi det er jo ganske stor grad av improvisasjon, men samtidig er det, - hvis noen spør sånn 'har noen vært på det eller det', så begynner noen å snakke mye om hva de har vært på, så er det å anerkjenne det og så gå fort videre. At det er trikset. For eksempel 'åh ja badeland, det er kjempegøy!' og så videre til neste kommentar.»

TKJ: «Ja for hvis man ikke anerkjenner det [svaret], så er de sånn 'jammen jeg sa jeg sa!' de vil bli hørt. De insisterer helt til de blir hørt.»

LMH: «Ja for et ja-nei-spørsmål er kanskje ikke nødvendigvis et ja-nei-svar. Hvis tillitten er såpass godt etablert at de brenner inne med mye. Fordi det er gjerne det dere gjør, når dere er ute og møter disse barna, at dere inspirerer de, bare med å være der. De blir så inspirert at de ikke vet helt hvordan de skal uttrykke eller ikke uttrykke det de føler på. Så da blir det bare masse ord og følelser, og det er det jeg synes er så gøy med barneteater når jeg har vært å sett forestillinger. Barna kan bli så utrolig engasjert og det tilføyer opplevelsen så mye. Synes jeg som publikummer, fordi jeg sitter jo og nyter både det ene og det andre. Jeg synes det er morsomt å se hvordan man får en utløsende respons fra det som foregår på scenen, og hvordan skuespillerne må forholde seg til responsen de får. Vi kaller det for feedbacksløyfe, at tilskuer og aktør påvirker hverandre gjensidig, mer eller mindre og uten at man var forberedt på

akkurat hvordan. Jeg lurer på hvordan dere har opplevd den tilstedeværelsen? Husker dere hvordan det var å være akkurat der i den opplevelsen med de barna? Var dere mest opptatt av deres egen opptreden, eller la dere også merke til og tok innover dere hvordan barna reagerte på det?

PU: «Jeg for min del merket ganske fort at det er en viktig ting å flytte fokuset vekk fra selve framføringsprestasjonen til tilstedeværelsen. Fordi de gir seg jo katta om du spiller en halvtone feil, eller kommer litt borti noe. Og det var litt sånn selvfølgelig når det var veldig ferskt, så var det litt jobbit og være skikkelig til stede mens vi spilte. Men etter hvert når vi fikk noen gigger under huden, så merkes det veldig godt, spesielt når vi klarte å være skuespiller samtidig som vi spilte musikk, så får man mye igjen for det. Hvis man klarer å gi de der 10-prosentene i bunn fra første sekund, så får man veldig mye tilbake, og det vokser man på. Det krever litt, men man får veldig mye igjen for det. Det er vel derfor det er en sånn feedbacksløyfe, det bare forsterkes og blir mer og mer. Det var helt klart hovedfokuset, man må legge vekk fokus på prestasjon og fokusere mer på tilstedeværelsen og kommunikasjonen.»

SL: «Det sier jeg meg veldig enig i, fordi det var noen ganger litt slitsomt, mye rigging osv. Under forestillinga, så er det en lang sekvens der det er mest han Petter og ho Thale som er i action, og jeg sitter i bakgrunnen og skal liksom synes det er litt slitsomt og kjedelig, og da fikk jeg tid til å observere ungene. Det følte jeg, det gjorde det verdt det, – å se hvor fett de syntes det var. Det var det positive. Men jeg hadde også noen litt negative opplevelser med det, da jeg selv skulle acte ut en litt sårbar sekvens. Hvis jeg da, spesielt hvis vi var slitne – og ikke hadde ei så bra forestilling, så kunne det være noen ganger at publikum vendte seg mot meg. Eller at jeg ikke klarte å overbevise de. For hele showet går ut på at de to [**PU** og **TKJ**] er veldig positive og gira, mens jeg er litt mer negativ. Som oftest klarer jeg å få ungene på min side, på at det er litt slitsomt, og at det er godt å ta det litt med ro, mens noen ganger hvis de bare syns det er veldig fett så blir de sur hvis jeg kommer og avbryter, og ødelegger stemninga.»

PU: «Det var jo gjerne når – vi hadde jo tre show om dagen, kl. 10, 12 og 14 – og da vi gjorde showet kl. 14 så var ungene ganske kokt etter en lang dag, da var det vanskelig. Det var veldig tydelig at kl. 10 så var de litt avmålt, fulgte med, men ga ikke så mye av seg selv. Kl. 12 var midt i primen. Og kl. 14 var de egentlig helt sånn overtrøtt, ekvivalent. Så i hvert fall hvis vi skulle gi feedback på tidspunkt for barneteater, så vil jeg si rundt lunsj, det er perfekt.»

Til sist snakket vi om scenekunst som en form for læring, alt fra nye ord og begreper til det å forstå og ta del i andres følelser for så og forstå sine egne. **PU** trekker linjer mellom at barn i barnehager og skoler er i en oppdragelsesprosess som gjør dem mottagelige til å lære og reflektere rundt empati.

PU: «Vi prøver jo å lære ungene at man må være god mot hverandre, høre og lytte etter hverandres behov. Og det føler jeg absolutt at man kan merke at man tar et magadrag på det sammen når man er i det, og har forestillingen.»

Det som kommer fram i intervjuene er at scenekunstnere kan gjøre lurt i å planlegge interaksjon i forestillingen for å vite om barna henger med, for å aktivisere dem og for å skape dynamikk i forestillingsforløpet. Dynamikk og fleksibilitet er nøkkelord her, som både

henger sammen med virkemidler og strategier som blir tatt i bruk i forestillingen, men også hvordan scenekunstnerne forholder seg til hverandre og barnepublikummet under forestillingsforløpet. Det vil også være viktig å klare og tøyse grensene for interaksjonen, slik at forestillingen ikke stopper opp. Det kan gjøres ved å for eksempel legge interaksjonen inn i strategiske tidspunkt, og ellers velge ut interaksjon, virkemidler og strategier som ganger forestillingen og publikumsdynamikken. Man bør justere seg etter hva publikummet trenger, og hele tiden være oppmerksom på de barna man har foran og med seg. Å ha rekvisitter som passer med å tøyse energinivået, som for eksempel deres volumbryter, er lurt for å hele tiden ha noe å benytte seg av når det skulle trenge en justering, som både er synlig, tilgjengelig og lett å forstå.

5.2 Feltarbeidet september 2021-april 2022

Jeg startet med å planlegge feltarbeidet med hva jeg kunne se i Bergen. Høsten 2021 gikk *Lille Bert og Lille Ben* på Lille Scene og *Barna fra Frostmojfellet* på hovedscenen på Den Nationale Scene. Jeg kontaktet Eventyr i Parken for å se ei forestilling de hadde i oktober, og etablerte vennskap med dem, slik at jeg fikk sett flere av deres forestillinger som publikumsvært utover høsten 2021 og våren 2022. I oktober 2021 reiste jeg en uke til Oslo. Planen var å se tre teaterforestillinger da, og to teaterforestillinger til i Oslo i november. Uheldigvis ble både *Karius og Baktus* (oktober 2021) og *Snøsøstera* (november 2021) avlyst på grunn av streiken som foregikk i teatrene rundt om i den perioden. Derfor kunne jeg se *Lille Bert og Lille Ben* en gang til, og reise til Oslo et par dager senere enn først planlagt. Jeg fikk sett *Oksen Ferdinand* ved Oslo Nye Teater og *Min venn romvesenet* på Det Norske Teatret den uka i oktober, og *En Julenattsdrøm* på Nationaltheatret en helg i desember (i stedet for november). Noen endringer i planene er det bare å regne med når uforutsette ting skjer. På nyåret fikk jeg sett *Mali Befaler* på Lille scene på DNS, og flere forestillinger av EiP utover våren.

5.2.1 Skjema 4 – feltarbeidet i kronologisk rekkefølge

Tabellen viser kronologisk framgang i feltarbeidet i forhold til de forestillingene jeg fikk sett og intervjuene jeg gjorde.

Navn på forestilling/intervju	Dato	BY Institusjon/fri gruppe	Kort beskrivelse
Planlegging av feltarbeid:	September 2021	Bergen, Oslo, Trondheim, Bodø	
<i>Den Sorte Skygge</i>	2. oktober 2021	BERGEN Eventyr i Parken	Vandreteater i Nygårdsparken

<i>Lille Bert og Lille Ben</i>	9. og 16. oktober 2021	BERGEN Den Nationale Scene	Lille Scene, monolog på rim og rytme, vekselsvis sang med live-band.
<i>Karius og Baktus</i> AVLYST pga. streik	Jeg skulle sett: 16. oktober 2021	OSLO Oslo Nye Teater	
<i>Oksen Ferdinand</i>	19. oktober 2021	OSLO Oslo Nye Teater	Trikestallen teater, dukketeater, en forteller, musikk som lydkulisser.
<i>Min Venn romvesenet</i>	21. oktober 2021	OSLO Det Norske Teatret	Rommen Scene, musikkteater.
Anne Marit Sæther	9. november 2021	TRONDHEIM Cirka Teater	Vi snakket om ulike produksjoner Sæter har vært en del av, og hvordan frie grupper arbeider
Prosess	19. november 2021	BODØ Beddingen Kulturhus arrangert av Salten Friteater	Jeg fikk delt mitt prosjekt med andre scenekunstnere som bidro med å tilføye ord og begreper på tankekart
<i>Snøsøstera</i> AVLYST pga. streik	Jeg skulle sett: 26. november 2021	OSLO Det Norske Teatret	
<i>Oline Havnisse</i>	28. november 2021	BERGEN Eventyr i Parken	Vandreteater i Nygårdsparken.
Heldag med Fnugg Teater <i>Bjørnis og de røde prikkene</i>	1. desember 2021	BERGEN Fnugg Teater på DKB turné	Dukketeater med musikk som lydkulisse, to fortellere
<i>En Julenattsdrøm</i>	4. desember 2021	OSLO Nationalteatret	Hovedscenen, musikal.
<i>Barna fra Frostmofjellet</i>	11. desember 2021	BERGEN Den Nationale Scene	Store Scene, musikkteater.
<i>Lussi Langnatt</i>	12. desember 2021	BERGEN Eventyr i Parken	Vandreteater i Nygårdsparken.

<i>Mali Befaler</i>	11. januar 2022	BERGEN Den Nationale Scene	Dans/danseteater, to dansere, ei dukke
Intervju Thale Krogtoft Jensen	15. februar 2022	BERGEN/BODØ Zoom – digitalt	Vi snakket om Krogtoft Jensens erfaringer innen scenekunst.
Kulturambulansen	15. februar 2022	BERGEN/BODØ/OSLO Zoom – digitalt	Vi snakket om prosjektet Kulturambulansen og deres syn på barn og teater i lys av erfaringer knyttet opp mot prosjektet.
<i>Askeladden og prinsesse Tiril</i>	6. mars 2022	BERGEN Eventyr i Parken	Vandreteater i Nygårdsparken.
<i>Hans og Grete</i>	3. april 2022	BERGEN Eventyr i Parken	Vandreteater i Nygårdsparken.
<i>Lille Edvard</i>	24. april 2022	BERGEN Eventyr i Parken	Vandreteater i Nygårdsparken.

Jeg forsøkte å spre feltarbeidet mitt geografisk, så langt det lot seg gjøre med budsjettet jeg hadde, hva jeg kunne tenkt meg å se og hvem jeg kunne tenke meg å snakke med. Jeg bestilte flybilletter og teaterbilletter i september 2021, og fikk dekt inntil en viss sum av universitetet i Bergen fordi det var reiser og teaterforestillinger jeg måtte se for at feltarbeidet skulle bli så bra som mulig. Hadde jeg hatt et større budsjett å gå ut ifra, kunne jeg reist til flere steder – og sett flere forestillinger. Da kunne jeg ha dekket over mye mer enn jeg klarer i denne masteroppgaven. Derfor er de fleste forestillingene i tabellen sett i Bergen, og selv der fikk jeg ikke dekket over alle teatrene/teatertilbudene som for eksempel Det Vestnorske Teatret og Fyllingsdalen Teater. Jeg vil allikevel påstå at jeg fikk gjort et grundig feltarbeid med de begrensningene jeg var satt i, og at de forestillingene jeg fikk sett har ulikheter som gagnar problemstillingen godt.

Under forestillingene hadde jeg alltid med meg ei notatbok, slik at jeg kunne ta notater underveis i forestillingen. Slike notater som baserer seg på de umiddelbare inntrykkene som blir svært vesentlige for å gjøre analyser av forestillingene i etterkant. Når jeg i DEL 2 gjør analyser av forestillingene, baserer det seg på minnet jeg har over forestillingene og fra notatene jeg skrev der og da. Noen forestillinger fikk jeg sett mer enn én gang, som for

eksempel *Lille Bert og Lille Ben*, og de fleste av Eventyr i Parken sine forestillinger der jeg var publikumsvært – 2-3 ganger per forestilling, og *Bjørnis og de røde prikkene*.

5.3 Oppsummering DEL 1

I DEL 1 har jeg redegjort for kvalitativ metode ved hjelp av skjema med spørsmål og svar til kvalitativ metode, og gjennom teori om metoden der jeg viser til utvalgt litteratur og fagstoff som tar for seg kvalitative studer og kvalitativt intervju. Deretter har jeg redegjort for feltarbeidet mitt, først samtalene og intervjuene jeg gjorde i kronologisk rekkefølge: Anne Marit Sæther på cirka Teater, innlegg om masterprosjektet på Prosess, heldag med Fnugg Teater, intervju med Thale Krogtoft Jensen fra Salten Friteater, og Krogtoft, Unstad og Lamark om Kulturambulansen. Til sist viser jeg til en tabell som inneholder hele feltarbeidet i kronologisk rekkefølge med hovedfokus på teaterforestillingene jeg fikk opplevd når og hvor.

DEL 2

Forestillingsanalyse

6.0 Analyse av dramaturgiske strategier

I denne delen av masteroppgaven foreligger forestillingsanalysene av et utvalg av forestillingene fra feltarbeidet høsten 2021 til våren 2022. DEL 2 tar dermed for seg den andre metoden, forestillingsanalyse, for å svare på problemstillingen; hvilke dramaturgiske strategier er det scenekunstnere benytter seg av når de lager scenekunst for barn? I DEL 1 svarte jeg på problemstillingen gjennom å utføre kvalitativ metode i praksis, og innledningsvis ved å vise til teori om barn og teater der jeg svarte på vesentlige spørsmål jeg stilte til litteraturen;

- Hva kreves av en barneteaterskuespiller?
- Hva er barnas lek, og hvorfor er det viktig å ta stilling til i barneteater?
- Interaksjon og kommunikasjon, hva dreier det seg om?
- Hvilke hindre kan oppstå i mottakelsen av barneteater?

I DEL 2 gjør spørsmålene seg gjeldene igjen, der jeg skal sette det i sammenheng med de forestillingene jeg fikk sett, og hvilke strategier som ble benyttet for å imøtekomme barnepublikummet sitt. Det vil si at jeg skal se etter hvilke egenskaper (konsentrasjon, innlevelse, oppmerksomhet, fleksibilitet, improvisasjon og samarbeid) som kom til uttrykk gjennom skuespillernes opptreden. Deretter hvordan leken kom til uttrykk og hvor vesentlig leken tok plass som element i forestillingen. Jeg tar for meg de ulike interaksjons og kommunikasjonstypene (fysisk overskridelse, overskridelse i fantasien, muntlig overskridelse, henvende seg til publikum) og ser på hvilke av disse som ble benyttet. Ut ifra dette analyserer jeg de dramaturgiske strategiene som ble tatt i bruk som igjen fører til at jeg kan si noe om hvilke tendenser som forekommer i barneteater med forestillingene jeg fikk sett som eksempler på kunstneriske løsninger.

6.1 Redegjørelse av forestillingsanalyse

Det er flere lag av elementer i en forestilling som kan vektlegges forskjellig. Elementene jeg sikter til er tid, sted og rom, kropp i rom, og lyd og musikk. Elementene kan også sees på som dramaturgiske innganger. Selv om jeg har fokus på en av inngangene, vil det være relevant å trekke fram de andre elementene fordi det flyter i hverandre og det ene kommer ikke uten det andre – i mer eller mindre grad. Regi og dramaturgi handler om relasjonen mellom de ulike

delene; dynamikk, budskap og fokus og hvordan det virker i helheten. Jeg skal se på hva det gjennomgående regigrepet er i analysene. Det kan være viktig for å gjøre noen bestemmelser i forhold til hvordan forestillingen virker på publikum. Hva er det akkurat denne forestillingen har som ikke de andre har, defineres ut ifra hvilke regigrep som er gjort. Når man skal analysere regigrep handler det ikke om å se etter regissørens intensjoner, men det som preger hele stykket. Dette kan for eksempel være form, stil og sjanger – hvordan stykket er satt opp og hva som blir vist og hvordan og hvilke virkemidler som er brukt for å få dette fram. Grebene henger ofte sammen med det dramaturgiske, som kan deles inn i tre dimensjoner; det ene er *grunnelement* (for eksempel figur, fabel, rom, tid (Gladsø et al., 2015, s. 187), det andre er *dramaturgiske virkemiddel* (for eksempel spenning, dynamikk, kontraster, symboler, rytme (Gladsø et al., 2015 s. 187) og det tredje er *dramaturgiske valg* (for eksempel tolkninger, fokus, vendepunkt, stil, form (Gladsø et al., 2015, s. 187). Det er viktig at analytikeren stiller spørsmål til hva det er som karakteriserer forestillingen, og hva hovedperspektivet er.

Jeg skal også se på hvordan forestillingene kommuniserer med publikummet sitt på bakgrunn av Willmar Sauters og Jaqueline Martins begrepsforklaring om tre kommunikasjons nivåer; sensorisk nivå, artistisk nivå og fiksjonelt nivå. Sauter og Martin hevder at man må forstå en teatral begivenhet som en kommunikasjon mellom aktør og tilskuer, der kommunikasjonen foregår både på presentasjonssiden og persepsjonssiden. Når de deler kommunikasjonen inn i tre nivåer, poengterer de at nivåene flyter i tett og parallelt med hverandre (Sauter & Martin, 1995, s. 79).

Det sensoriske nivå er først og fremst, aktøren som menneske og individ.

S/he is characterized by a certain physical appearance and by certain psychic qualities. The performer is simply a person and as such s/he is always an individual, not a performer in general. It is precisely here, that theatrical communication starts (Sauter & Martin, 1995, s. 79).

Det vil si at tilskueren først oppfatter aktørens utsende, kjønn, alder, før tilskueren etter hvert oppfatter stemmeklang, bevegelsesmønster, temperament og karisma. Det sensoriske nivå utvikler seg gjennom hele forestillingen fordi tilskueren hele tiden oppfatter, legger merke til nye og andre ting ved aktøren.

Det artistiske nivå er skuespilleren – håndverket – teknikker – kvaliteten og mestringen av det. Nivået ligger imellom det sensoriske og det fiksjonelle nivået. Først blir aktøren oppfattet som det individet det er, for så å oppfatte hans skuespiller ferdigheter, og deretter tolkning av

karakteren som aktøren formidler. For eksempel stemmen: på det sensoriske nivået oppfattes aktørens personlige stemme, men på det artistiske nivået opplever tilskueren aktørens stemmeklang i trent og innøvd form for å passe til karakteren hen spiller – og for at lyden av stemmen skal bære utover til bakerste tilskuer. Stemmen skal først og fremst høres, og aktøren vil derfor prate eller synge med teknikker og metoder som hen ikke bruker som privat individ. Kort sagt, det artistiske nivået handler om hvordan aktøren anvender stemmen og kroppen på måter som henger sammen med hens skuespiller teknikker som er noe utover hens sensoriske kvaliteter og egenskaper.

The spectator, in the other hand, does not normally have the same artistic abilities as the performer. In which way, then, is the spectator engaged in the theatrical communication on the artistic level? (Sauter & Martin, 1995, s. 81).

Spørsmålet gjør seg særlig gjeldende i møte med et barnepublikum – som ikke har grunnlag for å kunne mene noe om en aktørs ferdigheter basert på hens skuespillerteknikk, utdanning eller håndverk. Fornøyelsen barna får av opplevelsen det er å observere aktøren ligger mest på det sensoriske og det fiksjonelle nivået. Derfor tror jeg at det er en sammenheng mellom dette perspektivet og hvorfor ingen av aktørene jeg har observert i forestillingene fra feltarbeidet har hatt psykologisk motiverte spillestiler eller karakterer. Tvert imot, har aktørene heller spilt ut rollene sine på et mer overfladisk og figurativt vis, som er lette å oppfatte og identifisere seg med. Det er ikke noe dypere som foregår i undertekster, alt blir presentert gjennom formidlingen av tekst, bevegelse og mimikk – uten skjulte intensjoner eller psykologisk motiverte handlinger. Et barnepublikum vil oppfatte det sensoriske nivået, og ut ifra aktørens skuespiller ferdigheter, oppfatter barna karakteren på det fiksjonelle nivået – basert på det identifiserer de seg med heltens fortelling og skjebne. Aktørene på sin side oppfatter seg selv om individ, anvender og er bevisste sine ferdigheter og skuespiller håndverk på måter som gagnar plottet og møte med barnepublikummet, som fører til et lag av fiksjonelt nivå der tilskuer og aktør møtes så lenge forestillingen er i gang og levende. I de tilfellene der barna har hatt mulighet for å henge igjen og prate med aktørene *etter* at forestillingen er slutt, aktørene har trådt ut av rolle og takket for seg, er tilskuer og aktør tilbake igjen på det sensoriske nivået som først ble etablert i begynnelsen av kunstmøtet. I slike tilfeller, får barna anledning for å bearbeide opplevelsen fra forestillingen, og lande – gå ut av det fiksjonelle universet – sammen med aktørene. På samme måte som når barna leker med hverandre og har hatt andre roller og virkeligheter for og med hverandre til de går ut av leken og *er seg selv* igjen.

Sauter og Martin forklarer at det fiksjonelle nivået bygges i tilskuerens fantasi basert på invitasjonen inn i det fiksjonelle universet.

Most of the time, people are seeking confirmation of their reality, but when they come to the theatre, they not only accept a world of fantasy, but they actively engage in constructing it. The basis for this step from the physical to the imaginary world is the afore-mentioned theatrical agreement between performer and spectator. According to this agreement, and only then, the performer invites the spectator to interpret the scenic reality as something that it is meant to represent. The spectator, aware of the representative character of the scenic actions, accepts the invitation and builds his or her fantasies (Sauter & Martin, 1995, s. 82).

Alt det aktøren *gjør* på scenen er rollens actions, som er med på å bygge opp under rollens fiksjonelle lag. Hvordan rollen oppleves basert på handlingene aktøren utfører, ligger på tilskuerens persepsjons side – og det er der rollen, som aktøren spiller, får et eget liv i tilskuerens fantasi. Aktøren *er* noen, som spiller *noen*, som tilskueren tilfører et selvstendig liv til. Det vil si, alt som foregår andre steder utenfor scenerommet, alt som har skjedd før og det som skjer etter, foregår alt sammen i tilskuerens forestillingsevne og alt foregår på et fiksjonelle nivået. Man kan forstå tilskuernes forestillingsevne gjennom Ulla Kallenbachs studie *The theatre of imagining*. Kallenbach hevder at tilskuerens forestillingsevne og fantasi skjer i interaksjon mellom fantasi og persepsjon (Kallenbach, 2016, s. 116). Det vil si at alt det som er på scenen av sceniske elementer som rekvisitter, lyd, lys kropp osv. bidrar til at tilskueren oppfatter en større verden utenfor scenerommet, og tilfører karakteren(e) selvstendig liv. Det betyr også at alt det som *ikke er* på scenen foregår inni tilskuerens egen fantasi.

Firstly, by ascribing, the spectator is prompted to add to the text or the stage. e.g. by visualizing invisible scenery, or by mentally smelling or hearing that which lacks sensory, scenic presence (e.g. offstage spaces or characters). The spectator may be required to complete or complement the scenic representation, for example by adding 'the missing parts' to that which is only partially visible on the stage (Kallenbach, 2016, s. 115-116).

Tilskueren må også tilføre mening til det hen opplever og forestiller seg, som for eksempel symbolikk, undertekster og metaforer (Kallenbach, 2016, s. 116). Interaksjonen mellom fantasi og persepsjon foregår på den måten at alt som er tilgjengelig for tilskueren å oppfatte, er relevant for å engasjere forestillingsevnen.

Additionally, we must include the movement and the practical employment of the stage, such as entrances and exits, the use and tone of voice and sound. All this constitutes the presentation of the drama in performance that ignites the activation of the spectator's imagination. The materiality of the theatre and the performance is thus

formative for which actions of imagination the spectator may perform – for which transformations the spectator brings into play. All these processes of perception and imagination interact and –mingle. (Kallenbach, 2016, s. 117).

Hvordan sceniske elementer blir presentert på scenen, og hvilken betydning det har for tilskuerens forestillingsevne, er sentralt og vesentlig å ta i betraktning når man foretar forestillingsanalyse. Noe annet som også er relevant å trekke inn i analysene, er struktur for tid og sted. Stephen Jeffreys hevder at plottet ofte får for mye oppmerksomhet, når tid og sted er to avgjørende elementer for dramatisk struktur:

In writing almost any play with a story, the story often pushes you around. It becomes the most important thing; the master of everything. This is encouraged by literary managers and dramaturgs, who are always banging on about story. Story is particularly important in writing for film, but in the theatre you have to let the story breathe. Don't be bossed around by it, because there are two other crucial elements to dramatic structure: *time* and *place* (Jeffreys, 2019, s. 28).

Videre sammenligner Jeffreys film med teater, og argumenterer for at der det i film kan veksles mellom tid og sted på sekunder, er det å skifte mellom tid og sted i teater umulig å gjøre like raskt og umiddelbart som på film. Det gjør at tid og sted utgjør noe svært vesentlig å ta stilling til i dramatisk struktur.

The key to selection of time and place is to think about *textures*, as well as progressing the narrative. Textural choices in plays include: what kinds of scenes can supply the most effective friction or contrast when juxtaposed? How does scenes flow in and out of one another? What is the sense of time in the play: day or night, seasons, minutes, hours, months or years? (Jeffreys, 2019, s. 29)

Åpent eller lukket tid og sted utgjør til sammen fire mulige kombinasjoner av organisering av tid og sted. Åpent sted vil si at handlingen foregår på to eller flere lokasjoner. Lukket sted derimot innebærer at handlingen foregår på ett sted. I åpen tid foregår handlingen for eksempel over flere dager, der natt og dag markeres med lysskift eller blackout – eller alle handlinger der tiden kan strekkes og tøyes i på måter som beveger seg bort i fra følelsen av reell tid. I motsetning vil lukket tid være lik den reelle tiden begivenheten befinner seg i. Jeffreys poengterer at det ikke er en løsning på tid og sted som er bedre enn den andre, men at hver av de fire kombinasjonene gir mening for forskjellige typer forestillinger (Jeffreys, 2019, s. 29). De fire kombinasjonene er: Åpent sted/åpent tid, lukket sted/lukket tid, åpent sted/lukket tid og lukket sted/åpent tid. Jeg skal forklare åpent sted/lukket tid og lukket sted/åpent tid, fordi det er disse to mulighetene som gjør seg gjeldene i analysene som følger.

I lukket tid/åpent sted vil tiden foregå i sanntid, men stedet endrer seg underveis. Jeffreys hevder at denne strukturen sjeldent forekommer, fordi det er i teorien et komplekst scenario.

Hvis man ser for seg inne i et teater for eksempel, må man altså få scenen til å endre seg ved for eksempel hjelp av dreiescene, eller publikum må bevege seg fra stasjon til stasjon – og samtidig føle at tiden samsvarer med sanntiden, som Jeffreys referer til som «continuous, ‘real’, time» (Jeffreys, 2019, s. 38).

[...] But for it to work within a single play, you would have to create a special structure containing lots of scenes in order to get the idea of continuous time, with one central character going all the way through. Then somehow, wherever they go, the scenery would have to change around them, which could be achieved with a revolving stage, a blank set or by making the audience move. Although a dauntingly difficult challenge, this play is aching to be written (Jeffreys, 2019, s. 38).

I eventyr i Parkens forestillinger, løser de strukturen lukket tid og åpent sted med at publikum følger etter aktørene fra scene til scene/stasjon til stasjon i ei planlagt løype i Nygårdsparken. Samtidig føles tiden lik som sanntiden, fordi handlingen beveger seg framover i takt med sceniske elementer og andre karakterer som blir møtt på stien og som bidrar til at handlingen får sin logiske gang. Problemet/utfordringen hovedkarakteren har til å begynne med løses i løpet av gangen i løypa. Når forestillingen er ferdig, har man gått gjennom ei løype med flere scener plassert utover på flere steder, samtidig som at tiden som har gått oppleves som lik den tiden det tok å løse problemet.

I lukket sted/åpent tid foregår alt på samme sted, men handlingen foregår over lengre tid enn sanntiden. For eksempel handler dette om å reise framover i tid, og handlingen kan vare i alt fra en dag til flere uker, måneder, eller år (Jeffreys, 2019, s. 35). Jeffreys poengterer at det kan være utfordrende å skape en ide om at tiden har gått, når man ikke har endret stedet. I stedet for å bruke blackout som markør – fordi det etter en blackout vil skape en forventning til at stedet har endret seg – bør man heller benytte seg av andre markører eller legge det inn i teksten som forklaringer på «at tiden har gått». Samtidig mener Jeffreys at stykker med denne strukturen kan mangle kontraster. Det vil være spesielt viktig å benytte seg av andre elementer, variasjon og dynamikk i slik struktur. I *Mali Befaler* og *Lille Bert og Lille Ben* endres ikke scenen/stedet, men tiden strekker seg over lengre tid enn sanntiden. Ved hjelp av kontraster, variasjon og dynamikk blir strukturen løst på fornøyelige måter. Jeg kommer nærmere inn på hvordan i kapitlene som følger. I tillegg til å trekke Sauter og Jeffreys inn i analysene som følger, kommer jeg også til å referere til Michael Eigtveds teori i *Forestillingsanalyse, en grundbog* underveis.

6.2 Om funnene fra forestillingsmaterialet fra feltarbeidet

Før jeg går i gang med å analysere et utvalg fra forestillingsmaterialet fra feltarbeidet, skal jeg først si noe om hva jeg fant ut basert på en mer omfattende del av feltarbeidet. Fra jeg startet å se forestillinger i begynnelsen av oktober 2021, fikk jeg til sammen sett 13 forskjellige forestillinger i perioden fram til utgangen av april 2022. Noen av forestillingene fikk jeg sett mer enn en gang. Siden jeg så forestillingene i lys av problemstillingen, kunne jeg oppdage funn basert på det jeg så etter. Samtidig har jeg oppdaget flere interessante poeng og refleksjoner basert på utviklingen jeg har hatt i løpet av masterforløpet og det å huske tilbake til forestillingene med mer kunnskap og med flere synspunkter. Siden jeg har sett så mange forskjellige forestillinger og ved flere teaterinstitusjoner og teatergrupper, er det totale forestillingsmaterialet såpass bredt at jeg ikke ville hatt muligheten for å gå i dybden og analysert hver og en av dem. Det utvalget jeg har gjort er gjennomtenkt i den retning at de forestillingene hadde noe konkret jeg bet meg spesielt merke i som gjør at analysene til sist omfavner ulike strategier som skiller seg fra hverandre på sine særegne måter. Disse er Eventyr i Parkens forestillinger, *Mali Befaler*, og *Lille Bert og Lille Ben*. Eventyr i Parken har en strategi som tar høyde for barnas skapende evner i lek og det å oppdage og lære nye ting. Forestillingene foregår ute i Nygårdsparken i Bergen, og man vandrer fra scene til scene i en stasjonsdramaturgi. Ingen av de andre forestillingene jeg fikk sett har lignet på det som EiP har vist fram. Derfor blir det spesielt interessant å se nærmere på hva det er med EiPs strategier, og jeg gjør det med vekt på tid, sted og rom. *Mali Befaler* er en danseteaterforestilling, som utforsker kropp i rom i kombinasjon med dukketeater. Samtidig står forestillingen som den eneste danseteaterforestillingen i forestillingsmaterialet fra feltarbeidet, derfor blir det spesielt interessant å se nærmere på hvordan akkurat denne forestillingens strategier er i forhold til kropp i rom. *Lille Bert og Lille Ben* er en konsertforestilling med live-musikk-ledsagelse og musikk skrevet til stykket. Det var den eneste forestillingen jeg fikk sett som hadde live-band og utførelse av vekselvis sang og musikk med monologpartier med tekst på rim, derfor er det spesielt interessant å se nærmere på denne forestillingen med fokus på lyd og musikk. Disse tre nevnte fra forestillingsmaterialet, kommer jeg tilbake til i slutten av DEL 2 i hver sine kapitler. Det at jeg har gjort et utvalg betyr *ikke* at det som ikke blir analysert ikke hadde interessante strategier eller interessante utgangspunkt. Derfor skal jeg i dette kapitlet trekke fram funnene fra hele forestillingsmaterialet. Dette gjør jeg ved å stille spørsmål som baserer seg på problemstillingen og refleksjoner fra tidligere kapitler, og svarer med eksempler fra forestillingene.

6.2.1 Hvilke dramaturgiske strategier er det scenekunstnere benytter seg av når de lager scenekunst for barn? Hva er gjentakende tendenser i valg av strategier?

Jeg fant ut at *variasjon* og *dynamikk* er sentrale begreper som kommer fram i forskjellige løsninger. For eksempel handler det om variasjon i det visuelle uttrykket, hva publikum presenteres for og hvordan det visuelle og sceneriet endres for å skille scenene fra hverandre og holde oppmerksomheten oppe.

I *Oksen Ferdinand* var sceneriet, der alle dukkene og effektene var gjemt og kom ut ifra, et stort, ovalt bord. I første posisjon var bordet brettet over på midten slik at halve bordet lå opp ned på den andre halvdel. Bordbena som stod oppover mot taket hadde sirkelformede svinger slik at det minnet om trestammer. Bordet var anvendelig og skiftet karakter da delen som først sto opp ned, senere ble brettet over og ned slik at bordet sto på alle bordbena sine. Dette skjedde da Ferdinand ble fraktet fra hjemstedet sitt til Madrid for å delta i tyrefektingen. Reisen ble illustrert ved at Skuespiller/fortelleren Marianne Edwardsen løftet opp tynne klaffer med bilder på. Hun løftet klaffen opp fra front, stilte det opp, etter hvert la hun det ned bak, før hun løftet opp et nytt bilde. Det siste bildet ble stående til tyrefekting-scenen var over. Dette minnet veldig om pop-up bøker som barn ofte synes å like veldig godt. Det er spennende med det som plutselig dukker opp i noe man ikke hadde forestilt seg – et bord kan plutselig ha flere lag! Det gir fortellingen et svært interessant element, og er ikke mer komplisert enn hva en skuespiller kan få til samtidig som hun forteller historien. Edwardsen hadde flere posisjoner hun kunne stille seg i forhold til bordet i. Til å begynne med sto hun bak og bevegde seg rundt bordet, og da bordet sto på alle bordbena sine – hadde bordet et ovalt hull i midten som Edwardsen kunne stille seg inn i. I tillegg varierte Edwardsen med ulike typer dukker som forestilte de ulike karakterene i fortellingen; borddukker (Kalvene), stangdukker (Voksen Ferdinand), hanskedukker (Ferdinands mamma) og fingerdukker og hatter (menneskene). Samtidig krydres fortellingen av musikk og lydkulisser som bærer preg av spansk musikk og gjenkjennbart klassisk gitarspill. Fortellingen veksles med pauser av musikalske lydspor som følger fortellingen lekent og forførende. Forestillingen inneholdt altså variasjon og dynamikk både i sceneri, posisjoner, dukker og figurer og musikk og lydkulisser.

Min venn romvesenet er en musikal som veksler mellom monolog og dialog scener med musikalske innslag. Musikknumrene fungerer som avbrekk og stiller seg i kontrast til de scenene der handlingen foregår. Når skuespillerne utspiller scenene, er den fjerdeveggen oppe. Men når musikknumrene spilles – synger skuespillerne vendt ut mot publikum og «tar

oss inn» i mye større grad i kraft av å henvende seg til publikum enn hva de gjør i scenene ellers. Noe lignende skjer i *Barna fra Frostmofjellet*, som også har vekselvis scener med monologer og dialoger med scener med musikk og sang. Her står skuespillerne og synger utover mot publikum der de i de andre scenene henvender seg til hverandre mer enn de gjør utover mot publikum. Det er bare Geita Gullspira som henvender seg til publikum på en «jeg ser dere»-måte og fungerer som en forteller gjennom forestillingen fra start til slutt. Det veksles og varieres med musikk-partier og prate-partier, som skaper dynamikk til forestillingene.

Det forekom ofte dynamikk og variasjon i bruk av lydkulisser, og hvordan lyset forandret scenene, og ga liv til sceniske elementer (for eksempel led kubene i *Bjørnis og de røde prikkene*. I *Min venn romvesenet* ble lyset brukt for å bestemme hvor fokuset skulle være, og når vi var 'hjemme' hos de forskjellige karakterene som var bestemte plasser i scenografien.

Som jeg allerede har vært inne på i kapittel 3.1.3 Interaksjon og kommunikasjon i barneteater, hva dreier det seg om? har samtlige av forestillingene fra feltarbeidet utforsket en eller flere *interaksjonstyper*. Av de fire typene var det å henvende seg til publikum den mest vanlige der 13 av 13 av forestillingene hadde hver sine løsninger på hvilken måte de tok publikum i betraktning på den måten, og snakket til publikum direkte. Deretter var de nest mest brukte interaksjonstypen muntlig overskridelse der 8 (Eventyr i Parkens forestillinger, *Lille Bert og Lille Ben*, og *Bjørnis og de røde prikkene*) av 13 av forestillingene utforsket en eller flere av de fire underkategoriene av denne typen; ledende spørsmål og oppfordringer, halvåpne spørsmål, uoppfordrede kommentarer fra salen og åpne spørsmål. Og fysisk overskridelse med 8 (Eventyr i Parkens forestillinger, *Min venn romvesenet*, og *En julenattsdrøm*) av 13 forestillinger. Til sist overskridelse i fantasien 1-6 av 13, det vil si av de totalt 6 forestillingene jeg fikk sett av Eventyr i Parken, var det noen av de som hadde denne interaksjonstypen – men generelt i deres interaksjonsstrategi var det å aktivisere publikum til deltakelse stor, og det at publikum «var noen» som var viktige for handlingsgangen, opplevdes i mer eller mindre grad som tilstedeværende. Totalt sett viser disse funnene til at valg av interaksjonstype er sentrale strategier som kan vektlegges forskjellig.

Dukker og figurer gjorde seg til kjenne i *Bjørnis og de røde prikkene*, *Oksen Ferdinand*, *Min venn romvesenet* og *Mali Befaler*. Det tyder på at dukker og figurer er noe scenekunstnere velger å benytte seg av for å gjøre fortellingen og identifikasjonen tilgjengelig via noe som

allerede er godt forankret i barnas lekeunivers – nemlig besjeling og lek med ting og objekter som blir levende i kontakt med barnas lekeunivers.

Et psykologisk motivert spill – som vi ofte blir presentert for i teater for eldre målgrupper, var ikke særlig framtreddende – eller ikke framtreddende i det hele tatt. Det var mye mer fokus på typiske karaktertrekk ved «den gode» = helten, «den onde» = antagonisten, og «rett skal være rett» = det gode vinner over det onde. Samtidig som karakterene var gjenkjennbare som figurer eller andre trekk som var identifiserbare. For eksempel voksne som «spiller barn», der tilskuerne på det fiksjonelle nivået oppfatter voksne skuespillere som barn på linje med seg selv (barnepublikummet). (Jeg vil bare poengtere: det var utelukkende voksne aktører i forestillingene jeg så. I de forestillingene der «barn» var i hovedrolle, ble «barnet/barna» spilt av voksne.) Å spille karakterer som barna kan identifisere seg med, er viktig for at barna skal få en opplevelse av at det handler om dem og livet deres. Identifikasjon, basert på å se noen som ligner på en selv, gir en følelse av å være viktig (Hafstad & Haugen, 2013, s. 145). Det henger sammen med at man forstår seg selv når man sammenligner seg med andre. Når barn blir presentert for historier av andre barn, bidrar det til at de erfarer flere måter å oppleve og håndtere situasjoner på. Det kan bidra til at barna får et styrket selvilde fordi de ved å kjenne seg selv og utvikler evnen til gjenkjennelse, bedre forstår omgivelsene i verden utenfor (Hafstad & Haugen, 2013, s. 145).

- Eksempler: *Min venn romvesenet*: Ellie (hovedrollen) er 6 år gammel, har to tvillingbrødre. Antagonisten: Roy er utelukkende slem, og blir ikke god til slutt – men de klarer å kvitte seg med han og dermed ender Roys tyranni over byens folk og Ellies familie. (Ellies mor, Bente, er tydelig alkoholisert, har blåveis, og jobber for Roy – men bryter vanemønsteret når Roy er vekkt).
- *Barna fra Frosthoffjellet*: det er 5 «barn» i hovedrollene som strekker seg oppover i alder fra 1-2 år til rundt 16-17år. Samtidig har skuespillerne flere roller som vi møter på underveis på barnas reise. På det sensoriske nivået kjenner man lett igjen skuespillerne i deres nye roller etter hvert som de dukker opp. På det artistiske nivået håndterer skuespillerne rollene sine på måter som gjør at man oppfatter tydelige forskjeller fra den først etablerte «barne-karakteren» til den nye karakteren (som da gjerne er voksen, og har andre egenskaper og kvaliteter). Der «barna» = de gode heltene, er de andre karakteren enten «de onde» som forsøker å stoppe dem fra å nå målet sitt, eller «andre gode hjelpere». På det fiksjonelle nivået oppfatter man derfor aktørenes nye roller underveis som selvstendige individer med egne motiver og intensjoner for handlingsgangen.
- Eventyr i Parken: aktørene spiller karakterer i ulike aldre, og ofte er hovedrollen(e) barn. For eksempel *Lille Edvard*, *Hans og Grete*, *Askeladden* og *Prinsesse Tiril*, *Oline Havnisse*.

- *Bjørnis og de røde prikkene*: Bjørnis har sendt en flaskepost i håp om å komme i kontakt med noen, et barn, som kan hjelpe han. Når flaskeposten kommer fram til ei jente, spilt av Lina, henvender hun seg til publikum og stiller ledende og halvåpne spørsmål. Jenta som finner flaskeposten tar på seg ansvaret med å følge opp hjelpen Bjørnis trenger, men trenger hjelp fra barna med å være sikker på at hun tør og ikke bare skal gå hjem igjen. Barna roper «ja» i kor når Lina/jenta spør barna noen halvåpne spørsmål «Skal jeg tørre å gå inn», «Kan dere hjelpe meg?».

6.2.2 Hvilke tendenser forekommer i publikumsresponsen?

I de forestillingene der muntlig overskridelse var utforskende interaksjonstype, var publikumsresponsen også tilsvarende den typen underkategori som ble brukt. For eksempel om det var ledende spørsmål og oppfordringer eller halvåpne spørsmål, var svar-responsen fra publikum kollektive «hei/ha det», «ja» og «nei»- svar, håndsopprekning og den slags. Ofte forekommer felles latter og andre reaksjoner enten knyttet til glede eller misnøye, som inngikk under uoppfordrede kommentarer fra salen. For eksempel under *Oksen Ferdinand* hørte jeg flere barn si relativt høyt; «Møøø» som reaksjoner på både Ferdinand og Mammaen hans. Jeg så forestillingen samtidig som flere barnehagebarn (i alderen 2-4 ca.) og en gruppe med barn med forskjellige funksjonsnedsettelse. Jeg oppfattet derfor «Møøø» reaksjonen med den typiske, man kaller dyret etter lyden det lager når man peker på dyret for å fortelle hva man ser. Under *Min venn romvesenet* «bu-et» jentene i raden foran meg og viste tommel ned da Roy hadde sitt sangnummer. Disse jentene var i 8-10års alderen, og jeg oppfattet reaksjonen som en måte å vise motstand til den fæle antagonist og samtidig vise sin støtte til helten, Ellie. I *Bjørnis og de røde prikkene* blir det underveis dratt fram et garn med masse søppel i. Begge gangene jeg så forestillingen fikk garnet med søppelet i flere «Æsj»-reaksjoner.

Eksemplene tilsier at det ligger en tendens i at respons ofte forekommer på et interaktivt og aktiviserende nivå – dette ligger på scenen og aktørenes premisser der det på ett eller flere nivå oppfordres til svar-reaksjoner. Og på publikumssiden forekommer respons og reaksjoner på barnas premisser, på bakgrunn av hva de oppfatter og får meg seg og hvilke assosiasjoner det gir. Dette er steder der barna gir kommentarer på det de iaktar – både positive og negative iakttagelser.

7.0 Tid, sted og rom

Den Sorte skygge, Oline Havnissse, Lussi Langnatt, Askeladden og prinsesse Tiril, Hans og Grete, Lille Edvard av Eventyr i Parken
- Behovet for å være skapende i lek der teateret kan være en arena for utvikling av barns lekeerfaringer



Figur 2 Fra forestillingen *Lussi Langnatt*. Fotograf: Michaela Vyskočil Gettwert. Hentet fra <https://www.facebook.com/eventyriparken/photos>

Fra venstre: Stine Revheim Svellingen, Lina Taule Fjørtoft, Magdalena Kuna og Thomas Brandt.

Som Jeffreys påpeker, er det å arbeide ut ifra lukket tid/åpent sted et utfordrende og kanskje et komplekst scenario. Men da tar Jeffreys høyde for utfordringen det er å anvende strukturen i et teater der scenen står fast. Han foreslår blant annet å benytte seg av dreiescene – eller – å tvinge publikum til å bevege seg (Jeffreys, 2019, s. 38). Og det er akkurat det Eventyr i Parken gjør, når de anvender lukket tid/åpent sted strukturen. Publikum følger etter aktørene fra scene til scene i ei planlagt løype som foregår i Nygårdsparken, en av Bergens store folkeparker. Sceneriet endres i takt med at handlingen foregår på forskjellige steder i parken, for eksempel ved et stort tre eller en busk. Vandringen foregår på stiene i parken, på veiene eller på gresset der det ikke er opptråkket sti, noen ganger må man vandre gjennom busker og under trær slik at man må bøye seg og flytte på greiner (og de med barnevogn må gå rundt). Tiden var lukket, det vil si at det var sanntid i tiden som gikk som tiden det tok å spille forestillingene. De varte i ca. 45-50 minutter, og det startet som regel med at publikum ble

introdusert for en karakter som hadde en oppgave/problem å løse. I den planlagte løypa møtte karakteren flere andre karakterer (det hendte at aktørene spilte flere enn en rolle hver).

I Eventyr i Parken møter man som oftest Stine Revheim Svellingen, Thomas Brandt, Lina Taule Fjørtoft og Magdalena Kuna (og Amalie Mikkelsen Vere som vikar ved en av forestillingsdagene). Alle er unge voksne og utdannet innenfor scenekunst og kultur. På det sensoriske nivået blir aktørene oppfattet som unge voksne, med muntre og energigivende utstrålinger. På det artistiske nivået formidler de identifiserbare karakterer med skuespillerteknikker som gagner en leken og genuin spillestil, dvs. figurativ og tilstedeværende. På det fiksjonelle nivået blir aktørene oppfattet som dyr, barn, foreldre, nisser, osv. – karakterer som er fysisk umulig å *bli* uten barnas forestillingsevner. *Hans og Grete* startet med at Lina satt i et tre utkledd som ei ugle. Jeg var publikumsvært, og ledet publikum fram til startpunktet. Blant publikum var det ei jente i 8-9 års alderen som har vært på Eventyr i Parkens forestillinger flere ganger. Hun kjenner derfor til aktørene fra før, og da hun så Lina i treet på startpunktet, pekte hun mot henne og sa til meg; «Der! Der er Lina!» Jeg smilte til jenta og sa; «Ja, men det er ikke Lina som sitter der nå.» Jenta smilte lurt opp til meg, hun forstod hva jeg mente.

Michael Eigtved hevder at det første en tilskuer gjør, er å lokalisere. Det betyr at stedet og rommet for begivenheten blir tatt i betraktning før man har tenkt over selve forestillingen. Derfor starter opplevelsen av en teaterhendelse med å lokalisere sted og rom (Eigtved, 2007, s. 25). Forventningene man har til stedet spiller inn på hvordan forestillingen oppleves. Rommet er alltid med-betydende for opplevelsen. Eigtved bruker begrepet «Genius Locus» (Eigtved, 2007, s. 26) når han beskriver stedets medskapende kraft i boka. Med begrepet hevder Eigtved at stedet alltid vil ha noe å si for opplevelsen og at det derfor er relevant å ta med i en analyse. Men hva skjer med forventningene til sted og rom når alt foregår ute? Når *stedet* er en av Bergens store folkeparker? *Rommet* er utvalgte plasseringer i ei planlagt rute fra et sted til et annet – det være seg ei busk, et tre eller et åpent landskap? Når det er slik at alt som er på en scene har betydning i form av sceneri og alt annet visuelt – betyr det at hver enkelt stein, blad og pinne som tilfeldigvis ligger på stien *også* er en del av forestillingen og sceneriet, selv om aktørene ikke har tenkt over det eller har lagt det der selv? I Eventyr i Parkens forestillinger, var det lagt ut rekvisitter og andre ting som definerte sceneri – for eksempel skilt med direksjoner, plastikkblomster, små bord og stoler, ting som hengt i trærne; lykter, brød, kurver osv. ting som ikke ble flyttet på, men som var medbestemmende

på scenenes visuelle og fiksjonelle ide slik at publikum kunne leve seg inn i forestillingens univers.

Publikum kom til startpunktet øverst, midt i parken og ble fulgt til startpunktet for første scene. Deretter fulgte publikum etter skuespillerne fra scene til scene rundt om i parken, og avsluttet gjerne i en annen ende enn der de begynte. Løypa varierte fra forestilling til forestilling og ble spilt uansett vær. Som regel var det greit spillevær, men det hendte at det var mye regn og kaldt, noe som kunne ha noe å si på hvor mange publikummere det ble. På fine godværsdager var det flest, men selv på kalde regnværsdager var det nok folk til å gjennomføre forestillingene. Skuespillerne i EiP sa at det skulle mye til før de avlyste på grunn av været, men at det kunne skje om været var ille nok. Å spille under slike forutsetninger, som er væravhengige, gjør at sceneriet gjenoppdages og utforskes til enhver tid, som gjør at innlevelse inn i den fiksjonelle verdenen utfordres fra gang til gang. I tillegg til egne rekvisitter plassert rundt om i sceneriet, ble alt som ellers var i parken en del av forestillingen på grunn av opplevelsen det var å oppdage parken gjennom forestillingens nyetablerte univers. Samtidig ble det som åpenbart ikke hørte til i forestillingen, som for eksempel tilfeldige forbipasserende, ikke tatt vesentlig i betraktning. Det ble et skille mellom *oss* – som var med i forestillingens univers, og *dem* – de utenforstående forbipasserende. Skillet mellom rekvisitter og ting som ellers lå på stien, varierte fra hva fokuset ellers var i fortellingen. I *Askeladden og prinsesse Tiril* baserte fortellingen seg rundt Askeladdens velkjente «jeg fant, jeg fant!», og skuespilleren fant forskjellige rekvisitter plantet i løypa som gjorde at handlingen fikk sin logiske gang. Men det å finne ting på stien, inspirerte barna til å finne ting selv også, pinner, blader og den slags. De ropte «jeg fant jeg fant!» og ville vise fram hva de hadde funnet på stien – som om det kunne vært en del av forestillingen – og det ble det jo, på sin måte. Sceneriet er alltid i bevegelse, både i form av å vandre til det ene punktet til det andre, men også på grunn av vær og årstider som former og beveger landskapet. Selv om noen publikummere hadde sett en forestilling av EiP i Nygårdsparken før, var det ikke gitt at forrige forestilling skulle ligge farget over den nye forestillingens fiksjon. Dagslys, eller mangelen på det i mørkere tider, la forskjellige stemninger til grunn for hver enkelt forestilling – i samsvar med skuespillernes energi og skapende effekt til en ny måte å se parken på, å se parken i ett nytt lys – hvor hver gang.

I forestillingene forekom flere interaksjonstyper. Disse var fysisk overskridelse: de går blant publikum, vi går sammen med dem som en gjeng. Overskridelse i fantasien: vi *er* noen som tilhører forestillingens fiksjonelle univers. Muntlig overskridelse, ledende spørsmål og

oppfordringer: barna får ofte spørsmål som angår ja-nei-spørsmål og håndsopprekning.

Halvåpne spørsmål: barna deltar ofte muntlig, små dialoger underveis i handlingsforløpet.

Åpne spørsmål: sjeldent, men forekommer. Henvende seg til publikum: de drar publikum inn i handlingen med å snakke til dem direkte, engasjere barna og gjøre dem investert i å følge handlingen og bli med på leken. Det gjør de med å ofte henvende seg til publikum i dialoger og monologer. Når barna blir engasjert til å følge leken fra stasjon til stasjon, kan det virke som at det skapes en forventning om at neste stasjon ikke nødvendigvis er bestemt på forhånd – men skapes underveis, på samme måte som i lek at leken blir til mens det foregår. Det typiske for alle gangene jeg fikk fulgt forestillingene, var at barna ofte ledet an sammen med skuespillerne i front – noen ganger gikk noen barn helt foran, uten å kunne vite hvor de skulle gå, men trygg på at leken skulle framover eller dirigeres – en gang måtte noen barn som hadde sprunget i forveien hentes tilbake. Noen ganger kom det løsningsforslag til hvor de skulle ta veien hvis vi for eksempel befant oss i et veikryss. Det var ofte at barna hadde spontane regiforslag på tilfeldige tidspunkter underveis i løypa. Når vi møtte på nye skuespillere på nye steder i løypa som måtte få en oppdatering på hva som hadde skjedd så langt i handlingen, kunne det hende at barna ville fortelle hva som hadde skjedd og hva oppdraget framover var – selv om det lå i skuespillernes replikker å fortelle det selv.

Når det først var blitt åpnet opp for dialog og interaksjon, bidro barna gjerne med sine innspill underveis på forskjellige tidspunkter. Noen ganger ble innspillene tatt i betraktning uten at det grep inn i handlingen (skuespillerne var gode til å nikke og virke begeistret over forslagene til barna, tok inn responsen, forså å gå videre i handlingsforløpet.) Under en forestilling var det et barn som tydelig ville forstyrre forestillingen på tross med tull og tøys når skuespillerne hadde dialoger, denne gutten fikk ikke oppmerksomhet, men ble heller oversett. Det var nok et grep for å få han til å slutte – hvis han ikke fikk oppmerksomhet for det han gjorde ville han kanskje slutte av seg selv. Men i slike tilfeller var skuespillerne avhengig i at barnas foreldre/foresatte eller meg som publikumsvært kunne hjelpe til å holde orden i gruppa. Siden vi gikk sammen som gruppe, var det enkelte barn som hadde behov for å være nær sin forelder/foresatte der andre barn hadde behov for å følge tett på skuespillerne. Under en forestilling hørte jeg en gutt si til moren sin «Kan jeg gå uten deg? For jeg er ikke redd mer.» - så fulgte han skuespillerne i front. Noen barn leide hånd i hånd med sine foreldre, og det hendte at barna gikk fram for å leie skuespiller(ne) i gå-partiene fra en scene til neste. Etter at forestillingene var ferdig, hendte det at barna hang igjen en stund etterpå for å snakke fritt med skuespillerne.

Grunnelementet i Eip sine forestillinger er en lekestruktur som fører en scene til neste ved å skape en lek som er lett tilgjengelig for barn å intuitivt forså og bli med på – vandre fra situasjon til situasjon i en aristotelisk dramaturgisk oppbygning. Rekvisittene og de andre skuespillerne/karakterene fra scene til scene gjør at handlingen beveger seg framover i forskjellige retninger og punkter i løypa i parken. Det er gjerne en skuespiller – hovedrollen, man møter på først som tar publikum videre fra start til slutt i handlingsforløpet. Underveis støter karakteren på ulike hindre, utfordringer og problemstillinger som barna kan hjelpe til med ved å for eksempel synge, eller gjenta ord, rope på noen osv. Handlingen har en konflikt i starten som må løses, som underveis når et toppunkt for så å dale ned til sluttpunkt. Da løser konflikten seg, og det ender godt for hovedrollen. Dramaturgiske virkemidler: enkle kostymer og sminke, identifiserbare karakterer, lite motivert psykologisk spillestil. Dramaturgiske valg; vandreteater med stasjonsscener. Selvlagde rekvisitter, enkel sminke og kostymer med enkle preg som gagnar forestillingenes uttrykk. Litt sånn, dette er så enkelt som det du kan finne i garderoben hjemme – en stor ullgenser og en brun vest – minner veldig om kostymer jeg har sett i kulturskolegarderober. Det gjør at leken blir lett tilgjengelig, fordi det ikke blir lagt vekt på detaljer, kostymer, men på leken og fiksjonen.

Gjennom innlevelse og konsentrasjon, skaper skuespillerne et fiksjonelt univers som tar høyde for barnepublikummet sitt på den måten at de får meg seg barna i lek og lar barna bidra på sine forskjellige måter som tilfører forestillingene noe unikt avhengig av sin publikumsdynamikk. De er oppmerksomme publikummet sitt, hvem de har med å gjøre, og tilpasser seg deretter. Improvisasjon og fleksibilitet kommer stadig til uttrykk fordi barna har forskjellige innspill som spiller inn i handlingen og hvordan skuespillerne går videre til neste scene avhenger i på hvilke måter interaksjonen griper inn, hvor mye de stopper opp for å lytte til barnas kommentarer, og hvordan de da beveger seg videre fra det i sine planlagte regier. Et godt samarbeid skuespillerne imellom er vesentlig for at de andre egenskapene skal utvikle seg og utfolde seg under forestillingene. Det virker som skuespillerne kjenner hverandre godt, som gir et godt grunnlag for å samarbeide om et felles mål som er å holde forestillingenes løp til det fulle, leke med hverandre og barna. De omdanner omgivelsene rundt publikum til et annet univers og inviterer til en lek som publikum blir med på. De snakker direkte til publikum store deler av tiden, og forholder seg til publikum som en del av det som skjer. Publikum aktiviseres på forskjellige vis, og barna lar seg rive med av leken på aktørenes premisser. Aktørenes fleksibilitet og improvisasjon gjør hver forestilling unikt tilpasset sitt publikum – innenfor rimelighetens grenser.

Når forestillingene beveger seg fra stasjon til stasjon, gir det handlingene logiske framganger som barna forstår og er vant med i lek. Leken flyter og kan bevege seg fra sted til sted, uten at man har planlagt på forhånd når man skal tilbake til start eller til et annet sted. Det skjer automatisk når nye lekeimpulser skyter inn. Selv om skuespillerne har tråkket løypa på forhånd og planlagt regi og handlingsforløp, legges det allikevel til rette for barna å ta del i handlingen som om den skapes der og da. At skuespillerne ikke har psykologisk motivert spill er nødvendig for at denne tilgjengeligheten skal opprettholdes og forstås av barna. Barn har ikke psykologisk motivert tankegang under lek. Det at skuespillerne kan snakke med hverandre i spill, utover mot publikum og la barna delta interaktivt, gjør at barna henger med i handlingen og blir investert i å følge på til neste scene. ‘- gutten som plutselig sa han fant et spor, gikk bort for å se nærmere, for så å si ‘det var bare boss’, han deltok i leken på sin måte og var på leting etter neste scene med sin egen skapende kraft med lekeerfaringene sine.

Barna blir snakket til på måter og på nivå som de forstår og som er tilgjengelig. Handlingen går framover basert på ting de finner, eller andre karakterer, de møter på stien. Det er lett for barna å følge med, forstå og bidra. Når barn leker på store områder, kan den ene impulsen føre dem videre til nye steder, det samme skjer her bare under planlagte steder og tidspunkter. Men siden leken er lagt til grunn for forestillingen, og fordi skuespillerne er gode på tilstedeværelse og improvisasjon – skapes en energi som gjør at det oppleves som det skjer her og nå for første gang – og som om det er de nye impulsene som styrer leken videre i nye retninger. Det blir en veldig spesiell opplevelse der barna deltar i lek og samtidig lærer nye ting, blir kjent med eventyrene forestillingene baserer seg på, på nye måter, og ikke minst er det en reise innover i sin egen transformerende fantasi som utforskes for hver enkelt forestilling.

8.0 Kropp i rom

Mali Befaler, DNS

- Kroppens mange bruksområder og barns behov for å utforske selvbestemmelsen



Figur 3 Fotograf Jarle H. Moe hentet fra <https://dennationalescene.myportfolio.com/mali-befaler>

Fra venstre: Ane Evjen Gjøvåg og Andreas Roksvåg.

Tilskuerne opplever aktøren på tre nivå (Eigtved, 2007, s. 42): aktøren som den ekte, men spiller en uekte person. Scenografieren, en uekte person aktøren formidler via gester, antrekk, sminke osv. Og rollen/karakteren som aktøren gestalter som går ut på det psykologiske med karakteren. Hvem er denne uekte personen når vi opplever hen som ekte. Det nivået som dominerer, avhenger i hva analytiker/tilskueren legger vekt på. Barn vil ikke behøve et svært psykologisk motivert spill, men at karakterene er identifiserbare. At karakterene/figurene, situasjonene og handlingen er identifiserbar er viktig for at barna skal klare å leve seg inn i det som utspiller seg og kunne føle med karakterenes skjebne. Grunnen til det er at barnas identifikasjon er personorientert og situasjonsavhengig. Det betyr at barna må kunne kjenne seg igjen i karakteren ved at den gjenspeiler sider ved dem selv. For eksempel ved at karakterene befinner seg i situasjoner som barna er kjent med, og at de reagerer på måter barna har gjort før. Det kan også være at karakteren portretterer noen barna

skulle ønske at de var, for eksempel større og sterkere – superhelter og den slags. Dette er personer barna gjerne kler seg ut som og *blir til* i lek. Eller det kan være at barna identifiserer karakteren som noe de oppfatter som farlig – dinosaurer, krokodiller osv., som barna ofte trer inn i roller som for å minske frykten ved å bli den selv. «Som en hovedregel bør man tenke at det vi gjør mot barnas identifikasjonsfigur, gjør vi også mot barna selv» (Hernes et al., 1993, s. 96). Som betyr at man alltid må ta i betraktning barns evne til å leve seg inn i figurene når man bygger opp skjebner for karakterene i handlingen.

Sensorisk nivå oppfatter tilskuerne en mann og en kvinne i god fysisk form. Kvinnen er høy og slank – noe som også fremheves i de høye støvlettene hun har på seg, hvordan håret er satt opp i en høy oppsats, og at overdelen har puffermer. Mannen er kraftig og bredskuldret, som fremheves av det maskuline antrekket med flate og rette skuldre. Begge er muskuløse og fysisk sterke, noe som vises godt i utholdenhet, bevegelse og avansert koreografi. Danseferdighetene oppleves på det artistiske nivået, og det er lett å la seg begeistre over dansernes kvaliteter og ferdigheter både som individuelle dansere og som duo. På det fiksjonelle nivået oppfatter tilskuerne rollene som danserne spiller, som er mammaen og pappaen til dukken – Mali.

Forestillingen anvender lukket sted/åpent tid struktur for tid og sted. Det vil si at stedet ikke endrer seg, men handlingen foregår over lengre tid enn sanntiden – som Jeffreys beskriver som continuous time. På et tidspunkt i handlingen, går dagen over i natt – noe som markeres med lysskift og at danserne har på seg nattøy, og at natten går over i en ny dag – med nytt lysskift. Når stedet er lukket, kan det være en god løsning å ha dører og åpninger slik at det gir muligheter for inn- og utganger. I sceneriet var det en dør i bak i venstre vegg, og en åpen inn- og utgang i vegg bak. Det gjør og at det skapes en illusjon om at det er noe mer, en større verden, utenfor rommet.

Da vi som publikum entret Lille Scene for å se forestillingen, kom vi inn til det lille amfiet med den mystiske musikken på repeat som stemningssetter og anslag for forestillingen startet. Å bruke musikk som anslag gjør at vi raskt dras inn i en bestemt modus, som igangsetter en rekke forventninger, stemninger, følelser og assosiasjoner en god stund før danserne entrer scenen. Musikken bæres av en rytmisk og leken gitar i en melodios og munter melodi med preg av noe mystisk og melankolsk på grunn av hviskende koring og fuglekvisper supplerende til melodien. I tillegg til å høre musikken da vi kom inn og fant en plass, kunne vi også sitte å se på scenografien – et rom med rosa trevegger med usymmetriske

skråformasjoner. På veggene er det forskjellige mønstre av krokete greiner og blåe fugler, blomster, sorte ugler, katter, brune ekorn og andre fantasidyr. Det minner veldig om en fantasifull eventyrskog pakket inn i et slags Alice i eventyrland-soverom. På gulvet står det ei seng med tre mønstrete kanter i ulike størrelser, geometriske former og farger. Inntil veggen på venstre side står et lite usymmetrisk bord med ei lampe, kopper, tekanne og ei skål med godteri står oppå, ved siden bordet en liten krakk. I tillegg ligger det sabler med bøker litt rundt omkring.

Forestillingen bæres av to dansere, foreldrene til Mali, med teatralsk stil over dansingen, sminke og væremåte. De hadde ingen muntlige dialoger, så her var det dansen og deres kroppsspråk som var bærende element og bærer av undertekst og handling. Dukken, som representerte Mali, var på størrelse med et lite barn, en 5-åring som dukken presenterer som: Mali 5år, og hennes replikker spilles av på lydspor. Når dukken snakket ble hun ført av den ene danseren vendt ut mot publikum, på en måte som gjorde henne livaktig. Kropp i rom blir svært sentralt i en forestilling der ordet i dialog og monolog er det som synes gjennom mimikk, kroppsspråk og visuelt uttrykk. Hvordan danserne beveget seg på scenen, i forhold til hverandre, ut mot publikum, og i forhold til dukken og det «dukken» formidlet over lydspor, gjorde at publikum hengte med i handlingsforløpet. Det ble vesentlig at de hadde tydelige kroppslige gestuser for å kunne formidle det de ikke sa med ord.

Underveis i forestillingen presenteres vi for breaking, jazz og moderne dans, der danserne viser seg fram på forskjellige akrobatiske og kreative posisjoner i rommet, og i forhold til hverandre. Mali snur verden på hodet i sin fantasiverden, der hun bestemmer hva foreldrene skal gjøre og ikke omvendt. På dukkens kommandoer, settes foreldrene på forskjellige prøvelser der de løser oppgavene på koreografisk vis. Da blir det både akrobatikk og andre triks der danserne får vist hvor tøyelig og bøyelig kroppen deres kan være – alene og som duo. Foreldrene prøver å finne svar i bøker, derav bøkene i haugene rundt omkring, og de leser febrilsk over bøkene etter svar – danseren som spiller pappaen, breakereren, 'leser' ei bok mens han snurrer på hodet på et tidspunkt under forestillingen. En tematikk rettet mot foreldre, det å søke opp ting hele tiden på alt vi lurer på om barna våre. Vi ser to foreldre som på underlige måter beveger ser rundt i rommet etter svar på hva de enn måtte lure på hva gjelder foreldrejobben – og Mali som setter dem i oppgaver som virker umulig å løse: knytte skolisser med ti meter lange lisser – danserne vikler seg rundt i lange bånd og danser i og rundt båndene som er festet til veggen bak. Musikken endres seg noe underveis med forskjellige låter, men er allikevel av samme karakter under hele forestillingen – mystisk,

ompa, rytmisk og melodiøs gitar som koreografiene tilpasser seg til. Musikken fungerer som lydkulisser og fungerer godt med danserens samspill til den, gjør at det har en hypnotiserende effekt.

Når det gjelder interaksjonstyper er det å henvende seg til publikum svært sentralt. Dette gjelder både når danserne ofte bruker mimikk for å kommunisere med publikum, men også når dukken; Mali, føres av danserne som om hun snakker til publikum under lydsporene sine, med gestikulasjoner. Det gjør at vi som tilskuere blir dratt inn i handlingen fordi vi hele tiden blir kommunisert med på måter som i dans kan være vel så effektivt som å bli snakket til med ord. Hele kroppen er det bærende ordet og kommuniserer på så forskjellige vis, der det under hele forestillingen er noe å følge med på. Publikum investeres inn i handlingen på en hypnotiserende måte fordi dansingen og musikken samarbeider og komplimenterer hverandre godt, det er dynamisk og spennende.

Kostymene er vesentlige når det gjelder kropp i rom, fordi det forteller noe om det visuelle uttrykket i samsvar med dansernes fysikk og karakterene de spiller sine særtrekk. Mammaen hadde på seg en mørkeblå damedress som lå løst på kroppen noen steder, men fast mot midjen, hendene og leggene. Skuldrene var høye, kragen hadde blondert mønster, og ned mot midjen spisset tøy seg til en spiss, og overdelen hadde masse små knapper tett i tett fra kragen til spissen. Hun hadde også på seg høyhælte støvletter og tykt, oppsatt, knallrødt hår. Pappaen hadde på seg en lilla dress som i samme stil som mammaen, lå løst på kroppen men fastere rundt leggene og armene. I motsetning til mammaen hadde pappaen rund krage som lå tettere rundt halsen der det hos mammaen skrådde nedover i samsvar med hennes høye skuldre. Pappaens skuldre var lave, og kneppingen på overdelen lå under en skjult søm langs høyre side fra kragen og ned. På samme måte som mammaens overdel hadde pappaens overdel en usymmetrisk form der tøy seg spisset seg nedover. Han hadde en lilla hatt med flat topp, og lilla kinnskjegg. Begge to hadde sminke som markerte bryn, nese og munn, og minnet om noe dyre-katte-aktig. Dette gav dem et figurativt visuelt uttrykk, som passet godt til det lekne og eventyraktige som ellers preget forestillingen.

Forestillingens grunnelement er vekselvis dans og Malis monologer på lydspor, fulgt av musikk komponert til stykket i en slags sirkelkomposisjon – der første og siste musikknummer ligner hverandre mest der det imellom var større variasjoner i det musikalske uttrykket. De dramaturgiske virkemidlene i det eventyraktige i samspill med koreografiens akrobatiske uttrykk og dansernes lekne kostymer og sminke. Forestillingens dramaturgiske

valg synes gjennom kombinasjonene av ulike dansesjangre i breaking, moderne og jazz som til sammen gir det akrobatiske og teatrale uttrykket. Leken kommer til uttrykk gjennom dukken og måten hun leker en versjon av «kongen befaler» med foreldrene sine, og det lekne visuelle uttrykket i sceneriet, og dansernes lekne teatraliske væremåte. Tilgjengelighet i det visuelle uttrykket både i sceneri og koreografi der de sanselige opplevelsene utforskes, og drar publikum inn i en innlevelse i foreldrenes og Malis liv i identifiserbare karakterer. Egenskapene konsentrasjon, innlevelse og oppmerksomhet viser seg gjennom dansernes evne i fysisk god kroppsbeherskelse kombinert med en genuin utstråling utover mot salen. Hva gjelder improvisasjon og fleksibilitet (til barns merkbare respons eller interaktivitet) vil det etter bare en forestilling være vanskelig å si om det oppstod koreografiske endringer underveis, og det var heller ikke under denne forestillingen noe vesentlig merkbart fra salen som måtte bli tatt hensyn til. Men godt samarbeid vil jeg sterkt anta er en forutsetning for å gjennomføre en slik avansert sjangerkombinert koreografi.

Handlingen i forestillingen baserer seg på leken «kongen befaler», der et barns behov for selvbestemmelse utforskes. Samtidig utforskes scenarioet – hva skjer hvis *jeg/barnet får mamma og pappa* til å gjøre *dette/helt umulig ting*? Spørsmålet snur verden og virkeligheten helt på hodet, og setter det helt på spissen. Til vanlig er det foreldrene som bestemmer hva barna skal gjøre, uten og nødvendigvis forklare hvorfor – *det bare er sånn*. Barna skal kle på seg klær og sko når de skal ut for eksempel, selv om barna ikke vil. Så hva hvis det var barna som bestemte over foreldrene sine, og befalte *dem* om å gjøre ting som *de* ikke forsto hvorfor de måtte gjøre – *det bare er sånn*? I det fiksjonelle universet forestillingen skapte, var det Mali, som representerte barna i publikum, som hadde kontrollen på sine foreldre – der hun fikk utforske selvbestemmelsen og fantasere fritt der alt går an. Det kunne inspirere barnepublikummet sitt til å fantasere og føle seg inkludert i et scenario de kanskje har forestilt seg før. Hva hvis det heller var *sånn*.

9.0 Musikk og lyd

Lille Bert og Lille Ben, DNS

- Tematikk som tar høyde for barnas hverdag i fantasifull lek og behovet for å bli sett



Figur 4 fotograf Sebastian Dalseide hentet fra <https://dennationalescene.myportfolio.com>

Fra Venstre: Helge Lilletvedt, Oda Valle, Hilde Trætteberg Serkland og Håvard Kopperstad Funderud.

Lille Bert og Lille Ben har lukket sted/åpent tid struktur, som innebærer at stedet er det samme, men vi reiser i tid i Serkland sin fortelling om de to guttene som er bestevenner i barnehagen. Selve forestillingen varer i ca. 40 minutter, og fortellingen strekker seg over tid om to gutter som leker sammen hver dag – fram til Ben flytter og må begynne i en annen barnehage. Bert må komme seg over sjokket og sorgen, før det går seg til og leken blir bra igjen. Jeg antar derfor at tiden strekker seg over flere dager, kanskje måneder. Selv om jeg har plassert forestillingen i lukket sted, betyr det ikke at vi ikke forflytter oss til forskjellige steder i det fiksjonelle laget. Tilskuerne kan forestille seg guttenes lek i barnehagen, og får hjelp til å forestille seg stedet og rommet i den fiksjonelle barnehagen ved hjelp av geometriske hardputer på gulvet, og tegningene til Oda Valle på storskjerm bak Serkland. Der tegner Valle blant annet guttene, de forskjellige dyrene og ting Serkland ellers synger

om. Tilskuerne kan derfor veksle mellom å se på Serkland sine bevegelser og bevegelsene på tegningene bak henne.

På det sensoriske nivået opplever tilskuerne Serkland som ei voksen, høygravid kvinne. Hun beveger seg i lette koreografier og rundt om i sceneriet, men tilpasset den store, tunge magen. På det artistiske nivået oppfatter tilskuerne Serkland sine sangferdigheter og fortellerteknikker. Her inngår stemmebruk og stemmeklang, ettersom hun veksler mellom å være forteller og å fortelle fra guttenes ståsted. Hun prøver ikke «å bli» guttene, men hun forteller historien deres med en stemme og på en måte som kan ligne et barns-
fortellersætrekk: eksempel «*og så* ‘replikk’, *og så* ditt ‘replikk’, *og så* ‘replikk’ ...» På det fiksjonelle nivået oppfatter tilskuerne Serkland som en forteller, der man ved hjelp av hennes fortelling og Valles tegninger – forestiller oss guttene som forestillingen handler om, og gir dem liv.

Når det gjelder musikk og lyd i det generelle, kan det i en teatral begivenhet skape assosiasjoner og erindringer som kan ha større effekt enn det det visuelle har (Eigtved, år, s. 75). Grunnen til det er fordi det ligger i vår underbevissthet. Å analysere lyd innebærer det alt fra det skapte lydlandskapet i forestillingen, til den kollektive stillheten som gjør publikum til publikum. Det finnes flere kategorier å analysere lyd ut ifra (Eigtved, år, s. 76), i denne sammenhengen vil stemmen og musikk være de kategoriene som gjør seg mest gjeldende. Stemmen er den sterkeste bæreren av kommunikasjon (Eigtved, 2015, s. 77). Grunnen til det er fordi den er et medium for ord og derav betydningen av ord formidles. Dette handler for eksempel om koder og kodinger relasjonen mellom det sagte ordet og tonefallet, og at man gjennom stemmeklangen kan fortolke den egentlige betydningen av det som er blitt sagt. Det er her man fortolker undertekst i stor grad. Musikk kan sees på som et sterkt virkemiddel i den grad det kan endre ordets favør, eller endrer opplevelsen av en scene og tilværelsen. Musikk kan skape sterke assosiasjoner og vekke sterke følelser. Kategoriene bindes sammen av rommets akustikk, som betyr de vilkårene man lytter under og måten lydene er formidlet på (Eigtved, 2015, s. 77).

Stemmens klang utgjør den lydlige representasjonen av hele skuespillerens kropp. Ordene henviser til ting i omverdenen samtidig som mediet stemmen er henviser til oss selv. Ordets makt ligger i språket, tonefallet og betoningene og kan fremkalle en hvilken som helst del av virkeligheten eller etablere et helt fiktivt univers. Stemmen er også ett uttrykk for hver enkeltes personlighet, og vil derfor ha noe å si for hvordan vi oppfatter karakteren. Skal man

analysere stemmen må man se på hvordan stemmens lydlige kvaliteter gir mening og hvordan det inngår i samspillet mellom stemmen, taleren og konteksten. For eksempel når Serkland synger og forteller med sin «forteller»-stemme sammenlignet med når hun forteller fra guttenes ståsted. Som «forteller» har hun en voksen stemmeklang, som bærer godt og har gode kvaliteter. Som «guttene» har hun fortsatt gode sang- og talekvaliteter, men hun forteller på en mer barnlig måte som minner om et barns måte å snakke på.

Musikk kan brukes som kulisse, eller den kan være til stede rent fysisk med live-ledsagelse. Musikken kan også være integrert, altså skrevet til forestillingen, eller være en symbolsk representasjon av ideer, eksternalisering av følelser og intensjoner eller som bindeledd mellom handlinger, affekter osv. for å få ønsket uttrykk. Musikk og lyd kan si noe om karakterens mentale liv. Eller musikken kan være en auditiv tid og rom-markør som kaller bilder frem i publikums bevissthet. Når man da skal analysere musikken kan man se på hvordan musikken kommuniserer. Hvilken stil, sjanger, instrumenter og tempo den har, og hva har det å si for det musikalske uttrykket. Man kan også se på hvordan musikken anvendes i forestillingen, og hva det er som igangsetter relasjonen mellom musikken og de øvrige elementene. I *Lille Bert og Lille Ben* er bandet med og spiller musikken med live-ledsagelse – noe som bidrar til å skape en atmosfære der flere kunstelementer er satt i sving samtidig. Musikken er også skrevet til forestillingen, derfor er det første gang publikum hører musikken. Kanskje derfor er det desto viktigere at musikkens stil og sjanger passer med hva som treffer folk flest – en blanding av pop og ballade, rytmer og melodier som fenger og man lett plukker opp. Det gjør at man raskt opplever at man kjenner melodiene og kan synge med på neste refreng. Alle sangene hadde samme stil, men med variasjoner og ulik dynamikk og rytme. Første og siste låt hadde lik melodi, men ulik tekst, ga forestillingen en sirkelkomposisjon.

I garderoben får vi beskjed av en publikumsvært om å ta av oss skoene, det gjør at vi går inn i salen med en opplevelse av å komme «hjem til». Det gjør situasjonen mindre formell – vi inviteres inn til Serkland sitt univers. Forestillingen handlet om guttene Bert og Ben som er mestere i å fantasere fritt og skape nye verdener i leken med hverandre, helt til den dagen Ben har flyttet og ikke lengre går i samme barnehage som Bert. Da er alt bare sort og trist og ingen magi igjen, til det heldigvis går over – og nye fantasifulle eventyr venter. Skaper og skuespiller av forestillingen, Hilde Trætteberg Serkland, skapte et rom der barnas fantasiverden fylte rommet og hun snakket til dem med deres stemme. Da mener jeg på en måte som var tilpasset barnas behov for rim og rytme, sang og musikk, lek og fantasi, og barn

sine følelser og uttrykking av dem var gjennomgående tematikk. Samtidig snakket til oss voksne, som har barn eller arbeider med barn, for å gjøre oss oppmerksomme på barnas livlige fantasiverden og deres følelsesmessige spekter – og at de må tas på alvor.

Jeg opplevde forestillingen som et godt eksempel på det jeg mener med å imøtekomme barna – å lage teater på barnas premisser. Det at forestillingen handler om to barnehagebarn, der hun forteller om bestevennene samtidig som scenograf Valle tegner det Serkland forteller om, fine, morsomme og barnlige tegninger. Hele tiden følger vi historien i tegneformat og Serkland på rim og rytme, og på gulvet er det plassert geometriske hardputer som man ofte ser i bruk på såkalte pute-rom i barnehager. Musikerne sitter på hver sin del av rommet, og spiller musikken i live-ledsagelse. Publikum får mye å følge med på, Serkland som synger og snakker henvendt mot oss, Valles rablinger som hele tiden er i konstant bevegelse i et barnlig estetisk uttrykk, og musikerne som spiller musikken Serkland synger og danser lett koreografi til.

Av interaksjonstyper var selvsagt det å henvende seg til publikum nokså sentralt, siden hun formidlet fortellingen ut mot publikum, noen halvåpne/ledende spørsmål forekom også der barna for eksempel ble oppfordret til å svare på hvilket dyr de så på skjermen. Fortellingen bygget på mye barnlig tull og tøys som barna lett kunne kjenne igjen og le av, for eksempel fise-lyden i trombonen – da fikk barna lov å le, det ble lagt inn en liten le-pause til det. Ca. midtveis skulle Serkland danse til en morsom sang om det å være forskjellige dyr – da spesielt en rosa flamingo med lange tynne bein, hun oppfordret barna til å bli med å danse. Den første gangen jeg så forestillingene, var det få barn som ble med – men den andre gangen ble hele publikum med på det. Jeg oppfattet det som et lurt grep for å la barna riste litt løs og få litt utløp for den energien de kanskje satt inne med, i tillegg til at barna antageligvis kunne ha lyst til å bli med på leken som Serkland hele tiden refererer til på forskjellige vis.

Forestillingens grunnelement er vekselvis musikk og sang med monologer på rim. Den måten å veksle mellom musikk og tekst på gjør forestillingen dynamisk, der musikkpartiene fungerer som avbrekk i de litt lengre snakke-partiene. Musikken er fengende i en popsjanger-karakter, der det går raskt å plukke opp melodiene og synge med om man skulle hatt lyst til det. Fortellingen har en aristotelisk dramaturgisk oppbygning med en problemstilling, en oppbygning, tilspising og en løsning til slutt. Forestillingens dramaturgiske virkemidler kommer til syne i de forskjellige tegningene som vi først møter på veggen i gangen mellom garderoben og Lille Scene. Der henger en blåhval, en sommerfugl, et nesehorn, en maur, en

dinosaur og en iguan – som det viser seg at Serkland også synger om like etterpå i åpningsnummeret. Tematikken setter barnas fantasiverden og følelsesliv i fokus, og ved hjelp av tegninger med barnlig estetisk uttrykk i kombinasjon med tekst på rim og fengende musikk – blir fortellingen og budskap tilgjengelig for et barnepublikum. Forestillingens dramaturgiske valg er å ha bandet med som gir mer liv til forestillingen, sammenlignet med om bandet ikke var der. Det samme gjelder Valles tegninger som også skjer live underveis som Serkland forteller. Det blir flere lag av elementer som skjer her og nå, og et samspill mellom de forskjellige medvirkende på scenen samtidig. Serkland sin fortellerstrategi, på rim og rytme, holder publikum interessert og aktive fordi det skapes en forventning om at det neste ordet skal avløse det andre og at det fortsetter til siste ord er talt – eller sunget.

Konsentrasjon, innlevelse, oppmerksomhet, er egenskaper som hele tiden utprøves når de medvirkende på scenen skal få samspillet til å fungere optimalt – tegningene må skje fortløpende som Serkland forteller, musikken og sangene skal følge hverandre. Fleksibilitet, improvisasjon, og samarbeid kommer til uttrykk der alle de medvirkende på scenen har ansvar for å plukke opp publikumsdynamikken, og legge merke til hverandres justeringer.

Leken kommer til uttrykk i tegningene, de fantasifulle dyrene, og Bert og Bens tilnærming til det i leken Serkland synger og forteller om. Serkland rimer blant annet med tulleord som barn ofte gjør når de prøver ut nye ord, og serverer en rekke funfacts om forskjellige dyr som en måte å trekke liner til nysgjerrigheten barn som regel har til dyr og ting rundt seg, og fantasiverdenen som barna kjenner igjen fra egen lek. De geometriske hardputene på gulvet gir scenegulvet flere nivåer og kan anvendes i løpet av forestillingen, men mest illustrerer de noe typisk ved barnehagene som barn kan kjenne igjen. Serkland forteller en historie fra et barns perspektiv, og forteller det på et språklig nivå som barna forstår i en tematikk de kan ta del i og identifisere seg med. Et budskap som er lett og intuitivt å forstå. Når Bert er lei seg, magien er borte når bestevennen ikke går i barnehagen mer, tenger han store sorte kruseduller og leker at han er et pansernesehorn. Gjennom en slik tilnærming til vanskelige følelser, viser Serkland at hun klarer å sette seg inn i barns følelsesliv, og setter ord på det. I fortellingen er det en voksen som kommer bort til Bert og spør om det er sånn ‘de sorte krusedullene’ han føler inni seg, og når Bert føler seg sett – kan de sorte-pansernesehorn-følelsene forsvinne, og magien starte opp igjen. Barna i publikum får se en forestilling som tar dem på alvor, setter ord på behovet de har for å leke og fantasere, og at noen ganger – når noe føles vondt – hjelper det å bli sett.

Da jeg gikk ut og hentet jakken min i garderoben etter jeg så forestillingen for andre gang og ei jente på ca. fem år synger, etter eget ønske, «i dag så vil eg være krokodill'» gjentatte ganger samtidig som hun kledde på seg jakken og skoene. (krokodille var ikke blant dyrene Serkland sang om) Det gledet meg å høre – og tolke – at jenta tok med seg tekst og melodi ut i gangen og gjorde om på dyret som hun selv ønsket å være i sin egen fantasiverden – inspirert av forestillingen.

Når barnet opplever en teaterforestilling som appellerer til meddiktning, ser vi at de ofte imiterer det som har gjort umiddelbart inntrykk på dem. De etterligner bevegelser, tonefall, konkrete sceniske handlinger. Ved å få bearbeidet opplevelsene sine i et annet medium, for eksempel ved å dikte videre med skapende musikk og bevegelse, eller med konkrete formingsmaterialer, kan de uttrykke stemninger og atmosfære, og skape nye indre forestillinger med utgangspunkt i den konkrete teateropplevelsen (Hernes et al., 1993, s. 137).

Det er ikke gitt at slike tilfeller skal forekomme, men når det skjer, er det fordi elementene i forestillingen legger opp til det. Musikken var tilgjengelig i dens melodiose og fengende rytme, og teksten tilgjengelig og forståelig formidlet som ga grobunn til videre inspirasjon til meddiktning. Det betyr at Serkland og teamet med *Lille Bert og Lille Ben*, har truffet noe vesentlig riktig i valg av fortellerstrategi, musikalske uttrykk og visuelle format som traff barnepublikummet sitt godt.

10 Skjema 5: spørsmål og svar til utført feltarbeid

I dette skjemaet oppsummerer jeg noen av de sentrale funnene fra feltarbeidet.

Oppsummering	Svar, eksemplifisert med teaterforestillingene
Hva fant jeg ut? Hva er de gjentakende tendensene?	Jeg har funnet ut at det blir tatt i bruk ulike former for interaksjon, og at det viktigste uansett er kontakten som skapes utover det å kommunisere med ord – det å henvende seg til publikum er en sentral interaksjonstype. Det virker å være lurt å skape variasjon i det visuelle, musikalske og estetiske uttrykket – det hjelper med å overraske og holde oppmerksomheten oppe. Leken er til stede i flere og ulike grader, som for eksempel i dukker og figurer (<i>Mali befaler, Oksen Ferdinand, Bjørnis og de røde prikkene, Min venn romvesenet</i>), i form av budskap og tematikk (<i>Lille Bert og Lille Ben, Mali Befaler</i>), i aktiviserende og skapende lek i interaksjon (Eventyr i Parkens forestillinger).
Hva utløser barnas respons?	Interaksjonstypene har sin utløsende respons, men respons forekommer også som reaksjoner på sceniske elementer, og som regiforslag eller andre uoppfordrede kommentarer hvis det allerede er åpnet opp via interaksjonstyper.

<p>Hva har jeg funnet som bekrefter hypotesene mine?</p>	<p>Hypotese: scenekunstnere arbeider ut ifra et bevisst forhold til og ønske om å imøtekomme barnepublikummet sitt. Dette gjør de ved å utforske og prøve ut forskjellige interaksjonstyper som tar høyde for barnas impulsivitet, energi og skapende evner. Det viser seg i forestillinger der skuespillerne mestrer de konkrete egenskapene som kreves for å møte et barnepublikum; konsentrasjon, innlevelse, oppmerksomhet, fleksibilitet, improvisasjon og samarbeid. I noen tilfeller vil det kreves mer av noen egenskaper enn andre, for eksempel i Eventyr i Parkens forestillinger der interaksjon er en viktig og vesentlig faktor i deres gjennomgående strategi – vil improvisasjon, fleksibilitet og godt samarbeid være viktig for skuespillerne å mestre. Der det i andre forestillinger som ikke vektlegger interaksjon, er egenskaper som konsentrasjon og innlevelse mer vesentlig at mestres fordi det handler om å klare å ta inn publikumsdynamikken og gjøre eventuelle justeringer for å oppfylle publikumets behov – for eksempel Fnugg Teater og <i>Kulturambulansen</i>, da de dro på turné til forskjellige barnehager der de kom til å møte barnegrupper i forskjellige aldre, med ulik dynamikk.</p>
--	--

11. Konklusjon

Teater på barnas premisser?

For å finne ut hvilke strategier scenekunstnere benytter seg av for å imøtekomme barn som publikum, har jeg forsket på problemstillingen gjennom kvalitativ metode. Jeg snakket med scenekunstnere: fordi de har erfaringer med å lage og spille teater og annen scenekunst for barn. Jeg så 13 forestillinger på forskjellige teatre og grupper i Bergen og Oslo: fordi jeg måtte ut å se hvilke dramaturgiske strategier det er der ute. Det var viktig for meg å gjøre denne studien med kvalitativ metode, fordi jeg ønsket å utforske en førstehåndsinformasjon i andre og mine egne erfaringer, søm gjør at studien bærer preg av en kvalitet man ikke kan finne andre steder. De samtalene jeg har hatt med bakgrunn i masterprosjektet, og blikket jeg har sett forestillingene med, utgjør noe særlig unikt denne studien har med seg. Det var også viktig for meg å benytte meg av to metoder for å svare på problemstillingen, både gjennom feltarbeid og forestillingsanalyse. Rett og slett for å få full uttelling på arbeidet jeg la inn i feltarbeidet. Selv om jeg ikke kunne rekke over å analysere alle forestillingene (innenfor oppgavens omfang), ligger mye av funnene til grunn for å kunne svare på problemstillingen underveis i studien og til slutt i DEL 2. Så, hva innebærer det å lage teater og annen scenekunst på barnas premisser? Hvilke dramaturgiske strategier er det scenekunstnere benytter seg av når de lager scenekunst for barn?

Som min samtale med Anne Marit Sæther viste til, når aktørene skal møte barna der de er (gjennom DKS eller DKB) – kan kommunikasjonen aktørene har med skolen være avgjørende for hvordan mottagelsen blir. Skoleledelsen har et ansvar med å forberede elevene på hvem som kommer og hva som skal skje og oppmuntre elevene til å ha positive innstillinger til besøket. Aktørens ansvar er å fange elevenes interesse og opprettholde kontakten gjennom kunstmøtet. De må *se* elevene. Elevene er på hjemmebane – men det er aktørene som er i maktposisjon. De vet hva som skal skje og hva barna skal delta i. Det er viktig at aktørene etablerer en tillitt og en trygghet. Øyekontakt er en viktig faktor, det bidrar til å ta inn publikummet – og hente inn igjen de som faller ut av intrigen.

Videre min analyse av Fnugg Teater som tydeliggjorde at det å justere styrken på intensiteten i spillet kan være nødvendig i møte med forskjellige publikumsdynamikker. Særlig når en teatergruppe reiser ut til barnehager til små barn. Det kan være det gjøres justeringer som ikke tas med videre til neste barnegruppe. Når barna blir møtt der de er, kan det spille inn på hvilke erfaringer de har med besøk fra tidligere eller om de har vært på rommet der forestillingen spilles før. Derfor kan scenografien og de sceniske elementene bidra til å skape tilnærmet lik atmosfære uavhengig hvilket rom barnehagene har å tilby, som gjør at innlevelse inn i det fiksjonelle universet blir lett tilgjengelig. Figurteater ligner på barnas lek med dukker og slikt, der barna besjeler og gir liv til objekter. Via dukkene og figurene involverer barna seg inn i objektenes skjebne gjennom utvikling av sympati og empati. Teater er viktig for barnas utvikling i sosial kompetanse, og sine egne indre følelser. Slike lærdommer som skapes og formes i møte med det kreative og genuine, og som skjer helt av seg selv så lenge det blir stimulert.

Thale Krogtoft Jensen, Petter Unstad og Sigurd Lamark, da de fortalte om *Kulturambulansen*, mente at scenekunst kan være en måte å gi barna en opplevelse der og da, samtidig som de lærer nye ting – som for eksempel hva kultur er og kan være. Forestillingen vekslet mellom musikkinnslag og dialog-partier. I dialogscenene ble instrumentene lagt til side for å gjøre plass til replikkene. Det kan være lurt å flytte fokuset fra et objekt til et annet, slik at barna ikke faller av om det skulle blitt for mye å holde styr på. Å vise en ting av gangen hjelper handlingen framover uten for mange distraksjoner. Nøkkelen til en god opplevelse, og for god stemning under forestillingsforløpet – er å skape tillitt til barna man møter. Å møte barna der de er, er et fortrinn fordi barna er kjent med området der forestillingen spilles. Det kan være en god ide å snakke med barna, og bli kjent med dem under riggingen. Da skapes tillitten i god tid før selve forestillingen starter, og aktørene får kjent på hvilken

publikumsdynamikk gruppen har med seg. Mengden involvering i form av interaksjon med publikum, er viktig å ta stilling til. Det å ha interaksjonen på smarte og strategiske tidspunkt slik at man kan gjenvinne kontrollen om det går litt over styr – eller holde kontrollen uten at det sklir ut. Håndopprekning kan være en fin måte å få oversikt på om barna henger med, og aktivisere barna uten at det blir åpnet opp for innspill som kan gripe inn i handlingen om barna har mye på hjertet. Å henvende seg til publikum i spillet er også en god måte å la barna bli investert i handlingsgangen samtidig som de holder sine egne svar tilbake. Variasjon og dynamikk gjør at energinivået svinger, ved for eksempel å gi plass til musikken når den spilles – der barna kan få danse med, og gi plass til dialogscenene der barna skal følge med på hva som blir sagt.

Det er vesentlig å anvende dramaturgiske strategier som tar høyde for barns lekeerfaringer og skaperevner. Sann som aktørene i Eventyr i Parken gjør, når de lar barna bidra med sin egen lyst til å tilføye begivenheten noe med sine spontane og impulsive ideer. Aktørene spiller karakterer som er umulige å «bli» uten barnas forestillingsevner. På samme måte som barna selv inntar roller som dyr, helter og andre mennesker i andre aldre enn dem selv. Det er noe barna er kjent med fra egen lek, de blir med på forestillingenes betingelser og bidrar til at leken går sin gang. Å spille teater ute, gjør at alle omgivelsene man vandrer i blir en del av det fiksjonelle universet – som et parallelt univers til det som ellers skulle foregå i parken utenfor forestillingens rammer. Eventyr i Parken benytter seg av flere interaksjonstyper: fysisk overskridelse, overskridelse i fantasien, muntlig overskridelse, ledende spørsmål og oppfordringer, halvåpne spørsmål, åpne spørsmål, og henvende seg til publikum – som til sammen utgjør en svært vesentlig del av deres dramaturgiske strategier. Sammen med lekestrukturen i stasjonsdramaturgien, identifiserbare karakterer med kostyme og sminke som gagner forestillingenes lekne uttrykk.

En annen dramaturgisk strategi, kan være å kombinere flere dansestiler for å fremme budskapet om at barn har behov for å utforske selvbestemmelsen, og utfolde seg i en kreativ og fantasifull sfære – som jeg viste til i analyse av *Mali Befaler*. Der møtte publikum breaking, moderne og jazz som til sammen ga et akrobatisk og teatralisk uttrykk – der dansernes kroppslige bevegelser både imponerer og inspirerer. Samtidig kombinerer forestillingen dans med dukketeater når dukken Mali har en nokså sentral rolle i å representere barna. Barnas identifikasjon er personorientert og situasjonsavhengig, som betyr at barn kjenner seg igjen i karakterene ved at de gjenspeiler sider ved seg selv. Derfor er det viktig at karakterene, situasjonene og handlingen er identifiserbar for at barna skal klare å

leve seg inn i det som utspiller seg. Det er dukken, Mali, barna identifiserer seg med, og danserne, Malis foreldre, kjenner barna igjen som foreldre fordi de er knyttet opp til dukken – altså i relasjon til dem selv. Forestillingen baserer seg på leken «kongen befaler» og sees i forhold til et hypotetisk tankesett: hva hvis det var barnet som skulle bestemme over foreldrene – og be dem gjøre helt umulige ting, hva hadde skjedd da? Forestillingen setter seg derfor til barnas nivå, deres behov for selvbestemmelse, og tar «foreldrene» ned på deres premisser.

Å føle seg sett gjør at man føler seg viktig. I *Lille Bert og Lille Ben* blir barna, og leken deres, tatt på alvor. Gjennom å fortelle deres historie på en måte de forstår og med melodier de kan synges med på. En fortelling om to barnehagebarn som leker sammen hver dag, er en fortelling mange barn kan kjenne seg igjen i. Serkland varierer stemmeklangen etter som hun forteller fra et forteller-ståsted, og barnas-ståsted. Bandet spiller live-ledsagelse – noe som bidrar til å skape en atmosfære der flere kunstelementer er satt i sving samtidig. Musikken er skrevet til forestillingen, og er en blanding av pop og ballade med rytmer og melodier som fenger og man lett kan plukke opp. Samtidig som Serkland forteller og synger, tegner Valle på nettbrett som blir overført til storskjerm bak i rommet. På den måten følger publikum med på fortellingen både gjennom muntlig og visuelt format. Tematikken setter barnas fantasiverden og følelsesliv i fokus, og ved hjelp av tegninger med barnlig estetisk uttrykk i kombinasjon med tekst på rim og fengende musikk – blir fortellingen og budskap tilgjengelig for et barnepublikum. Musikken var tilgjengelig i dens melodiose og fengende rytme, og teksten tilgjengelig og forståelig formidlet som ga grobunn til videre inspirasjon til meddiktning.

Innledningsvis dro jeg frem forskning gjort av Tordis Ørjasæter, Siemke Böhnisch, Siv Ødemotland og Lise Hovik, som hver hadde forsket på publikumsresepsjon av et gitt barnepublikum knyttet opp til en teaterforestilling. På den måten kunne de si noe konkret om barnas reaksjonsmønstre basert på hva det var som utspilte seg på scenen da de gitte reaksjonene ble til. Jeg på min side har forsket på hva det er som foregår på scenen, hvilke strategier scenekunstnere tar i bruk – nettopp fordi barnepublikummet kan komme til å tilføye forestillingen merkbare reaksjoner. Derfor har jeg hatt samtaler med flere scenekunstnere om deres prosjekter, og jeg så flere forestillinger, for å danne meg et bredt og godt grunnlag for å kunne si hvilke dramaturgiske strategier som kan bli tatt i bruk for å møte publikummet sitt. Mitt bidrag med denne studien er derfor å belyse hvilke behov barn har, som scenekunstnere bør ta høyde for, og på hvilke måter det er blitt gjort. Barn er det perfekte publikum, fordi de

er mestre i å transformere. Når forestillingen legger opp til det, kan barna – like intuitivt – som de skaper lek selv, ta del i den teatrale begivenheten og godta dens betingelser: et nytt og utforsket fiksjonelt univers. Barn er et riktig spennende publikum, fordi de er nysgjerrige og formbare. Og når det i teater stimuleres et spekter av følelser – kan det bidra til å styrke barns evne til å leve seg inn i andre menneskers liv – og også forstå seg selv bedre i relasjon til andre identifiserbare karakterer. Barn er et utfordrende publikum, fordi det utdannede og spontane griper inn og tilfører begivenheten merkbare reaksjoner. Derfor bør kunstmøtet ta høyde for barnas behov og strebe etter å imøtekomme barna – ved å lage teater og annen scenekunst på barnas premisser: for eksempel i form av å invitere til å leke sammen med aktørene på interaktive måter, og ved å utforske og eksperimentere med tematikker og karakterer som barna kan identifisere seg med.

12 Kilder og litteraturliste

12.1 Informanter

Deltakere ved Prosess (2021) *Innlegg om masterprosjektet med anonyme kommentarer på tankekart*. Bodø/Salten Friteater, 19.11.2021.

Fjørtoft, L. T. & Haflidason, H. A. (2021) *Heldag med samtaler og observasjoner uten opptak*. Askøy/Fnugg Teater, 01.12.2021.

Jensen, T. K. (2022) *Intervju over zoom, opptak og video*. Bodø/Bergen, 15.02.2022.

Jensen, T. K., Unstad, P. & Lamark, S. (2022) *Intervju over zoom, opptak og video, Kulturambulansen*. Bodø/Oslo/Bergen, 15.02.2022.

Sæther, A. M. (2021) *Samtale uten opptak*. Trondheim/Cirka Teater, 09.11.2021.

12.2 Teaterforestillinger

Arbo, E. (2018) *Gutten som ble til et insekt*. Hålogaland Teater, fra 22.02.2018.

Bones, M. & Havdal, K. (2021) *En julenattsdrøm*. Nationaltheatret 04.12.2021.

Brandt, T., Svellingen., S. R., Fjørtoft, L. T., Kuna, M. (2021) *Den Sorte Skygge*. Eventyr i Parken, Nygårdsparken. 02.10.2021.

Brandt, T., Svellingen., S. R., Fjørtoft, L. T., Kuna, M. (2021) *Oline Havnisse*. Eventyr i Parken, Nygårdsparken. 28.11.2021.

Brandt, T., Svellingen., S. R., Fjørtoft, L. T., Kuna, M. (2021) *Lussi Langnatt*. Eventyr i Parken, Nygårdsparken. 12.12.2021.

Brandt, T., Svellingen., S. R., Fjørtoft, L. T., Kuna, M. (2021) *Askeladden og Prinsesse Tiril*. Eventyr i Parken, Nygårdsparken. 06.03.2022.

Brandt, T., Svellingen., S. R., Fjørtoft, L. T., Kuna, M. (2021) *Hans og Grete*. Eventyr i Parken, Nygårdsparken. 03.04.2022.

Brandt, T., Svellingen., S. R., Fjørtoft, L. T., Kuna, M. (2021) *Lille Edvard*. Eventyr i Parken, Nygårdsparken. 24.04.2022.

Filip, J. (2020) *Pølsetjuven*. Den Nationale Scene, fra 16.10.2020

Gjøvåg, A. E. & Roksvåg, A. (2022) *Mali Befaler*. Den Nationale Scene 11.01.2022.

Holden, J. N. (2021) *Bjørnis og de røde prikkene*. Fnugg Teater, barnehage 1 og barnehage to på Askøy, 01.12. 2021.

Horn, K. (2021) *Min venn romvesenet*. Det Norske Teatret, 21.10. 2021.

Olsen, L. (2021) *Barna fra Frostmojfellet*. Den Nationale Scene 11.12.2021.

Rossvoll, L. (2021) *Oksen Ferdinand*. Oslo Nye Teater, 19.10. 2021.

Serkland, H. T. (2021) *Lille Bert og Lille Ben*. Den Nationale Scene, 09.10.2021 og 16.10 2021.

Tindberg, I. (2020) *Wendy og Peter Pan*. Den Nationale Scene, fra 02.01.2020.

12.3 Figurliste

Figur 1 Hind, (19.11.2021), Tankekart laget som samarbeid mellom 15-20 scenekunstnere om barneteater, privat bilde.

Figur 2 Fra forestillingen *Lussi Langnatt*. Fotograf: Michaela Vyskočil Gettwert. Hentet fra <https://www.facebook.com/eventyriparken/photos>

Figur 3 fra forestillingen *Mali Befaler*, fotograf Jarle H. Moe hentet fra <https://denationalescene.myportfolio.com/mali-befaler>

Figur 4 Fra forestillingen *Lille Bert og Lille Ben*, fotograf Sebastian Dalseide hentet fra <https://denationalescene.myportfolio.com>

12.4 Litteratur

Brinkmann, S., Ed. (2015). *Etik i en kvalitativ verden*. I S. Brinkmann, L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder, en grundbog* (s. 463-479) (2. utg). Latvia: Hans Reitzels Forlag.

Böhnisch, S. (2012). *Feedbacksløyfer i teater for de minste*. I R. G. Gjørnum & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring, forskning* (s. 209-230). Trondheim: akademika forlag.

Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse: En introduktion*. Frederiksberg: Forlaget samfundslitteratur

Gording, E. (1965). *Barneteater en gjøglerlek*. Oslo: Olaf Norlis forlag.

Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. & Skagen, A. (2015). *Dramaturgi: Forestillinger om teater* (2 utg). Oslo: Universitetsforlaget.

Hafstad, I. M & Haugen, V. F. (2013). *En god historie for de små*. I M. Bakken & S. B. Hommersand (Red.), *Barn, kunst og kultur* (s. 143-149). Oslo: Universitetsforlaget.

Hauan, M. A. (2006). *Kunnskapssamtaler - samtaler til kunnskap*. I A. Moestue & A. H. B. Skjelbred (Red.), *Kunnskapssamtaler* (s. 8-19). Oslo: Norsk Folkemuseum.

Hernes, L., Horn, G., & Reistad, H. (1993). *Lek, dans og teater*. Vollen: Tell forlag.

Hernes, L., Horn, G., & Reistad, H. (1993). *Teater for barn*. Vollen: Tell forlag.

Hjermann, R. (2013). *Kunsten er barnas språk, kulturen deres arena*. I M. Bakken & S. B. Hommersand (Red.), *Barn, kunst og kultur* (s. 23-29). Oslo: Universitetsforlaget.

Hovik, L. (2014). *De Røde Skoene*. Doktorgradsavhandling. Trondheim, NTNU Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Jeffreys, S. (2019). *Playwriting, Structure, Character, How and What to Write*. London: Nick Hern Books.

Kallenbach, U. (2016). *Imagination at Play*. I U. Kallenbach & A. Lawaetz (Red.), *stage/page/play: Interdisciplinary approaches to theatre and theatricality* (s. 111-123). København: Multivers Academic.

Nilsen, V. (2012). *Analyse i kvalitative studier: Den skrivende forskeren*. Oslo: Universitetsforlaget.

Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet: Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

Sauter, W. & Martin, J. (1995) *Understanding theatre: Performance analysis in theory and practice*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Tanggaard, L. & Brinkmann, S. B. (2015). Interviewet: samtalen som forskningsmetode. I S. Brinkmann, L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder, en grundbog* (s. 29-53) (2. utg). Latvia: Hans Reitzels Forlag.

Tanggaard, L. & Brinkmann, S. (2015). Kvalitet i kvalitative studier. I S. Brinkmann, L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder, en grundbog* (s. 521-531) (2. utg). Latvia: Hans Reitzels Forlag.

Ødemotland, S. (2013). Små barn møter teater - teater møter små barn. I K. M. Heggstad, S. A. Eriksson & B. Rasmussen (Red.), *Teater som dannning* (s. 148-162). Bergen, Fagbokforlaget.

Ørjasæter, T. (1959). *Med barn i teater*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.

13. Vedlegg

13.1 Intervju med Thale Krogtoft Jensen

15. februar, mellom kl. 11.20-12.00

Gjennomførelse
Lea Marie Hind (LMH)
Fortell om deg selv, din bakgrunn og interesse for barneteater
Thale Krogtoft Jensen (TKJ)
Thale – selvutnevnt kulturpotet. Utdannet faglærer i musikk, har tre år musikalutdannelse fra Bårdar, har jobbet som sanger og skuespiller og underviser i sang og musikal. Har laget noen forestillinger. 2015 opprettet hun og to medstudenter Sidescener. To produksjoner «Den andre nissefamilien» - endret navn til «Reisenissene og jakten på det viktigste med jula», og «lys i mørketida», turne flere steder i landet. Har vært på turne med disse forestillingene i flere år, aldersgruppe 3-5 år. 2021, skrev hun en barneforestilling på bestilling fra Stormen Konserthus, Kulturambulansen. Fikk med seg Petter Unstad og Sigurd Lamark. Musikkteaterstykket, for barn 3-5 år.
LMH
Du har altså en god del erfaringer med både det å lage teater som fri teatergruppe så vel som å lage teater institusjonelt?
TKJ
Ja
LMH
Så jeg lurer på, hva mener du er forskjellen fra å lage teater for barn som fri teatergruppe fra institusjonelt?
TKJ
«Den største forskjellen er alt det administrative. Som jo er veldig mye jobb.» (som for eksempel å ringe rundt til alle barnehager i området man skal gjøre turne, i håp om å få napp nok steder til at det lønner seg) «Det er sinnssykt mange timer med jobb, og bare få booket inn. Barnehager har ikke så god økonomi, så det å finne noen priser som de har råd til, og hva vi kan spille for uten at vi får noe lønn. At ikke alt er på dugnad. Det var den største forskjellen.» (refererer til Stormen som betalte dem for å skrive stykket og spille det, og barnehagene fikk da et gratis tilbud, institusjonelt. At da fikk de fult spilleprogram veldig raskt fordi barnehagene meldte seg på.)
LMH
Hvilken kontakt er det man forsøker å oppnå når man skal møte barna med teater?
TKJ
«Man har jo lyst til å opprette en tillitt mellom oss og ungene. Å signalisere at vi ikke er farlige. Med <i>Reisenissene</i> var vi jo på besøk i barnehagene, så vi var i et rom som de var trygge på med voksne og andre barn de kjente. Helt i starten av stykket er vi litt sånn forsiktige, og så går det ganske kort tid så er de med. Da kan jo vi også gi mer, og være mer. Og det er en ganske interaktiv forestilling. De fikk svare på ting og være med å danse

og bevege seg. Vi inviterte dem inn å skape øyeblikket sammen med oss. Og vi er helt prisgitt hvordan de er. Barn er veldig generøs, og ærlig. Hvis du ikke har de med så merker du det. Det var kanskje mer det at de ble helt sykt med.»
LMH
Det er vel da den tillitten er så viktig? At man vinner tilbake kontrollen om det skulle gå litt over styr. Det samspillet skal jo være kontrollert selv om barna får delta interaktivt.
TKJ
«Det lærer man jo mye av»

13.2 Intervju med Kulturambulansen

15. februar kl. 12-13 på zoom

Med Thale Krogtoft, Petter Unstad og Sigurd Lamark.

Forberedelse	
Spørsmål	Eventuelle oppfølgingsspørsmål
Jeg introduserer meg selv og hva masterprosjektet mitt går ut på	Slik at de vet hva det dreier seg om og hva jeg leter etter
Fortell om dere selv, hvem er dere, hva er deres bakgrunn, erfaringer interesser for barneteater?	
Kulturambulansen, hva gikk prosjektet ut på?	Hvordan var prosessen? Hvilke funksjoner hadde dere? Hva handlet forestillingen om?
Hvordan opplevde dere at prosjektet ble mottatt? Hvilken respons fikk dere?	Fra barna, skolene, osv.
Og dere, hvordan opplevde dere å ta del i prosjektet?	Ulike, like erfaringer?
Målet og hensikten med prosjektet?	Nådde det fram, tenker dere?
Fortelle mer om narrative?	
Gjennomførelse	
Lea Marie Hind (LMH)	
Jeg ønsker å vite mer om hvordan scenekunstnere arbeider for møte et barnepublikum. Kan dere fortelle mer om dere selv? Hvem er dere, bakgrunn, erfaringer interesse for barneteater/scenekunst for barn.	
Petter Unstad (PU)	
«Både jeg og Sigurd er jo egentlig, kommer jo strengt tatt fra en annen verden. Men vi har jo tuklet litt med teater i det siste. Et lite show. Jeg var jo her da du snakket om dette [Masterprosjektet] på Prosess forrige gang. Og jeg har jo egentlig ikke så mye erfaring som jeg kan huske som barn, det møte med barneteater, annet enn at faren min var med i ei oppsetning som heter <i>Kodd og Todd</i> , og da var han på Nordlandteater på Mo i månedsvis	

og holdte på med det. Det husker jeg var veldig sånn på barnas premisser. Jeg skjønte ganske tidlig at barneteater må være veldig fleksibelt og dynamisk. Men jeg har bakgrunn som musiker primært og har jobbet som musiker i snart 15 år. Jeg er bassist og skriver litt musikk selv også. Kort oppsummert.»

Sigurd Lamark (SL)

«Jeg har bakgrunn som musiker, og min primære motivasjon for å bli med i det prosjektet her var det økonomiske. Men også muligheten til å tre inn i fellesskapet som jeg så for meg at det kom til å bli. At det kom til å bli et hyggelig oppdrag å være med på. I pandemien lite som skjedde, og så plutselig noe sånt her skjer. Jeg kom inn litt seint i prosessen, og så på dette som en gylden mulighet til å være med på en ny sjanger. Min teaterbakgrunn for øvrig er at jeg har tatt et lite kurs som student. Og jeg har, med barneteater, så er det nok samme som Petter. Jeg har nok hatt lite sånn klar opplevelse. Det jeg satt og tenkte på nå er *Pellepolitibil* har jeg sett, *Kaptein Sabeltann* her jeg sett, og det står jo sterkt. Og jeg følte jo med en gang vi dreiv og jobbet med Kulturambulansen at det her, det er nye *Pellepolitibil*.»

LMH

Jeg vil gjerne høre mer om prosjektet dere gjorde, Kulturambulansen.

PU

«Prosjektet heter Kulturambulansen, og det er et litt uryddig navn. Fordi egentlig er det konseptet til Stormen Konserthus. Og så ble forestillinga vi lagde hetende det samme. Forestillingen var at vi var en ambulanse som kom og leverte kultur til sultefora barnehagebarn.»

TKJ

«Så offisielt på nettsiden så var det vel *Bæ Bu* forestillingen het, fordi jinglen var sånn 'kulturambulansen det er oss! Bæ bu, bæ bu, bæ bu, bæ bu'.»

PU

«Men jeg føler at *Kulturambulansen* er et beskrivende navn på forestillinga. For det var jo det konseptet baserte seg veldig rundt, det at vi kom i en ambulanse og skulle gi kulturell førstehjelp.»

LMH

Hvordan var forestillingen? Var det en musikkforestilling?

PU

«Ja det var en slags barnemusikal. Jeg kan jo bare si en ting som jeg kom på med en gang, det her med å skape tillitt til ungene, så hadde vi jo et enormt fortrinn i og med at vi kom til dem. De fikk være på det uteområdet de leker på hver dag, og har liksom med en gang brutt den barrieren med at de kanskje er litt reservert. Det tror jeg var en skikkelig nøkkel, døråpner, for det prosjektet her at vi liksom var hjemme hos dem.»

SL

«Og det at vi hadde den der bilen vi kjørte inn i barnehagen, skapte jo en magisk stemning. Det var liksom ... for å bruke et retorisk begrep, etosen vår var veldig god. Veldig sterk innledende etos.»

TKJ

«Vi hadde en varebil som det står Kulturambulansen på, som er fargerik. Og vi kommer kjørende inn i barnehagen, ungene ser det jo, driver vi og rigger oss til – har batteri inne i varebilen, så vi kan jo stille oss opp hvor som helst. Vi bygde jo litt relasjon bare i oppriggingen på en måte.»

SL

«Det å stå å se på riggingen var kanskje minst like artig som selve forestillingen. For noen av ungene i hvert fall.»

PU

«Det blir jo litt forskjellig i hvert fall fra når du kommer til en kultursal, og det er mørkt, stemninga er etablert, og så kommer det noen ut på scenen, så må man begynne å lage tillitsforholdet og bli kjent med dem. De fikk liksom prata kjenning mens vi dreiv å rigga på et hvis.»

LMH

Ja for da begynte opplevelsen til barna i det dere kom kjørende inn der?
Da lurer jeg på, hvordan dere opplevde at prosjektet ble mottatt av barna? Hvilken respons fikk dere?

PU

«definitivt»

SL

«Jeg synes det virket som de var veldig happy. Mange av de voksne sa at det var akkurat som å være på Parken [Festivalen].

(de ler)

SL

«Det at de ikke hatt så mye kulturopplevelser i det siste, og at de fikk en i barnehagen var stort.»

PU

«De ble veldig fort revet med, merket jeg i hvert fall. Jeg tror bare det her hele den scenen med at det var i deres uteområde, og at det plutselig er en bil der. Da har man brutt alle normer. Det var jo veldig enkle virkemidler, og det låt nok ikke superfett, men det var bass og gitar og en gulvtam [gulvtamburin]. De tok imot det med veldig åpne armer.»

TKJ

«De [barna] fikk fort tillitt til oss og var med. Og vår utfordring var kanskje mer det å begrense det. ‘okei, nå må vi stoppe der fordi vi må videre i fortellingen’»

LMH

Hva gjorde dere for å vinne tilbake kontrollen når det gikk litt vel overstyr?

TKJ

«Jeg tror kanskje mengden involvering. Vi hadde jo i første manusutkast en del mer interaksjon. Vi fikk tips i fra han Anders Alterskjær som leste og vi pratet med, om å ha det [interaksjonen] på smarte plasser, stille enkle spørsmål for eksempel ja, nei, ‘rekk opp hånden de som har gjort det her ...’. Fordi du får jo fort ei fortelling om ‘jeg har vært hos bestemora mi. Jeg har sittet opp ned i stolen og spist et eple som var rottent.’ Og ett eller annet. Man må jo ta imot og prøve gi respons på det.»

PU

«for eksempel ‘ja har du det! Nå går vi videre’. Blant annet med å kjøre håndsopprekning, i stedet for å bare spørre, ‘rekk opp hånda alle som har gjort det’ er jo en classic move. Men det gjorde du [Thale] vel da du spurte ‘er det noen her som har hatt en kulturopplevelse i det siste? Rekk opp hånda!’ Egentlig handler det om å aldri miste kontrollen. Fordi vi merket det de par-tre gangene det ble en massesuggesjon, at det ble så mye bråk at vi klarte ikke å tøyte det når de tok av.»

TKJ

«Og det var kanskje spesielt på slutten [av forestillingen] på Sigurd sin scene, fordi da skulle vi skru opp volumet fordi min og Petter sin karakter hadde sovnet. Og da skulle vi med å skru opp volumet vekke oss. Og da hadde han Sigurd en artig oppgave.»

SL

«Han var jo en litt rolig karakter som likte å ta det med ro, og ikke var så gira som de andre to karakterene.»

PU

«Det var nok et underbevisst valg da vi skrev det, at vi lekte litt med det her med dynamikken i det. At nå er vi sammen om å være stille. Den eneste rekvisitten vi hadde var en stor volumbryter, som vi brukte til å styre det generelle volumet. Og i de aller fleste tilfellene så ble publikum med på at når vi skrudde den på veldig lavt, så snakket de også lavt. Litt sånn barnehage triks egentlig med å skru på volumbryteren bak øret. Det var egentlig bare å finne de der enkle virkemidlene som holdt dem under kontroll. Men jeg tror også det handlet om at vi hadde noen lommer der de definitivt hadde rom til å ta av. At de fikk på strategiske tidspunkt utløp for den energien de hadde i seg.»

(Det de mener er at håndsopprekning fungerer godt fordi da kommer man seg raskere videre, og man har bedre kontroll. Hvis man har fått en såpass god tillitt at barna bare forteller i vei når de får et spørsmål de kan svare på, er det lettere for å miste kontrollen over det interaktive.)

LMH

Ja for man må være strategisk, fordi i det man oppnår tillitt og inviterer til deltagelse så er jo det en sjanse man tar. Man kan ikke vite helt hvordan barna tar der, og de er superaktive eller om de fortsatt er litt sjenerte underveis, så det er jo en sjanse man tar. Sa jeg lurer på om det er spesielle grep og virkemidler, jeg tenker på det strategiske du nevnte, som man vet kommer til å fungere når man lager forestillinga, før man viser det fram? Eller er det mest av alt basert på erfaringer, og så man kan gå tilbake å endre på det som eventuelt ikke skulle fungere?

PU

«Vi gjorde en del endringer den første uka, liksom ‘her dro vi det litt for langt’, vi ryddet vel litt i manuset og. Jeg følte at vi traff ganske bra i utgangspunktet, men for min del var det nok mer basert på erfaringer fra jobb i barnehage. Men jeg har ikke så mye erfaringer fra barneteater. Jeg har vært med på en sånn der type forestilling for barneskole før og jeg så jo litt at det samme skjedde i praksis – at du aktivt styrer energinivået. At det er et element som du implementerer i forestillinga. Det tror jeg er en nøkkel for et barneteater, at du har med i handlingsforløpet at det går opp og ned i energi.»

TKJ

«Jeg tror noen av de tingene som funket bra er jo musikk, det at vi synger. Når vi spiller musikk så er det ikke noe problem, og at vi fikk dem aktiv med. Vi hadde en lek der vi skulle ‘lukke igjen øynene og vis med kroppen hvordan et monster er’, at de fikk en konkret oppgave som de gjør. Men spesielt musikk og at de fikk danse. Det tror jeg var viktig.»

PU

«Ja. Frihet under ansvar. Det er ikke så lett å få etablert de der karakterene i helt starten. Spesielt når det var små barn på en del av plassene. Så det var jo stort sett førskolegruppene og 4-5åringene som klarte å forstå narrative. Vi satt jo opp en konflikt, og så vil jeg si at vi appellerte til empatien som unger er veldig bra på. Og rettferdighetsfølelsen. Vi prøvde å sett opp det så det alltid skulle være interessant for ungene å følge utviklingen. Sånn at hvis det ble en ubehagelig stemning, kunne man gjøre en justering som var så enkel som at jeg stilte han Sigurd et spørsmål, og da ble de veldig interessert i å høre svaret. De ser at han Sigurd er lei seg, så spør jeg ‘jamen ka e det Ullfert? Koffer e du så lei dæ?’, og hvis du har klart å etablere det at de virkelig bryr seg om karakterene så har du den makten at du alltid klarer å få de til å følge med. Å stille spørsmål mellom skuespillerne tror jeg kan være et virkemiddel som jeg synes fungerer bra, at man faktisk stiller spørsmål for en slags åpen høring. Man kan for eksempel stille et spørsmål litt til publikum og så henviser seg til en medskuespiller. For eksempel at man sier sånn ‘hæ? Men likte ikke du musikk som va bråkat?’ og så snur man seg, ‘æ trudde du gjorde det’, da holder de [barna] sitt eget svar og så blir de veldig investert i svaret til medskuespilleren.»

SL

«Men Thale, du som har spilt i litt flere barneforestillinger, merket du noen forskjell i responsen på denne kontra andre? Er det mer eller mindre eller samme?»

TKJ

«Nei det er litt samme.»

SL

«De er like gira bestandig?»

TKJ

«Ja, eller det virker sånn. Min erfaring så langt er det der å prøve å ikke la ting skli ut, men å fortsette fortellinga.»

SL

«Ja fordi det er jo ganske stor grad av improvisasjon, men samtidig er det, - hvis noen spør sånn 'har noen vært på det eller det', så begynner noen å snakke mye om hva de har vært på, så er det å anerkjenne det og så gå fort videre. At det er trikset. For eksempel 'åh ja badeland, det er kjempegøy!' og så videre til neste kommentar.»

TKJ

«Ja for hvis man ikke anerkjenner det [svaret], så er de sånn 'jammen jeg sa jeg sa!' de vil bli hørt. De insisterer helt til de blir hørt.»

LMH

Ja for et ja-nei-spørsmål er kanskje ikke nødvendigvis et ja-nei-svar. Hvis tillitten er såpass godt etablert at de brenner inne med mye. Fordi det er gjerne det dere gjør, når dere er ut og møter disse barna, at dere inspirerer de, bare med å være der. De blir så inspirert at de ikke vet helt hvordan de skal uttrykke eller ikke uttrykke det de føler på. Så da blir det bare masse ord og følelser, og det er det jeg synes er så gøy med barneteater når jeg har vært å sett forestillinger. Barna kan bli så utrolig engasjert og det tilføyer opplevelsen så mye. Synes jeg som publikummer, fordi jeg sitter jo og nyter både det ene og det andre. Jeg synes det er morsomt å se hvordan man får en utløsende respons fra det som foregår på scenen, og hvordan skuespillerne må forholde seg til responsen de får. Vi kaller det for feedback-sløyfe, at tilskuer og aktør påvirker hverandre gjensidig, mer eller mindre og uten at man var forberedt på akkurat hvordan.

Jeg lurer på hvordan dere har opplevd den tilstedeværelsen? Husker dere hvordan det var å være akkurat der i den opplevelsen med de barna? Var dere mest opptatt av deres egen opptreden, eller la dere også merke til og tok innover dere hvordan barna reagerte på det?

PU

«Jeg for min del merket ganske fort at det er en viktig ting å flytte fokuset vekk fra selve framføringsprestasjonen til tilstedeværelsen. Fordi de gir seg jo katta om du spiller en halvtone feil, eller kommer litt borti noe. Og det var litt sånn selvfølgelig når det var veldig ferskt, så var det litt jobbit og være skikkelig til stede mens vi spilte. Men etter hvert når vi fikk noen gigger under huden, så merkes det veldig godt, spesielt når vi klarte å være skuespiller samtidig som vi spilte musikk, så får man mye igjen for det. Hvis man klarer å gi de der 10-prosentene i bunn fra første sekund, så får man veldig mye tilbake, og det vokser man på. Det krever litt, men man får veldig mye igjen for det. Det er vel derfor det er en sånn feedback-sløyfe, det bare forsterkes og blir mer og mer. Det var helt klart

hovedfokus, man må legge vekk fokus på prestasjon og fokusere mer på tilstedeværelsen og kommunikasjonen.»

SL

«Det sier jeg meg veldig enig i, fordi det var noen ganger litt slitsomt, mye rigging osv. Under forestillinga, så er det en lang sekvens der det er mest han Petter og ho Thale som er i action, og jeg sitter i bakgrunnen og skal liksom synes det er litt slitsomt og kjedelig, og da fikk jeg tid til å observere ungene. Det følte jeg, det gjorde det verdt det, – å se hvor fett de syntes det var. Det var det positive. Men jeg hadde også noen litt negative opplevelser med det, da jeg selv skulle acte ut en litt sårbar sekvens. Hvis jeg da, spesielt hvis vi var slitne – og ikke hadde ei så bra forestilling, så kunne det være noen ganger at publikum vendte seg mot meg. Eller at jeg ikke klarte å overbevise de. For hele showet går ut på at de to er veldig positive og gira, mens jeg er litt mer negativ. Som oftest klarer jeg å få ungene på min side, på at det er litt slitsomt, og at det er godt å ta det litt med ro, mens noen ganger hvis de bare syns det er veldig fett så blir de sur hvis jeg kommer og avbryter, og ødelegger stemninga.»

PU

«at du klarte å vekke empatien demmes på et hvis.»

SL

«ja, og noen ganger hvis jeg ikke klarte det helt da, så kunne det være litt vanskelig.»

PU

«Det var jo gjerne når – vi hadde jo tre show om dagen, kl. 10, 12 og 14 – og da vi gjorde showet kl. 14 så var ungene ganske kokt etter en lang dag, da var det vanskelig. Det var veldig tydelig at kl. 10 så var de litt avmålt, fulgte med, men ga ikke så mye av seg selv. Kl. 12 var midt i «primen». Og kl. 14 var de egentlig helt sånn overtrøtt, ekvivalent. Så i hvert fall hvis vi skulle gi feedback på tidspunkt for barneteater, så vil jeg si rundt lunsj, det er perfekt.»

TKJ

«Vi har ei låt som heter Støy er gøy, der det tar helt av. Og noen unger elsker det jo og blir helt vill og gal, overlykkelig over å kunne få lov til å bråke og få lov til å hoppe. De blir helt sånn hemningsløse. Og så er det også noen, jeg har bilde [i hodet] av en unge som ser helt skrekkslagent, noen sitter og holder seg for ørene. Jeg vet ikke helt hvordan jeg skal beskrive det, men de er litt sånn sjokkerte, og vet ikke helt hva som skjer. Alt fokuset demmes er jo at de tar imot det som skjer.»

SL

«Det kunne og vær ganske høyt. Det var ei «pønkt» forestilling, vi gjorde alt av teknikk selv og sånn. Så vi hadde ikke helt kontroll over lydnivå, eller vi hadde jo kontroll, men noen ganger litt sånn.»

PU

«Grunnen til at vi ble veldig slitne, jeg husker jo at det var veldig gøy, men jeg var også helt sykt sliten, er nok fordi det er ganske hårfint hele tiden med hvor høyt kan man spille

uten at det skremmer livskiten til de minste ungene. Det er et veldig sårbart segment der ting som er litt skummelt eller litt høyt er kult eller et mareritt. Så du må liksom hele tiden ha antennene ute, og selvfølgelig var det jo ikke ideelt og ikke ha en person som kan justere det totale lydnivået utenifra. Det er jo veldig vanskelig. Så det var jo ei utfordring. Jeg tror nok vi alle ble litt sliten av å være så sykt ute med følehornene i løpet av dagen. Liksom hele tiden tilpasse nivået på alt egentlig. Vi tilpasset nivået på hvor mye må jeg ta i for å engasjere de, hvor mye kan jeg bråke før de minste tisser seg ut.»

SL

«Å få tillitt til de ansatte i barnehagen var jo og en ting.»

PU

«Det var utrolig viktig det at de voksne var med og bidra. Det er derfor jeg tror en del barneteater har jo humoristiske poeng for voksne også. At det er en ganske viktig del av det, at de voksne i publikummet i barneteater spiller en viktig rolle for den generelle atmosfæren.»

LMH

Kunne dere fortelle mer om narrative til forestillinga? Hva handlet det om?

TKJ

«Det handlet om de her tre, Kurt, Kurtine og Ullfert, som kommer med kulturambulansen og hele forestillingen åpner med at han Kurt e sånn 'kem e det som e syk?', så sir Kurtine 'vi e jo ikke her fordi at de e syk. Vi e jo her fordi at de treng livsviktig kultur.' Så går vi inn i hva kultur egentlig er. Er det her kultur? Er dette kultur? Kurt og Kurtine synes at det her er kultur, så kommer Ullfert og sier at det ikke er det. Han synes ikke bråkekultur er noe, det må være noe rolig greier. Og så ender det diplomatisk med at Kurtine sier 'noen liker bråkekultur og andre liker roligkultur. Men jeg tror jeg liker begge delene.'»

PU

«Tema er vel at vi snakker om hva kultur er for forskjellige folk. Mangfold i hva man synes er kultur. Det er veldig fokus på det hele veien. Det var et bevisst valg, at den første låten vi gjør er veldig pudding, rolig, søt og snill. Jinglen er veldig koselig. Der handler det om å smile mye til ungene, vi er ikke farlige. Og så er det jo en ganske lang sekvens etter det men bare replikkutveksling, og så er det en sang som er ganske smooth. Men på slutten av den så spriker de to forskjellige preferansene da, at jeg og min rollefigur og Thale sin rollefigur liker at det blir litt ekstra show, og da er det første øyeblikket der det åpenbarer seg veldig at det e to forskjellige preferanser, at det er en konflikt. Deretter så tilspisser det seg, det blir åpenbart at min rollefigur er veldig glad i bråk og rockemusikk. Da tøyer vi strikken for hvor langt vi kan dra det, og så er det opp til Sigurd sin rollefigur å ta det ned, før vi forsoner med siste låten.»

SL

«Og den siste låten er mest tekstformidling, som fungerer best for de største ungene, siden den er så rolig er den kanskje fin for de. Sangen heter «en rolig sang».»

TKJ

«Det var jo noen av ungene som sovnet til den.»

SL

«Det er jo litt av greia da, de to andre karakterene sovner fordi sangen er så rolig. Er det fordi de synes det er kjedelig, eller fordi det er fint? Det kommer fram at det er fordi de synes det er fint.»

PU

«Forestillingen er vel 25 minutter, med 10 minutter musikk totalt. Det er ikke noe kontentum og små spilling underveis. Jeg setter fra meg bassen og han Sigurd setter fra seg gitaren.»

SL

«Det kunne vi kanskje hatt om vi hadde hatt noe lengre preproduksjon, og mere ressurser.»

PU

«Men vi landet også på at vi ikke skulle ha for mye musikk. Vi skulle gjøre tre-fire ting fullt ut, som vi gjorde tydelig, og så skulle vi sørge for at ungene var på skuddhold for å forstå motivasjonen bak de musikalske innslagene. Vi jobbet med å få en god passasje inn i for eksempel låten Støy er gøy, da var det etablert den der konflikten mellom min karakter og Sigurd sin karakter, at her er det en stor uenighet og uenigheten er fordi – så kommer informasjonen i sangen. Det å prøve å bruke låtene aktivt som en del av manuset, mer enn at det bare er en musikalsk pause. Det tror jeg er en viktig ting å gjøre hvis man lager barneteater med musikk. At det faktisk er at rollefigurene og karakterene bygges i låtene. Vi hadde sånn sett hver vår låt, en karakterbygge-låt. Der man lærte litt om hver og en av oss.»

LMH

Tror dere at dere har ganske ulike erfaringer med dette? Dere jobbet jo med det samme, og dere jobbet sammen. Men til syvende og sist, tror dere at dere sitter igjen med ulike oppfatninger om hvordan det hele ble? Eller deler dere mange like erfaringer og opplevelser?

PU

«Jeg tror det er veldig unisont. Vi var jo sammen hele dagen, og hadde lunsj sammen. Jeg tror vi havnet veldig i sync på et vis. Jeg har en følelse av at vi sitter igjen med mange av de samme erfaringene. Men jeg skal ikke uttale meg på vegne av de andre.»

SL

«Jeg tror vi hadde ganske lik opplevelse av kvaliteten på forestillinga.»

PU

«For min del, jeg skulle gjerne ha vært på turné på en annen plass med hotellrom og fri på ettermiddagene. Fordi det var ganske hardt å dra hjem til hverdagslogistikken etter jobb. Det var fint å få forespørselen om å lage det helt fra scratch, det er jo kanskje litt sjeldent at oppdragsgiver, i hvert fall til en viss grad, ville gi oss midler til å skrive det også. At det ble skrevet på oppdrag, at det ikke var noe vi på dugnad skrive selv å prøve å selge inn til

noen. Jeg vet ikke om det er en gjennomgangstone det at det bevilges litt lite til – jeg tror jo mange DKS produksjoner blir sendt ferdige på turné.»

SL

«Det er jo full risiko for de som lager alt selv, stort sett.»

PU

«Og det er jo en ting som jeg synes ikke fungerer i det hele tatt, fordi det undergraver arbeidet som ligger bak å skrive det. Du legger opp til så dårlig betalt som det strengt tatt er, at det egentlig ikke er mulig å få noe som er av god kvalitet – hvis du ikke jobber masse ekstra.»

TKJ

«Man kan søke midler for å utarbeide en DKS bestilling. Men da burde man kanskje ha en intensjonsavtale med noen.»

LMH

Hvor lang forestillingsperiode hadde dere?

Tirsdag-fredag, tre forestillinger om dagen. Ei uke i mai, ei i juni og ei i september.

LMH

Hvor lang produksjonstid hadde dere?

TKJ

«Produsenten [til Stormen Konserthus], ringte meg i april, mars – april, og så begynte jeg å skrive første scene til den forestillingen. Vi pratet litt om rammene, maks tre [aktører], og at de andre jeg skulle ha med meg skulle være frilansere – litt av Stormen sin tanke var at de hadde lyst til å gi frilansere en mulighet.»

PU

«En koronajobb på en måte.»

TKJ

«Alt var jo på ganske kort varsel. Så det var rett og slett litt vanskelig å finne noen som hadde Bodø-tilknytning og som var ledig da. Så jeg var jo overlykkelig da han Petter sa ja. I løpet av en måned hadde vi jo et show klart.»

PU

«Vi hadde ikke mange produksjons timer. I kontrakten var det vel totalt 15 produksjons timer, før første showet.»

TKJ

«Vi skrev ei låt hver. Og så var det selve innøvingen, så hadde vi bare avtalt at vi skulle kunne manuset sånn høvelig før vi møttes. Så hadde vi jo ikke noe regi og sånn. Så hvis vi skulle gjort det på nytt hadde det vært veldig deilig med et blick utenifra.»

PU

«Det føltes litt som at vi var i litt vel stor grad overlatt til oss selv. Jeg tror at hvis de hadde ringt feil folk på Stormen, så hadde det ikke blitt et like bra produkt, og som hadde vært av for lav kvalitet, mtp. tidsrammen. Det ble opp til oss å sørge for at det ble bra. Det er jo sånn når man arbeider frilans. Man er ikke bedre enn sitt forrige oppdrag på et hvis.»

SL

«Det er å gjøre det beste ut av det stemning.»

PU

«Man er vant til å få mye ut av lite. Vi skulle gjerne hatt mere tid til produksjonen.»

LMH

Fordi dere er ferdig nå? Dere skal ikke ta det opp igjen på et tidspunkt, som der vet?

TKJ

«Vi har vært i kontakt med DKS Bodø, og vi kunne jo begynt å mase på Stormen om de kunne sendt oss ut på turné igjen. De virket jo veldig fornøyde med oss.»

PU

«Vi har jo spilt for nesten alle barnehagene i Bodø, men vi observerte jo at det fungerte veldig bra for 1.-4. trinn egentlig også. Det var bare en plass vi gjorde det. Så det er jo mange flere vi kunne spilt for, helt klart.»

TKJ

«Det var jo flere som spurte om vi kunne komme tilbake.»

LMH

Dere mener denne forestillingen hadde passet for ei ganske stor målgruppe, altså både barnehagebarn og skoleelever. Det er vel forskjell på det å spille for 0-3 år, 3-5 år og skoleelever? Men hva tenker dere er de største forskjellene på det å spille for barn innad i den målgruppen?

PU

«Jeg tenker nok at forestillingen vår passer for, ja, 3-8/9 år. Strengt tatt passer det ikke for barn under 2 år. Jeg tror at i den aller yngste målgruppen, at det blir mer abstrakt, lydopplevelser og litt mer sansebasert, istedenfor at det er logikk og narrativ. De har ikke så mange retoriske begreper rett og slett, så det å prøve å appellere til følelsene deres blir på en måte fremmed. De minste synes det var gøy da det var sang og musikk, og de satt på et fang.»

SL

«Jeg tror for eksempel at min rollefigur, som var veldig rolig, det handlet om innholdet i teksten og sånt, jeg tror det hadde fungert veldig dårlig hvis ikke Thale og Petter hadde vært med, og kanskje særlig Thale som har tydelig kroppsspråk.»

TKJ

«Vi skrev det for barnehagebarn 3-6 år, og de er med på mye utav det. De elsker musikken, og de er med på de store overskriftene med det temaet vi prater om med hva er kultur. Mens det vi opplevde med de på barneskolen var jo at de skjønnte mer av det spørsmålet, hva er kultur, og at man liker forskjellige ting. Og at når man går i barnehagen så er man kanskje ikke så bevisst på at noen andre liker noe annet enn deg, de er ikke så selvbevisste enda.»

SL

«Ambivalensen i karakterene skjønte de store ungene. Greia med min karakter er jo at jeg egentlig liker å rocke litt jeg også, og at de andre egentlig liker at det er fint og rolig også.»

PU

«Noen av de eldste ungene kunne finne på å rope sånn ‘han vil jo bare slapp av’, ‘han vil bare sov hele tida’, de skjønte veldig fort motivasjonen til de forskjellige karakterene. Men det var jo de over 4 år.»

SL

«Vi gjorde ei forestilling som var ei åpen familieforestilling, og det var jo veldig digg å ha litt raffinert manus da.»

PU

«I grove trekk så tror jeg at jo yngre publikum er, jo mer handlingsdrevet følte jeg at vi kjørte. Mens jo flere eldre det var jo mer karakterdrevet kunne man gjøre det, at alle skjønner at karakteren min vil til punktet med rock. Jo yngre ungene er blir det mer sånn ‘og nå skal vi videre til rock!’, at man bare må la handlingen drive narrative framover. Jeg tror nok at det skjer noe med unger når de empatiske talentene kommer, at de kan forstå mere karakterdrevne drama. Kanskje, det lanserer jeg her og nå som en teori.»

LMH

Det tror jeg du kan ha mye rett i, for det er jo de ulike nivåene av læring som barna er på. Og de er på sitt nivå, og de er veldig mottakelige. Men det er flere lag av læring på de ulike nivåene, og så er det opp til barna og klare å motta det på en eller annen måte. Alt fra det å lære nye ord til å lære og forstå andre sine følelser. Det er derfor jeg ser på teater og scenekunst for barn som så utrolig viktig, fordi de skal lære så utrolig mye av det som foregår på så mange ulike nivåer.

Jeg lurer på hvordan man som scenekunstner er bevisst på den læringen man tilbyr dem?

Jeg kan se for meg at man går inn i ulike lag av læring selv, at man tar med seg både den stoltheten man har over sitt eget rykte som kunstner, men også at man skal formidle noe som barna skal lære, og at man selv også skal lære noe av opplevelsen man selv sitter igjen med etterpå. Både scenekunstnerne, selv om man er voksen, og barna, selv om de er små, skal igjennom flere læringsprosesser sånn automatisk egentlig.

Hva tenker dere om den læringen som dere bidrar med når dere drar ut og møter barna?

Merker dere hvordan barna tar til seg det dere lærer dem? Hvordan fungerer læringsutvekslingen i samspillet mellom dere og barna?

PU

«Ja det vil jeg si. Altså jeg tror ikke det var så mange som hadde reflektert over kulturbegrepet før vi kom med det showet. Jeg tror vi satt dem i gang på en liten refleksjonsprosess, i hvert fall de eldste. Barnehager og barneskoler er jo en oppdragelsesprosess, sånn som det showet vårt var så er det jo en ganske hard moral. Jeg tror vi fungerer som en slags forstørrelsesglass på det de holder på med generelt og det de

lærer seg mens de går i barnehage og på barneskolen. Og så ser de igjennom at vi har amplifisert de følelsene man kan ha i møte med andre personer, så kjenner de igjen noe. Vi reagerer jo med at vi bli sinte på hverandre på scenen. Min karakter er jo ganske barnslig, men så skjønner han at okei han andre fyren her er lei sei. Vi prøver jo å lære ungene at man må være god mot hverandre, høre og lytte etter hverandres behov. Og det føler jeg absolutt at man kan merke at man tar et magadrag på det sammen når man er i det, og har forestillingen.»

TKJ

«Jeg er helt enig at vi går som et eksempler på hvordan man kan håndtere når noen blir lei seg.»

SL

«Og når de kom bort etterpå og digget det, så pleide jeg å si at de måtte si til de voksne at dere vil ha mer kultur i barnehagen. Litt sånn preach, 'det dere har opplevd her som dere digger så mye, det er kultur.' Sånn at vi skal få flere oppdrag.»

LMH

Tusen takk for at dere stilte opp! Lykke til videre med det dere ellers holder på med.