

Dette er den norske utgaven av artikkelen trykket i Nordic Voices

# Barneteater og performance-teater

Lise Hovik

- *Er barneteater i slekt med performance-teater?*
- *Går det an å lage performance-teater for barn?*
- *Vil barna forstå et postmoderne fragmentert kunstuttrykk?*
- *Vil de like brudd med illusjonen?*
- *Vil ikke barn ha enkle rettlinjede fortellinger som de kan flire av?*

Utgangspunktet for denne artikkelen er min egen faglige nysgjerrighet og interesse for samtidsteater, og da spesielt de teaterformene som dukket opp på 80- og 90-tallet under betegnelsen performance-teater (Leirvåg 1996). Da vårt grunnfagsstudium i drama på Dronning Maud primært retter seg mot barn i førskole og småskolealder ble det naturlig å utforske om det finnes noen sammenheng mellom barneteater og performance-teater. Vi har lenge savnet høyere kvalitet og seriøsitet i det profesjonelle norske barneteater-landskapet. Tanken om at performance-teatret med sin ofte lekne estetikk har noe å tilby i denne sammenhengen, har resultert i ti spennede studentproduksjoner for barn på Dronning Maud. Disse forestillingene danner her grunnlaget for å si noe om hva som er interessante problemstillinger og fruktbare veier å gå i tenkningen omkring teater for barn.

Barneteater i Norge har tradisjonelt vært preget av to svært ulike retninger. På den ene siden de store barnemusikalene basert på kjente barnebokklassikere med Torbjørn Egner og Astrid Lindgren i spissen. På den andre siden små, enkle og billige fritheater-produksjoner med til dels utradisjonelt innhold. Form og dramaturgi har utviklet seg fra en klassisk eventyr- struktur kombinert med en fortellende (og moraliserende) "pedagog" til en større lekenhet i form og innhold, og det har vært viktig å frigjøre barneteatret fra Torbjørn Egner-moralismen.

De norske frigruppene har helt inntil de siste årene hatt et behov for å legitimerer seg selv gjennom å være anti-institusjonelle og mange av gruppene har de senere årene vært influert av performance-teater. Man kan nesten si det har festet seg en slags performance-tradisjon i Norge, med inspirasjon fra grupper som Baktruppen og Verdensteatret.

Performance-teatertradisjonen forholder seg i høy grad til en kunst-verden med voksne kulturelle referanser, og befinner seg derfor fjernt fra barnas verden. Barneteater er på sin side ikke definert innenfor det kunstneriske feltet, men forholder seg mye mer til et sosialt felt.

I vår refleksjon omkring det å lage teater for barn la vi naturlig nok vekt på sammenhengen mellom barns lek og teatret. Performance-teatrets estetikk har mange likhetstrekk med barns lek. Faith Guss sammenlikner den britiske performance-teatergruppa Forced Entertainments forhold til det å spille roller som noe som minner mer om barns rollelek enn om skuespillerkunst:

"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-teater er en teaterform som har oppstått i møtet mellom ulike kunstformer og derfor forventes det ikke egentlig av aktørene at de kan spille roller eller psykologisk realistiske karakterer, eller at de kjenner skuespillerhåndtverket. Performance-teatret leker med teatrets fiksjoner og beveger seg ofte på grensen mellom å spille og ikke spille. Den

personlige identiteten til aktørene brukes ofte som et råmateriale både i produksjonsprosessen og i den ferdige forestillingen. Performance-teatret prøver ut teatrets grenser og setter virkeligheten på spill.

*"Are we really here, or is it only art?"*  
(Laurie Anderson 1983)

En performance-teatergruppe som The Wooster Group fra New York bruker lang tid på selve prosessen fram mot en ferdig forestilling, og de tar med seg deler av prosessen på scenen i den ferdige forestillingen. På denne måten kan en performance-teaterforestilling få et preg av en slags intensivt prosess, der det som skjer er "live"; det skjer virkelig her og nå.

Torunn Kjølnér har tatt i bruk begrepet *devising* (hentet fra amerikansk og engelsk avantgardeteater) om det arbeidsprinsipp i teaterproduksjon som tar prosessen på alvor og bruker både aktørenes eget liv og selve arbeidsprosessen som materiale i forestillingen.

Deltakernes må investere seg selv i arbeidet og man tar i bruk alt fra personlige fortellinger og selvbiografiske detaljer til fragmenter av forestillingens tilblivelsesprosess som råstoff i det dramaturgiske arbeidet. Dramaturgien tar form underveis, og kan godt være synlig tilstede i den ferdige forestillingen. Kjølnér beskriver *devising* som en slags komposisjonsprosess. (Kjølnér 2000)

### Acting or Being?

I denne artikkelen vil jeg peke på noen karakteristiske trekk ved performance-teatrets estetikk, og gi noen eksempler fra studentenes barneteaterproduksjoner som kan kaste lys over sammenhengen mellom performance-teater, barneteater og barns lek.

### Bakgrunn

Høsten 1999 produserte grunnfagsstudentene på DMMH en forestilling "*Teatraliteter*" basert på ideer fra performance-teater der selvbiografiske fortellinger fra studentenes egen barndom ble fortalt gjennom mikrofon til (et voksent)

publikum. Forestillingen satte disse fortellingene inn i en sterkt teatralisk ramme med revyaktige nummer der vi vektla ekstreme kostymer og bevegelige "amatørteater-kulisser" (inspirert av forestillingen "Showtime" med Forced Entertainment). Det overtydelige spillet med stemme/sang/gester/bevegelser skapte en sterk kontrast til de lavmælte og "private" fortellingene og ga forestillingen den nødvendige distansen. Vi beveget oss i og utforsket spennet mellom Virkelighet og Kunst. Erfaringen ga en sensitivitet for sprengkraften og ressursene som ligger i den personlige fortellingen, når den blir satt inn i en kunstnerisk ramme.

Dette forestillingsarbeidet var springbrett for det videre arbeidet med performance kunst og performance-teater. Studentene ble kjent med performance-teatret gjennom forelesninger med et utvalg eksempler: The Wooster Group (video), Laurie Anderson (United States 1-5/lydspor med musikk og fortellinger), Hotel Pro Forma (*Snehvides billede*/video), Kjetil Skøien (*Evigheten varer lengst*/video)

I tillegg fikk studentene oppleve live performance i forbindelse med en studietur til Bergen (16-20/2-00) og en helg med performance "BASTARD" på TAG i Trondheim (23-26/3-00):

Forced Entertainment (*Showtime*/video), *Disco Relaxe*/forestilling + *Speak Bitterness*/forestilling på Teatergarasjen i Bergen), Pia Myrvold/Carte Blanche (*Edit: Cyber Couture*/design-forestilling, Vestlandske Kunstindustrimuseum), Baktruppen (*Spekt*/forestilling TAG), Pål Bøyesen m/fl. (*Bad Navigator*/forestilling TAG), Hilmar Fredriksen (performance i Trondhjem Kunstforening)

Som et arbeidsredskap for å forstå og analysere disse forestillingene trakk vi ut følgende estetiske og dramaturgiske prinsipper:

1. *Visuell / likestilt dramaturgi*
2. *Spill / ikke-spill*
3. *Bruk av selvbiografisk materiale*
4. *Selv-referensialitet/metafiksjon.*
5. *Lek med kulturelle referanser / resirkulering av historiske fragmenter*

6. Rommet / omgivelsene som impuls.

7. Urbant / interkulturelt uttrykk.

I prosessen med å bearbeide og forstå de ulike inntrykkene hadde vi mange diskusjoner om kunstens funksjon i vårt samfunn.

I et postmoderne perspektiv har informasjons- og media teknologien blandet seg sammen med de mer tradisjonelle kunstformene på en slik måte at det er vanskelig å snakke om kunst. Kunst, fiksjon og virkelighet blandes sammen på en slik måte at det er mer relevant å snakke om ulike former for estetisk praksis enn om kunst.

Performance-estetikken kan virke provoserende eller ubegripelig i sin form hvis vi ikke er villige til å stille oss åpne og spørrende. Men hvis vi ikke stiller oss utenfor, men heller gir vår oppmerksomhet og er bevisst vår egen rolle i opplevelsen kan vi bli deltakende i den kunstneriske "samtalen" performance-teatret tilbyr oss. Vi kan kalle det en form for tilbudsetetikk. Etter flere runder med analyser og refleksjoner landet vi med en ny åpenhet for de ulike uttrykkene vi hadde møtt, og med en nysgjerrighet overfor vår tids teatral selvreleksjon.

Til sin avsluttende eksamen våren 2000 fikk studentene i oppgave å finne ut om det fantes et slektskap mellom performance-teater og barneteater. Vi valgte å gi eksamensgruppene en barnebok med bilder som utgangspunkt for prosessen. Bøkene var skrevet av Cecilie Løveid og Iben Sandemose og ble valgt fordi de stimulerer fantasien gjennom å åpne rom for medskapning eller "hull" for fantasien.

Nå skulle studentene selv ut på gulvet og de måtte skifte fokus fra det å skulle analysere og forstå til det å finne arbeidsredskaper i en til dels ukjent, men veiledet prosess. Her støtte vi på nye utfordringer:

Hvordan foregår egentlig denne prosessen? Hva må vi gjøre for at dette skal fungere for barn?

Hvordan skal vi unngå konvensjonene uten at det blir helt kaotisk for oss og for barna? Hvilken kompetanse sitter egentlig barn med

når det gjelder å oppleve og forstå et fragmentert uttrykk?

I det følgende vil jeg fokusere på de karakteristiske trekkene ved performance-teater som er relevant i barneteater (fortrinnsvis de fire første punktene på listen) og eksemplifisere dem gjennom "klipp" fra studentenes barneteaterforestillinger og refleksjoner.

### Lekens dramaturgi:

Det som er fremtredende i det første eksemplet er lekens dramaturgi, en form der spillerne er sine egne instruktører og iscenesettere i flytende funksjoner inn og ut av fiksjonen. De bruker fantasiens elementer i en ikke-lineær fortelling der spillernes egne personlige minner om det å være barn har stått i sentrum. Denne forestillingen er inspirert av Cecilie Løveids barnebok "Lille Pille og Lille Fille i den dype skogs ballett.". Forestillingen ble spilt for 3-6 åringer med følge.

### Lille Pastill og teaterfantasien.

*Barna kommer inn i teaterrommet og møter en av spillerne som ønsker dem velkommen og viser barna et lysbilde av den figuren hun skal spille. Alle kan se at det er henne selv: "Men det er jo deg!" sier et barn i publikum. "Ja, det er det!". Spilleren sminker seg ferdig og presenterer seg som Lille Pastill. Lille Pastill venter på at teatret skal begynne. I mens dukker noen fantasifigurer opp. De lurar på hva et teater er og foreslår/viser alle slags ting som kan være i et teater; "Alt! Alt man kan tenke seg! (En gressboppe med fiolin) Alt man kan drømme om (et trommende neshorn) Alt man kan snakke om (en nydelig ballerina) Alt man kan synge om! (en skjønn sangerinne) Hva mer? Alle foreslår: Kostymer, rekvisitter, parykker, scene, sminke, lysbilder, sild...Sild? "Også må vi ha en fortelling!". "Må vi det?" "Jeg vet ikke jeg...?" "Også et scenetepp" De ruller seg selv til side som et sceneteppe. Der sitter Lille Pastill og venter. Hun venter og venter i alle slags finurlige stillinger men så oppdager hun at hun har et teater inni hodet sitt, og hvis hun tenker på noe, så skjer det. Hun viser barna en*

*sommerfugl og et orkester. Her trer fantasiaktørene inn og hjelper henne. De lager selvfølgelig også masse spetakkel og teater-leken er igang. Av og til busker de at de egentlig venter på at teatret skal begynne, og setter seg ned og kjeder seg litt. Men så er det alltid en fantasi som begynner å fly igjen...*

### **Ikke-lineær fortelling.**

Forestillingen hadde som uttalt mål å unngå en fortelling med klassisk oppbygning og tradisjonelle figurer. Ved å utelate en overtydelig handlingsgang eller et tydelig plot har de laget åpninger for barnas egen fantasi og medskapning. I stedet for en lineær fortelling lekte spillerne seg fram til en form som likner lekens form der figurene går inn og ut av fiksjoner og utforsker fantasiens grenser.

Et viktig aspekt i det dramaturgiske arbeidet har vært å skape rom for fantasien.

De ønsket å sette seg i barnas situasjon og tematiserer ventingen som barn ofte opplever midt i foreldrenes travle hverdag. Venting stimulerer fantasien fordi det er et tomrom der. I tomrommet kan fantasien fly fritt. I forestillingen spør de seg selv om de virkelig trenger en fortelling og svaret kommer i form av en forestilling som i allefall bryter med alle våre tradisjonelle fortelleformer, og forventningen om hva barn helst foretrekker.

Forestillingen har fått noe av det absurde teatrets tematikk (Mens vi venter på Godot) og tilstandsdramaturgi, men med barnets fantasi og metafiksjonen som veiviser i teaterleken ble stykket noe mer enn meningsløs venting. Spillerne viser oss alle de bittesmå fortellingene som finnes uavhengig av hverandre, men som likevel henger sammen, og alle de små omveiene som små barn liker å gå for ikke å komme rett til målet. Forestillingsformen liknet en labyrint der man kan gå seg vill - og spenningen ligger i alle de flotte øyeblikkene av forventning om hva fantasien kan finne på.

Faith Guss beskriver barns lek som en estetisk virksomhet der leke-dramaet formes gjennom dramatiske handlinger som utspilles parallelt med produksjons-

orienterte handlinger. Barna forteller og gir instruksjoner til hverandre og de bruker elementer fra sitt eget liv blandet med fiksjoner (Guss 2000). Instruktøren for denne forestillingen skriver i rapporten at lekens dramaturgi inneholder alle de elementer som skal til for å lage barneteater: "I barns lek finner man både dramatisk, episk, simultan og tilstandsdramaturgi rørt sammen til en god blanding. Man kan si det så enkelt som at man kan ta utgangspunkt i barnas lek når man skal lage barneteater! En barneteaterforestilling kan derfor gjenspeile leken." (Bjørkøy i eksamensrapporten)

### **Personlige minner.**

Å bruke personlig materiale i forestillinger er et av performance-teatrets kjennetegn. I denne forestillingen ser vi at spillerne tar i bruk barndomsminner som en ressurs i forhold til et tema: venting.

"Gruppa vår valgte å ta utgangspunkt i temaet "venting". Vi startet med å improvisere. Vi satt på hver vår kasse og kjente på ventesituasjonen. Mens vi satt der forsøkte vi å gjenskape følelser fra ventesituasjoner fra vår egen barndom. Ved å forsiktig begynne å improvisere ut de tankene som slo ned i oss, og på samme tid ta inn inspirasjon fra de andre gruppemedlemmene, fant vi sakte men sikkert fram elementer som vi senere brukte i forestillingen." (Mogren i eksamensrapporten)

"Alle hadde vi minner fra vår egen barndom, med sterke fantasiopplevelser som vi kunne fortelle hverandre om. Vår egen oppfatning av barndommen har vært et viktig referansepunkt gjennom hele prosessen, for å forsøke å lage noe barn vil ha, framfor en voksen framstilling av det hele" (Fredly i eksamensrapporten)

I Lille Pastill og teaterfantasien brukte studentene aktivt sin egen fantasi og minner fra sin egen barndom for å finne et materiale som kunne interessere barna. De lekte, improviserte og reflekterte rundt lekens dramaturgi og tok fantasien, leken og minnene med inn i den sceniske presentasjonen. På samme måte som i performance-teatrets devising-prosesser har studentene brukt prosessen eller deler av

den i teaterforestillingen og de har samtidig hatt med seg en klar bevissthet om at de gjør det for å kommunisere med barna. De synliggjør leken i forestillingen - åpner prosessen for tilskuerne og lar tilblivelsen av stykket være synlig, slik også barn gjør når de leker.

Om responsen fra ungene er det å si at forestillingen vekket mye latter og bevegelse hos både barne- og voksenpublikummet. Etter forestillingen ville alle barna opp på scenen og de lekte seg ivrig med de tingene som hadde vært i bruk. En student skriver:

"Det lyste av øynene deres, de lekne bevegelsene og den gode nysgjerrigheten preget atmosfæren. Vi hadde etablert en kontakt, og de gav respons på en trygg og åpen måte. Enkelte barn ville bare snakke med oss, og vi kunne snakke om helt andre ting, som foreksempel at de hadde katter og hva de kattene het. En gutt ville massere to av oss. Noen ville spille på instrumentene våre og fly med sommerfuglen, mens andre fikk prøve hjelmene og fjærene.(...) Det kan vel sies at forestillingen inspirerte til lek." (Bjørkøy i eksamensrapporten)

#### **Lek med medier:**

Et annet kjennetegn ved performance-teater er bruken av ulike media i en visuell, simultan eller likestilt dramaturgi. I det neste eksempelet vil jeg fokusere på noen virkemiddel som ikke er vanlig å bruke i barneteater; simultanitet, parallelle handlinger, videoskjermer og selvbiografiske fortellinger som episke brudd i fortellingen.

#### ***I den dype skogs teater.***

*Barna blir tatt imot i teaterrommet av aktørene. Scenen er innrammet av to videoskjermer med bilder av bølgende sjø, og to levende gullfisk i hver sin bolle. Bakerst en stumtjener med kostymer. De bærer rolig musikk. Spillerne presenterer seg med sine egne navn og henter fram noen kostymer. Fortellingen begynner: "Her er Pille sitt hus". Fortelleren tegner en strek med kritt på gulvet rundt en av spillerne. Hun får et skjørt og går inn i skjørtet/rollen. "Og her, langt, langt, langt borte på den andre siden av skogen bor Lille Fille" Spilleren blir krittet inn og får*

*en hatt. Hun går inn i rolle. Aktørene er innestengt i hver sin krittssirkel, og kjeder seg med hver sin gullfiskbolle. Plutselig slår en spiller hjul inn på scenen: "Jeg er et brev!" (Videobildet viser postsortering på et postkontor) Brevet er en invitasjon: "Du er velkommen i den dype skogs teater i morgen klokken tre. Hilsen Fru Fuglefot, teatersjef." Begge får brevet, leser, men ingen av dem blir glad fordi de tør ikke gå ut. Det er farlig. En tredje aktør fremfører diktet "Fremmede piker". (Videoskjermen viser gullfisker innestengt i hver sin bolle.) Jentene skifter kostymer på gulvet og forvandler seg til fisker. De danser en stum fiskedans. (Videoskjermen viser kryssklipp av katteøyne og gullfisk.) Vi møter Fru Fuglefot og Skogkatt som hopper inn og ut av rollene sine og viser oss at de egentlig leker teater. TV-skjermen viser skogbilde. En av spillerne setter seg foran hos publikum og forteller om en gang hun var skikkelig redd.*

Denne studentgruppa hadde holdt seg til tema og innhold i den bildeboka de hentet fortellingen fra; "Lille Pille og Lille Fille i den dype skogs teater"(Løveid 1990), som tematisk omhandler frykten for det ukjente og at frykten fører til ensomhet.

#### **Simultanitet.**

Gruppa uttrykte tidlig i prosessen et ønske om å gi barna mulighet til å sette sammen sin egen historie i samspelet mellom videobildene, musikken, det fysiske spillet og leken med rollene.

Usikkerheten omkring videobildenes tiltrekningskraft var stor. Ville barna bare se på skjermen og ikke få med seg alt det andre?

De valgte derfor å bruke stillbilder på skjermen når det skulle skje noe viktig på scenen. Men under store deler av forestillingen foregår det mange ting samtidig: Det er to parallelle handlinger på hver sin side av scenen, to TV-skjermer, to gullfiskboller og flere aktører som kommer og går inn i og ut av rolle midt på scenen. Ble det for mange inntrykk?

For å oppveie følelsen av uoversiktlighet, la de stor vekt på å gjøre alle bevegelser og

overganger så ryddige og enkle som mulig. Alt ble nøyaktig timet og innstudert og ingenting ble overlatt til tilfeldighetene. De brukte også god tid på hver scene og holdt tempoet nede der det ikke skulle være dramatisk.

Siren Leirvåg (1996) hevder at performance-teater krever at publikum har en estetisk erfaring eller nysgjerrighet. Nysgjerrigheten finnes utvilsomt hos barna, spørsmålet ble her om barna har utviklet sin oppfatningsevne tilstrekkelig til å få utbytte av denne formen for teater.

Barns estetiske kompetanse er i følge Guss knyttet til leken og hvordan de reflekterer sine opplevelser inn i en dramatisk lekeform:

"I find that the children play with the "texts" of their experiences, reconstructing something new which transforms their experiences." (Guss 2000)

På denne måten må man kunne si at alle forestillinger består av en rekke fragmenter som må rekonstrueres og tolkes for å forstås. Barn har en mindre erfaringsbakgrunn, men de samme erkjennelsesmessige forutsetninger som skal til for å både oppleve, forstå (på sin måte) og bearbeide de ulike inntrykkene performance-teatret gir. Barna har i tillegg den fordel at de ikke kjenner teatrets spesielle konvensjoner, og derfor ikke trenger å bli "forstyrret" av brudd med konvensjonene.

"Jeg vil hevde at denne formen for teater vil fungere for barn. Barnet har en iboende nysgjerrighet, og utforsker sine omgivelser gjennom lek, hverdagslige handlinger og observasjoner." (Hasselvold i eksamensrapporten)

Et viktig perspektiv her er også barns erfaring med TV-skjermen og dens fiksjoner. Barn kjenner godt TV-fiksjonens estetikk og lærer seg raskt å forholde seg til både klipp og hopp mellom ulike fiksjonsnivåer. I forhold til barnas daglige møter med filmfiksjon er teateropplevelser meget sjeldne opplevelser for barn. De fleste barn kjenner ikke teatrets særegne estetikk og den konvensjonelle fiksjonskontrakten mellom scene og sal. Det som skjer på scenen er jo like virkelig som dem selv og i

det samme rommet. Derfor kan vi ofte oppleve at barna snakker til skuespillerne og gjerne deltar hvis de bare får lov!

Bruken av mange ulike medier på en gang fungerte ikke slik studentene hadde fryktet: at videoskjermene stjal all oppmerksomheten. Det var lett å observere at barna fokuserte der handlingen foregikk, og at de ulike mediene (film, fysisk spill, fortelling og dialoger) utfylte hverandre mer enn at de konkurrerte om oppmerksomheten.

### **Selvbiografiske fortellinger.**

I denne forestillingen ser vi et eksempel på hvordan performance-teatrets lek med ulike teatrale konvensjoner kan gi verdifulle øyeblikk av direkte kommunikasjon med publikum.

Fortellingene fungerer som brudd i hovedfortellingen om Pille og Fille. I et tilfelle går spilleren som nå heter Anne Kari opp mot publikum og tar blikkontakt med barna. Hun forteller hverdagslig fra da hun var liten og gikk på barnehage i Taiwan sammen med bare kinesere. På TV-skjermen får vi se klassebildet med lille lyshårede Anne Kari midt iblandt 50 svarthårede kinesere. Hun forteller hvordan det var å være så annerledes og alene om å være sånn. Hun blir bedt (av medspillerne) om å si noen setninger på kinesisk før hun går tilbake i rollen som Fille.

Dette bruddet fungerte som et humoristisk innslag og var med på å løse opp en spent situasjon i teaterfiksjonen der Pille og Fille akkurat har møtt hverandre og er livredde. Gruppen brukte det selvbiografiske materialet til å skape nærvær og perspektivere innholdet i stykket. Spenningen løste seg opp og "Barna kan få slappe av litt, puste ut og reflektere". (Hjelde i eksamensrapporten).

Etter forestillingen snakket studentene med barna og de fikk leke med kostymer og rekvisitter. Av den responsen de fikk umiddelbart etter forestillingen er det tydelig at barna sitter med ulike tolkninger av det de har opplevd. En teatervant 6-åring kommenterte at det var dumt at "de snakket til oss" midt i fortellingen. Da var det jo ikke så spennende

lenger. Dette er kanskje et uttrykk for en mer "erfaren" holdning, der teaterkonvensjonene har begynt å feste seg, og en gryende bevissthet om hva som er rett og galt i teatret kommer til uttrykk.

"Barna sitter med helt forskjellige tolkninger av det de har sett. Det finnes like mange historier som tilskuere, historien skapes i samspillet mellom oss og publikum. Dette var et av våre mål: Å treffe barnet i den situasjonen nettopp de er i. (...) Kanskje har noen av dem fått en følelse av å ha blitt sett, forstått og tatt på alvor?" (Hjelde i eksamensrapporten).

### **Acting or Being -or somewhere in between?**

Et av likhetstrekkene mellom barns rollelek og performance-teatret er deres glidende, pendlende utforskningen av fiksjonsfigurene. Barn spiller ikke roller i psykologisk forstand. De representerer roller, og de prøver ut rollen i kraft av dens handlinger. Det er lett å gå inn og ut av rollen, og ofte er det vanskelig å se utenfra om barnet er i eller utenfor rollen, om de spiller eller ikke spiller. Barna utforsker rollens handlinger mer enn dens psykologi. Følelsene fremkalles av den aktuelle handlingen og ikke av en tolkning som er gitt på forhånd. Spillet blir på denne måten mer øyeblikksorientert og utforskende; mer som en prosess enn som et ferdig og fullkomment uttrykk.

Faith Guss skriver om barns rollelek at "They are playing themselves in an unknown situation. One has the feeling that they are deeply involved in the actions but in no way portraying characters or stereotypes. They are representing the actions for themselves." (Guss 2000). Vi skal se på et eksempel fra studentforestillingerne.

### **Jazz og løvejakt.**

*På scenen til venstre: to palmetrær i skumgummi med kokosboller i og med en trampoline mellom. På midten av scenen: 12 gule bruskkasser, til venstre en lysbildeskjerm med bølgesprut. Live saxofon musikk. Saksofonisten/Per Olav beveger seg som en skygge bak lysbildeskjermen og dukker fram i rutete*

*jakke. Han hilser på barna og de andre spillerne og sier at han har fått en kjempegod ide. Han sier at han er en villgris som spiller jazz og bor på toppen av en øy midt i havet i et jungelhus! "Jungelhus?" Ja, det er en jungel INNI huset og der venter villgrisen på at noen skal komme. "Nokon kjem til å komme. Kafonga kjem til å komme..." Saksofonisten/villgrisen får med seg alle på en slags knipse-rap. Så henter de seg noe utstyr fra en kurv: Tone/Kafonga tar på seg lange ører og sier: "Se her, da! Jeg kom fra havet...og på toppen av øya så jeg et merkelig hus! Jeg måtte klatre opp og se hvordan det var der! Hjelp meg å bygge en sti dit!" De bygger en trapp med bruskkassene og flytter dem oppover og nedover foran føttene hennes mens hun går. På toppen speider hun utover: "Herfra kan jeg se havet der jeg kom fra...men jeg vil ikke tilbake dit. Muffongene kan lure der ute..."*

Spillerne går umerkelig fra å være seg selv og inn i spillet. Det er ingen markerte overganger og de går nesten ikke ut av rollene for å bestemme den videre handlingsgangen.

Saksofonmusikken bryter inn med en slags "brechtsk" fortellereffekt der alle er med i en rytmisk kommentar til sin egen handling. Bruskkassene blir et lekemateriale som omfunksjoneres underveis og skjermen brukes til både lysbilder og skyggeteater med utklippede figurer i løvejakten.

*De snakker om hvem andre som bor i jungelhuset og blir etterhvert enige om hvem som skal være/spille Sebrakatten og Snabelkua. Spenningen i stykket er trusselen fra Muffongene som vi aldri får se, men Kafonga blir lokket med og forsvinner. Publikum må hjelpe til i et rytmekor for å få Kafonga tilbake.*

Fortellingen har en slags klassisk spenningsoppbygning, og kan minne om mer tradisjonelle barneteaterformer. Det er jo ikke uvanlig i barneteater at skuespillere har et løsere forhold til rollen nettopp for å kunne kommunisere mer direkte med barna.

Det er i midlertid vanlig å markere skillet mellom fiksjon og virkelighet tydelig ved hjelp av konvensjonelle grep som skift av kostyme, lys eller lyd.

Det som var interessant her var at fortelleren knapt nok gikk ut av sin rollefigur for å være forteller, og rollefiguren på sin side skilte seg ikke mye fra spilleren selv. Her opplevde vi en glidende overgang mellom spillere, roller og forteller som faktisk fungerte godt. Grunnen til at dette ikke ble uklart eller forvirrende var at de hele tiden holdt et fast grep om fiksjonen.

"Vi ville forsøke å bruke barns forhold til fiksjon og rolle i produksjonen vår. Særlig ville vi at dette med å fortelle historier i enkeltscener/bilder og ikke i en aristotelisk kurve og dette med spill/ikke spill skulle være viktig for produksjonen vår. (...) Resultatet ble at vi bygget opp illusjonen foran øynene på publikum. Vi tar dem med inn i illusjonen, lar dem bli der, og tar dem så med ut igjen. Allikevel, vi forsøker ikke å lure noen til å tro at dette er virkelighet. Nå synes jeg at det er blitt mer at vi spiller at vi spiller." (Hirsch fra eksamensrapporten)

Historien utviklet seg mellom hendene på dem som skapte den og ble så levende i fantasien (hos spillere og publikum) at det her ikke var nødvendig å lage tydelige grenser og overganger.

Hvis noe i dette forestillingsmaterialet kan gå inn i kategorien "inbetween" spill og væren, må det være denne forestillingen. Jeg velger å forstå dette slik at dette blir mulig når fiksjonen og leken får "overtaket" på spillerne.

Ved å bruke barns forhold til sine rollefigurer som modell for sitt dramaturgiske arbeid fant studentene en form som brøt med de konvensjonelle reglene om klare fiksjongrenser. Teaterforestillingen ble en reise "in between", der grensene ble flyttet rundt og lekt med, uten at fortellingens univers gikk i stykker.

### **Selvbiografisk effekt.**

Ida Krøgholt har i sitt arbeid reflektert over performance-teatrets bruk av selvbiografisk materiale. Hun mener at performance-teatret bevisst unngår visse klassiske regler for

fortelling og dramatisk fremstilling ved å bryte med en sammenhengende og logisk oppbyggede fortelling. På denne måten drar man bort grunnlaget for å fremstille psykologiske karakterer på scenen. "En markant følgevirkning (...) er derfor at spillerne ofte portretteres som "seg selv". (Krøgholt 1999). Dette gir noen nye muligheter som er spesielt interessant i forhold til dramapedagogikken. I dramapedagogikken har man bruk for et kunstsyn som ikke setter den karakterfortolkende skuespilleren opp som et ideal for elever og studenter, og langt mindre for små barn. Da risikerer man å aldri nå målet, men forbli i de dårlige etterlikningenes verden.

I denne sammenhengen er det på sin plass å si noe om forskjellen mellom en student og en kunstner. En kunstner vil uansett bruke seg selv og sitt selvbiografiske materiale i sin prosess. Dette er nærmest en selvfølge. Studenter forventes nok vanligvis ikke på samme måte å ta i bruk seg selv og sitt liv som ressurs, de er tradisjonelt betraktet som uferdige, uerfarne. Men når vi snakker om kunst, er det vanskeligere å sette grensen mellom en som er uferdig og en som er ferdig. En kunstner, om hun er aldri så profesjonell, vil neppe se seg selv som en utlært person. Faktisk likner kunstneren og kunststudenten hverandre i det at begge er i en prosess og begge må ta utgangspunkt i sine livserfaringer på det nivået de er. Forskjellen ligger mer i samfunnets holdninger og forventninger enn i den aktuelle prosessen.

Ved å ta i bruk den selvbiografiske fortellingen både som (1) en personlig kunstnerisk tilnærming til tema, og (2) en ressurs i jakten på den gode fortellingen, eller en inngangsport til ulike fiksjonsunivers, blir studentenes eget liv aktivisert og gir energi til prosessen. Dessuten krever den selvbiografiske fortellingen en form for personlig mot og direkte tilstedeværelse for publikum som er spesielt viktig i barneteatret.

I tråd med disse tankene ønsket vi at våre studenter til eksamen høsten 2000 skulle lage teater for barn med utgangspunkt i sine egne selvbiografiske fortellinger.



Utfordringen ble her å finne noen kunstneriske rammer som kunne fungere som barneteater. Studentene fikk erfare at det teatret kan tilby er en ramme, en form, et format, en fiksjon...kort sagt en distanse til seg selv som er helt nødvendig for å kunne kommunisere. For å kunne skape et rom som ikke ble privat, selvutleverende eller ubegripelig i formen måtte de skape en fiksjonsramme. I løpet av prosessen formet de sitt selvbiografiske materiale etter fiksjonsrammens egen logikk og i møte med teatermediets muligheter og begrensninger.

I det følgende skal jeg kort se på noen ulike måter studentene forholdt seg til sitt eget selvbiografiske materiale på.

### *Personlig tilnærming. (1)*

En gruppe jobbet med en spretball, og fant ut at mange av barndomsfortellingene deres handlet om frykt og fantasier om skumle monstre. Med utgangspunkt i dette temaet nærmet de seg en form der de skumle fortellingene skulle fortelles direkte til publikum som brudd i en fiksjonsramme der de spilte "seg selv" som barn.

Gruppen jobbet intenst med å huske, finne ut av og spille hvordan de selv var da de var barn, forsterket sine karakterer, men brukte allikevel sine egne erfaringer i situasjonene. Rammefortellingen var enkle konfliktsituasjoner fra barneleken, og det personlige materialet tok form av en slags tankebobler eller fantasibobler inni leken. Dette spillet ble meget intenst og nærværende, og hadde en helt egen kraft i det at alle investerte seg selv på en overbevisende måte. Spillet ble ikke preget av voksenspilte "barneklišjeer", men mer "seg selv" i barneversjon. Uttrykket ble så "virkelig" i sitt uttrykk at det nesten var befriende når spillet dreiet i retning av fiksjon og monster-fantasier. I dette tilfellet hadde det selvbiografiske materialet gitt en spennende virkelighetsdimensjon til spillet.

En annen gruppe fortalte at de hadde hatt vanskeligheter med det at materialet var personlig. Problemet var at de følte en slags respekt overfor hverandres fortellinger på en slik måte at de ikke følte seg fri til å forandre eller stryke dem. Hver og en av dem hadde

ikke denne respekten i forhold til sitt eget materiale, men å bedømme de andres fortellinger ble for personlig. Løsningen her ble en fiksjonsramme der elementer fra det personlige materialet ble innarbeidet i en mer teatral form.

Det ligger nok et sårbart punkt her, men også en spennende utfordring til hver enkelt, der alle som deltar i prosessen får vise fram noe av seg selv, samtidig som de utsetter seg for gruppas tolkning og vurdering på et helt personlig nivå. Dette kan være med å utvikle den enkelte og ikke minst evnen til samspill i gruppa. En slik åpen og uforutsigbar devising-prosess er avhengig av en gruppe som kan kommunisere åpent, ikke bare om tema og fiksjoner, men også om seg selv. De må være villige til en viss form for selv fremstilling som kanskje ikke er så tydelig i mer tradisjonelle teaterprosesser.

### *Ressurs og inngangsport til fiksjonsunivers (2).*

En tredje gruppe hadde valgt å dramatisere en personlig fortelling for 10-12 åringer. Tema ble denne aldersgruppens avvisning av leken og fantasien, og studentene ønsket å uttrykke et behov for ikke å miste kontakten med disse (for dramastudenter spesielt!) viktige aspektene.

Publikum fikk møte de tøffe ungdommene sammen, der behovet for å avvise barndommen kommer til uttrykk. Så møter vi hovedpersonen alene, og får være med inn i hennes minne om en barndomsfantasi; en undervannsverden med mange ulike fantasivenner. Fantasivennene tar henne på nytt tilbake til barndommens rike.

Her var interessen for karakterspillet og teaterhåndtverket overordnet interessen for den selvbiografiske virkeligheten, og forestillingen fikk derfor en gjennomarbeidet klassisk dramaturgi. Det selvbiografiske materialet hadde dannet en inngangsport til noen temaer gruppa opplevde som viktig for aldersgruppen, og ble dermed brukt som en ressurs og inspirasjonskilde for forestillingen.

Man kan godt tenke seg flere muligheter omkring det å bruke selvbiografisk materiale i barneteaterforestillinger. En nærliggende

tanke er forteller-teaterformen med fortellinger "fra virkeligheten", der forholdet mellom sannhet og løgn blir en spennende "metafiksjon".

### **En foreløpig konklusjon: Barn og fiksjon.**

Det er åpenbart at performance-teatret har noe å tilby barneteatret. Både arbeidsformen, den åpne dramaturgien og den ferdige forestillingens kommunikasjon med publikum gir barneteatret verdifulle impulser, og vi har sett fruktbare resultater i vårt barneteaterarbeid på DMMH. De undersøkelsene vi har gjort underbygger samtidig et post-moderne syn på dramapedagogikken, der det ikke er den karakterfortolkende skuespilleren som er idealet. Det er ikke dermed sagt at karakterspill og roller ikke er viktige dimensjoner i dramapedagogikken, men at performance-teatrets lek med disse dimensjonene kan være vel så viktig.

Noe av det mest spennende for meg med dette arbeidet har vært å oppdage barnas intense forhold til selve fiksjonen og fortellingen, og deres respons på et uttrykk som ligger nært opp til deres egen lek. Det er vanskelig å finne ut hva barn opplever i teatret. Det er mange barn som ikke liker å sette ord på sine opplevelser. Gjennom observasjon av lek og samtaler med barna kan man gå nærmere inn på dette aspektet. Vi ønsker å være med å utvikle en dramaturgisk tenkning i barneteatret, der barns opplevelse og forståelse av fiksjon blir utnyttet bedre. En videre utvikling av dette feltet vil måtte basere seg på forskning omkring barns opplevelse og forståelse av ulike former for fiksjon, og hvordan de ulike mediene kan påvirke og eventuelt berike barnas lek. Dette innebærer å se på barns forhold til fiksjon i en større kulturell kontekst.

### **Litteratur:**

Anderson, Laurie:  
United States 1-5 Live. LP 1983

Carlson, Marvin:  
Performance. A critical introduction.  
Routledge USA 1996

Oddey, Alison:  
Devising Theatre: A practical and theoretical handbook. Routledge 1994

Gaut, Berys & Lopes, Dominic McIver (ed):  
The Routledge Companion to Aesthetics. London  
2001: FICTION

Guss, Faith:  
Drama Performance in Childrens Play-culture: The Possibilities and Significance of Form. Dr. art.degree. NTNU 2000/2001

Devised Theatre and Play-drama Performance:  
Aesthetic Play-structures DRAMA 2/2000

Kjølner, Torunn:  
Noget om devising. DRAMA 1/2000

Krøgholt, Ida:  
Performanceteater og dramapædagogik.  
Doktoravhandling. Århus 2001  
Fortælleformer med autobiografisk effekt. DRAMA 3/1999

Leirvåg, Siren:  
Fra teater til performance-teater og tilbake. Artikkel i Buresund og Gran (red.) Frie grupper og Black Box Teater 1970-95. Ad Notam Gyldendal 1996

Løveid, Cecilie:  
Lille Pille og Lille Fille i den dype skogs teater. Gyldendal 1990  
Lille Pille og Lille Fille i den dype skogs Ballett. Gyldendal 1998

Sandemose, Iben:  
Selv løvene gråt den natten. Aschehoug. 1989

Eksamensrapporter og video fra eksamensforestillingene ved DMMH våren 2000: "Lille Pastill og teaterfantasien."  
(sitat: Hans Henrik Mogren, Hedda Fredly, Ingrid Bjørkvold)  
"I den dype skogs teater." (sitat: Anne Kari Hjelde, Ulla Britt Hasselvold)  
"Jazz og løvejakt." (sitat: Solveig Hirsch)



*Lise Hovik*  
Høgskolelektor i drama  
Dronning Mauds  
Minne Høgskolen  
(DMMH),  
Trondheim, Norge