

Kapittel 9

Din lytting skal være din sang – om inntoning, lytting og interaktivitet i scenekunst for små barn

Lise Hovik

DIN SANG

Du skal
få
høre fugle
sang. Du skal få

slippe
syng
selv. Din lytting skal være
din sang

Jan Erik Vold, «DIN SANG» fra albumet Ingentings bjeller, 1976

Du skal få høre fuglesang

Kapitlet handler om teater for små barn, og om hvordan voksne utøvere kan kommunisere med barna på en lyttende og lekende måte. Den gir også dramaturgiske verktøy¹ til voksne som ønsker å arbeide med interaktivt teater i møte med små barn. Startpunktet er en forståelse av det å lytte som inngang til god kommunikasjon i teatret. Diktet «Din sang» åpner for en måte å forstå det å lytte på som

¹ Dramaturgi kan i denne sammenhengen defineres som teatrets virkemidler, noe som omfatter stykkets struktur, iscenesettelsen og virkningen på publikum. Dramaturgi kan forstås som selve arbeidet med å skape teater, særlig de samtalene og den refleksjonen som foregår underveis i den skapende prosessen.

en enhet mellom den som lytter, og sangen. Sangen blir en del av lyttingen, og lyttingen blir en del av sangen; vi smelter sammen med det vi lytter til. Å lytte til fuglesang kan åpne for en mer sanselig tilnærming til det å kommunisere.

Når spebarnspsykologen Daniel Stern beskriver kommunikasjonen mellom små barn og deres omsorgspersoner, vektlegger han lyttingen som en samstemt *inntoning* mot hverandre (Stern, 2003). Inntonning handler ikke om å herme eller etterlikne hverandre, men å lytte seg inn i den andre og vise hva man hører og opplever, gjennom sitt eget uttrykk. Det kan være snakk om å møte en lyd med et ansiktsuttrykk eller en bevegelse eller å møte et kroppslig uttrykk med en lyd, men aller mest er det snakk om en lyttende og oppmerksom holdning, som møter den andre på en åpen og aktiv måte. Lyttende inntonning og improvisasjon kjenetegner god kommunikasjonen mellom små barn og foreldre eller omsorgspersoner og er kvaliteter som også utøvende kunstnere trenger i møte med små barn (se Sandnes om kunstmøter). Kanskje er det ingen tilfeldighet at mange av de forestillingene som er blitt skapt for de aller minste barna, har fugler som inspirasjonskilde (*Glitterbird*, 2003–2006; *Klangfugl* 1998–2002).

Lytting er utgangspunktet for alt samspill og all kommunikasjon, også i naturen. Når nattergalen synger, viser den seg ikke bare fram som en virtuos kunstner som fyller hele skogen, den samspiller med hele skogen, med andre fugler og med oss som lytter. Nattergalen er en helt unnselig brun, liten fugl, som du ikke engang ville ha lagt merke til om det ikke var for sangen, men sangen får oss til å stoppe opp og undre oss. Vi stopper, åpner oss og lytter til lyden, rytmene, tempoet, melodiene. Det er veldig vanskelig å etterlikne nattergalens sang, selv for en musiker med et trent øre. Det at vi ikke engang klarer å etterlikne lyden, kan skape avstand, ærbødighet og kanskje nysgjerrighet. Det at vi og fuglene snakker så ulike språk, er også et hinder for kommunikasjon, men det kan hende at fuglenes sang inngår i en mer universell og kosmisk form for musikk, som vi mennesker også tar del i. Hvis vi fornemmer dette, kan lyttingen også bli vår sang, i form av en eller annen respons som ikke etterlikner sangen, men som toner seg inn på samme frekvens. Slik forsøker vi å forstå og spille med hverandre, både fugler og mennesker.

Et møte med nattergalen en vårdag i 2010 var utgangspunktet for mitt arbeid med barneteatertrilogien *Du skal få høre fuglesang* (2012). Forestillingene ble skapt og spilt av Teater Fot, et trondheimsbasert teaterkompani som har spesialisert seg på teater for de aller minste barna. Produksjonen var et samarbeid

mellom Teater Fot og Trøndelag Teater, der forestillingene ble produsert og sto på programmet i tre uker høsten 2012. Hele trilogien tok utgangspunkt i fuglenes sang og lek. Vi skapte et lyttende univers der barna fikk oppleve og ta del i teatrets, musikkens og dansens frie uttrykksformer. Den verbale teksten sto ikke i fokus, i stedet tok vi i bruk kroppen og musikkens språk. Lytting er en form for interaktivitet² som kan åpne et rom inni hver tilskuer, og som samtidig former en felles teateropplevelse. Vi ønsket med denne trilogien å ivareta den unike dialogen med barna og samtidig formidle kunnskap om både fugler og kunst. Lytting var et viktig redskap i arbeidsprosessen og et gjennomgående tema i hele prosjektet.

Trilogien besto av tre forestillinger tilpasset de forskjellige aldersgruppenes ulike barnekulturer: SPURV (0–2 år), NATTERGAL (3–5 år) og HAKKESPETT (fra 6 år). Ideen om interaktivt barneteater ble utviklet på forskjellige måter for de ulike aldersgruppene, både kroppslig, romlig, improviserende og verbalt. Kontakten med barna ble ivaretatt gjennom lytting og samspill underveis i forestillingene.

Fuglesangprosjektet bygget på tidligere erfaringer (Hovik, 2014) med interaktivt teater for de minste barna gjennom en eksperimentell tilnærming i den skapende prosessen. Musikere, skuespillere og dansere improviserte sammen, og grupper av inviterte barn ble invitert med for å gi innspill til forestillingenes tema og handling. Som kunstnerisk ansvarlig var det viktig for meg å trekke inn dramapedagogiske og teoretiske perspektiver i prosjektet. Særlig avgjørende var kunnskap om barnekultur og om teatrets performativitet. Performativitet handler helt enkelt om teatrets hendelseskarakter (Fischer-Lichte, 2008; Sauter, 2008). Teater bør ikke først og fremst betraktes som et kunstverk³, men som en hendelse. Teater er alltid et møte med publikum, og det performative perspektivet omhandler teatrets møte med og virkning på publikum. I barneteater for de minste er dette veldig tydelig i form av barnas respons. De responderer ofte lydlig, verbalt og med kroppslige eller mimiske uttrykk. Publikum er en del av kunstverket, og det er viktig å undersøke på hvilke måter.

2 Begrepet *interaktivitet* er et dramaturgisk begrep som kommer fra medievitenskapen. Her peker begrepet på den aktiviteten som skjer mellom dataskjermen og brukeren. I drama og teatervitenskap tenker vi som regel på ulike former for aktivisering av tilskueren og på dramaturgiske former som konkret inviterer publikum inn i forestillingens univers.

3 Kunstverk forstått som et objekt vi betrakter med en viss distanse.

Du skal få slippe synges selv

Det er slett ikke slik at barn nødvendigvis må aktiviseres i møtet med barneteatret. Barn er aktive uansett hvordan de velger å forholde seg til scenekunsten. Å sitte stille med åpen munn i total selvforglemmelse er en svært aktiv form for lytting. Barna absorberes i opplevelsen, de blir trollbundet; hele sanseapparatet retter seg som en åpen kanal mot det de ser foran seg.

Når vi skal undersøke barneteatret som en hendelse og dets virkning på publikum, kan det være nyttig å bruke et analytisk verktøy som kan synliggjøre ulike former for interaksjon mellom scene og sal eller mellom utøvere og publikum. Når man i teatret arbeider med ulike dramatiske former, oppdager man at de ulike formene åpner eller lukker barns muligheter til aktiv deltakelse i hendelsen. Selv om mange barn vil foretrekke å sitte stille og konsentrert ta opplevelsen inn, vil andre barn oppleve at teatret inspirerer til fysisk respons, og de får lyst til å delta med hele kroppen. I hvilken grad dette er mulig eller verdsatt, er svært forskjellig i ulike forestillinger, og det kan være grunn til å se på hvordan en åpen eller lukket dramaturgi virker på både utøvere og barnepublikum (se Olaussen om fortelling og Kristoffersen om lekpedagogikk).

En måte å kategorisere disse formene på finner vi i SceSam-prosjektet, som undersøker interaktive dramaturgier i scenekunst for barn (Hovik & Nagel, 2014). Vi foreslår i vår modell over dramaturgiske former at de kan struktureres på en skala med en *lukket, dramatisk, verkorientert form* i den ene enden og en *åpen, improvisert, interaktiv form* i den andre (se tabell 1). Den første formen er den tradisjonelle teaterformen, der sal og scene er tydelig adskilt, og scenens aktører i liten grad lytter til sitt publikum. Kunstverket er lukket om seg selv. Den siste formen finner vi først og fremst i mer eksperimentelle teaterformer og forutsetter at publikum spiller med i forestillingen på ulike måter. Vi understreker at den åpne formen ikke er bedre enn den lukkende, men at formen man velger i møte med barna, har betydning både for barna og for utøverne. Ved å velge en viss type interaksjon, velger man samtidig en holdning til barnepublikummet som henger sammen med noen tilhørende forutsetninger, verdier og dilemmaer.

Grensene mellom kategoriene i modellen er slett ikke vanntette og kan diskuteres i lys av konkrete forestillinger. De fleste forestillinger vil kombinere flere kategorier. Modellen kan derfor brukes til å drøfte eller analysere barneteaterforestillinger og til å reflektere rundt hva den unike teaterhendelsen skaper i samspillet mellom utøvere og barn. Det kan på denne måten være lettere å sette søkelyset på kunstens betydning for barna.

Tabell 1: Interaktive dramaturgier i scenekunst for barn

Interaktive dramaturgier i scenekunst for barn						
Dramaturgiske former	1. Lukket, dramatisk, verkorientert form	2. Lukket, fortellende barneteater- form	3. Lukket, styrt, aktiviserende deltakelse	4. Åpent deltakende installasjons- eller vandreteater- konsept	5. Åpen, inviterende, dialogisk interaktiv form	6. Åpen, improviserende, interaktiv form
Barn	<p>Stille, absorbent betraktning</p> <p>Et innhold som spiller på barnets medskapende fantasi. Noen barn vil kanskje forsøke å medvirke gjennom kommentarer og tilrop.</p>	<p>Deltakelse gjennom verbale tilbud</p> <p>Barna blir spurt om råd eller hjelp fra scenen og bidrar med verbale innspill.</p>	<p>Deltakelse gjennom spilling av sceniske handlinger</p> <p>Barna blir bedt om å gjøre bevegelser eller lyder fra tilskuerplass.</p>	<p>Fysisk eller scenografisk interaksjon</p> <p>Barna inviteres inn i det sceniske univers og fyller en forutbestemt fysisk eller romlig rolle.</p>	<p>Dialogisk interaksjon</p> <p>Barna inviteres til dialogiske innspill og eventuelt fysisk deltakelse i det sceniske univers under utøvernes tydelige ledelse.</p>	<p>Medskapende deltakelse</p> <p>Barna er romlig og kroppslig involvert i medskapende handlinger. Barnas lek-kompetanse blir aktivisert.</p>
Utøvere	<p>Monologisk funksjon</p> <p>Full kunstnerisk kontroll.</p> <p>Kan lytte og merke, men ikke reagere på barns innspill.</p>	<p>Utvelgende funksjon</p> <p>Selektivt lyttende.</p> <p>Dilemma omkring hva som skal følges opp og ikke.</p>	<p>Instruerende funksjon</p> <p>Må inspirere og oppmuntre, men få dilemmaer.</p>	<p>Dirigerende funksjon</p> <p>Dilemmaer og uforutsigbarhet omkring hva som skal følges opp og ikke.</p>	<p>Pedagogisk funksjon</p> <p>Leder og støtter barna i spillet.</p> <p>Dialogisk.</p> <p>Dramapedagogisk kompetanse.</p>	<p>Lyttende og improviserende funksjon</p> <p>Fysisk improvisasjonskompetanse.</p> <p>Risikosone ift kaoserfaringer.</p> <p>Dramapedagogisk kompetanse.</p>

Spurv

I det følgende vil jeg bruke Fuglesang-prosjektets tre forestillinger for å illustrere hvordan valg av dramaturgisk form påvirker utøverne og barna i det lyttende samspillet som skjer i forestillingssituasjonen. Jeg vil også vise hvordan modellen over kan tas i bruk.

SPURV (0–2 år)

Spurvene er små, lubne og lurvete, og de opptrer oftest i flokk. De er ikke så redde, nesten litt frekke, og de holder seg i nærheten av mennesker hele året. De fleste barn kjenner spurven og kan kanskje se at den er nysgjerrig og leken, som dem selv. I vår spurvetolkning blir spurvene klekket i solvarmen, de finner veien ut av egget og reiret og forsøker seg på livets første utfordringer. Å komme vekk fra hverandre er kanskje noe av det aller skumleste ...

Michaels Duchs store bass og uforutsigbare improvisasjoner gir rom for både individuell, surrealistisk frihet og kollektivt samspill mellom alle som er til stede. Stykket er framfor alt en feiring av leken og samværet i en atmosfære av lys, dans og musikk. I SPURV åpner vi spillerommet for barna helt fra starten av forestillingen og ber de voksne om å la barna få utforske rommet og tingene på sin egen måte, uten å styre dem.⁴

SPURV ble utviklet på bakgrunn av erfaringene fra mitt tidligere forskningsprosjekt om teater for de aller minste, *De Røde Skoene* (Hovik, 2014a). Et av resultatene fra dette forskningsprosjektet var den improviserte dansekonsernten *Mamma Danser* (2011).⁵ Denne forestillingen hentet dramaturgisk inspirasjon fra installasjonskunst og fri improvisert musikk og utviklet en åpen, improvisert form som så ut til å passe godt for de aller minste barna. Danseteaterformen ga rom for en mer bevegelig dynamikk i rommet, og vi arbeidet med barnas oppmerksomhet i spenningsfeltet mellom et sterkt felles fokus (på danserne), et eget fokus (på det som fanger egen interesse) og et multifokus eller desentrert fokus (på alt som skjer samtidig i rommet). *Mamma Danser*, som har blitt analysert i en artikkel om kunstnerisk forskningsmetodologi (Hovik, 2012b), er et eksempel

4 Fra programteksten. Videopresentasjon av forestillingen SPURV finnes her: <https://vimeo.com/56523998>

5 Forestillingene ble vist på Dansens Hus i Oslo (September, 2011).



Figur 2: Spurvvene hviler ut i reiret etter leken. Foto: Sivert Lundstrøm

på en lyttende dramaturgi der utøvernes improvisasjonsevner tas i bruk. Denne formen ble utviklet videre i forestillingen SPURV (Hovik, 2012a).

De minste barna har ikke lært seg hva som forventes av dem som teaterpublikum, og selv om barna ofte fascineres og absorberes av det som skjer på scenen, er det å sitte stille og bare lytte ikke nødvendigvis det som kjennes mest naturlig for små, energiske barnekropper. Mange små barn foretrekker å sitte

stille i teatret, og gjerne på fanget hos en trygg voksen, mens andre responderer heller kroppslig og lydlig. Gjennom flere studier kan vi konstatere at barnas engasjement spenner fra det å være trollbundet av scenens handlinger til å være kroppslig aktive, utforskende og eksperimenterende (Blixrud, 2010; Böhnisch, 2010; Dunlope & McNaughton, 2011; Hernes, Os & Selmer-Olsen, 2010).

Grensen mellom sal og scene er en av de tingene små barn liker å utforske i teatret. Utforskningen kan ta form av at de speiler aktørenes handlinger, gjentar ord og lyder, at de gradvis aker seg lenger og lenger inn i sceneområdet, at de tar små turer fram og tilbake, henter seg en rekvisitt eller forsøker å få oppmerksomhet eller fysisk kontakt med aktørene. De fornemmer nok som regel at det er en grense der, selv om de sitter på gulvet, og grensen ikke er tydelig markert.

I forestillingen SPURV dukker det opp tre spurvehånddukker i et slags ullteppereir (se Sandnes og Olaussen om figurteater). Spurvungene skriker etter mat, og skuespillerne begynner å mate dem med ullmark. Det ligger ullmark rundt på sceneområdet, og ofte kommer barn inn på scenen, plukker mark og mater spurvungene. Når dette skjer, spiller spurvene stor iver og begeistring, noe som ofte lokker enda flere barn ut på scenen. Når barna selv får lov til å bestemme om de vil delta, kan vi observere ulike typer medvirkning. Noen sitter på matten og deltar gjennom *stille betraktning* og lytting (kategori 1 i modellen)⁶, noen deltar gjennom *undersøkende lek* (2) og noen deltar i scenens handlinger i *samspill* med utøverne (3). Ikke sjelden gjennomgår barn en transformasjon i løpet av forestillingen fra stille betraktning til lek eller dans på scenen (Hovik, 2014, s. 136). På ett bestemt tidspunkt midt i forestillingen deler aktørene ut risteegg – forsiktig deler de ut eggene til ett og ett barn. Dette er et dramaturgisk grep som aktiviserer nesten alle barna, selv om noen velger å ikke ta imot egget i første runde.

Som en oppsummering kan SPURV forsøksvis plasseres langt til høyre i modellen med tanke på at den er *åpen og inviterende*, og at barna kan bli med i en fri og frivillig lek i kroppslig samspill med utøverne ut fra sine egne interesser (5). Forestillingen er allikevel ikke fullt ut improvisert, idet skuespillerne har en fastlagt regi som ikke baserer seg på at barna deltar. Når barna velger å delta, blir forestillingen mer improvisert, og det kan oppstå *medskapende*

⁶ I det følgende bruker jeg kun tallene 1–6 for å henvise til kategoriene i modellen.

innspill fra barnas side, som skuespillerne improviserer rundt (6). Det at barn velger å sitte stille og se på (1), gjør at forestillingen av og til er mer *lukket*, særlig i begynnelsen av stykket.

Nattergal

I møtet med det aller minste publikummet i SPURV opplevde vi alltid eldre barn som godt kunne kose seg med de musiske uttrykksformene og med friheten i installasjonsopplevelsen, men som stilte egne spørsmål til det som skulle skje. En tre–fire-åring er ikke bare sanselig nysgjerrig, men begynner å søke fortellingenes form og spenning. Hva skjer nå? Hvem er det? Hvorfor gjør hun sånn? For å imøtekomme denne aldersgruppens behov for sammenheng og fortelling, og for å undersøke mulighetene for de litt eldre barnas deltakelse i en fortelling, og valgte jeg to eventyr av H.C. Andersen som utgangspunkt: «Nattergalen» og «Svinedrængen» (Andersen, 1854/1949). Begge omhandler nattergalen og henter fram det eventyrlige og fantastiske i møtet med denne fuglen.

NATTERGAL (3–5 år)

Nattergalen er en fantastisk virtuos solosanger. Stemmen er så sterk, og den synger et så rikt repertoar at den har en helt spesiell plass i vår kultur. Nattergalen ser og hører man sjelden, og derfor er den myteomspunnet og eventyrlig. Vi har tatt utgangspunkt i flere eventyr av H.C. Andersen og beveger oss inn hans verden, der prinsessens bortskjemte ensomhet står i fokus. Hun er for kresen til å ønske seg det hun kan få, og vil ha alt det hun ikke kan få. Nattergalen blir hennes redning, men kanskje må barna også bidra for å få prinsessen på bedre tanker? Eirik Hegdals kraftfulle saksofon gir nattergalen stemme, og sammen med hele bandet EnEnEn blir denne forestillingen en musikalsk og eventyrlig teateropplevelse. I NATTERGAL ber prinsessens tjenere om hjelp fra barna til å blidgjøre prinsessen, både i form av improviserte gaveforslag, gaver og til slutt deltakelse på scenen i det dansende fugleorkestret. Forestillingen avsluttes med en åpen samtale med barna på scenen.⁷

⁷ Fra programteksten. Videopresentasjon av forestillingen NATTERGAL finnes her: <https://vimeo.com/56715173>



Figur 3: Den bortskjemte prinsessens tjenere. Foto: Andrea Haugerud Hovik

I arbeidet med NATTERGAL var det ikke lenger bare det kroppslige og musikalske uttrykket i en åpen improvisert form som skulle rendyrkes, men eventyrets form og struktur skulle lede det dramaturgiske arbeidet. Det å skape en god fortelling i dramatisk form er både lettere og vanskeligere enn å arbeide improvisert og musikalsk. Lettere fordi eventyrstrukturen er så urgammel og velkjent, den er nedfelt i språket og innpodet i oss fra vi er ganske små. Vanskeligere fordi den også binder oss til en forutsigbar og fast form som gir lite rom for fri improvisasjon, overraskelser og åpen lytting.

Vi valgte å la lyttingen bli selve temaet i forestillingen. Fugleprinsessen bor i et fuglebur, og hun lengter etter friheten, lengter bort fra det vakre fengselet. Nattergalens sang i form av Eirik Hegdals improviserende saksofonspill blir det ledende motivet, og det er denne lyden barna retter oppmerksomheten mot. Det er viktig å kjenne den igjen, finne den og la den få spille fritt. Underveis i forestillingen la vi inn planlagte innslag med improviserte scener der barna inviteres til verbale innspill om hva prinsessen trenger for å bli glad. I 3–5-åringenes verden er det gjerne iskrem, tøffe biler eller en Kaptein Sabeltann-ring som kan gjøre susen. Men noen barn oppdager at det er bare nattergalens sang som virkelig betyr noe. Prinsessen får til slutt en iPad med en «ekte» nattergal på, noe som

skaper humring blant de voksne og gjenkjennelse blant barna. iPaden går selvsagt i stykker, og fortellerne ber barna om å hjelpe til gjennom å delta i et dansende fugleorkester på scenen. Det er ikke alltid så lett å bryte grensen mellom scene og sal på denne måten, verken for voksne eller barn, så her går fortellerne ganske konkret til verks og instruerer bevegelsene i en planlagt og lett koreografert fugledans. Da blir de fleste med ut på scenegulvet, og når nattergalen endelig kommer for å hente prinsessen, blir barna sittende på scenegulvet, mens prinsessen og nattergalen forlater rommet. I tomheten som følger, er det en fin anledning til å ha en åpen samtale med barna: Der forsvant de! Hvor tror dere de reiste hen? Kommer de tilbake? Samtalene viste at mange barn lever seg helt inn i eventyret og fortsetter å dikte på hva som kunne skje, og hvordan historien fortsetter.

NATTERGAL har en *tradisjonell, fortellende form* og faller på denne måten i kategori 2 i den dramaturgiske modellen. Samtidig benytter den *åpen, styrt deltakelse* (4) i de improviserte gaveforslagene og *lukket, styrt deltakelse* (3) der barna instrueres i det dansende fugleorkestret. Den er *åpen og interaktiv i dialog* (5) med barna på slutten av forestillingen. På denne måten beveger forestillingen seg gjennom fire av modellens kategorier, og man kan spørre seg om det har noen hensikt å skape kategorier som på ingen måte er vanntette. Tanken er at modellen kan være nyttig i den forstand at den tilbyr et språk å reflektere med, og at hensiktene med å arbeide interaktivt blir tydeligere for både dem som skaper teatret og dem som skal vurdere det.

Hakkespett

For å fullføre trilogiideen, og for å undersøke forskjellen mellom de største barnehagebarna og de minste skolebarna som publikum, ble hakkespetten valgt som tema for den siste forestillingen.

HAKKESPETT (6–9 år)

Hakkespetten er en vakker, sterk og litt farlig fugl. Den er en dyktig byggmester som hakker hull i treet der den vil bo, men hakker like gjerne for å vise hvor flink den er til å lage raske rytmer eller for å markere seg overfor andre, konkurrerende hakkespetter. Forestillingen handler om forholdet mellom tre hakkespetter, der en av dem alltid er én for mye og blir utstøtt av de andre to. Vi undersøker hvilke følelser og reaksjoner som kommer ut av en mobbesituasjon, men lar leken og musikken gi oss svaret. Stykket

ender med en gjenforening og en feiring av styrken i fellesskapet. I denne forestillingen er Tor Haugeruds trommer sentrale, og han lokker fram både improviserte hakkespettdanser og komponerte rytmeleker. I HAKKESPETT møter barna to fugleforskere utenfor teatret. De blir invitert med på jakt etter hakkespetten. Inne i teaterrommet blir de et lyttende publikum, men forestillingen avsluttes med at skuespillerne øver inn en av klappelekene med hele barnegruppa.⁸



Figur 4: Tre hakkespetter på en benk. Foto: Sivert Lundstrøm

⁸ Fra forestillingsprogram/rapport. En videopresentasjon av forestillingen finnes her: <https://vimeo.com/57236355>

Det å begynne på skolen er for de fleste barn en stor overgang. Fra en trygg barnehageverden blir de nå sendt ut i en større og farligere verden, der skolegårdens nådeløse hierarkier blir en del av læringen. I prøveperioden til denne forestillingen gikk vi ut i skolegården for å finne ut om de gamle klappelekene fortsatt var levende barnekultur, eller om mobiltelefonastingen allerede hadde tatt fullstendig overtaket på elevene i småskolen. Vi fant overraskende nok en jentegjeng i fjerde klasse på Bispehaugen skole i Trondheim som kunne en rekke klappe- og sangleker. De lærte villig vekk, og skuespillerne fikk noe å øve på. Med denne kunnskapen i bunnen utviklet skuespillerne sine egne klappeleker, og sammen med Tor Haugeruds trommekomposisjoner og Line Strøms koreografi ble det noen ganske spektakulære nummer. Vi hadde lyst til å imponere elevene litt og på denne måten understreke at konkurransementaliteten og hakkelovene som dominerer hakkespettlivet, er hardt og kan minne om livet i skolegården.

I utviklingen av HAKKESPETT brukte jeg en komposisjon av Samuel Beckett (*Kommer og går*, 1965) som utgangspunkt for et spill om baksnakking og mobbing: Tre personer sitter på en benk, én etter én går de ut, og de to som sitter igjen, baksnakker den som er ute. Alle tre er like utsatt for baksnakkingen, men i vårt stykke blir den minste fuglen til slutt frosset helt ut. Hun må finne en helt annen inngang til fellesskapet, og musikken gir henne styrke til å stå alene. Becketts komposisjon er scenisk og musikalsk og danner, på samme måten som eventyret i NATTERGAL, kjernen i denne forestillingen. Selve komposisjonen blir spilt ut som et stykke fysisk musikkteater uten noen form for åpen interaksjon med barnepublikummet og kan være et eksempel på kategori 1 i modellen: lukket, dramatisk, verkorientert form. *Lukket* fordi skuespillerne forholder seg frontalt, men ikke direkte til publikum, som om det finnes en usynlig vegg mellom scene og sal. *Dramatisk* fordi en nødvendig indre logikk styrer handlingsforløpet, og *verkorientert* fordi hele dette forløpet er tvers igjennom komponert, koreografert og regissert, nøyaktig innøvd og former en helhet i seg selv, som et lite kunststykke.

Det finnes allikevel elementer av interaksjon med publikum i denne forestillingen, både i begynnelsen, midt i og på slutten, men dette er helt avgrensede deler som ikke virker inn i den stramt komponerte delen av forestillingen. Vi benyttet fugleforskerne som fortellende rollekarakterer ved starten av forestillingen, vi inkluderte barna scenografisk i en bestemt scene, og vi dro elevene dialogisk med i avslutningsscenen.

Da HAKKESPETT turnerte for Den kulturelle skolesekken i 2013, ble de interaktive delene viktigere enn de hadde vært på teatret. For det første innledes forestillingen med at de to hakkespettmusikerne Tor og Eirik møter barna før de kommer inn i spillelokalet. De småprater med barna og viser dem deretter en kort animasjonsfilm om fugler (animerte fotspor) som introduserer temaet mobbing. Filmvisningen avbrytes av to smågale fugleforskere, som kommer vimsende inn på leting etter hakkespetter. Barna må veilede forskerne, og det oppstår en dialog mellom karakterene og barna. Sammen lytter de etter hakkespettenes lyder, og oppmerksomheten blir ledet inn mot scenen, der forestillingen starter.

På et bestemt tidspunkt i forestillingen, der den minste hakkespetten er blitt mobbet ut og har gjemt seg under et svart teppe, blir sorgen og raseriet over utestengingen transformert inn i en stor, svart bevegelse med teppet, som er laget av lett silke. Teppet dekker hele rommet, flyr over publikum og omslutter dem sammen med et musikalsk crescendo. Under denne scenen, der barna plutselig og overraskende blir involvert i den mobbede fuglens følelser, danser hun en ensom, men kraftfull dans og samler styrke til et oppgjør med fiendene sine.

Helt til slutt i forestillingen går skuespillerne ut av sine roller og foreslår at barna lærer seg en av klappelekene. Her tar de en pedagogisk rolle og avslutter forestillingen med å sende barna ut i skolegården med inspirasjon til egen lek med teatrets scenespråk.

Disse tre delene av forestillingen kan som eksempler plasseres i henholdsvis kategoriene *lukket fortellende* gjennom delvis styrt samtale med rollefigurer (2), *scenografisk inkluderende* (4) og *dialogisk veiledende* (5) gjennom deltakelse i klappeleken til slutt.

Barneteatrets poetikk

Fuglesangprosjektet forsøkte på en pedagogisk måte å anskueliggjøre ulike måter å skape engasjerende interaktivt barneteater på. Alle forestillingene er skapt med tanke på et intimt format, der barna skal komme tett på scenen, men allikevel innenfor rammene av et stort institusjonsteater. Disse rammene var eksepsjonelle sammenliknet med hvilke produksjonsbetingelser som eksisterer i det frie feltet, der mesteparten av det som produseres av scenekunst for barn

skapes⁹. Med tilgang til en profesjonell scene og alle slags verksteder med teknisk personale blir avstanden til både virkeligheten og målgruppa større enn om prosessen hadde foregått i tettere kontakt med barnehager eller skoler.

Men uansett hvilke rammer man arbeider i, er det avgjørende at barneteater kommer barna i møte, det må henvende seg til barna der de er, både i alder, kultur og interessefelt. I tillegg kan barneteater tilby ulike former for deltakelse, som baserer seg på menneskelig nærvær, både kroppslig og romlig (se Sandnes). Barna trenger kroppslige og sanselige erfaringer for å forbinde seg med kunstuttrykket, og de som spiller barneteater, trenger å interessere seg for dem de spiller for. Det betyr slett ikke at de voksne utøverne skal forminske sitt eget uttrykkssapparat for å speile barna, men at de oppøver sin evne til å lytte og interessere seg for hvordan barna responderer, og hvordan et reelt møte kan skape unike opplevelser.

Det å arbeide bevisst mot en bestemt publikumsgruppe fordrer et kunstsyn som ikke hegner om kunstens *autonomi*.¹⁰ Dette kunstsynet har sine røtter i romantikken og har lite å gjøre med scenekunst i vår egen tid. Interessen for interaktivitet, publikumsmedvirkning og deltakende kunstformer er økende, ikke minst som følge av de digitale mediens innflytelse i kunstfeltet (Bishop, 2012). I barnekulturen spiller interaktivitet og deltakelse en enda viktigere rolle, noe som også henger sammen med pedagogiske perspektiver på lek og læring. Teatrets egenart som møtested, med røtter i lek og ritualer, kan gi grunnlag for en ny poetikk i barneteatret, der nærvær, lek og improvisasjon utgjør metode og arbeidsformer, mens form og tematikk utvikles i tett dialog med barna selv:

Nærvær som i SPURV – å være sammen, å ha nærvær, å skape nærvær
Lek og improvisasjon som i NATTERGAL – skape fortelling i samspill med barna
Form og tematikk som i HAKKESPETT – rytme, repetisjon og gjenkjennelse,
 nærhet til barns egen kultur

⁹ *Det frie feltet* er innenfor scenekunsten det som produseres utenfor institusjonsteatrene, gjerne kun med prosjektstøtte fra Norsk Kulturråd.

¹⁰ Kunstnerisk *autonomi* henviser til at kunsten kun tjener kunsten, og at den på denne måten kan fungere kritisk og frigjørende i et samfunnsperspektiv.

Din lytting skal være din sang

Og nattergalen sang så dejligt, at kejseren fik tårer i øjnene, tårerne trilled ham ned over kinderne, og da sang nattergalen endnu smukkere, det gik rett til hjertet; og kejseren var så glad, og han sagde, at nattergalen skulle ha hans guldtøffel at bære om halsen. Men nattergalen takkede, den havde allerede fået belønning nok; Jeg har set tårer i øjnene på kejseren, det er mig den rigeste skat!

Fra H.C. Andersens eventyr «Nattergalen» (Andersen, 1845/1949, s. 213).

Å lytte er ikke det samme som å høre. Det å lytte er å åpne seg og ta imot noe på en slik måte at det rører noe inni den som lytter. Det er ikke en registrering av lyd, det er en aktiv åpning og aksept av det man lytter til. Når tårerne triller hos keiseren, er det fordi han er berørt, og fordi det vakre oppleves som en rikdom og en gave i livet hans.

I barns liv er det mange materielle gaver som sjelden betyr noe mer enn enda en ting å fylle et allerede fullt barnerom med. Gavene er kanskje forsøk på å fylle et annet slags tomrom, det rommet som skulle vært et møterom mellom barn og voksne, eller et skapende samvær der sang, musikk og bevegelse fyller rommet. Det som i alle fall er sikkert, er at det å lytte skaper et åpent rom mellom den som lytter, og det hun lytter til. Dette rommet er ikke tomt, men fylt av nærvær og kontakt. Å oppleve det å ta del i et lyttende nærvær kan derfor for mange være en større gave enn all verdens gulltøfler og lekebiler.

Når musikere improviserer sammen, foregår det en intensivt lytting som både utvider, former og avgrenser rommet. I dette samspillet leker musikken med tilhørerne, og lyttingen foregår både utover og innover samtidig. Barne-teatret kan også være et sted der slike lyttende rom blir skapt, der den musiske kommunikasjonen åpner for barnas deltakelse, og der lyttingen blir til en sang.

ØVINGSOPPGAVER:

Spørsmål til drøfting og analyse av interaktivt barneteater:

1. Hvilke former for interaksjon eller publikumsdeltakelse har dere sett?
2. Hvordan vil dere beskrive barnas respons?
3. Hva er det som setter i gang deltakelsen?
4. Hva virker å interessere barna mest?
5. I hvilken grad og på hvilken måte er interaksjonen styrt eller ledet?
6. Er interaksjon er kvalitet i seg selv?
7. Liker dere selv å delta i teaterforestillinger om dere får sjansen?

Litteratur

- Andersen, H.C. (1949). «Svinedrængen» og «Nattergalen». *Eventyr*. Ungdomsudgaven. Udvalg og indledning red. H. Topsøe-Jensen. (Originalutgave utgitt 1845). København: Atheneum.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Blixrud, T.H. (2010). *Møterommet: en refleksjon over et interaktivt teater for de minste* (Masteroppgave). NTNU, Trondheim.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyer i teater for svært unge tilskuere: et bidrag til en performativ teori og analyse* (Ph.d.-avhandling). Århus Universitet, Århus.
- Dunlope, A.-W., & McNaughton, M.J. (2011). *Live Arts – Arts Alive: Starcatchers* Research Report, Strathclyde University, Edinburgh.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.
- Glitterbird*. (2003–2006). Hentet 28.08.2010 fra: <http://www.dansdesign.com/gb>.
- Hernes, L., Os, E. & Selmer-Olsen, I. (2010). *Med kjærlighet til publikum: kunst for barn under tre år*. Oslo: Cappelen akademisk.
- Hovik, L. (2012a). *Du skal få høre fuglesang: en barneteatertrilogi*. [performance]. Trøndelag Teater.
- Hovik, L. (2012b). Mamma Danser – teater for de minste som kunstnerisk forskning. *InFormation – Nordic Journal of Art and Research*, 1(2). doi: <http://dx.doi.org/10.7577/information.v1i2.424>
- Hovik, L. (2014). *De Røde Skoene – et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste* (Ph.d.-avhandling). NTNU, Trondheim.
- Hovik, L., & Nagel, L. (2014, 23. april). *Interaktiv scenekunst for barn – tyranni eller magi?* Hentet 24.02.2015 fra: http://kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/asset_publisher/wS73/content/kl-artikkel-2014-medvirkning-hovik-og-nagel
- Klangfugl* (1998–2002). Hentet 27.08.2010: fra www.klangfugl.dansdesign.com
- Sauter, W. (2008). *Eventness: a concept of the theatrical event*. Stockholm: STUTS.
- Stern, D.N. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

