

Lise Hovik

Barneteater – en lek med fiksjoner. Om barns forhold til fiksjon i ulike medier

Lek og teater er beslektede fenomener. I et teatervitenskapelig perspektiv kan den dramatiske leken se ut som en slags primitiv form for teater. Men man kan like gjerne snu dette perspektivet rundt og si at leken kommer før og er forutsetningen for å kunne spille teater, og at leken derfor er teatrets mor! Det finnes likheter og forskjeller mellom lek og teater, men det vi legger vekt på her, er at både lek og teater krever en kroppslig og sanselig tilstedeværelse, og at de begge er fiksjonsskapende fenomener.

For den som skal arbeide med barn, kan kjennskap til teater være et godt utgangspunkt i kommunikasjonen mellom voksne og barn. Gjennom lek og spill med kropp, figur, stemme og rom oppdager barn og voksne et fiksjonsfellesskap som kan gi glede og sterke uttrykk både følelsesmessig og estetisk. Teater med barn har et naturlig utgangspunkt i leken og etterlikningen, men barns møte med teaterkunst (voksne spiller for barn) kan også inspirere til en utvikling av leken der barn får håndterbare impulser som kan utforskes videre i leken gjennom ulike fiksjonsformer, identiteter og kommunikasjonsformer.

I løpet av de siste årene er samfunnet vårt blitt sterkt preget av kommunikasjon gjennom ulike medier som TV, datamaskiner og ikke minst de «nye» interaktive mediene, som Internett, PC-spill og mobiltelefoner. De elektroniske mediene har overtatt mange av de gamle medienes funksjon, ikke minst innenfor underholdning og kunst. Teater, som en levende kunstform (der fiksjonen formidles direkte fra skuespiller til publikum), blir av mange betraktet som passé. I dag er det slik at barns møte med skjermens fiksjoner skjer lenge før de får sin første teateropplevelse. I tillegg kan vi anta at barn opplever fiksjon i TV og andre nye medier om-

trent hver dag, mens teaterbesøk begrenser seg til noen få ganger i året. Har da barneteater noe å tilby som de nye mediene ikke har?

Denne artikkelen handler om barns forhold til fiksjon både i leken, barneteatret og i de nye mediene. Jeg vil undersøke den oppfatning at fiksjon og virkelighet tilhører to ulike «verdener», og om de nye mediens fiksjoner er like «virkelige» som de vi skaper i et kroppslig nærvær med barna. Jeg vil forsøke å argumentere for at barneteater som medium eier noen unike egenskaper som spesielt egner seg i kommunikasjon med barn. Barneteater kan utøves på alle nivåer; fra de enkleste figurteaterimprovisasjoner mellom kopper og fat på formiddagsmatbordet i barnehagen, og til de store, magiske familieforestillinger på de største scenene. Kan de nye mediens fiksjoner erstatte de gamle «manuelle» fiksjonsformene? Står ikke barneteatret med sin kroppslighet i en mer direkte forbindelse med leken? Det spørsmålet som melder seg til slutt, er om barneteatret og de nye mediene befinner seg i et konkurranseforhold, om de kan eksistere side om side, eller om de skal inngå et samarbeid i et multimedialt barneteater.

Fiksjon – det muliges kunst

Fiksjonsbegrepet kan være vanskelig å begripe, for fiksjon handler jo nettopp om noe u håndgripelig, noe uvirkelig skapt av fantasien. Men fiksjon er noe mer enn fri fantasi. Fiksjon er å feste våre forestillinger i en form, det være seg i lek, teater, tegning, skrift, film, TV eller andre elektroniske former. Fiksjon kan på denne måten oppfattes både som innhold og som form, og det kan være vanskelig å skille. Fiksjonen gir form til og skaper et spillerom for fantasien og forestillingsevnene våre. Dette spillerommet oppstår i et møte mellom fantasien (som er mer personlig og ubevisst), forestillingsevnen (som er mer kollektiv og bevisst) (Pateman 1997) og det mediet fiksjonen formes i. Leken er et slikt spillerom. Derfor kan man si at leken er en form for fiksjonsskaping. Barn skaper fiksjoner hele tiden, gjerne i daglige situasjoner vi vanligvis ikke betrakter som lek, og der formen ikke er klart avgrenset:

Ask (2 1/2 år) går på veien, som er dekket med snø og strødd med sand. Mamma har det travelt og haler gutten etter seg. «Mamma! Grøt! Grøt med sukker og kanel.» roper hardt ivrig og trækker i grøten.

Det kan være vanskelig for en voksen å verdsette barns fantasi, når man skal rekke jobben. Når barna foretar lynreiser til andre virkeligheter der

brødskorpa er en båt eller dynetrekke en bjørnehule, blir tingene et medium for fiksjonen. De tingene barn bruker i leken, forvandles og brukes som medier i den forstand at fantasien projiseres ut i tingene og blir en fiksjon som opprettholdes gjennom fortellingen og handlingene. Når barn leker, oppstår det et spillerom mellom barna og det mediet de leker med. Dukkene eller bilene er medier for barnas forestillinger og fantasier. Det som gjør barnas lek så spennende og utfordrende for oss voksne, er nettopp at den er allestedsnærværende og uavhengig av medier; barn benytter seg av det som til enhver tid finnes i nærheten, og kan skape et medium ut av enhver ting. En penn blir fort et fly (vi skulle kanskje heller si; medium for fly-fiksjonen), men vi voksne tenker heller ikke på pennen når vi skriver en fortelling. Pennen blir et medium for tanken eller forestillingsevnen.

Det som er poenget mitt her, er at verken vi eller barna er særlig bevisst på medienes form eller betydning. Det er forestillingene og innholdet vi styres av. The medium is *not* the message, for å vri på et kjent uttrykk Marshall McLuhan. Men mediene påvirker innholdet på den måten at når forestillingen skal formes i et konkret materiale (som er mediet), er det materialet som begrenser hvilke muligheter vi har, og setter premissene for hva som går an å uttrykke. I fiksjonsskapingen tilbyr mediene oss ulike veier å gå (Pateman 1997).

Fiksjon kan forstås som et gitt innhold festet i en gitt form. Men vi kan også se på fiksjon som en bestemt måte å tolke på. Fiksjonen skapes både av den som gir form til fantasien, men også av den som opplever eller fortolker fiksjonen. I leken deler barna ofte sine fiksjoner med hverandre gjennom sine fortellinger og handlinger, og det er nødvendig å være enig om hva fiksjonen omhandler. I teatret ligger fiksjonens spillerom mellom kunstneren og mediet i skapelsesprosessen, men også mellom publikum og kunstverket i den ferdige forestillingen. Forestillingsevnen utøves i møtet mellom teatermediet og publikum, og det som oppleves blir en fiksjon i publikummerens bevissthet. I teatrets verden eksisterer det ulike former for fiksjonsavtaler med publikum. Et slags avtalt spill med publikums evne til å forestille seg en annen virkelighet. Teaterviteren Janne Risum forklarer det slik: «Fiktionsaftalen går jo netop også ud på, at tilskueren accepterer at sætte sin sædvanlige virkelighedsopfattelse delvist ud af kraft et stykke tid, og i stedet åbne for et psykisk – eller om man vil: mytisk – rum, der undrager sig en bestemmelse af sandt eller falsk, ondt eller godt. (...) Vi forføres til at se noget som ikke er der – også er det der» (Risum 1993).

Når det gjelder de elektroniske medienes fiksjoner, kan vi se hvordan de ulike konvensjonene har utviklet seg i et samspill mellom gamle og nye

medier. I film- og TV-mediens barndom forsøkte man å etterlikne de levende mediens konvensjoner. Gjennom direkte henvendelser til TV-titterne, underholdningsprogrammer med liksom levende latter «på boks», eller scenepregede show forsøkte man å holde illusjonen om teatermediets tilstedeværelse levende (Auslander 1999). Disse konvensjonene henger stadig igjen, men vi ser samtidig en utvikling mot mer mediespesifikke fiksjonsformer, som for eksempel reality-TV. I interaktive PC-spill består fiksjonsavtalen ofte av spilleregler som gjør «lese måten» mer åpenbar. Det trengs uansett en viss leseferdighet og øvelse for å håndtere de ulike mediens fiksjoner.

Fiksjon er et begrep vi bruker om indre forestillinger (1. innhold) formet i et medium (2. form) og tolket av en mottaker eller et publikum ut fra mer eller mindre avtalte konvensjoner (3. lese måte). Et slikt fiksjonsperspektiv gjør ingen stor forskjell mellom leken, teatret og de elektroniske mediene. Slik jeg ser det, er det fiksjonene eller fortellingene, ikke mediene, som er i fokus hos barna.

Representasjon

Barn begynner å late som om omtrent samtidig som de begynner å snakke. Det å late som om innebærer en lek med forestillingsevnen. Allerede i ettårsalderen begynner barn å representere virkeligheten, både gjennom ord og handlinger, men uten å reflektere over hva som er virkelig, og hva som er fiksjon. Lekens form er i utgangspunktet åpen og grenseløs mot verden. Hvordan skal vi da beskrive forskjellen mellom fiksjon og virkelighet? Dette spørsmålet er i sin helhet svært komplekst og abstrakt, men hvis vi tar utgangspunkt i barns lek, blir spørsmålet litt mer håndfast.

Andrea (1 1/2 år) sitter og ser på et bilde av en deilig kake i et ukeblad. Hun griper etter kaka med fingrene, putter den usynlige kaka inn i munnen og smatter. Så tar hun en ny bit og gir til mamma. Mamma tar taknemlig imot, og så sitter de en stund og nyter verdens beste kake sammen.

Barnets måte å gripe etter virkeligheten på er en etterlikning av det hun har erfart. Gjennom å «spise» bildet av kaka representerer hun virkeligheten, og det utvikler seg til en lek.

Trangen til å efterligne er medfødt i menneskenaturen fra barndommen av og mennesket skiller seg fra de andre levende vesener i dette at det har de største evner

til å efterligne og får de første kunnskaper gjennom efterligning; alle mennesker føler også glede ved efterligninger. Belegg for dette gir den daglige erfaring (Aristoteles 1997:30).

Aristoteles mener at etterlikningstrangen (mimesis) er forankret i vår natur, og at de mennesker som hadde de sterkeste utviklede anlegg for å kunne etterlikne, og som utviklet disse anleggene gjennom improvisasjon, skapte dikteteksten (ibid.:31). For Aristoteles er mimesis først og fremst knyttet til det å etterlikne en handling eller en person med kroppen og stemmen, og det er gjennom en slik kroppslig handling at den dramatiske kunsten tar form. Kunsten etterlikner naturen både i skapelsesprosessen og i resultatet. I motsetning til Platon mener Aristoteles at dette er bra, for kunstneren eller dikteren kan si noe mer om virkeligheten enn bare å gjengi den direkte. Fantasien er ikke bundet av det faktiske, men kan fritt betjene seg av både det mulige og det sannsynlige (Berg Eriksen 1983:145).

Når Andrea spiser bildet av kaka, griper hun etter noe som ser virkelig ut. Barnet oppdager at det finnes noe som ser naturlig ut, men som ikke er det. Hun får jo ikke fingrene i kremen når hun tar på den. Den er jo helt glatt og flat. Kaka har jo ingen lukt og smak. Men den ser helt virkelig ut! I denne motsetningen mellom bildets tilstedeværelse og fraværet av kaka, som bildet representerer, oppstår en spenning som må undersøkes. Prøves. Smakes. Hun prøver ut hva som er mulig å gjøre med den. Det muliges kunst. Fiksjonsleken er i gang.

I leken er barnets sanser involvert i fiksjonsskapingen på en slik måte at det ville være meningsløst å snakke om at det som skjer ikke er virkelig, eller at leken og fiksjonen tilhører en annen verden enn den virkelige. Antropologen L.R. Goldman mener i *Child's Play* (Goldman 1998) at dette skillet er helt kulturelt betinget, og hans analyse av huliienes (Papua New Guinea) begreper omkring lek viser at de ikke oppfatter leken som noe vesensforskjellig fra virkeligheten, men mer som noe tidsmessig avgrenset, foranderlig, flytende og kortvarig, i motsetning til den verden som alltid er varig, bestandig og stabil.

På samme måte som vi kan betrakte teatret som en liten verden inni en større verden, er skuespilleren, som barnet, dypt involvert i teatrets fiksjon, både fysisk og psykisk, og kan oppleve sitt rollearbeid som en form for lek. I dette perspektivet er fiksjonen en del av kroppen, og lek og teater blir måter å utvide og erkjenne virkeligheten på.

Når barn leker rollelek, prøver ikke barnet å skape en karakter eller etterlikne en figur på en psykologisk-realistisk måte, slik en trent karakter-skuespiller gjør. Barn som leker spiller ikke roller, de representerer en per-

son eller en figur, helst gjennom handling, og ved hjelp av rekvisitter eller ting som hører til denne handlingen. En hatt er nok til å markere at barnet re-presenterer en mann. Det er ikke avgjørende i hvilken grad barnet likner, eller hvor naturtro rekvisittene er. Representasjonen springer heller ikke ut fra en tillært teaterkonvensjon, men fra barnets behov for å forstå verden gjennom å etterlikne den og leke den. For barna er de sanselige erfaringene som skjer gjennom leken, en grunnleggende erkjennelsesform, men den kan sammenliknes med all voksen kunstnerisk virksomhet. I kraft av leken har barn en estetisk kompetanse som gjør at vi kan betrakte dem i lys av kunstneriske kategorier som prototypen på en forteller eller en skuespiller i rolle. Faith Guss har forsket på barns dramatiske lek og har ønsket å beskrive den som en kunstnerisk prosess:

Jeg har betraktet lekeproduksjon som om det var teaterproduksjon og barnas funksjoner i lek som om de er funksjoner i teater. Det jeg ser er kompleks dramatisk forestillingsevne, ... dramatisk improvisasjon og dramatisk produksjon, uten et utenforstående publikum (Guss 1993).

Guss har med sin teori bidratt til å forstå barns lek innenfor en estetisk kontekst, og ikke kun som nyttefunksjon i et utviklingsperspektiv.

Det er viktig å understreke at barn ikke leker for å bli kunstnere, eller at leken er kunst, men at vi kan «lese» leken som en estetisk form. Vi kan betrakte leken som et fiksjonsmedium, der barnet selv har full råderett over virkemidlene, og der det selv utforsker verden og grensene mellom det fiktive og det virkelige. På samme måte som hos skuespilleren blir fiksjonen fysisk virkelig i leken gjennom barnets kropp, handlinger og fortellinger.

Barneteater som medium

Det er når vi beveger oss ut av leken og over i tilskuerposisjonen at den fiksjonen vi betrakter blir noe utvendig som vi kan se på og lese ut fra tillærte konvensjoner. Det er gjennom kjennskap til de ulike mediernes konvensjoner at vi skiller mediene fra hverandre og leser dem som ulike språk. Er det mulig å forstå barns forhold til de ulike mediene ut fra et slikt leser- eller tilskuerperspektiv? Problemet med å finne et barneperspektiv i kunstner er jo at barna selv ikke deltar i produksjonen, men blir plassert utenfor og uten muligheter til å påvirke innholdet. Tilskuerperspektivet finnes jo også som en kategori innenfor barns dramatiske lek, men lekens form er åpen, og barnet som ser på leken har en mulighet til å gå inn i leken og

finne en plass, en rolle eller en funksjon i helheten. Slik er tilskuerens rolle vanligvis ikke i barneteatret.

Vi skal nå betrakte barneteater litt mer fra utsiden, som et kulturfenomen knyttet til en voksen «konstruksjon» av barn som teaterpublikum. Teatret er et «gammeldags» medium i den europeiske kultur med røtter i antikkens greske teater for ca. 2500 år siden. Barneteater på sin side er et moderne fenomen, ikke eldre enn 150 år, og henger nøye sammen med den moderne interessen for barndommen. Barneteater som institusjon har stort sett handlet om teater for barn, skrevet av voksne, tolket og iscenesatt av voksne, med voksne skuespillere, men med barn som en uttalt målgruppe. Dette barneteatret viser derfor ikke nødvendigvis et kunstnerisk uttrykk som barn verdsetter og liker, men heller hva voksne mener og tror at barn liker eller bør like. Det er derfor ikke overraskende at barneteatret, i løpet av sin korte historie, har hatt vel så mye en oppdragende funksjon som en kunstnerisk. Vi kan skille ut tre hovedretninger i barneteatertradisjonen: oppdragelse eller dannelse, underholdning og kunst. Disse blander seg ofte sammen, men på ulike måter (Benedek 2000).

Barneteater skulle fram til ca. 1970 først og fremst være et sted for den borgerlige dannelsen, der de gode barnedyder ærlighet, tapperhet, takknemlighet, nøysomhet, ydmykhet og trofasthet ble framhevet og dyrket i kamp mot de motsatte krefter, løgn, grådighet, skryt, ulydighet. Barneteatret skulle oppdra gjennom det gode eksemplet, gjerne i eventyrets form. Elsa Beskows idylliske barnebøker omsatt til tablåaktige barneteaterforestillinger kan stå som et bilde på denne tradisjonen.

Det tradisjonelle barneteatret har allikevel først og fremst hatt en underholdningsfunksjon. På tross av den kunstneriske rammen av borgerlig teater har barneteater i svært liten grad blitt betraktet som kunst. Underholdningsaspektet ble ivaretatt gjennom en overtydelig svart/hvitt-tegning av karakterene i enkel komediestil, med dans og musikk som viktige ingredienser. På de store teatrene utviklet det seg en barneteatertradisjon nesten utelukkende bestående av store illustrerte barnebokklassikere med utstrakt bruk av utstyr og teknikk. Disse forestillingene skaffet teatret ekstra inntekter i en ellers lite besøkt førjulssesong. Det ble ofte brukt unge, uerfarne skuespillere som trengte «oppvarmingsrunder» før de skulle ivareta viktigere oppgaver. Barneteater var først og fremst en melkeku for teatrene, og trengte ikke legitimere seg som kunst (Benedek 2000). I Norge kan *Reisen til julestjernen* stå som et velkjent eksempel.

De mer kunstneriske aspektene ved barneteatret står ofte i et motsetningsforhold til både pedagogikken og underholdningen. Kunstnere har ofte som prosjekt å *ikke* være pedagogiske. Det barneteatret som har

kunstneriske ambisjoner, unndrar seg det de mener er velment og ferdig-tygd moral og lettkjøpt komedie. I Norge var det de små friteteatergruppene som fra midten av 1970-årene så på barneteater som en kunstnerisk og samfunnsendrende oppgave, ofte koblet sammen med en politisk moral som sto i konflikt med de borgerlige dannelsesidealene. Et eksempel kan være Perleporten Teatergruppe, som med forestillingen *Faren satt på første rad og moren satt på annen og Knoll og Tott på galleri og lo som bare fuen* markerte en aggressiv protest mot familien, staten og foreldregenerasjonens moral (Nygaard 1996). Ikke desto mindre utviklet de frie gruppene barneteatret i tettere kontakt med barna og fornyet både form og innhold, ofte med et uttalt barneperspektiv. Det fysiske og teatrale uttrykket, med utgangspunkt i sirkus, mime, karneval, commedia dell'arte, dans og stykker, representerte et viktig oppgjør med den «pedagogiske» tradisjonen, der tekst og illustrasjon var dominerende.

Kunstnerisk barneteater har allikevel alltid hatt en helt marginal posisjon i Norge, og det har nesten ikke mottatt offentlige midler i det hele tatt. I Sverige og Danmark har situasjonen vært en annen. Der hadde barneteatret en sterk utvikling gjennom 1970- og 80-årene, støtteordninger fungerte stimulerende, og svensk og dansk barneteater fikk en internasjonal posisjon (Benedek 2000).

De siste årene har det skjedd en stagnasjon i utviklingen av barneteatret, spesielt i Norge. Det kan forklares dels som et resultat av nye støtteordninger til frie grupper, som per i dag kun får prosjektmidler og ikke driftsmidler. Under denne politiske omleggingen rundt 1997 gikk de fleste små barneteatergruppene dukken. De små prosjektene ble ikke vurdert som tilstrekkelig gode målt opp mot de nye kvalitetskriteriene, og vant derfor ikke i konkurransen om de knappe statlige midlene til fri scenekunst. Situasjonen i dag kan også forklares som et resultat av en mindre idealistisk holdning blant kunstnere enn i de politisk engasjerte 1970- og 80-årene. Den generelle tendensen i samfunnet mot sterkere kommersialisering og markedstilpassning har oppdaget barna som et nytt marked for underholdningsindustrien. Det satses stort på alle slags fiksjonskonsepter, der ulike medier flyter inn i hverandre sammen med tilhørende reklame og spin-off-produkter.

De nye mediene

Barneteatret hadde altså en god utvikling i 1970- og 80-årene. På denne tiden var også TV-mediet i full gang med å erobre det kulturelle markedet, og mange mediekritikere advarte sterkt mot den virkningen TV- og

filmmediene hadde på barnesinnet. Neil Postman skrev sin berømte bok *Den tapte barndommen* (Postman 1984), som handler om at barndommen ble betraktet som et beskyttet område som blir invadert gjennom de visuelle mediernes allmenne tilgjengelighet. De skriftlige mediene skaper et skille mellom barn og voksne fordi fiksjonen er «kodet» gjennom skrift, og derfor ikke er tilgjengelig før barna lærer seg å lese. Bilder og film trenger ikke samme type leseferdighet, og de visuelle kodene er lettere for barn å tolke. På denne måten blir den voksne verden tilgjengelig for barn gjennom mediene og ødelegger deres uskyld og naturlighet.

After the death of childhood (Buckingham 2000) er et nytt bilde av barn i ferd med å danne seg. En ny generasjon medieforskere forsikrer oss om at barna slett ikke er uskyldige og sårbare vesener som må beskyttes mot skjermens farligheter, de er faktisk allerede erfarne og kompetente mediebrukere, og det er de som går foran i utviklingen av fremtidens medievirkelighet. De nye elektroniske generasjonene som vokser opp i skjermmedienes lys og tidlig blir fortrolig med disse mediernes form og innhold, får en kompetanse som foreldrene har problemer med å følge med på.

Det er kanskje for tidlig å si noe sikkert om hva den økende og konvergerende mediebruken både blant barn og voksne gjør med de menneskelige kommunikasjonsformene, og hvordan barn formes av slike tidlige møter med de nye mediene. Fra foreldrenes perspektiv kan det være vanskelig å ta stilling til det presset man opplever i forbindelse med barnas økende krav om utstyr og tid foran skjermen. Men tendensen blant medieforskere er ganske tydelig: Mediebruken er økende blant barn og unge, og det er viktig at vi voksne følger med på den eksplosive utviklingen, slik at barna ikke isolerer seg i sin egen mediekultur. Det er kort vei fra novise til erfarne mediebrukere, og fascinasjonen over de interaktive mediene klistrer mange unge mennesker fast til skjermen i dager og netter i strekk. Foreldrenes bekymringer om begrensnig av tilgang på de ulike mediene, eller hvor lenge det er sunt å sitte foran skjermen, om barna skal få voldelige eller mindre voldelige spill, om de skal se reklame eller sex på TV, er ikke viktige temaer blant medieforskere lenger. Dommedagsprofetiene er forstummet. Utfordringene ligger ikke i å begrense barna, men i å delta i en virvlende rask teknologisk utvikling. I en europeisk undersøkelse om barns oppvekst med interaktive medier – i et framtidsperspektiv 1997–2001 (Sørensen 2002) – framgår det at 87 % av barn mellom 3 og 15 år har PC hjemme. Av disse har 33 % tilgang på Internett. Barn fra 3–8 år bruker ca. 3 timer per dag på ulike medier (de gamle mediene inkludert). En markant forskjell er at gutter fra 9–10-årsalderen bruker fire ganger så mye tid på PC-spill som jenter (Felitzen 2002).

Forskningsprosjektet jeg henviser til, har lagt bekymringsperspektivet på hylla, og peker kun på positive virkninger av den nye medieutviklingen: At den aktive mediebruken er preget av lek og spenning, utvikler sosiale relasjoner, identitet og læring. Det legges stor vekt på barnas egen vurdering av sin mediebruk. Barna selv framhever det positive i det å være i aktivitet, at de selv kan styre, bestemme, handle og skape, at de møter utfordringer om mestring i spillform, at de kan kommunisere, opprette kontakter og finne fellesskap på tvers av de etablerte sosiale mønstrene (Sørensen 2002).

I dette perspektivet ser jo medieutviklingen ut som en «golden gate» mot framtiden, og det bleke, isolerte, passive barnet som sitter foran skjermen og sløves ned av underholdning og reklamer, er en avleggs skrekksjøn. Foreldrenes motstand, hvis den finnes, kan fortone seg som reaksjonær og bakstreversk. Begge disse posisjonene, både den som framstiller barn som uskyldige, sårbare og lettpåvirkelige, og den som helst ser barna som kompetente framtidbærere, er preget av en slags forenklet deterministisk holdning, mener pedagogen David Buckingham (Buckingham 2000). Den teknologiske utviklingen får fra begge sider en rolle som uunngåelig og uavhengig av sosiale, økonomiske og politiske krefter. «The advocates of the electronic generation» har i likhet med «The death of childhood»-tilhengerne et syn på barn som generaliserer og ser bort fra mangfold og ulikheter i de faktiske forhold rundt barns mediebruk. Buckingham foreslår en mindre dramatisk diskurs, der faktiske samfunnsforhold, ulikheter mellom barn og ikke minst kulturelle forskjeller får spille en rolle i debatten.

Levende teater?

Teater er allerede marginalisert som offentlig medium i mediasamfunnet. Teatret blir bevisst eller ubevisst en motstandsbevegelse som strever med å legitimere sin eksistens opp mot underholdningsindustri og massemedier. I diskusjonene rundt teatrets rolle i mediekulturen blir det ofte gjort et poeng ut av det levende nærværet. Det at teatret ikke er mediert gjennom elektronikk, men forutsetter et fysisk møte mellom mennesker, blir på en måte teatrets siste skanse mot «mediefiseringen». Teatret holder fast ved at mennesket og menneskekroppen er alle tings målestokk, og teatret kan, i motsetning til de nye mediene, utnytte den direkte og uforutsigbare kommunikasjonen som oppstår i et levende møte mellom mennesker. Teatret bærer fortsatt med seg et gammelt fellesskapsritual som handler om å gå

inn i et spesielt rom som er viet til denne unike hendelsen som teaterforestillingen er. Når barn går i teatret, er det en sjelden anledning, kanskje sammen med foreldre, søsken og besteforeldre, til å oppleve et fellesskap omkring en slags rituell handling. Vi er «vitner» til det som skjer på scenen (Grotowski 1968). Teatermediet skaper fiksjoner «live», og barn opplever at det de ser er «på orntlig», uten filter, uten den distansen som tross all såkalt direkte henvendelse og livaktighet knytter seg til et apparat, det være seg TV eller datamaskin.

The first time we took Miles to the cinema it was a Saturday afternoon and everything was fine. He liked the theatre of it – the crowd, the lights fading and the slow mechanical opening of the curtains, but after that, for a while at least, seated in the fourth row in this screen three of a ten screen multiplex we were talking strictly anti-climax. «Oh,» he said as the titles sequence began, «It's just a big television» (Etchells 2002).

Barns oppvekst med TV gir dette mediet en helt egen status, nærmest på linje med de andre familiemedlemmene, for det er ikke uvanlig at TV-en står og summer i bakgrunnen døgnet rundt. Filmfiksjoner hører til hverdagsfæren, men om teater kan man si det motsatte. Dette gir teatret en helt annen status, mer på linje med høytid og fest. Auslander skriver i *Liveness* (1999) at de levende fiksjonsformene fortsatt har en egen attraktivitet, en symbolsk status som henger ved det virkelig å «ha vært der» da det skjedde. Auslander mener at vi allikevel vil foretrekke de medierte fiksjonene framfor teatret fordi filmmediet virker mer «naturlig»; mennesker opptrer i sitt naturlige miljø, vi ser dem på nært hold, de snakker med vanlig stemme – og dette skaper «troverdighet». Vi slipper teatrets gammeldagse konvensjoner og tungvinte løsninger; høye stemmer, lange avstander, skuespilleri, sceneskift osv. Kanskje har Auslander rett i sine spådommer om at de levende fiksjonsformene vil gå under i samspillet med de medierte. Folk er allerede i ferd med å akseptere at en fotballkamp er like «live» på storskjerm som på stadion, og medierte innslag i teater, kan oppleves som *mer* virkelige enn de fjerne fysiske kroppenes utilstrekkelige «stråleglans», for å låne et uttrykk fra filmmediet.

Men hva med barn? Vil de også foretrekke en videofilm framfor en levende skuespiller? Vil ikke et barn gjenkjenne leken i skuespillerens uttrykk, og dermed lettere relatere og «oversette» det som skjer til sine egne sanselige, estetiske erfaringer?

For å kunne svare på dette er vi nødt til å vri perspektivet tilbake, fra tilskueren tilbake til utøveren, det lekende barnet. Barn og unges aktive

bruk av medier i dag skaper ikke nødvendigvis en passiv eller betraktende tilskuerposisjon. Mediebruken er aktiv og konvergerende. Barn beveger seg lett mellom ulike medier, og verdsetter selv den interaktiviteten som datamaskinene tilbyr (Sparman 2002). Med utviklingen av interaktive medier og PC-spill ser vi fiksjonsformer som gir barna muligheter til selv å velge og reagere på den fiksjonen de beveger seg i. Her finnes muligheter for lek, riktignok basert på maskinens og (de voksne og kommersielle) programmerernes premisser.

Det tradisjonelle barneteatret kan ikke tilby barna en slik aktiv rolle i fiksjonsleken, men vi skal se på andre teaterpraksiser der forbindelsen til leken er tydelig.

Barneteater og performance-teater

Det finnes et sted, et spillerom, i dagens samfunn som samler alle de ulike mediene, hvor både de tradisjonelle, levende og de nye elektroniske møtes i det samme, virkelige rommet, og det er performance-teatret. Performance-teater er en teaterform som har oppstått i møtet mellom ulike kunstformer og ulike medier, og har de siste 30 årene utfordret publikums konvensjonelle oppfatning av forholdet mellom virkelighet og fiksjon eller liv og kunst. Performance-teatret er multimedialt og kjennetegnes blant annet av at aktørene ikke forholder seg til fiksjonen som en vannrett beholder. De forsøker ofte ikke å bli noe annet enn seg selv i spillet, men representerer rollefiguren mer på samme måte som når barn leker.

Faith Guss har sett på forholdet mellom performance-kunstnerens spill og barns lek, og finner i den nye performance-estetikken en vektlegging av det å «være seg selv» og ikke spille en rollefigur på scenen. Om performance-teatergruppa Forced Entertainment skriver hun:

They represent. They perform. We see them constructing meaning through their actions, and spectating their constructions of meaning ... They represent without mimesis, without emotion – until the actual experience of representing the situations, in repeated episodes, seems to accumulate emotion – which is then expressed. We could ask if this is acting or being – or somewhere in between (Guss 2000).

Performance-teatret leker med fiksjoner og media og beveger seg ofte i grenselandet mellom virkelighet og kunst. Media spiller ofte en viktig rolle i scenebildet, eller som kulturelle referanser i innholdet. Den personlige identiteten til aktørene brukes ofte bevisst for å prøve ut teatrets grenser

og sette virkeligheten på spill. Selvbiografiske fortellinger eller fragmenter kan inngå i performance-forestillinger og er med på å perspektivere det kunstneriske som noe som ikke bare forholder seg til «kunstens regler», men inneholder et personlig materiale og en skapende prosess. Prosessen synliggjøres, og vi kan bli oppmerksomme på hvordan et uttrykk blir skapt. Performance-teatret iscenesetter virkeligheten i form av personlige fortellinger eller henvendelser til publikum, og gjør oss hele tiden oppmerksomme på virkelighetens iboende spill-kvaliteter.

Er det mulig å ta i bruk elementer fra denne kunstformen i barneteatret? Barn er i vår kultur vant med ulike fiksjonsformer i ulike medier, de kjenner ikke det tradisjonelle teatrets konvensjoner særlig godt, og de er vant til å leke med fiksjoner. Dette burde være gode forutsetninger for å kunne møte en slik postmoderne kunstform (Hovik 2001). Men på den andre siden må vi ikke glemme at barn daglig blir føret med tradisjonelle fortellinger både gjennom høytlesning, barnefilmer på TV og video, og ikke minst gjennom underholdningsindustriens fokus på eventyrlige forestillinger. Med utviklingen av PC-spill og interaktive medier ser vi fiksjonsformer som gir barna muligheter til å være aktive og selv velge og reagere på den fiksjonen de er i.

I performance-forestillingen «Shooting Bourbaki» møter vi fem gutter i 11–14-årsalderen på scenen. De forteller fragmenter fra sitt liv, om sine helter, våpeninteresser, sine 200 Warhammerfigurer i vinduskarmen på gutterommet og mimer suverent til playback fra «Star Wars». Innimellom småslåss de, viser videosnutter om seg selv og utfører små stunts til glede for seg selv eller publikum. Denne forestillingen er unik i sin dokumentariske interesse for guttenes liv og ressurser i et felt som vanligvis blir fokusert negativt og som representerer en slags trussel mot både foreldrene og skolen; en guttekultur som eksisterer nesten utenfor resten av samfunnet. Forestillingen (som henvendte seg til et performance-publikum) viste en fortrolighet med medievirkeligheten som noe like «naturlig» som leken, og ga et innblikk i en mediekultur jeg tror vi bare ser begynnelsen på. Forestillingen ble skapt i et samarbeid mellom de fem guttene og tre performance-kunstnere (Haug, Kaegi og Wetzel 2002) og viser også hvordan teatermediet potensielt kan være et virkelig møtested mellom barn og voksne. Et slikt teater kan være et sted der de ulike perspektivene kommer til syne og forholdet mellom fiksjon og virkelighet blir håndgripelig. Ikke minst viste denne forestillingen hvor viktig det er at barna selv får mulighet til å uttrykke seg gjennom teatret. Gjennom det konkrete fysiske arbeidet med forestillingen, og ikke minst gjennom lek og spill med teatermediet, kunne disse barna bli klar over sine egne ressurser.

Med dette eksemplet dreier jeg fokuset vekk fra det tradisjonelle barneteateret og «konsumering» av ulike typer kunst, medier og spill på voksnes premisser. Alternativet er i tråd med lekens skapende kvaliteter, nemlig at barn spiller teater selv, og representerer virkeligheten på sin egen måte. For å bli kjent med scenekunstens muligheter trenger barna en form for veiledning eller samarbeid med voksne. I dette samarbeidet kan de voksne skape et spillerom med plass for de ulike mediene vår kultur har frambrakt. I stedet for å bekymre seg for virkningen av mediebruken, eller overlate det hele til barna selv, kan barneteateret forsøke å snu perspektivet, ta i bruk mediene og skape virkeligheten selv.

Vi kan avslutningsvis se for oss tre ulike scenarier: Barneteateret fortsetter å eksistere som en tradisjonell, men mer og mer marginal kunstform innenfor rammene av de eksisterende institusjonene som finnes (nasjonale og regionale scener og frie grupper). I denne posisjonen kan barneteateret fort bli en slags kulturell motstandsbevegelse som må kjempe for å få en plass innimellom den riktige (voksne) kunsten og de kommersielle medietilbudene.

En annen retning kan være å utvikle barneteater som kunstform i et tettere samspill og samarbeid mellom kunstnere og barn, der de nye mediernes impulser og teknologi kan tas i bruk.

Men barneteater har også et potensial i et større kulturelt perspektiv. Innenfor rammene av barnehage, skole eller kulturskole kan vi kanskje finne et spillerom som inkluderer barna i et fellesskap med voksne der det er rom for både leken, fortellingen, skuespillet, litteraturen, filmen og ikke minst opplevelser fra virkeligheten, så vel som fra TV, video, PC-spill og elektronisk kommunikasjon. Barn og voksne kan møtes direkte i arbeidet med en levende scenisk form. Her vil dramapedagogene komme til å spille en viktig rolle, for mye av dette feltet er allerede utforsket innenfor moderne dramapedagogikk. Det vil bli viktig å åpne dørene mellom teaterkunsten og kunstpedagogikken, slik at disse ulike kulturene kan befrukte hverandre.

Barneteater kan bli et ekstra viktig og verdifullt spillerom for barn i de elektroniske mediernes tidsalder. Teateret er et levende medium der tanker, ord og handlinger kan møtes i en kroppslig form, og der de ulike mediene kan møtes i en spennende «dialog» med dem som deltar. Barneteater er – på sitt beste – et unikt møte mellom barn og voksne.

Litteratur

- Aristoteles (1997) *Om diktekunsten*. Grøndahl og Dreyers Forlag, Oslo.
- Auslander, P. (1999) *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Routledge, London.
- Benedek, J. (2000) *Och nu då? Barnteatern inför 2000-talet*. Statens Kulturråd, Stockholm.
- Berg Eriksen, T. (1983) *Filosofi og vitenskap i antikken*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Buckingham, D. (2000) *After the death of childhood. Growing up in the age of electronic media*. Polity Press, London.
- Etchells, T. (2002) *Instructions for forgetting*. Utdrag fra manus til forestilling. Henv. Forced Entertainment: e-mail: interactions@forced.co.uk
- Felitzen, C. von (2002) «Noen internationale forskningserfaringer fra The UNESCO International Clearinghouse on Children and Violence on the Screen.» Foredrag på konferansen Barn, unge og audiovisuelle medier, Trondheim, februar 2002.
- Goldman, L.R. (1998) *Child's Play*. Berg, Oxford, NY.
- Grotowski, J. (1968) *Towards a Poor Theatre*. Odin Teatrets Forlag, Hols-tebro.
- Guss, F.G. (1993) «Minus manus Magi. Om barns liksomlek som om det var teaterkunst.» *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 3.
- Guss, F.G. (2000) «Devised Theatre and Play-drama Performance: Aesthetic Play-structures» *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 2.
- Haug, Kaegi og Wetzel (2002) Forestillingen Shooting Bourbaki vist på TAG i Trondheim 9. og 10. april 2002.
- Hovik, L. (2001) «Barneteater og performance-teater.» *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 3.
- Nygaard, J. (1996) «1970-tallet, slutten på en epoke – og den forsiktede begynnelsen på en ny.» I: I. Buresund og A-B. Gran (red.), *Frie grupper og Black Box Teater 1970–1995*. Ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Pateman, T. (1997) «Space for the imagination.» *The Journal of aesthetic education*, 31 (University of Illinois Press).
- Postman, N. (1984) *Den tapte barndommen*. Gyldendal, Oslo.
- Risum, J. (1993) «Verden vil bedrages. At forske i at se på opført fiktion.» I: L. Hov (red.), *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Institutt for musikk og teater, Avd. for teatervitenskap, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Sparrman, A. (2002) *Visuell kultur i barns vardagsliv – bilder, medier och*

praktiker. Filosofiska fakulteten: Tema Barn, Linköpings Universitet, Linköping.

Sørensen, B.H. (2002) «Barns brug av digitale medier – udfordring for og inspiration til ny læringspraksis i skolen.» Foredrag på konferansen Barn, unge og audiovisuelle medier, Trondheim, februar 2002.

A young child with short hair is climbing onto a table in a room with a strong red light. The child is wearing a dark long-sleeved shirt and dark pants. The table has a metal wire base. The background is a plain wall, and the overall atmosphere is warm and focused on the child's activity.

Barnet

Konstruksjoner av barn og barndom

STURLA SAGBERG OG KJETIL STEINSHOLT (RED.)



UNIVERSITETSFORLAGET

Hva er et barn? Og hva er barndom? Selv om alle voksne har vært barn en gang, betyr ikke det at vi vet hvordan dagens barn erfarer sin egen barndom. Vår barndom ble gjennomlevd og erfart under helt andre sosiale og kulturelle vilkår.

Barnet er en lærebok som utfordrer tradisjonelle forestillinger om barn og barndom. Fra et flerfaglig ståsted diskuteres hvorfor og hvordan våre begreper om disse størrelsene er konstruert. Her gis et mangefasettert og ajourført blikk på barnet et nytt århundre. Forfatterne er både faglig selvkritiske og allment kulturkritiske. Boka viser hvordan møtet med konkrete barn kan føre til at tradisjonelle forestillinger endres, og hvordan dette møtet også påvirker pedagogisk virksomhet.

Barnet henvender seg særlig til studenter og lærere i førskolelærerutdanningen, spesialpedagogikk, pedagogikk og barnevern. Boka er også aktuell og viktig lesning for alle foreldre og ansatte i barnehage, skoler og SFO-ordninger.

Med to unntak er alle forfatterne tilsatt ved Dronning Mauds Minne, Høgskole for førskolelærerutdanning. Kjetil Steinsholt (professor i pedagogikk) og Sturla Sagberg (førsteamanuensis i religion og etikk) er redaktører for boka. Øvrige forfattere er Hilde Merete Amundsen, Jon Olaf Berg, Vibeke Glaser Holthe, Lise Hovik, Roald Iversen, Anne-Mari Larsen, Marit Lohre Nielsen, Astri Ramsfjell, Ivar Selmer-Olsen, og Maria Øksnes. Forfatterne representerer fagene pedagogikk, samfunnsfag, norsk, religion og etikk, og drama.

ISBN 82-15-00385-0



788215 003856

www.universitetsforlaget.no



UNIVERSITETSFORLAGET