

Lek som dramaturgisk veiviser

Både teater og lek er fiksjonsskapende prosesser, og det er derfor lett å se likhetstrekk mellom barns dramatiske lek og teater. Barnas ulike former for lek kan oppleves som inspirerende og fruktbare innganger til teaterarbeid, spesielt hvis man arbeider med barn og unge, elever eller studenter. Lek med figurer, roller, situasjoner, dialoger, fortellinger og fiksjoner kan åpne porten til det skapende teaterarbeidet, og dermed fungere som innganger til den dramaturgiske prosessen.

Å forstå hvilke impulser lek kan gi til dramaturgifeltet, innebærer en åpen og prosessorientert forståelse av det dramaturgiske arbeidet. Det krever også en innsikt i lek som en fullverdig skapende og formende aktivitet, en måte å møte verden på som aktivt former og bearbeider inntrykk i øyeblikket.

Det finnes mange former for lek. Noen er helt åpne og improvisatoriske, mens andre er fastere og mer regelstyrt. Barn er ofte gode til å konstruere egne fantasiverdener, forhandle om lover og regler, leke rollelek, eller spille ulike spill. I teaterarbeidet konstruerer også voksne egne verdener, spiller roller og setter opp egne regler for spillet. Likheter er åpenbar, men det finnes også åpenbare forskjeller mellom lek og teater: Barna har ikke noen *teaterforestilling* som mål for leken og de spiller ikke for et *publikum*.

Vår forståelse av teater er sterkt forbundet med forestillinger og publikum, men hvis vi fokuserer på den skapende prosessen, det form- og fiksjonsskapende arbeidet som er dramaturgiens felt, blir lek en viktig referanse i teaterarbeidet. Fra et teaterperspektiv kan dramatisk lek, rollelek og ulike former for sosial fantasilek oppleves som et slags urteater. Det finnes så mange likhetstrekk mellom leken og teatret at det er fristende og nærliggende å forsøke å se på lekens struktur og kjennetegn som en opprinnelig form for dramaturgi. Men denne dramaturgien vil da stå i fare for å fremstå som naturlig, og derfor udiskutabel. Hensikten her er ikke å fastlegge «lekens dramaturgi» i en fiks ferdig form som en slags teatrets urmodell, men heller å se på hva en forståelse av dramatisk lek kan tilføre teatrets dramaturgi. Spesielt oppleves dette som viktig i forbindelse med en utvikling av barneteatrets dramaturgi, en utvikling som bør ta utgangspunkt i lekens drama, og gå i retning av en god kommunikasjon med barna.³³⁷

Vi skal her belyse tre aspekter ved dramatisk lek som kan være spesielt interessante i forhold til teaterarbeid med barn (men også med voksne). For det første kan lek forstås som en form for *improvisasjon*, et uttrykk som skapes i det øyeblikket det fremføres, og derfor gir en åpen dramaturgi. Improvisasjon er en grunnleggende arbeidsmåte i teaterproduksjoner, der skisser til situasjoner

og tema utforskes ut fra skuespillernes egne ideer, innfall og assosiasjoner. Det finnes tradisjoner for improvisasjonsbasert teater som for eksempel *commedia dell'arte* og teatersport, samt tradisjoner innen musikk og dans som bygger på improvisert samspill.³³⁸

En annen tilnæringsmåte er å undersøke den dramatiske lekens *form*, dens kjennetegn og struktur i tid og rom slik barn former den ut fra lekens egne konvensjoner. Lekens dramatiske konvensjoner kan vi gjenfinne i en del barneteaterdramatikk og enkelte barneteaterproduksjoner.

Det tredje aspektet som er dramaturgisk interessant, er lekens *deltakende* funksjon. Det at leken ikke retter seg mot et publikum utgjør en viktig forskjell fra teatret, og kan samtidig være en utfordring til teatret i det å utvikle ulike former for åpent, deltagende eller interaktivt teater.

Øyeblikkets dramaturgi: lek og improvisasjon

Improvisasjon kommer fra latin: *improvisus*, og betyr uforutsett, det vil si at noe skapes og fremføres samtidig, uten at det er innøvd på forhånd. Begrepet er velkjent i musikkens verden, og i jazzmusikk er improvisasjon selve grunnlaget, både som kunstnerisk idé og som musikalsk teknikk. Det å skape noe samtidig som man fremfører det, er en velkjent aktivitet for de fleste barn. Et barn som leker, skaper sin verden i øyeblikket, i her og nå-situasjonen, uten å forberede seg, uten å planlegge eller øve seg.

På samme måte som barnet i sin lek, vil også frie improvisatører innen musikk, dans og teater komponere og fremføre sitt uttrykk i det samme øyeblikket. Det finnes ingen noter, ikke noe manus eller ferdige replikker. Det finnes ingen regissør som skal bestemme retningen eller peke på kartet, alt skapes i øyeblikkets samspill. Når ingenting er planlagt, hvordan kan vi da snakke om dramaturgi? Øyeblikkets dramaturgi, går det an å tenke seg det?

Jazzmusikeren og teaterimprovisatøren øver jevnt og trutt i uker og måneder og år. Tålmodig arbeid, øvelse og lytting. Ingenting kan improviseres uten grunnlag, materiale, tema, ramme eller skjelett. En øvet musiker bruker alt han tidligere har erfart og opplevd i improvisasjonsøyeblikket, men uttrykket kan virke nytt, friskt og umiddelbart fordi det aldri har blitt fremført før, på akkurat denne måten, i samspill med akkurat disse medspillerne. I et improvisert forløp foregår det kontinuerlig dramaturgiske valg med hensyn til det som skal skje i det neste øyeblikket. Til enhver tid springer valgene ut fra alt som allerede har skjedd, det som nettopp har skjedd og det som skjer. Forløpet bygges videre på de innspillene som kommer fra deltakerne. Alle som deltar, kaster ut og fanger opp forslag som antyder et mønster eller en struktur de andre kan følge. Forslagene kan godt gå i ulike retninger, men alle må lytte til hverandre og ta ansvar for å finne forbindelseslinjer mellom de individuelle forløpene.

Barna snakker sammen. De blir enige om hva de vil leke i dag, hva som er viktig akkurat nå, hva som er dagens tema. I leken fortsetter samtalen, små improviserte samtaler der barnas lekeverden skapes sammen med de tingene som finnes for hånden. En borg av snø, en drage av en paraply, et våpen av en pinne. Et godt samspill er nødvendig for å skape en god lek. Og hvordan skapes en god lek når ingen av partene kjenner innholdet? De små samtalene kan være eksempler på improviserte samspill vi øver oss daglig på, og som vi etter hvert behersker godt. Hvis vi snakker med en fremmed, er vi snare til å tolke og tilpasse oss den andres signaler, selv om vi ikke vet hvordan samtalen vil forløpe. En av de mest grunnleggende teknikkene i teaterimprovisasjon er å umiddelbart akseptere det tilbudet som kommer fra den andre. Hvis ikke vil samspillet ikke kunne skje. Men fordi vi har lagret erfaringer fra en rekke velkjente situasjoner i vår hukommelse, kan vi raskt koble oss på en av disse og være med på spillet. Allikevel er improvisasjonen uforutsigbar. Spillerne kan overraske både hverandre og seg selv med innfall og ideer som dreier vekk fra det velkjente og inn i fantasiens ubevisste landskap.

I denne prosessen er fallhøyden stor. Hva hvis ingenting skjer? Hva hvis det bare blir kaos? Vi skal se på de tre aller viktigste reglene for improvisasjon.

- *Ja, og ...* Spillerne skal til enhver tid i ord eller handling gjøre to ting: Si ja til de forslagene, utspillene eller replikkene som introduseres og legge til noe nytt i det dramaet som er i ferd med å ta form. En annen måte å uttrykke dette på kan være: Ikke blokker! Ikke nekt eller sett en stopper for de forslagene som kommer. Denne regelen er så grunnleggende at hvis den ikke følges, blir det ingen skapende prosess.
- *Ikke planlegg.* Spillere har alltid en tendens til å forestille seg et forløp ut fra en tenkt situasjon. For at spillerne ikke skal blokkere hverandre med sine individuelle planer, må spillerne kontinuerlig nullstille seg, slik at det er mulig å samspille med de andre. Dette krever en våken og umiddelbar oppmerksomhet i øyeblikket.
- *Lytt til gruppen.* Gjennom å lytte til hele gruppen samtidig, kan spillerne få en fornemmelse av helheten og sin egen rolle i sammenhengen. Et godt samspill oppstår ikke hvis én spiller solo uten å høre på de andre. Det er ikke noe poeng i å vise at man er flink eller morsom hvis man ikke gir noe tilbake til gruppen.³³⁹

I drama og teaterarbeid utfordres vi til å ta i bruk vår improvisasjonsevne, og ofte da som øvelsesform i en skapende kollektiv prosess. Improviserte dramaturgiske forløp kan utvikles og danne utgangspunkt for et forestillingsarbeid. Disse forløpene kan bearbeides og inngå som en del av en forestilling. Improviserte sekvenser kan holdes åpne eller de kan fastlegges. Jo mer erfarne spillerne er, jo

åpnere kan improvisasjonen være, uten å risikere at forestillingen bryter sammen. Idet en forestilling fremføres for et publikum, finnes det uansett alltid et element av improvisasjon i fremføringsøyeblikket, og i muligheten for at det skjer uforutsette hendelser. I dette ligger lekens risiko som gir både skuespillere og barn en egen tilstedeværende energi.

I barneteater utgjør interaksjonen mellom barna og utøverne ofte en viktig dimensjon. Fordi barns respons kan være mer uforutsigbar enn voksnes respons, må utøverne virkelig lytte og forholde seg til barnas innspill på en slik måte at det blir en reell dialog. Hvis dette ikke skjer, bryter lekens dramaturgi sammen, og teatret lukker seg om seg selv. I alle former for scenekunst som retter seg mot barn, vil barnas lek-kompetanse være et potensial utøverne kan spille på i øyeblikket. Når barna er små, er kommunikasjonsformene alltid også kroppslige, og improvisasjonsevnen må utvikles gjennom å arbeide med kroppslig lytting og respons i det vi kan kalle for *musisk kommunikasjon* mellom voksne og barn.³⁴⁰

Lekens dramaturgiske konvensjoner

Når vi nå skal se på den dramatiske lekens form, dens mest kjente og brukte kjennetegn eller konvensjoner, velger vi å fokusere på noen generelle punkter som også kan være relevante i en dramaturgisk refleksjon: Hvordan konstruerer og bruker barn tid, rom, kropp og ulike fiksjonelle virkemidler i leken?

Her knytter vi an til de dramaturgiske inngangene vi har foreslått som skapende strategier i teaterarbeidet. Hos barna ser vi hvordan alle disse elementene kan tas i bruk samtidig i et improvisert forløp, selv om inngangen til leken for eksempel kan være en helt konkret ting eller figur. Lekens dramaturgi er ikke bevisst, men oppstår i en selvforbyggende og fiksjonsskapende prosess.

Tid. Barn glemmer virkelighetens tid og sted i leken. Hvis barna har en oppfatning av virkelighetens tid, eller realtid, så kan man i alle fall si at den ikke er gjeldende i leken. I leken etablerer barna sin egen tid, i et forløp som eksisterer relativt uavhengig av sanntiden. Lek er preget av gjentakelser fordi særlig små barn har behov for å gjøre seg kjent med verden gjennom en form for etterlikning og øvelse. Barna omslutes på en måte av lekens tid som er mer «evig» eller flytende.

Rom. Rommet der det lekes, avgrenses gjerne av barna, slik at de kan leke i fred. Ofte bygges det med de tingene som finnes i rommet, og de ulike settingene etableres i den innledende fasen av leken. Rommet forandres etter hvert som det blir behov for nye steder eller elementer, og fleksibiliteten er stor. Hulrom og gjemsteder danner ofte en spennende og intim ramme rundt leken. Ofte kan selve konstruksjonen av rommet være selve lekens innhold, og trenger ikke alltid utvikles videre i rollelek.

Kropp. Barnets kropp er som regel i aktivitet mens leken pågår. Mange former for lek krever fysisk deltakelse og innlevelse. Gjentakelser og rytmisk aktivitet

opptrer ofte og med glede, som en form for gjenkjennelse, øvelse og mestring av kroppens fysiske muligheter. Dramatisk fiksjonslek er en kontinuerlig utfordring til å omsette fantasien og forestillingsevnen i fysisk form. Evnen til å etterlikne figurer og uttrykk med kroppen prøves ut. Særlig små barn leker med kroppens bevegelsesmuligheter og uttrykksformer.

Fiksjonalitet. Det er viktig for barna å sette en grense mellom leken og virkeligheten, men denne grensen blir også til stadighet utforsket. «Skal vi leke?» setter den ytre rammen rundt selve leksituasjonen og er forutsetningen og betingelsen for leken. Innenfor denne rammen forhandler barna om hva de skal leke og hvordan. Dette danner igjen en ny ramme for innholdet i leken. Innenfor fiksjonsrammen utforsker barna (i tillegg til selve leketemaet) selve fiksjonaliteten; er dette virkelig eller på liksom?

Metafiksjonalitet. Barn forsøker ikke å skape en vanntett dramatisk fiksjon i leken. Barn vet at de leker og de går lett inn i og ut av fiksjonen de skaper. De kombinerer dramatiske handlinger med produksjonshandlinger i en og samme prosess, og de beveger seg på denne måten mellom ulike fiksjonslag når de spiller, forteller og forhandler i samme lek. Fordi barna har en bevissthet om hva som er i og hva som er utenfor leken, kan vi kalle dette en form for metafiksjonalitet.³⁴¹

Etterlikning. I den dramatiske leken later barna som om. *Å late som om* er en fiksjonsskapende prosess der ting, objekter og de lekende selv etterlikner eller representerer figurer, roller og fortellinger. Det forhandles om hvem som skal være hva eller hvem, og det utføres handlinger som etterlikner det som ikke er der. Etterlikningen skapes med de barna og de tingene som er tilgjengelig på det aktuelle stedet i øyeblikket. Handlingene skapes i samme øyeblikk som de utføres, og er derfor improvisert.

Fortelling. Barn forteller ofte hva de gjør mens de gjør det. Dette er en måte å formidle til de andre eller seg selv hva som skjer i leken, fordi det som skjer, ikke alltid er hva det ser ut til å være. Fantasien projiseres ut i verden, og språket hjelper barna til å bli enige om hva som skjer. Ofte fortelles det i fortid («Og så var du trollmannen. Og så gikk du til hula. Og hula ... det var her.») for å markere at dette var i fortellingen, i leken, og ikke i virkeligheten. De kan også markere forskjeller mellom fiksjonens figurer ved å snakke rart eller med en annen dialekt. Ord og språk blir ofte poetisk behandlet, og fremstår som et formbart materiale i barnets lek.

Intertekstualitet. Barn bruker elementer fra alle sine erfaringer både fra virkeligheten og fra fortellinger og fiksjoner de møter gjennom mediene. Handlingsfragmenter fra ulike eventyr kan godt kombineres med populærkulturelle figurer, dataspill eller hendelser de selv har vært med på i en slags dramatisk øyeblikksmontasje.

Spenning. I den dramatiske leken søker barna etter spenning og risiko. Det finnes noen leketemaer som barn alltid oppsøker og vender tilbake til: *tapt/funnet*, *fare/redning* og *død/gjenoppstandelse*. Ofte er det en hovedfigur og en motfigur,

som i eventyrene.³⁴² Dette er mytiske konflikttemaer, og de kan godt skjule seg bak mer hverdagslige temaer. Spenningen i disse temaene bygges allikevel ikke opp mot ett høyde- og vendepunkt, som i den aristoteliske dramaturgien. I stedet oppsøkes høydepunktet ofte gjentatte ganger slik at barnet bearbeider sitt forhold til de konfliktfylte eller eksistensielle situasjonene. Barn kan leke lenge på høydepunktet før de toner ned, gjerne som følge av fysisk utmattelse.³⁴³

Stil. Det finnes ulike lekstiler og leksjangre. Siden disse ikke har egne betegnelser i utgangspunktet, kunne det være fristende å kartlegge dem i teatersjangrenes kategorier, men vi skal nøye oss med å antyde forskjellen mellom en høylytt actionkomedie og et stillferdig, men intenst sosialrealistisk drama i dukkehuset.

Innenfor teatret finnes det spor av lekens konvensjoner både i barneteater og performanceteater. Frie teatergrupper med interesse for barn arbeidet fra 1970-tallet av med et sterkt ønske om å finne teaterformer som møter barnas egen uttrykksform. Barns egen lekekultur utvikles gjennom samspill barna imellom og påvirkes selvsagt av den kulturen som omgir dem. I dag er denne kulturen i større grad preget av medier og dataspill enn av teaterkunsten, men det er allikevel et stort sjangermangfold i barnekulturen. Barneteatrets dramaturgiske former på sin side omfatter tradisjonelle eventyr, moderne eventyr, musikalske eventyr, psykologisk realistisk drama, stilisert eller symbolsk realisme, monologer, moraliteter, cabaret, dukketeater, figurteater, drømmespill, episk vandringsdrama, psykologisk triller, barnetragedie osv.³⁴⁴ Dette mangfoldet kan tyde på at det ikke finnes en utbredt oppfatning av at barn har sin egen uttrykksform som teatret skal imøtekomme. Nå er ikke sjangermangfoldet i seg selv et tegn på motvilje mot en lekinspirert barneteaterdramaturgi, for innenfor alle sjangre kan vi finne ulike former for teaterlek. Utfordringen ligger mer i det å virkelig utforske teatrets muligheter til å kommunisere med barna gjennom barnas eget dramatiske språk. Med god kjennskap til barnekulturen og med lek som dramaturgisk veiviser kan voksne stille seg på barnas side i den skapende prosessen, noe som også vil innebære å gå i skapende dialog med barna.

Et eksempel på bruk av lekens konvensjoner kan være dukketeater, objekteteater eller figurteater. I figurteatret kan barn gjenkjenne sin egen figurlek, og deres evne til å veksle mellom de ulike fiksjonelle nivåene i leken kan gjenspeiles tydelig i figurspillet. Hvis figurspilleren åpenbarer sin fiksjonsskapende aktivitet og figurene blir levende, får barn anledning til å iaktta sin egen form for lek i en kunstnerisk bearbeiding. Figurspilleren har også mulighet til å ivareta den fortellende funksjonen, og bringer barnet i kontakt med sin egen evne til å skape fortellinger ved hjelp av figurer. Denne tradisjonelle teaterformen ligger tett opp til barnas egen aktivitet.

Hvis vi leter i nyere barnedramatikk, kan vi også finne gode eksempler på bruk av elementer fra dramatisk lek, liksomlek, lek drama eller rollelek som dramaturgisk struktur i tekstene. Hos svenske barnedramatikere som Thomas Tidholm, Staffan Westerberg, Staffan Göthe og Pernilla Glaser er barnas dramatiske lek

med roller og deres fiksjonelle, undersøkende holdning reflektert i stykkets dialoger. Som eksempel kan vi se på Thomas Tidholms *Tralala-la* (1997), der barn undersøker voksenrollen gjennom fraser, gester, handlinger og konflikter. En av dialogene mellom barna går slik:

Hilda: Jeg synes ... at det skal være en mamma også i huset.

Arnold: Mamma ...? Hva skal hun gjøre da?

Hilda: Hun skal bare stå der.

Arnold: Skal hun bare stå der?

Hilda: Og være der. Ved bordet når man kommer inn.

Arnold: Ja, det skal være en mamma! Hun skal ha lyst hår og kjole og si velkommen, eller sett-dere-nå-unger-så-får-dere-mat!³⁴⁵

Denne dialogen ser ut til å være hentet fra en lek, og synliggjør anslaget til en dramaturgisk struktur der rollene skapes underveis i prosessen, og der barnets evne til å forhandle frem fiksjonelle figurer og handlinger i et narrativt forløp blir tatt i bruk av dramatikerens.

I en del nyere postdramatisk teater kan vi også finne inspirasjon fra barns lek, men da tenker vi først og fremst på en mer leken tilnærming til den skapende teaterprosessen, der prosessen kommer til syne i forestillingene, og der teatrets konvensjonelle bruk av elementer som tid, rom, kropp og tekst blir lekt med.³⁴⁶

Lek og deltakelse

Det som mest tydelig skiller teater fra lek, er at leken ikke har noe publikum. Leken krever deltakelse og vil ofte skjule seg for eventuelle tilskuere. En tilskuer er i lekens perspektiv en potensiell lekekamerat. I barnas lek med hverandre prøver de ut tanker, ideer, fantasier og uttrykksformer i et felles spillerom som er trygt fordi alle deltar. De utvikler evnen til å improvisere både gjennom å lytte og å gi tilbud. En forutsetning for en god lek er nettopp viljen til å gå med på, og akseptere, hverandres utspill, og på denne måten bringe leken videre sammen. I leken er deltakelsen improvisert, og det er derfor mulig å inkludere andre barn som vil være med. Når dette av og til er problematisk for barna, kan årsaken ligge i at det finstilte samspillet som bygges opp underveis i forløpet, kan forstyrres av utenforstående. En utenforstående betrakter kan lede oppmerksomheten mot de lekende selv og vekke fra leken. Den selvbevisstheten som oppstår i det å bli betraktet, kan bryte med lekens konvensjoner.

Teatrets deltakende former er sjelden helt improvisert, men knyttet til dramaturgiske strategier og formelle strukturer der deltakerne vet hva som forventes av dem, for eksempel ulike former for debatt- eller forumteater, pedagogisk drama, psykodrama eller laiv (levende rollespill). Laiv er en form for rollelek der delta-

kerne går inn i en rolle i en fiksjonsverden for en periode på alt fra noen timer til flere dager.³⁴⁷ Den verdenen som danner ramme for laiven, er godt forberedt av spill-lederne, og inneholder en rekke regler for spillet, men forløpet er ikke fastlagt på forhånd. En del dramatiske innslag underveis er ofte planlagt. Resten er opp til deltakerne i improvisert samspill. Fascinasjonen for denne typen «voksen-lek» ligger mye i en opplevelse av innlevelse og frihet som kan minne om barns lek. Laiv-rollespill er ett av de teaterfenomener som henter sterke impulser fra leken, særlig i kraft av det deltakende aspektet; spillerne styrer selv leken helt uten tilskuere til stede.

Også innenfor teatrets rammer kan ulike former for deltakelse i interaktivt teater for barn tilby barna mer omsluttende teateropplevelser der barns lekkompetanser kan inkluderes i forestillingens form.³⁴⁸

Både lek og teater benytter forskjellige dramaturgiske former, og de må forstås som kulturelle fenomener i stadig endring. Det er lett å tro at leken er universell og har eksistert til alle tider, siden det ser ut som om både menneskebarn og dyrebarn leker, om ikke uavhengig av sin kulturelle kontekst, så i alle fall uavhengig av teatrets ulike dramaturgiske konvensjoner og modeller. Barnas lek eksisterer før de har satt sin fot i et teater, selv om den kulturelle innflytelsen fra fortelling, TV, film og dataspill er tidlig til stede. Barn benytter seg fritt av kulturelle uttrykk de har møtt, og disse opptrer som elementer eller fragmenter i barnas egen lek. På denne måten endrer leken seg også i takt med kulturelle endringer i samfunnet. I dag er det for eksempel svært vanlig for små barn å leke med dataspill, noe som var ganske uvanlig for bare 20 år siden. Dataspillene tilbyr en form for deltakelse som appellerer til barnas lekenhet, men som i neste runde kan begrense deres utfoldelsesmuligheter både skapende og kroppslig. I denne konteksten kan øyeblikkets dramaturgi i dramatisk lek og teater være en viktig motvekt til den kommersielle barnekulturen, der medieindustrien tjener mer og mer penger på voksenproduserte fiksjonsuniverser for barn.

- 334 Gladsø 1991:27.
 335 Mer om dette hos Susan Jonas: «Aiming the canon at now. Strategies of adaptation», 1997.
 336 Her tar vi utgangspunkt i studentforestillinger vi har sett eller arbeidet med.

Lek som dramaturgisk veiviser

- 337 Faith Gabrielle Guss analyserer barns lekedrama i et dramaturgisk perspektiv i sin doktoravhandling *Drama performance in children's play-culture: The possibilities and significance of form* (2001).
 338 For eksempel fri-improvisasjon, kontaktimprovisasjon eller ulike former for fysisk teaterimprovisasjon.
 339 Disse grunnreglene er hentet fra R. Keith Sawyer: *Creating conversations*. 2001, men finnes også hos Keith Johnstone: *Impro*. 2007 [1979].
 340 Lise Hovik: «Lek som musisk kommunikasjon», 2011.
 341 Faith Gabrielle Guss: «Lekens dramaturgi», 2003:101.
 342 Torben Hangård Rasmussen: *Den store leg*, 1985:126.
 343 Faith Gabrielle Guss: *Barnkulturens iscenesettelser 1*, 2014:121.
 344 Maud Backeus: *På spaning efter barnteaterdramaturgi*, 1988:31.
 345 Karin Helander: *Barndramatik och barndomsdiskurser*, 2003:85.
 346 Dette finner vi gode eksempler på i Forced Entertainments forestillinger. Se eksempel side 193.
 347 Begrepet laiv (fra det engelske «live») har blitt et etablert fagbegrep om levende rollespill innenfor det nordiske miljøet.
 348 Se kapittel 18, *Interaktive dramaturgier – forestillinger om virkelighet*.

Mytisk dramaturgi

- 349 Dette kan være en problematisk forutsetning, da det er vel så mye som skiller mytologier fra hverandre. Her kommer denne dramaturgiens klare inspirasjon fra formalismen til syne, idet den vektlegger det mytene har felles til fordel for det unike med hver enkelt.
 350 Se mer om overgangsritualer i kapitlet om modernismens dramaturgi.
 351 Joseph Campbell, *The hero with a thousand faces*, 1949:16.
 352 Public Broadcasting Service (PBS) er en amerikansk «non-profit» TV-stasjon.
 353 Produsent, regissør og manusforfatter av disse, George Lucas, var som Vogler student ved USC's *School of Cinema*.
 354 Christopher Vogler: *The writer's journey*, 1992.
 355 Et annet eksempel på mytens fortsatte tiltrekningskraft i dagens populærunderholdning, nedfeller seg i en eventyrbølge. Et eksempel her er *Hansel & Gretel: Witch hunters* (2013). I filmen får vi se hva som skjedde med eventyrfigurene Hans og Grete etter at de berget seg ut av pepperkakehuset. Denne interessen for å revisualisere kjente eventyr, dikte videre på dem eller gjendikte dem fra perspektivet til en annen figur, gjenfinner vi også i filmer som *Maleficent* (2014) og *Mirror, mirror* (2012). I tv-seriemediet finner vi denne gjendiktningen av kjente eventyr i for eksempel *Once upon a time* (2011–) og *The 10th kingdom* (2000). I tegneserier er serien *Fables* (2002–) et godt eksempel på samme interesse. På teaterscenen kan musikalen *Wicked* (2003–) forstås i samme tradisjon.