

Teatralitet og troverdighet

Om forholdet mellom teatralt teater og barns dramatiske lek i Suzanne Ostens barnetragedier.



Lisa Marie Nagel



Masteroppgave i teatervitenskap
avlagt vår 2008 ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk,
Universitetet i Oslo.

Forord

Takk til Live Hov for hennes vennlighet og generøsitet. Jeg vil også takke for alt arbeidet hun har lagt i denne oppgaven. Jeg har gledet meg til hver veiledningstime.

Takk til Suzanne Osten og Unga Klara v/Maja Svae, Åsa Lassfolk og Erik Uddenberg. Takk også til Anna Cederlöf ved dramaturgiatet som hjalp meg da hun egentlig ikke hadde tid.

Takk til Ancha, til Tone, til Tine og til Anne-Lise for god hjelp. Herunder både korrekturlesing, gode råd, bibliotek tjenester, barnevakt, middag og hyggelig selskap.

Takk til Kristoffer som på alle måter gjorde det hele mulig å gjennomføre, og takk til Sigurd som har latt meg få ta del i sine fine og fantasifulle leker.

INNHold

1.0 INNLEDNING: EN TILSKUER SØKER TEATER MED MENING	3
1.1 "TEATERN BLIR TROVÅRDIG FØRST NÅR DEN ÅR SOM MEST TEATRÅL."	5
1.1.1 <i>Problemstilling</i>	5
1.1.2 <i>Begrunnelse og begrepsavklaring</i>	6
1.2 SUZANNE OSTEN: "KONSTNÅRLIG MÅLSETTNING: ATT GØRA TEATER MED ETT BARNPERSPEKTIV"	9
1.2.1 <i>Barndommens inntog pÅ scenen</i>	10
1.2.2 <i>Barneteater i Sverige pÅ 1900-tallet: pedagogikk, underholdning og kunst</i>	10
1.2.3 <i>Fra Fickteatern til Unga Klara</i>	12
1.2.4 <i>Barneperspektivet</i>	14
2.0 METODE, TEORI OG LITTERATUR	16
2.1 METODE	16
2.1.1 <i>Disposisjon og framgangsmåte</i>	16
2.1.2 <i>Voksenperspektivet</i>	18
2.2 TEORI OG LITTERATUR	18
2.2.1 <i>Om Osten og om barneteater</i>	18
2.2.2 <i>Forskning pÅ teater for barn</i>	20
2.2.3 <i>Forskning pÅ relasjonen teater og barns lek</i>	21
3.0 TROVERDIGHET	24
3.1 OSTENS TROVERDIGHETSBEGRUP: TROVERDIG KOMMUNIKASJON	24
3.2 TROVERDIG OPLEVELSE: KATARSIS OG HEDONÉ	24
3.3 TROVERDIG FORTELLING: FABELEN	26
3.4 TEATER FOR BARN FRA SJU TIL TI ÅR	27
3.5 TROVERDIG KOMMUNIKASJON, TROVERDIG OPLEVELSE OG TROVERDIG FABEL	31
4.0 TEATRÅLITET	33
4.1 BEGREPET TEATRÅLITET	33
4.2 RETEATRÅLISERING: JAKTEN PÅ TEATRETS EGENART	35
4.2.1 <i>Craig: teater som selvstendig kunstform</i>	35
4.2.2 <i>Symbolisme og dadaisme: poetisk symbolspråk og sammenblanding av kunstmediene</i>	37
4.2.3 <i>Meyerhold: skuespilleren og tilskueren i sentrum for "the theatre of improvisation"</i>	38
4.2.4 <i>Evreinov: teatret imiterer livet (det teatrale instinkt)</i>	41
4.2.5 <i>Sen-modernisme pÅ 1960-tallet: reteatraliseringen videreføres</i>	42
4.2.6 <i>Teatralitet i praksis</i>	43
4.3 TEATRÅLITET HOS OSTEN	43
5.0 BARNES LEK OG TEATRÅLT TEATER	47
5.1 GUSS: TEATER + LEK = SANT?	48
5.2 TEATER SOM MINNER OM LEK OG VICE VERSA	51
5.2.1 <i>Metafiksjonalitet i fiksjonskontrakten</i>	53
5.2.2 <i>Virkemidler, dramaturgi og spillestil i barns lek og teatralt teater</i>	54
5.2.3 <i>Dramatisk lek + teatralt teater = sant</i>	59
5.3 GADAMER: LEKENS OPLEVELSE	59
5.4 ET SÆRLIG LEKENT TEATER	64

6.0 ANALYSE-EKSEMPLER.....	66
6.1 MEDEAS BARN	66
6.1.1 Medeas barn i litteraturen og i media.....	67
6.1.2 Synopsis, dramaturgi og scenografi.....	68
6.1.3 Lekent teater i prologen	71
6.1.4 Teatral spillestil på tragedienivået.....	73
6.1.5 Lek med objekter.....	76
6.1.6 Lek på flere nivåer.....	77
6.2 FLICKAN, MAMMAN OCH SOPORNA	78
6.2.1 Flickan, mamman og soporna i litteraturen og media	78
6.2.2 Synopsis og dramaturgi.....	80
6.2.3 Fiksjonskontrakt og publikumskontakt.....	81
6.2.4 Mamman som marionette-figur	83
6.2.5 Eksempler på teaterlek på virkelighets- og fortellernivået.....	84
6.2.6 Scenografien baner vei for fabelen.....	87
6.2.7 Kostymering og maskebruk.....	88
6.2.8 Lek i kunstnerisk form	90
7.0 DRØFTING PÅ BAKGRUNN AV FUNN I ANALYSEN: FORESTILLINGENE SOM UTGANGSPUNKT FOR TROVERDIGE OPLEVELSER.....	92
7.1 TROVERDIG KONTAKT?.....	92
7.2 TROVERDIGHET I FABELEN	94
7.2.2 Skilsmiddedramaet Medeas barn	94
7.2.2 Demonisk fortelling: Flickan, mamman og soporna.....	96
7.2.3 Trygghet som den store forskjellen.....	100
7.3 TROVERDIG OPLEVELSE: MEDEAS BARN SOM TRAGIKOMEDIE	101
7.4 FLICKAN, MAMMAN OCH SOPORNA SOM GROTESK: TROVERDIG OPLEVELSE?	102
8.0 KONKLUSJON: TEATRALT TEATER SOM UTTRYKK FOR ET BARNEPERSPEKTIV	105

1.0 Innledning: En tilskuer søker teater med mening

I 2003 var jeg i Sverige for å se *Stockholms Stadsteaters* barne- og ungdomsscene *Unga Klaras* oppsetning *Det allra viktigaste* av Nikolaj Evreinov i regi av den anerkjente regissøren Suzanne Osten. Forestillingen varte i fire timer, og i ettertid er jeg overbevist om at jeg ikke kjedet meg ett sekund. Da de fire timene var over, og skuespillerne fortsatt var på scenen (de sluttet ikke å spille før alle blant publikum hadde forlatt salen), satt jeg igjen og ville ikke gå. Jeg ville ha mer av den fantastiske teateropplevelsen jeg hadde vært med på. I tilbakeblikk tror jeg at min opplevelse kan beskrives som en tilstand av *flow* (flyt). Begrepet stammer fra Mihaly Csikszentmihalyis teorier om lek hos voksne, og beskriver følelsen av å være ett med opplevelsen.¹ Siden den gang har jeg ønsket å finne ut mer om Suzanne Osten og mer om hvordan teater kommuniserer.

Som tilskuer i teatret har jeg undret meg over den store kontrasten mellom den gode teateropplevelsen og den dårlige. Noen ganger gjesper jeg meg gjennom en forestilling, mens andre ganger registrerer jeg knapt at tiden går. Senest i sommer sovnet jeg underveis i en forestilling som min like erfarne teaterkollega syntes var helt fantastisk. Hva utgjør forskjellen mellom en god og en dårlig teateropplevelse? Spørsmålet har mange mulige svar. Likevel mener jeg at det må gå an å si *noe* generelt om hvilke kvaliteter en god forestilling har. I denne oppgaven har jeg valgt å se nærmere på hvilken rolle leken spiller i teatret. Jeg mener at teater som bruker virkemidler fra lek, har en fordel i kommunikasjonssituasjonen mellom scene og sal. Det har å gjøre med lekens her-og-nå-dimensjon, med dens improvisatoriske kvaliteter, med dens evne til å fange inn sine deltakere og ikke minst med dens evne til å underholde. Dette kommer jeg tilbake til.

Tidligere i vår så jeg Sebastian Hartmanns oppsetning *Leonce og Lena* på Nationalteatret. Forestillingen framsto for meg som helt tømt for mening. Det Hartmann eventuelt ville si, forble godt skjult i et ekspressivt formspråk.² Underveis i forestillingen sa jeg til meg selv at dette var jammen dårlig. Jeg var irritert på Hartmann og irritert på teater uten mening. På vei ut av salen etter endt forestilling, tok jeg meg likevel i å være glad og fornøyd. Dette til tross for min kritiske holdning og nokså bastante avvisning av forestillingen. Jeg tror årsaken var den teaterleken jeg hadde vært vitne til, eller om man vil; vært med på. Til tross for fraværet av et forståelig innhold, var forestillingen (delvis) preget av spilleglede, og utpreget teatral.

¹Ole Fredrik Lillemyr, *Lek – opplevelse – læring: i barnehage og skole* (Oslo: Tano Aschehoug, 1999), 282

² Jeg var ikke alene om å mene dette. Anmeldelser av blant andre Idalou Larsen på www.idalou.no og Finn Iunker i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift (1/2008) gir uttrykk for det samme.

Det oppsto med andre ord en kontakt mellom scene og sal, for mitt vedkommende nærmest mot min vilje. For meg ble det et bevis på at teater (her forstått som skuespillere) som forholder seg aktivt til meg som tilskuer, skaper en kontakt mellom scene og sal. Det ble også et bevis på at kontakten ikke var nok; det må etter min mening også være et *innhold som kommuniserer*.

I løpet av det siste året har jeg sett ulike forestillinger på de store institusjonsteatrene i Oslo. Jeg har sett *Reisen til julestjernen* på Nationaltheatret, *Pulverheksa* fra Riksteatret og *Peter Pan* på Det Norske Teatret. Alle forestillingene hadde en flott scenografi og et dyktig ensemble, og alle ble spilt for fulle saler. Satt litt på spissen hadde forestillingene også det til felles at selv om målgruppen var barn fra 3-4 år og oppover, var intrigen formulert i en komplisert tekst med få handlinger. Dessuten var det stor avstand mellom scene og sal, og henvendelsene til salen ble sjelden tatt til følge på scenen. I *Peter Pan* var det dessuten en vits om Gerd Liv Valla og en om *Phantom of the Opera*, hvilket tjener som eksempler på måter forestillingene også kommuniserte over hodene på barna. Igjen har jeg spurt meg hvorfor det er slik, og det har vist seg at jeg ikke er alene om å undre meg over tilstandene i norsk barneteater.

I Norsk kulturråds prosjektskisse for scenekunst for barn i perioden 2006-2009 heter det: ”Kulturrådet har lenge erkjent at scenekunst for barn trenger et prioritert løft. Vurderingen er basert på at det eksisterer en *mangel på tilbud av kvalitativt gode og nyskapende forestillinger for barn* (min kursivering).”³ Videre står det at søknadene om støtte til produksjoner for barn generelt er av lav kvalitet. Situasjonen blir forklart med en generell lav prestisje knyttet til scenekunst for barn blant de utøvende teaterkunstnerne, blant annet fordi denne kunstformen forbindes med pedagogisk praksis og ikke med fri kunstnerisk utfoldelse: ”Det ser (...) ut til at et (...) motsetningsfylt forhold mellom pedagogikk og kunst har bidratt til at nyere kunnskap om barn og forholdet mellom barn og kunst innenfor det som betegnes som et barne- og ungdomsfaglig perspektiv, i liten grad er kjent eller funnet relevant i scenekunstfeltet.” Dette kom i særlig grad til syne i evalueringen av det tidligere prosjektet *Lillebox* (2001), hvor samtlige kunstnere oppga at kunnskap om barn og unge ikke var nødvendig for å kunne lage

³ ”Scenekunst for barn: et flerårig utviklingsprosjekt”, forprosjektskisse, Norsk kulturråd, 1; publisert på <http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/Forsoksordninger/Kunstloftet-prosjektnotat.pdf>, 25.04.08. Alle sitatene i innledningen er hentet fra denne prosjektskissen.

god kunst for barn.⁴ I stedet hevdet de at god kunst for voksne er god kunst for barn. I prosjektskissen for 2006-2009 går man vekk fra et slikt perspektiv, og formulerer, som ett av tre mål for perioden, et krav om å ta barnepublikummet med i betraktningen:

Prosjektet skal bidra til at scenekunstproduksjoner for barn produseres og formidles i dialog med kunnskap om barn generelt, barns forhold til kunst og erfaringer knyttet til barn som publikum.

Det er med et ønske om å imøtekomme et slikt behov innenfor scenekunstheltet jeg har valgt å skrive denne oppgaven. Den tar for seg to utvalgte forestillinger for barn og ser disse i relasjon til teorier om resepsjon hos barn som ser teater. Ved å arbeide ut fra et barneperspektiv i min forskning, håper jeg å løfte fram verdien av et barneperspektiv i arbeidet med scenekunst for barn.

Et slikt perspektiv finner jeg i Suzanne Ostens arbeid. Osten hevder i artikkelen ”Dans väcker teater” (1995) at teatret er troverdig først når det er som mest teatralt.⁵ På bakgrunn av dette har jeg satt meg fore å undersøke hvilke kvaliteter teatralitet har som kan tale for en økt troverdighet. Det var i det øyeblikket jeg koblet teatralitet sammen med lek at nye perspektiver begynte å tre fram. Jeg så at teatralt teater på mange måter kunne minne om barns dramatiske lek, slik jeg kjente den fra min praksis som teaterinstruktør. I denne oppgaven skal jeg derfor se nærmere på relasjonen barns lek og teatralt teater. Videre skal jeg argumentere for at det finnes et alternativ til de norske institusjonsteatrenes tolkning av kunst for barn i 2008, nemlig Suzanne Ostens barnetragedier.

1.1 ”Teatern blir trovärdig först när den är som mest teatral.”⁶

1.1.1 Problemstilling

Oppgavens problemstilling tar utgangspunkt i Suzanne Ostens teatersyn og har som mål å undersøke relasjonen mellom teatralitet og troverdighet i barneteater generelt og i Ostens barnetragedier spesielt. Min påstand er at man ved å se på teatralitet som en særlig leken teaterform vil kunne argumentere for at teatret oppnår en troverdig *kommunikasjon* med barn først når det *kommuniserer* som mest teatralt. Min hypotese er at Ostens teatrele forestillinger

⁴ Prosjektet *Lillebox* ble vurdert av Norsk kulturråd ved Jorunn Spord Borgen. Henvisningen er til rapporten *Møter med publikum: formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet Lillebox som eksempel* fra 2001.

⁵ Suzanne Osten, ”Dans väcker teater” (1995), i *Mina meningar: essäer, artiklar, analyser 1969-2002* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2002), 170

⁶ Ibid.

kan oppleves som troverdige blant annet fordi de drar veksler på barns egen måte å uttrykke seg på. Hvis dette er tilfelle, vil Ostens begrep *barneperspektiv* ikke kun betegne et innhold eller et utgangspunkt, men i stor grad også et formspråk.

1.1.2 Begrunnelse og begrepsavklaring

I en artikkel som diskuterer problemene i svensk samtidsdans, skriver Suzanne Osten:

”Teatern blir trovärdig först när den är som mest teatral.” Utsagnet står som nevnt i artikkelen ”Dans väcker teater” (1995) og er et svar på kunstpedagog og kulturskribent Ingamaj Becks betraktninger om samtidsdansen som innadvendt og utilgjengelig. Selv har jeg valgt å bruke sitatet som inngang til hele mitt arbeid. Dette har jeg gjort fordi jeg mener å kunne observere at nettopp teatralitet og troverdighet går som en rød tråd gjennom Ostens arbeid; det er på én og samme tid *teatralt* og *troverdig*.

Sammenstillingen av de to begrepene er interessant, fordi utgangspunktet tilsier at de er to motsatte fenomener. Anne-Britt Gran skriver i boken *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén* (2004) at det teatrale historisk sett har sin motsetning i det autentiske, og at det teatrale er et relasjonelt fenomen som alltid forholder seg til sin motsetning, nemlig det ikke-teatrale. Det teatrale har som sin forutsetning en forestilling om noe ekte og ikke-iscenesatt.⁷ I dette perspektivet kan det virke som Ostens utsagn er en selvmotsigelse. Hvordan kan noe som i utgangspunktet er ikke-autentisk være troverdig? Gran betrakter teatralitet som et møte mellom skuespilleren og tilskuerens blikk, som ved henholdsvis å utføre spill-handlinger og registrere noe som spill, skaper en teatral kommunikasjon. Teatralitet er avhengig av tilskuerens blikk, og eksisterer følgelig både innenfor og utenfor den konkrete teaterkonteksten.

Etttersom jeg er interessert i den teatraliteten som eksisterer innenfor teater-universet, har jeg valgt å konsentrere meg om det Gran kaller *uttalt teatralt teater*. Innenfor dette universet skiller Gran mellom de to formene uuttalt og uttalt teatralitet. *Uttalt teatralt teater* skjuler at det er iscenesatt og framstår tilsynelatende som autentisk; en *villet autentisitet*. Denne formen for teater forbindes framfor alt med realisme og naturalisme. *Uttalt teatralt teater* peker på sin egen iscenesettelse og kan forstås som *villet teatralitet*.⁸ I denne oppgaven vil jeg bruke betegnelsen teatralitet for å referere til *villet teatralitet*. Teatralt teater vil bety det samme som

⁷ Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén* (Oslo: Dinamo forlag, 2004), 9-13

⁸ Ibid.

uttalt teatralt teater. I kapittel fire vil jeg komme nærmere inn på hva dette innebærer i praksis.

Som jeg kommer inn på i innledningen, er teater for barn denne oppgavens nedslagsfelt. Det innebærer at jeg skal se Ostens utsagn i lys av hennes arbeid med teater for barn. En stor del av Ostens forestillinger har vært nettopp for denne målgruppen. Det er dessuten for dette arbeidet hun som kunstner har høstet mest oppmerksomhet. Dertil finner jeg at hun, både i teori og praksis, har argumentert for at et teatralt teater er nødvendig når man skal lage teater for barn (og for så vidt for voksne også). ”Jag är inte ett dugg intresserad av realism”, sier Osten og fortsetter: ”Är man klar över vad som skall lyftas fram så vågar man överdriva.”⁹ Dette vil jeg komme tilbake til.

Det er i dette spenningsfeltet jeg har valgt å fordype meg. Jeg er interessert i å utforske påstanden hun kommer med. Finnes det noe sant i det Osten hevder? På hvilket grunnlag er det mulig å påstå at teatralt teater oppleves som særlig troverdig? Kanskje har det med kommunikasjon å gjøre. I en e-post, hvor Osten svarer på mitt spørsmål om hva en troverdig teateropplevelse er, skriver hun innledningsvis:

Teatralitet är för mej utgångspunkten för en diskussion om fiktionen, att det ÄR teater vi gör, en lek och att publiken är medveten om sin position som publik och att den ger sig in i en värld. På scenen ska spelet vara en berättelse som kommunicerar, har kontaktpunkter och bilder som går at läsa av ta till sig förhålla sig (sic).

Osten svarer på spørsmålet om troverdighet ved å vende seg til teatralitetsbegrepet. Slik jeg leser denne e-posten, påpeker hun at teatralitet har med kommunikasjon å gjøre, og at dette er viktig for å skape en troverdig opplevelse, eller en forestilling som ”svaras på”: ”Jag brukar lyssna på tystnader och reaktioner när jag arbetar med att göra [en] föreställning färdig med publiken. ... att sitta i salongen är mitt sett [att] avgöra om vår föreställning svaras på.”¹⁰ I Tiina Rosenbergs bok *Besvärliga människor: kommunikation til varje pris!* (2004) snakker Osten nettopp om ”kommunikation til varje pris”, og sier: ”Det är publikens aktivering som jag tycker är så viktigt.”¹¹

⁹ Tiina Rosenberg, *Besvärliga människor: kommunikation til varje pris: teatersamtal med Suzanne Osten* (Stockholm, Atlas, 2004), 54-55

¹⁰ E-post fra Suzanne Osten til nagel@frisurf.no, 30.09.07

¹¹ Rosenberg, *Besvärliga människor*, 60 og 206. Dessuten er bokas undertittel nettopp *kommunikation til varje pris*.

At hun understreker at teatralitet handler om å vise fram teater som lek, er også interessant i et barneteaterperspektiv. I artikkelen ”Hva er aller viktigst: Unga Klara setter fokus på roller, lek og teatralitet” (2003) skriver Merete Elnan og Jorunn Seljeseth om Suzanne Ostens virksomhet i et lek-perspektiv.¹² De kobler hennes praksis med Nikolai Evreinovs teorier om ”det teatrale instinkt” og med dramaforsker Faith Gabrielle Guss’ syn på barns lek som estetisk praksis. I artikkelen fokuserer de på lekens rolle i teatret. Inspirert av denne artikkelen og av Ostens arbeid og utsagn, har jeg valgt å undersøke hvilke konkrete sammenhenger som finnes mellom teatralt teater og barns lek.

Innenfor både dramapedagogikken og utviklingspsykologien er det enighet om at lek er en av barnets viktigste måter å uttrykke seg på. Den anerkjente pedagogen og kulturhistorikeren Lev Vygotskij skriver blant annet: ”Leken är barnets sätt att tänka. Det är barnets sätt att skapa sina föreställningar och frigöra sig från den fysiska omgivningen. Det är ett möte mellan barnets inre och yttre, där inre och yttre handlingar är oskiljaktiga.”¹³ Ved å holde fast på teatralitet som et lekent teateruttrykk, åpnes det samtidig for muligheten til å se på teatralt teater som en særlig barnevennlig teaterform. Dette synet finner jeg også støtte for hos nevnte Guss, som skriver:

*Barns opprinnelige måte å tenke, kommunisere og få erkjennelse på er gjennom rolleleken. ... Vi kan få en god modell for teater på barns premisser hvis vi parallellfører formelementer og strukturer i leken med elementer og strukturer i teaterkunsten.*¹⁴

Det er følgelig to aspekter ved teatralitet jeg ønsker å se nærmere på. Det ene er teatralitet som en måte å kommunisere på; det andre er teatralitet som en uttrykksform. Begge disse aspektene vil jeg belyse ved å se på teatralitet i et lek-perspektiv.

Videre vil jeg spørre meg om hva det innebærer at teater er troverdig? Stilt som et spørsmål uten en spesifikk kontekst, er det mange mulige svar. Svarene vil avhenge av hva slags utgangspunkt den enkelte tilskuer har. I *Bokmålsordboka* står det at troverdig betyr: ”verdige til tillit, pålitelig, stø”.¹⁵ Ved å undersøke troverdig på denne måten, tatt ut av kontekst, får

¹² Merete Elnan og Jorunn Seljeseth, ”Hva er aller viktigst? Unga Klara setter fokus på roller, lek og teatralitet” i tidsskriftet *Drama*, nr 04 2003, 35

¹³ Lev Vygotskij sitert i Gunilla Lindqvist, ”Drama som lek: lekens estetikk”, i Karin Helander (red.), *Barn teater drama* (Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms Universitet, 2000),¹⁸

¹⁴ Faith Gabrielle Guss, ”To magiske rom: om forholdet mellom lek og teaterkunst” i *Lekens drama: en artikkelsamling* (HiO-notat 1997 nr 40), 19

¹⁵ <http://www.dokpro.uio.no/per1/ordboksoek/ordbok.cgi>, 31.10.07

begrepet konnotasjonene *sant* og *oppriktig*. Setter vi det deretter inn i en teatersammenheng, må vi tenke oss at en *troverdig forestilling* er en forestilling som, på ett vis eller et annet, framstår som nettopp *sann* og *oppriktig*. Spørsmålet er selvsagt: Sann og oppriktig i forhold til hva? Selv mener jeg det handler om at *opplevelsen* skal være sann og oppriktig; en *troverdig opplevelse*. Dermed er det ikke viktig om forestillingen formidler en objektiv sannhet (i den grad det er mulig), men at den forsøker å skape en meningsfull opplevelse, preget av en oppriktighet i både innhold og form.

Dette henger sammen med at jeg går i teatret for å bli berørt. Jeg ønsker å oppleve at det som foregår på scenen angår meg, og at de som står på scenen ønsker å nå fram til meg. Det er når jeg opplever dette jeg kjenner at jeg har vært med på en troverdig teateropplevelse. Og jeg skriver *vært med på* med vilje, for jeg tror at en viktig forutsetning for at en forestilling skal oppleves som troverdig, er at man som tilskuer blir inkludert i forestillingens univers. En lignende argumentasjon finner jeg altså hos Osten, som framhever viktigheten av teater som kommunikasjon, og som insisterer på at det teatralte teatret nettopp kommuniserer. Om det er slik, og eventuelt hvorfor, skal jeg som sagt komme tilbake til senere. Foreløpig kan vi konstatere at jeg i denne oppgaven bruker troverdig hovedsakelig i betydningen meningsfylt, og at det er med dette i mente jeg har tenkt å undersøke Ostens utsagn om teatralitet og troverdighet i relasjon til hennes barnetragedier.

1.2 Suzanne Osten: ”Konstnärlig målsetting: Att göra teater med ett barnperspektiv”¹⁶

Suzanne Carlota Osten ble født i Stockholm 20. juni 1944. Hun er særlig kjent for sitt arbeid med barneteater.¹⁷ Gjennom et langt liv som regissør har hun laget teater for barn om deres eksistensielle spørsmål. Hun kaller selv sine barneforestillinger for *barnetragedier*. Begrepet barnetragedie brukes både av Osten selv og av andre forskere som en betegnelse på Ostens forestillinger for barn og unge. Disse har til felles at de tar utgangspunkt i barns problemer og barns opplevelshorisont, og i teaterform behandler de temaer som som hevn, skilsmisse, psykisk sykdom og selvmord for et barnepublikum.¹⁸ ”Jag har i min teater och filmgärning interesserat mig för våra tabun och undersökt gränserna för vad vi kan klara att själva skildra för barnen”, skriver Osten.¹⁹ Hennes barnetragedier kjennetegnes ved et rikt scenisk uttrykk

¹⁶ Osten, ”En modell för kvalitet” (1974), i *Mina meningar*, 28

¹⁷ Christina Svens, *Regi med feministiska förtecken: Suzanne Osten på teatern* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2002), 48

¹⁸ I hvilken grad de forholder seg til tragedie-sjangeren, vil bli gjennomgått i forbindelse med analysekapittelet.

¹⁹ Osten, ”Tabu och barneteater” (2000), i *Mina meningar*, 201

og med komplekse problemstillinger. I det følgende skal jeg se på barneteatrets historie i Sverige. Jeg vil samtidig plassere Ostens regipraksis i en teaterhistorisk kontekst.

1.2.1 Barndommens inntog på scenen

Barneteater, slik vi kjenner det i dag, oppsto i Norden så sent som på slutten av 1800-tallet, men ble ikke etablert som teaterform før langt ut på 1900-tallet. Riktignok ble det spilt teater som barn var tilskuere til før den tid, men disse forestillingene var mer å betrakte som en form for ”allaldersteater”. Grunnlaget for barneteater som egen uttrykksform ble like fullt lagt allerede på 1700-tallet, som en konsekvens av at man i Norden for første gang begynte å se på barn som noe annet enn små voksne.²⁰ Denne omveltningen i synet på barn og barndom i Europa var hovedsakelig ført i pennen og brakt fram i offentligheten av Jean Jacques Rousseau (1712-1778). Fra å ha blitt betraktet som en liten voksen, trådte barnet fram som et lite menneske med andre egenskaper og forutsetninger enn man tidligere hadde tillagt det. Rousseau er den som framfor noen har blitt holdt ansvarlig for barndommens inntreden i historien. I boka *Émile, ou de l'éducation* (Emile, eller om oppdragelsen) fra 1762 argumenterer Rousseau for at barnet er et opprinnelig godt og uskyldig vesen, og at det må møtes av sine omgivelser som et individ med disse egenskapene.²¹ Det nye synet på barndommen kom til uttrykk blant annet gjennom utviklingen av egne klær, egne værelser, egen litteratur og etter hvert også teater laget spesielt for barn. Med 1900-tallet kom spesialiseringen rettet mot et barnepublikum, og dette århundret kan således sies å være barneteatrets århundre.

1.2.2 Barneteater i Sverige på 1900-tallet: pedagogikk, underholdning og kunst

Med barneteater mener jeg i denne oppgaven teater laget for barn av profesjonelle scenekunstnere. Aldersspennet som tilhører kategorien *barneteater* er sjelden definert i litteraturen, men vanligvis avgrenses det mot *ungdomsteater*. Teaterforsker Karin Helander peker på at overgangen fra barn til ungdom er en uklar grense. Hun foreslår å skille mellom teater for barn og teater for tenåringer.²² Den nedre grensen i Norden har nok vanligvis vært regnet fra 3 år, men har blitt flyttet til spedbarnsalder i løpet av 2000-tallet. Dette har

²⁰ Nils Braanaas, *Barn, ungdom og teater: fra antikken til det 19. århundre* (Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2001), 262; Karin Helander, *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* (Stockholm: Carlssons, 1998), 25

²¹ Braanaas, *Barn, ungdom og teater*, 229

²² Helander, *Från Sagospel till barntragedi*, 11

sammenheng med den økte oppmerksomheten omkring kunst for de aller minste, blant annet som følge av forskningsprosjekter som *Glitterbird*.²³

I boka *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater* argumenterer Helander for at svensk barneteaters historie kan ses på som en pågående diskurs omkring funksjon: Skal teater for barn være oppdragende, skal det være underholdning eller skal det være kunst?²⁴ Tidlig på 1900-tallet var folkeeventyrene og kunsteventyrene utgangspunkt for barneforestillingene. Disse hadde en tydelig moral og en oppdragende hensikt og var ikledd en underholdende form. Forestillinger basert på brødrene Grimms eventyr, på Elsa Beskows bøker og på andre kunsteventyr var populære og nærmest enerådende. På 40- og 50-tallet sto fortsatt pedagogisk fostring i sentrum for barneteatrene, men repertoaret bestod mer av dramatiserte eventyrklassikere som *Robin Hood*, *Tom Sawyer*, *De tre musketerer* og *Skatten på sjørøverøya*. Det ble også satt opp nyskrevet dramatikk for ungdom, og hensikten her var den samme som i eventyrklassikerne; man ønsket å oppdra gjennom å underholde. Forskjellen var at i den nyskrevne dramatikken var dialogen tett opp til dagligtalen, og handlingen var lagt til samtiden. Skoleteatervirksomhet var et viktig virkemiddel for å få barn og unge til å se teater. Allerede i 1926 ble *Föreningen Skolteatern* opprettet, og det ble mulig for skoleklasser å ha teaterabonnement. I 1947 startet Ingrid Luterkort den idéelle stiftelsen *Skolbarnsteatern*, hvor hensikten var å bruke oppsøkende teater for å nå barn og ungdom i sine lokale miljøer. Repertoaret besto av mye nyskrevet dramatikk, og dialog mellom scene og sal ble framhevet som viktig. Skoleteatervirksomheten blomstret parallelt med reformpedagogikken. Denne satte barnets rett til frihet og demokrati høyt, og vektla barns egne skapende evner.²⁵

Mot slutten av 1960-tallet skjedde en endring i europeisk teatervirksomhet. Denne hadde sitt utgangspunkt i den politiske omveltningen i vesten, og har for ettertiden blitt symbolisert ved studentopprøret i Paris i 1968, motstanden mot Vietnam-krigen og arbeidet for svartes rettigheter i USA. Denne omveltningen fikk store konsekvenser også for barnteatervirksomheten i Sverige, hvor Suzanne Osten var en av pionerene. Helander skriver at samfunnsdebatten ble radikalisert og at miljø, likestilling og rettferdig fordeling var temaer som fikk en dominerende rolle på scenen såvel som i politikken. Hun fortsetter:

²³ *Glitterbird* er et europeisk samarbeidsprosjekt hvor man forsker på kunst for barn fra 0 til 3 år. *Glitterbird* springer ut at det norske forskningsprosjektet *Klangfugl*, og har ført til økt fokus på blant annet teater for denne målgruppen.

²⁴ Helander, *Från sagospel till barntragedi*, 9

²⁵ *Ibid.*, 60-90

”Vänstervågen vände sig mot den kapitalistiska imperialismen och utsugingen av tredje världen. En socialistisk grundsyn och starka vänstersympatier färgade delar av kulturlivet.”²⁶

Innenfor teaterfeltet generelt og barneteaterfeltet spesielt kom denne radikaliserings og politiseringen av kunsten til uttrykk både i form og innhold. Det vokste også fram et fornyet fokus på teater som et kollektivt fenomen. Dette resulterte i oppblomstringen av uavhengige grupper både innenfor og utenfor institusjonene, hvis agenda var å bruke teater til aktivt å påvirke og forandre samfunnet. Institusjonsteatrenes tradisjonelt hierarkiske systemer ble utfordret av en demokratiseringsprosess med vekt på kollektive beslutninger og arbeidsformer. En annen konsekvens var fokuset på barna som framtidens borgere. Mange frie grupper ble dannet for å spille politisk teater for barn. Med gruppeteaterbevegelsen oppsto det politisk og estetisk bevisste barneteatret i Sverige. Den gruppen som hadde størst gjennomslagskraft, og som har hatt størst betydning for ettertiden, var Suzanne Ostens *Fickteatern*.

1.2.3 Fra *Fickteatern* til *Unga Klara*

Osten begynte sitt virke som regissør for friteatergruppen *Fickteatern* allerede i 1968, da gruppen løsrev seg fra den radikale friteatergruppen *Narrenteatern*. Foruten regissør Osten bestod *Fickteatern* av skuespillerne Lottie Ejebrant og Leif Sundberg og musikeren Gunnar Edander. *Fickteatern* hadde et sosialistisk utgangspunkt, og de spilte politisk teater med tydelige budskap. Dramatikken ble skrevet spesielt til gruppen av radikale forfattere som Siv Wideberg, Göran Palm, Sven Wernström og Agneta Pleijel, og tematikken kretset rundt temaer som undertrykking, kolonialisme, mobbing, kritikk av skolen og miljøvern. Som en teatergruppe innenfor gruppeteaterbevegelsen var *Fickteaterns* medlemmer opptatt av å finne nye uttrykksformer. Samtidig var de kontroversielle fordi de satte spørsmålsteget ved etablerte sannheter. De utfordret også barna til selv å reflektere over sin politiske hverdag. Christina Svens skriver i boka *Regi med feministiska förtecken: Suzanne Osten på teatern* (2002): ”Det nya var att föreställningen även textmässigt byggdes upp tillsammans med den tilltänkta publiken och skådespelarna. Publiken skulle känna igen moment från sin egen vardag i den sceniska situationen.”²⁷

Fra 1968-1971 reiste *Fickteatern* kontinuerlig rundt på skoler og fritidsklubber med ulike forestillinger. Gruppens arbeid ble godt mottatt i pressen, og den ble kjent for sitt nyskapende

²⁶ Ibid., 93

²⁷ Svens, *Regi med feministiska förtecken*, 70

teaterarbeid. En viktig utvikling i Suzanne Ostens arbeid var overgangen fra et politisk agiterende innhold til emosjonelle problemer og eksistensielle spørsmål. Dette skjedde allerede mens hun arbeidet med medlemmene i *Fickteatern*, hvor hun opplevde at barna fulgte med på en helt annen måte dersom forestillingene tok for seg problemer barna kunne kjenne igjen fra sin egen hverdag. Osten sier til forfatter Helena von Zweigbergk i intervjuboka *Osten om Osten: barndom, feminism och galenskap* (1990):

Genom Fickteatern fick vi kontakt med många barn, och upptäckte att de inte svarade känslomässigt på den politiskt ideologiska verkligheten som vi presenterade den. Det blev spännande på det där ytliga actionviset, som spänningen på en biomatiné. Men om vi började tala om kärlek, om pappas tysnad, om känslor man inte vågar visa, då blev det en helt annan kvalitet på reaktionerna hos publiken.²⁸

Fickteatern ble oppløst i 1971, og Osten gikk da over til å arbeide som regissør for *Stockholms Stadsteater* (1971-1975). Fra 1975 og fram til idag har hun arbeidet som regissør og kunstnerisk leder for Unga Klara. På Unga Klara fikk hun mulighet til å jobbe videre med utgangspunkt i sine erfaringer fra tiden i *Fickteatern*. Listen over forestillinger er lang. Et tidlig eksempel er *Bellmann, Blomsten, Baby och Bruden* (1972). Denne handlet om fire barn som på hver sin måte hadde det vanskelig hjemme. Debuten på Unga Klara, *Medeas barn* (1975), tok for seg to barns opplevelse av foreldrenes samlivsbrudd. *Prins Sorgenfri* (1977) handlet om et barn som ikke fikk lov til å være lei seg, mens *Hitlers barndom I* (1984) var en fortelling om hvordan barnet Adi (Hitler) kunne vokse opp til å bli en nådeløs diktator. I *Flickan, mamman och soporna* (1998) møtte vi jenta Ti som bodde sammen med sin syke mor og hennes to (indre) demoner. *Gränsen* (2000) handlet om to unge jenter som bestemmer seg for å ta sitt eget liv.

Som et eksempel på Ostens uttrykksform kan nevnes *En ren flicka* (1983). Denne iscenesettelsen av Lottie Möllers tekst brukte blant annet dikt av Karin Boye som utgangspunkt, og den hadde form som et fortellerteater om den anorektiske ungjenta Ellen. Skuespillerne henvendte seg direkte til publikum, leste dikt over mikrofon, gikk ut og inn av ulike roller, gjennomførte kostymeskift for åpen scene og brukte dukker som framstilte familien til Ellen i små ”spill i spillet”. Ellens mor ble spilt av en mann, det ble brukt dukker og masker, voksne ble framstilt med en parodisk spillestil og det forekom visuelle sekvenser der bevegelse erstattet dialog. Felles for de ovenfor nevnte produksjonene er at de på hver sin

²⁸ Suzanne Osten og Helena von Zweigbergk, *Osten om Osten: barndom, feminism och galenskap* (Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1990), 118

måte hadde barns opplevelser i sentrum for handlingen; det var fra barnets synspunkt historiene ble fortalt. Dernest hadde de til felles en teatral uttrykksform med fokus på kommunikasjon og estetikk.

Unga Klara var i 1975, og er fortsatt, en selvstendig enhet med selvstendig økonomi, budsjett, scene og ensemble. Den har fremdeles Suzanne Osten som kunstnerisk leder.²⁹ Hver produksjon starter med en lang prøveprosess. Prosessen består av et grundig research-arbeid i forkant, både hva angår tema for forestillingen og forholdet til publikum. For å finne ut hvordan forestillingen kommer til å kommunisere med sine tilskuere, spilles ulike fortellergrep, spillestiler og konflikter ut for et prøvepublikum. Om Unga Klara sier Osten: ”Konstnärlig målsetning: Att göra teater med ett barnperspektiv.”³⁰

1.2.4 Barneperspektivet

I innledningen til essay-samlingen *Mina meningar: essäer, artiklar, analyser 1969-2002* har Osten skrevet: ”Som en röd tråd i mina meningar går en argumentation för barnets rätt till konst och existentiella frågor.”³¹ Det er på bakgrunn av dette utsagnet vi må forstå hennes barneperspektiv. I barnetragediene kommer det til syne på mange måter. Hovedpersonene er alltid barn eller ungdom, og deres konflikter er nesten alltid med voksne som enten ikke ser barna eller ikke tar deres følelser på alvor. Osten skriver: ”En barnstandpunkt innebär att vi faktiskt måste granska varje handling ur barnets synvinkel.”³² Hennes konsekvente bruk av barn i referansegrupper i prøveprosessen, samt samarbeidet med fagpersoner med spesialkompetanse på barn, vitner også om dette.³³ I en artikkel hun skrev om *Medeas barn* i 1979 sier Osten: ”Att ta barnens upplevelser på allvar är att ge dem `ödesdramer´ om deras begränsade handlingsmöjligheter i vuxenvärlden: barntragedin!”³⁴ Tjue år senere, i 1999, skriver hun at hennes store sammenhengende prosjekt har vært barnetragediene på Unga Klara i perioden 1970-1990-tallet. Felles for disse er at de er en lang sammenhengende

²⁹ I skrivende stund (mai 2008) har Osten nettopp gått ut i Dagens Nyheter og uttrykt bekymring for Unga Klaras framtid, ettersom hun ikke har fått penger over budsjett for høsten 2008.

³⁰ Osten, ”En modell för kvalitet”, 28

³¹ Osten, ”Inledning” i *Mina meningar*, 14

³² Osten, ”Ingens hundar” i *Mina meningar*, 75

³³ Eksempler på dette er: I arbeidet med *Medeas barn* samarbeidet Osten med psykiater Lisbeth Palmgren (Osten, ”En barntragedi”, i *Mina meningar*, 35); I arbeidet med *Flickan, mamman och soporna* samarbeidet Osten med blant andre terapeut Hanna Sitter Randen, professor i psykiatri Johan Cullberg og mennesker fra det statlige rengjøringstjenesten.

³⁴ Osten, ”En barntragedi”, 29-30

fortelling om barns absolutte maktesløshet.³⁵ Her knyttes barneperspektivet helt konkret til barnetragediene.

³⁵ Osten, "En besværlig regissör", i *Mina meningar*, 185

2.0 Metode, teori og litteratur

2.1 Metode

I arbeidet med oppgaven har jeg valgt å benytte en analytisk-deskriptiv metode. Objektet for analysen er forestillingene *Medeas barn* og *Flickan, mamman och soporna*. Disse er brukt som eksempler på Suzanne Ostens barnetragedier, og er således tiltenkt en representativ funksjon for de teoretiske perspektivene jeg vil anlegge i oppgavens første del. De sentrale begrepene i oppgaven er troverdighet, teatralitet og barns lek. I tilnærmingen til disse har det vært viktig å komme fram til begreper som i analysen lar seg anvende for å beskrive en praksis. Jeg har derfor valgt en analytisk-deskriptiv tilnærming til begrepene, framfor å diskutere de prinsipielle aspektene ved dem. Som et eksempel kan jeg nevne at jeg i liten grad diskuterer begrepet troverdighet i relasjon til virkelighetsoppfatning, men i stedet forsøker å konkretisere på hvilken måte begrepet vil bli anvendt i denne oppgaven. Jeg har følgelig også anvendt en analytisk-deskriptiv metode i arbeidet med forestillingene. Jeg har valgt å følge Chicago-stilen for notehenvvisninger og bibliografi.³⁶

2.1.1 Disposisjon og framgangsmåte

I oppgavens første del vil jeg ta for meg begrepet troverdighet og forsøke å se dette i lys av Aristoteles' (384-322 f. Kr.) poetikk *Om Diktetkunsten*.³⁷ Deretter vil jeg gå inn på begrepet teatralitet og diskutere det med henblikk på Ostens teater. I oppgavens andre del vil jeg med utgangspunkt i Faith Guss' artikler undersøke sammenhengen mellom barns lek og teatralt teater. Jeg vil videre argumentere for at teatralt teater kan forstås som et særlig lekent teater, og i fortsettelsen av det vil jeg også sammenligne teatralt teater og lek med henblikk på opplevelse. I oppgavens siste del vil jeg ta for meg to av Ostens barnetragedier og se dem i lys av funnene jeg gjør i oppgavens første deler.

Jeg har valgt *Medeas barn* (1975) og *Flickan, mamman och soporna* (1998). *Medeas barn* var kontroversiell i sin samtid. Forestillingen blir betraktet som et av Ostens mest banebrytende verk og kan ses på som den offisielle starten for Unga Klara. *Medeas barn* blir referert til i alle tekster jeg har lest om svensk barneteater, og det er således umulig å komme utenom den. Dramaet tar utgangspunkt i Evripides' *Medea* fra 431 f. Kr., men handler om barnas opplevelse av Jason og Medeas konflikt. *Flickan, mamman och soporna* er blant de nyeste av Ostens barnetragedier. Den tar utgangspunkt i Ostens egen oppvekst med en schizofren mor.

³⁶ Chicago-stilen blir presentert på UiOs nettsider <http://www.hf.uio.no/sitat/chicago.pdf>, 09.05.08

³⁷ Aristoteles, *Om Diktetkunsten*, overs. av Sam. Ledsaak (Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag A/S, 1997)

Forestillingen var en publikumssuksess og har vunnet flere priser.³⁸ Den blir ofte referert til, men er ikke behandlet akademisk av noen innenfor Skandinavia.³⁹

Jeg har dessverre ikke sett forestillingene framført på scenen. *Flickan, mamman och soporna* har jeg hatt tilgang til på video. *Medeas barn* finnes derimot ikke lenger tilgjengelig verken som videoinnspilling eller som lydopptak.⁴⁰ Jeg vet dermed ikke hvordan barnepublikummet har reagert på forestillingene. For i det hele tatt å kunne si noe om hvordan forestillingene har kommunisert med publikum, har jeg valgt å analysere dem med henblikk på Guss' teori om relasjonen mellom erkjennelse i barns lek og i teater. Oppførelsen av *Medeas barn* eksisterer som en historisk begivenhet, og kan således behandles fra et teaterhistorisk perspektiv. Støtte for denne tilnæringsmåten finner jeg blant annet hos Live Hov, som skriver: "Fortidens teaterforestillinger kan ikke analyseres som estetiske objekter eller kunstverker, men dette behøver imidlertid ikke å utelukke at man kan rekonstruere og analysere visse estetiske *trekk* ved det fortidige teatret."⁴¹ Jeg skal ved hjelp av litteratur om og bilder fra forestillingen forsøke å rekonstruere de teatrale trekkene ved den. Jeg vil også forsøke å formidle et inntrykk av hvordan den ble mottatt i sin samtid.

Flickan, mamman och soporna har jeg jobbet med i forbindelse med min utdanning på Høgskolen i Oslo. Den var en eksamensoppgave, og min gruppe valgte å iscenesette nettopp denne teksten i løpet av en tidagers periode. Av den grunn kjenner jeg godt til dramateksten. Jeg har dessuten sett originalforestillingen på video, og vil i analysen kunne bruke mitt eget blikk som utgangspunkt for å si noe om forestillingen. Jeg vil dessuten supplere med anmeldelser og andre omtaler jeg har hatt tilgang til for å si noe om hvordan den ble mottatt. Selv om *Flickan, mamman och soporna* er en mye omtalt forestilling, er den som nevnt lite omtalt i forskningslitteraturen. Dermed vil jeg i større grad bli nødt til å ta utgangspunkt i min egen forståelse av forestillingen enn tilfellet er med *Medeas barn*. Tilnærmingen til de to forestillingene blir av den grunn forskjellig til en viss grad.

³⁸ For eksempel for beste utenlandske forestilling under teaterfestivalen i Quebec (2000) og ASSITEJ's internasjonale pris (2002).

³⁹ Fra dramaturg Erik Uddenberg på Unga Klara har jeg fått tilgang til en oppgave på tysk som diskuterer arbeidsprosessen. Ut over den er det meg bekjent ingen andre vitenskapelige arbeidere om produksjonen.

⁴⁰ I artikler av Barbro Sigridsson refereres det til en innspilling av forestillingen i eie av Universitetet i Stockholm. Da jeg kontaktet Sigridsson kunne hun fortelle at den dessverre hadde forsvunnet under flytting. Jeg har også kontaktet *Arkiv för ljud och bild* i Sverige uten hell.

⁴¹ Live Hov (red.): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* (Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling teatervitenskap, 1993), 66

2.1.2 Voksenperspektivet

At jeg er voksen, innebærer at mine antagelser om hva barn liker kommer fra et voksenperspektiv, og ikke fra et barns ståsted. I så måte står jeg i en tradisjon som er nært knyttet til barneteatret. For i overveiende stor grad er det voksne som definerer hvordan barneteater skal være; kulturpolitikere og foreldre, teatersjefer og regissører, lærere og forskere. Hva skal spilles? Hvem skal få se det? Når skal det spilles? Hvordan og hvorfor? Anmeldelser foretas av voksne, billetter kjøpes inn av voksne og sammen med voksne går barna i teatret.

Som forsker er jeg klar over begrensningen som ligger i mitt voksne blikk. Flere ganger har jeg opplevd at min egen opplevelse av forestillinger er divergerende fra barns opplevelse; min opplevelse er med andre ord ikke representativ. Det er på bakgrunn av denne erkjennelsen jeg har valgt en teoretisk tilnærming til kommunikasjon i barneteater. Mitt utgangspunkt har vært et ønske om å undersøke en viss type forestillingers formspråk og innhold. Den teoretiske tilnærmingen ser jeg som en styrke ved prosjektet. Min oppgave er ikke å forestille meg at jeg er et barn, men å bruke mine kunnskaper og min erfaring til å drøfte aspekter ved teater for barn. Den eneste måten jeg kan gjøre det på, er som voksen.

2.2 Teori og litteratur

Som det vil framgå av dette avsnittet, har jeg valgt teori og litteratur som på ulike måter kan relateres til Suzanne Osten, barneteater og lek. Denne litteraturen er både av teaterhistorisk, dramapedagogisk og teateranalytisk karakter. I kapittelet om teatralitet har jeg hovedsakelig brukt teaterhistorisk litteratur. Gösta M. Bergmans *Den moderna teaterns historia 1890-1925* (1966) har vært sentral. Det samme har Erika Fischer-Lichtes *History of European Drama and Theatre* (2004) vært.⁴² I kapittelet om troverdighet har jeg framfor alt brukt Aristoteles' *Om Diktetkunsten*.⁴³ Av plasshensyn har jeg valgt å utelate teoretiske betraktninger om lek som fenomen. I stedet har jeg konsentrert meg om å presentere de to teoriene jeg anvender i analysen.

2.2.1 Om Osten og om barneteater

Suzanne Ostens barntragedier på Unga Klara er svært sentrale i litteratur om barneteater. Karin Helander plasserer i sin bok *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och*

⁴²Hhv. Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966); Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, overs. av Jo Riley (London og New York: Routledge, 2004), 286-287

⁴³ Aristoteles, *Om Diktetkunsten*, 1989

konst i 1900-talets svenska barnteater (1998) Ostens virke i en overgangsfase; fra *Fickteatern* og det sene 60-tallets politiske og samfunnskritiske barneteater til en mer psykologisk rettet praksis på Unga Klara. I boka *Barndramatik och barndomsdiskurser* (2003) argumenterer Helander for at Ostens teaterforestillinger for barn sier noe om synet på barn og barndom i samfunnet.⁴⁴ Foruten Helander er Merete Elnan en sentral forsker på Ostens barneteater. Hennes hovedoppgave fra NTNU setter søkelys på sammenhengen mellom etikk og estetikk i Ostens teater, og for tiden er Elnan i gang med et doktorgradsarbeid om Osten ved Universitetet i Agder.⁴⁵

Verdt å nevne er også andre perspektiver på Ostens arbeid, anlagt av henholdsvis Christina Svens og Tiina Rosenberg. Svens søker i doktorgradsarbeidet *Regi med feministiska förtecken: Suzanne Osten på teatern* (2002) å få svar på hvordan Ostens feministiske perspektiv anvendes og kommer til uttrykk i prøveprosessen og i forestillingene. Rosenbergs bok *Besvärliga människor: kommunikation til varje pris!: teatersamtal med Suzanne Osten* (2004) er, som tittelen antyder, ikke et forskningsarbeid på lik linje med Svens'. Fordi Rosenberg er teaterforsker, og fordi hun i boka portretterer Osten i et gender-feministisk perspektiv, er det likevel naturlig å tillegge den vekt. Det samme gjelder for *Osten om Osten: barndom, feminism och galenskap* (1990), som er en intervjubok ført i pennen av teater- og filmkritiker Helena von Zweigbergk. Også Birgitta Johansson har doktorert på Suzanne Osten. I boka *Befrielsen är nära: feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater* (2006) er det feministiske perspektivet igjen sentralt. Verdt å nevne er også antologien *UNGA KLARA: barnteater som konst* (1984) redigert av Monica Sparby.⁴⁶ Jeg har også hatt god bruk for Ostens *Mina meningar*, som er et utvalg av hennes mange artikler og essayer fra 1979-2002.⁴⁷

Dette er ikke en komplett oversikt, men et utvalg av den litteraturen som framstår som mest relevant i denne oppgavens sammenheng. Mange har skrevet om Osten i et feministisk perspektiv, mens få har skrevet omfattende om Ostens barneforestillinger. Tiina Rosenberg skriver:

⁴⁴ Helander, *Från sagospel till barntagedi*, 1998; Karin Helander, *Barndramatik och barndomsdiskurser* (Lund: Studentlitteratur, 2003)

⁴⁵ Prosjektet har tittelen "Teatral og leken regi - Suzanne Osten som barneteaterkunstner", http://www.uia.no/no/portaler/om_universitetet/kunsthøgskolen/ansatte/doktorgrads_stipendiater, 14.11.07. Jeg har forsøkt å komme i kontaktet Elnan uten hell.

⁴⁶ Monica Sparby (red.), *UNGA KLARA: barnteater som konst* (Stockholm og Hedemora: Gidlunds Bokförlag, 1986); Birgitta Johansson, *Befrielsen är nära: feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater* (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2006)

⁴⁷ Suzanne Osten, *Mina meningar: essäer, artiklar, analyser 1969-2002* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2002)

Framför allt saknas det ett samlat grepp om Suzanne Ostens barnteateroppsetninger. Barn- og ungdomsteater är det verksamhetsområde som Suzanne Osten sätter i främsta rummet och det är i denna roll hon blivit uppmärksammad och mångfaldigt prisbelönad här hemma i Sverige och internationellt.⁴⁸

Jeg tar på ingen måte mål av meg til å være den som skal tilføre dette samlende grepet, men håper at min oppgave kan være et bidrag til å utvide forståelsen av Ostens arbeid med teater for barn.

2.2.2 Forskning på teater for barn

Helanders omtalte bok, *Från sagospel till barntragedi*, har vært en viktig kilde til svensk barneteaters historie. I artiklene ”Att tillhöra barnpubliken: förskolebarn och teater” og ”*Det var roligt när mamman grät: Barns tankar om teater*” har Helander skrevet om resepsjonsforskning knyttet til teater for barn.⁴⁹ Jeg har også hatt god bruk for Gunborg Carlssons *Teater för barn: tre åldersgruppers upplevelser av professionell teater*.⁵⁰ Til tross for at den er fra 1984, framstår den som relevant også i dag. Det samme kan sies å gjelde for Viveka Hagnells bok *Barnteater: myter og meningar* fra 1983.⁵¹ Hagnell er svensk, men ble Norges første professor i drama.⁵² I boka gjengis blant annet resultatet av et bredt anlagt resepsjonsstudium, utført i tilknytning til barneteaterforestillinger i Sverige og Norge. Slik jeg ser det, framstår boka som et velbegrunnet argument for å forholde seg til resepsjonsforskning i arbeidet med barneteater. Den har dessuten hatt stor betydning for barneteatermiljøene i hele Skandinavia, hvilket kommer til syne ved at den alltid refereres til i annen litteratur om samme emne.

Innenfor dette fagområdet har jeg hovedsakelig valgt å bruke svensk litteratur. Den ene årsaken er at Ostens virke har vært i Sverige, og hennes arbeider er følgelig hyppig omtalt i den svenske forskningen. Den andre årsaken er mangel på relevant forskning på norsk. Så vidt jeg har kunnet lese meg til, er det ikke i Norge utført et like bredt anlagt arbeid som

⁴⁸ Rosenberg, *Besvärliga människor*, 269

⁴⁹ Karin Helander, ”Att tillhöra barnpubliken: förskolebarn och teater”, i *Barns tilhørighet: jubileumsskrift Dronning Mauds Minne høgskole for førskolelærerutdanning 1947-2007*, redigert av Sturla Sagberg og Karin Helander (Trondheim: DMMHs publikasjonsserie nr. 2/2007), 35-36; Karin Helander, ”*Det var roligt när mamman grät: barns tankar om teater*”, i *Barns smak: om barn och estetik* (Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms Universitet, 2004)

⁵⁰ Gunborg Carlsson, *Teater för barn: tre åldersgruppers upplevelser av professionell teater* (Malmö: CWK Gleerup, 1984)

⁵¹ Viveka Hagnell, *Barnteater: myter och meningar* (Malmö: LiberFörlag, 1983)

⁵² Leif Hernes, Gunnar Horn, Helge Reistad, *Teater for barn* (Vollen: Tell forlag, 1993); Hagnell ble professor ved det som idag heter NTNU.

Helanders. Dette selvsagt med unntak av Hagnells arbeider fra 1980-tallet. En mangel i norsk forskning synes å være en teaterhistorisk gjennomgang av barneteatrets historie i Norge på 1900-tallet med hovedvekt på de siste 30 årene. Det savnes også nyere, bredt anlagte resepsjonsstudier av samme format som det Hagnell i sin tid gjennomførte.⁵³

2.2.3 Forskning på relasjonen teater og barns lek.

Mitt utgangspunkt er at det både innenfor lekforskning og drama- og teaterforskning hersker en generell enighet om at teater og lek hører sammen i et innbyrdes forhold.⁵⁴ Innenfor dramafaget står relasjonen barns lek og drama særlig sterkt. Begrunnelsen for dramafaget ligger blant annet i sammenhengen mellom de to uttrykksformene.⁵⁵ I Skandinavia ble det på slutten av 1990-tallet utført tre forskningsprosjekter som så på sammenhengene mellom barns lek og teater fra et estetisk perspektiv. Å se lek som en estetisk praksis, knyttes til kulturhistoriske teorier om lek. Innenfor denne tradisjonen betraktes lek som en opprinnelig kulturform.⁵⁶

Teater og barns lek. Gunilla Lindqvist argumenterer i sin avhandling *Lekens estetikk: en didaktisk studie om lek och kultur i förskolan* (1995) for et estetisk og kulturhistorisk syn på lek.⁵⁷ Hennes utgangspunkt er den russiske pedagogen Lev Vygotskij, som mente at lek er barnets opprinnelige uttrykksform. Kari Mjaaland Heggstad, Ida M. Knudsen og Arne Trageton gjennomførte et studium av barns lek med henblikk på teater. Det resulterte i boka *Fokus på lek*, hvor forfatterne argumenterer for lek som dramatisk praksis.⁵⁸ Det tredje prosjektet ble utført av Faith Gabrielle Guss og beskrives i doktorgradsavhandlingen *Drama Performance in Children's Play-culture* fra 2001. Prosjektet handler kort fortalt om å se på barns lek med "teaterbriller" for å kunne tilrettelegge for ulike former for lek i barnehagen. Guss ser barns lek som kimen til all teaterkunst.⁵⁹ Felles for de tre prosjektene er som sagt at de ser på barns lek som en estetisk praksis. Jeg har valgt å konsentrere meg om Guss'

⁵³ Nils Braanaas har skrevet boka "Barn, ungdom og teater: fra antikken til det 19. århundre", men denne ender, som tittelen avslører, med barneteatrets inngang i det 20. århundre.

⁵⁴ Se for eksempel Huizinga (1955), Caillois (1958), Gadamer (1975/1999), Guss (1997), Lindqvist (2000), Sauter (2000, 2006), Schechner (2006); Relasjonen mellom de to fenomenene vurderes ulikt, men kommer ikke til å bli gjennomgått nærmere her.

⁵⁵ Se for eksempel Aud Beggraf Sæbø, *Drama: et kunstfag* (Oslo: Tano Aschehoug, 1998) og Nils Braanaas, *Dramapedagogisk historie og teori: det 20. Århundre*, 4. utgave (Trondheim: Tapir, 1985, 1999)

⁵⁶ Gunilla Lindqvist, *Lekens estetikk: en didaktisk studie om lek och kultur i förskolan* (Høgskolan i Karlstad, Forskningsrapport 95:12, Samhällsvetenskap, SKOBA, 1995), 27

⁵⁷ Lindqvist, *Lekens estetikk*, 1995

⁵⁸ Kari Mjaaland Heggstad, Ida M. Knudsen og Arne Trageton, *Fokus på lek: estetikk, progresjon, kultur* (Stord/Haugesund: Høgskolen i Stord/Haugesund, 1994)

⁵⁹ Faith Gabrielle Guss, *Drama performance in Children's Play-culture: The possibilities and Significance of Form: HiO-report 2001 nr 6* (Oslo: Høgskolen i Oslo, Avdeling for lærerutdanning, 2001), 25

forskning. Slik plasserer jeg meg i en tradisjon som knytter erkjennelse i lek til den estetiske opplevelsen.

Guss. Årsaken til at jeg valgte å forfølge nettopp Guss' teorier er artikkelen ”To magiske rom: om forholdet mellom dramatisk lek og teaterkunst” (1991).⁶⁰ Artikkelen er en del av et forstudium til avhandlingen hennes. I den argumenterer hun for å se teater med ”lekbriller” på og for at teater som minner om lek vil kommunisere særlig godt med et barnepublikum. Utgangspunktet for et slikt standpunkt er hennes syn på lek som barnets opprinnelige måte å uttrykke seg på. Her støtter Guss seg til den anerkjente psykiateren Donald W. Winnicotts syn på lek, formulert i boka *Leg og virkelighet* (1971).⁶¹ Winnicott tilhører den psykoanalytiske retningen av lekteorien, hvor lek forstås som et verktøy for å bearbeide underbevisste følelser. Guss vektlegger Winnicotts blikk på symbolsk lek og velger å koble ham sammen med sitt kulturhistoriske perspektiv på lek.⁶² Jeg har tatt utgangspunkt i Guss' artikkel og argumenterer for at teatralt teater kan ses på som et særlig lekent teater både når det gjelder uttrykksform og opplevelse. Jeg har utfylt Guss' teorier med teoretiske betraktninger av Eli Åm og Lise Hovik, formulert henholdsvis i boka *På jakt etter barneperspektivet* (1989), og i kapittelet ”Lekens dramaturgi” i boka *Dramaturgi: forestillinger om teater* (2006) av Gladsø m.fl.⁶³

Målgruppen. I boka *Lek – opplevelse – læring: i barnehage og i skole* (1999) skriver Ole Fredrik Lillemyr at barnets første lek kalles *sansemotorisk lek* eller *funksjonslek*. Den kjennetegnes ved bevegelser og undersøkelser av kroppens muligheter. Fra treårsalderen blir barnet i økende grad istand til *rollelek*. Rollelek kjennetegnes ved at barnet simulerer sin egen rolle eller andres rolle. Hun kan for eksempel bli en løvepappa, mens pappaen får rollen som løveunge. Rolleleken knytter seg til aldersspennet 3 til 8 år og utvikler seg mot *dramatisk lek* i alderen 8 til 15 år. Fra 6 til 15 år bedriver barnet også *bevegelseslek* og *regellek*. Den første lekformen er vilter og fysisk, mens den andre (som også kan romme bevegelseslek) er styrt av

⁶⁰ Guss, ”To magiske rom”, 1997. Guss' ulike artikler bærer preg av å ha blitt skrevet innenfor en periode med utprøving av begreper og teorier. Jeg har valgt å forholde meg til artikkelen som et utgangspunkt, og supplerer med ulike innfallsvinkler fra andre artikler og fra doktorgradsavhandlingen.

⁶¹ Donald W. Winnicott, *Leg og virkelighet*, 2. utgave, overs. av Bjørn Nake (København: Hans Reitzels Forlag a/s, [1971] 2003)

⁶² Guss, *Drama Performance in Children's Play-culture*, 12

⁶³ Eli Åm, *På jakt etter barneperspektivet* (Oslo: Universitetsforlaget, 1989) og Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, *Dramaturgi: forestillinger om teater* (Oslo: Universitetsforlaget, 2006)

på forhånd avtalte regler. Fra 3 til 15-årsalderen er barnet også involvert i *konstruksjonslek*, som innebærer eksperimentering med objekter og bygging med klosser m.m.⁶⁴

Slik jeg leser Guss, omfatter hennes teoretiske betraktninger i utgangspunktet barn opp til sjuårsalderen. Forestillingene jeg skal analysere, er laget for målgruppen sju til ti år, og plasserer seg dermed noe utenfor Guss' nedslagsfelt. Samtidig finner jeg ikke grunnlag for at teorien utelukker eldre barn. Dette finner jeg belegg for i den skjematiske gjennomgangen av lekutviklingsstadiene i avsnittet over. Av oversikten kommer det fram at rolleleken og den dramatiske leken ikke avtar med alderen, men heller suppleres av andre lekformer. Jeg mener derfor at Guss' grunnidé om erkjennelse i lek som utgangspunkt for erkjennelse i teater, kan ha en overføringsverdi til den nevnte målgruppen.

Lekens opplevelse. For å si noe om *opplevelsen av lek* har jeg vendt meg til Hans-Georg Gadamer's teorier, formulert i boka *Wahrheit und Methode* (1975).⁶⁵ Gadamer's teori bygger på både Johan Huizingas og Martin Heideggers syn på lek, og han tilhører således den kulturhistoriske retningen av lekteorien.⁶⁶ Gadamer's teori er omfattende, og den kommer inn på lek som et utgangspunkt både for hermeneutisk metode og for opplevelsen av kunst. Jeg har valgt å se nærmere på det Gadamer skriver om lekens opplevelse og vil bruke dette som utgangspunkt for å diskutere opplevelsen av barns lek i relasjon til opplevelsen av teatralt teater.

⁶⁴ Lillemyr, *Lek – opplevelse – læring*, 64; Lillemyr skriver ikke noe om forskjellene mellom rollelek og dramatisk lek. Jeg velger å tro at den siste er en mer avansert og planlagt form av den første.

⁶⁵ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2. og redigerte utgave, overs. av Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall (London: Sheed and Ward, [1975] 1999)

⁶⁶ Se for eksempel Kjetil Steinsholt, *Lett som en lek?: ulike veivalg inn i leken og representasjonenes verden* (Trondheim: Tapir forlag, 1998)

3.0 Troverdighet

3.1 Ostens troverdighetsbegrep: troverdig kommunikasjon

I en e-post beskriver Osten troverdighet som en opplevelse av kontakt: ”... det är en längre diskussion, men helt kort är det faktisk en reel kontakt som kan uppstå.”⁶⁷ I samme e-post henviser hun til en artikkel hun har skrevet, hvor hun kommer inn på det samme spørsmålet. Artikkelen tar utgangspunkt i hennes oppsetning av Evripides’ tragedie *Alkestis* (2007) og handler om hvordan Osten ser på den greske tragediens funksjon i sin samtid. Hun skriver:

*Teaterns funktion var kort sagt att ge världen och tillvaron mening. Skådespelaren stod mellan himlen och jorden. Han var en förmedlare och en shaman. En gång ställde teatern frågan om varför vi lever. Vi sökte oss dit för att få vägledning. Detta är något jag brinner för at återskapa inom teatern idag.*⁶⁸

Denne måten å betrakte den greske tragedien på er selvsagt omstridt, og Ostens utsagn må derfor stå for hennes egen regning. Aristoteles omtaler heller ikke tragedien på denne måten. Det vesentlige er Ostens beskrivelse av den kontakten som kan oppstå i teatret.

Slik jeg oppfatter det, beskriver Osten en kontakt som innebærer et reelt møte mellom scene og sal. Jeg velger derfor å innføre *kontakt* som en dimensjon ved en troverdig opplevelse. Konsekvensen av et slikt grep er at kontakt blir en *forutsetning* for en troverdig kommunikasjon. Når det har oppstått en slik kontakt, blir neste steg å nyansere betydningen av *troverdig* i denne oppgaven. For å kunne beskrive en troverdig opplevelse av barnetragedier, har jeg valgt å vende meg til Aristoteles tragedieteori, hvor han formulerer seg om tragediens effekt. I fortsettelsen av det har jeg ønsket å undersøke hvilke forutsetninger som ligger til grunn for denne effekten. Her vil jeg se nærmere på fabelens konstruksjon. Til slutt vil jeg ta for meg resepsjonsforskning innenfor barneteater for å synliggjøre hvordan barn opplever teater.

3.2 Troverdig opplevelse: katarsis og hedoné

Om diktekunsten (335 f. Kr.) er en lærebok i diktekunst. Den er framfor alt en beretning om den greske tragedien, og fordi den er skrevet etter tragedienes storhetstid, må den leses som

⁶⁷ E-post fra Suzanne Osten til Lisa Marie Nagel, emne: RE: Suz Osten, 04.10.2007 til nagel@frisurf.no; Svaret bærer noe preg av dårlig tid, men fordi hun henviser til en fagartikkel hun holder på å skrive om nettopp kontakt i teatret, velger jeg å tillegge det en viss betydning.

⁶⁸ Suzanne Osten, ”I huvudet på en regissör” i Tidsskrift för genusvetenskap, nr 1-2, 2007

en tilbakeskuende analyse. Når det er sagt, utelukker ikke dette at *Om Diktekonsten* også kan leses, og i stor grad har blitt lest, som et læreverk i tragediekunst.⁶⁹

Aristoteles bruker selv aldri begrepet troverdig, men skriver i stedet, i sin definisjon av tragedien, at den skal vekke frykt og medlidenhet, og gjennom disse emosjonene ”fører den til renselse som hører slike sinnsstemninger til”.⁷⁰ Måten dette gjøres på er ved etterligning (*mimesis*) av handlinger.⁷¹ Tragedien hadde ifølge Aristoteles som mål å føre til renselse.⁷² Aristoteles framhever fabelen som det viktigste verktøyet i så måte, men understreker at også *måtene* og *midlene* er avgjørende for å oppnå tragediens ønskede effekt.⁷³ *Renselse*, eller *katarsis* er et mer omdiskutert begrep. Den eneste gangen Aristoteles rent faktisk bruker *katarsis* er i tragediedefinisjonen. I vår sammenheng er begrepet sentralt fordi det sier noe om tragediens virkning. Nøyaktig hvordan *katarsis* fortoner seg er en omfattende diskusjon, men hovedsakelig skilles det mellom to oppfatninger; *katarsis* som *purgatio* (renselse) og *katarsis* som *lustratio* (lutring).⁷⁴ Ifølge Aristoteles oppstår *katarsis* når tragedien etterligner handlinger som vekker frykt og medlidenhet (*eleos* og *phobos*) hos sine tilskuere.

I forbindelse med *katarsis* er også følelsen *hedoné*, en tragisk glede, vesentlig. I den sammenhengen den står nevnt, kan det virke som den følger av *katarsis*. For, skriver Aristoteles, dersom tragedien ikke vekker frykt, vekker den heller ikke glede: ”Og de som søker å vekke, ikke frykt, men det blott og bart mirakuløse gjennom de synlige virkemidler, de har intet med tragedien å gjøre. Man skal nemlig ikke søke enhver glede i tragedien, men bare den som er tragediens egen.”⁷⁵ Etersom Aristoteles ikke presiserer hvordan man kan forstå *hedoné*, har også det vært et omdiskutert begrep. Sam. Ledsaak skriver at man ikke vet

⁶⁹ Aristoteles, *Om Diktekonsten*, 1997; I slutten av kapittel VI (s 38), skriver Aristoteles at ”... tragediens virkning er den samme også uten oppførelse og skuespillere”, hvilket innebærer at han primært ser på tragedien som et diktverk og ikke først og fremst som en teaterpraksis. Når jeg likevel velger å bruke *Om Diktekonsten* som utgangspunkt for å diskutere en praksis, er det fordi jeg antar at det som gjelder for diktverket, vil kunne gjelde for en framføring også. For det er diktverkets struktur og sammensetning som er Aristoteles’ anliggende, slik det er mitt anliggende i denne sammenhengen.

⁷⁰ Formuleringen er slik: ”En tragedie er altså en etterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang ... en etterligning av mennesker i direkte handling ... og gjennom frykt og medlidenhet fører den til renselse som hører slike sinnsstemninger til.”; Aristoteles, *Om Diktekonsten*, 35

⁷¹ *Mimesis* er betegnelsen Aristoteles bruker for å beskrive all kunst. I poetikkens første kapittel står det at både episk diktning, tragedien og komedien alle er former for etterligning, men at de adskiller seg fra hverandre ved måten de etterligner på, midlene som anvendes og objektet for etterligning.; Aristoteles, *Om Diktekonsten*, 25

⁷² Også andre steder enn i tragediedefinisjonen understrekes viktigheten av disse emosjonene. For eksempel s 46: ”En sådan gjenkjennelse med skjebneomslag vil nemlig vekke medlidenhet eller frykt, og det står fast at det er slike handlinger tragedien etterligner.”, eller s 48 ”...siden den skal etterligne begivenheter som vekker frykt og medlidenhet...”

⁷³ Aristoteles, *Om Diktekonsten*, 37

⁷⁴ Ledsaak, ”Innledning”, 13

⁷⁵ Aristoteles, *Om Diktekonsten*, 50

helt hvordan hedoné forholder seg til katarsis, men at det kanskje er den gleden man opplever etter å ha gjennomlevd noe anstrengende: ”Etter tragedien er man likevektig og dog løftet, tankene er større, sinnet helere, og dette er gleden. Man vet noe, ikke for seg selv, men man har noe av en uendelig viten. Denne gleden har med erkjennelsen å gjøre, man kan gjerne si: den kunstneriske erkjennelse”⁷⁶

Både hedoné og katarsis beskriver de emosjoner som tragedien avstedkommer hos tilskuerne. Jeg mener at troverdighet i forbindelse med barnetragedier kan forstås i lys av disse begrepene. Jeg kommer ikke til å anvende begrepene i analysen av forestillingene, ettersom jeg ikke har tilgang til barnepublikumets opplevelser av de to forestillingene. Dermed kan vi foreløpig konkludere med at katarsis og hedoné er følelser som knyttes spesielt til tragedien, og at de i denne sammenhengen må forstås som generelle betegnelser på de tragiske emosjoner som kan oppstå hos et barnepublikum i møte med barnetragedien. Hva angår relasjonen til troverdighet, må begrepene forstås mer som et potensial enn som et krav. Når det gjelder analysen, vil jeg konsentrere meg om å diskutere hvorvidt forutsetningene for en slik opplevelse var tilstede i de to forestillingene.

3.3 Troverdigg fortelling: fabelen

En forutsetning for en troverdigg opplevelse, forstått som en opplevelse som vekker de tragiske emosjonene, er ifølge Aristoteles en korrekt konstruert fabel. I motsetning til Aristoteles bruker G.E. Lessing begrepet troverdighet i sin omtale av tragedien.⁷⁷ I *Stykke 19* skriver Lessing at Aristoteles ikke var opptatt av historisk nøyaktighet, men av det han kaller ”indre sannsynlighet” i fabelen. Troverdighet blir slik et begrep som betegner indre forhold i teatret (fabelen), og som ikke har noe med ytre, historiske omstendigheter å gjøre.⁷⁸

I *Om Diktetkunsten* kommer dette til uttrykk ved at Aristoteles tar for seg fabelens konstruksjon. For at de rette emosjonene skal oppstå, må denne være konstruert på en bestemt måte. Den må dessuten omhandle visse mellommenneskelige relasjoner. I sin gjennomgang av fabelen kommer Aristoteles også inn på viktigheten av at det er de rette relasjonene som blir framstilt. Det er særlig viktig at de smertelige begivenhetene i en tragedie utspiller seg mellom mennesker som står hverandre nær. Bare slik kan den vekke frykt og medlidenhet hos

⁷⁶ Sam. Ledsaak, ”Innledning”, i *Om Diktetkunsten*, 14

⁷⁷ G. E. Lessing (1729-1781) utga 104 hefter med teaterkritikk i perioden 1767-1769, i ettertid kjent som *Hamburgische Dramaturgie* (Hamburg-dramaturgi). Her kommer han inn på troverdighet i tragedien.

⁷⁸ Utdragene er hentet fra G.E Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (Stuttgart: Reclam, 1995), og gjengitt i *Teaterteori – Klassiske og moderne tekster*, redigert av Jan Olav Gatland (Oslo: Pax forlag A/S, 1998)

publikum. Hos Aristoteles står det: ”Når nu fiende står mot fiende, er der intet medynkvekkende i det ... Når derimot de smertelige begivenheter utspiller seg mellom venner, når f. eks. en bror dreper en bror eller en sønn sin far eller en mor sin sønn ... eller noe tilsvarende, da er dette begivenheter man må søke.”⁷⁹ Det er altså ikke nok at begivenheten i seg selv er gruffull. For å ha en ønsket effekt må den i tillegg inntreffe i en relasjon man føler meget sterkt for og er personlig engasjert i. På norsk brukes ordet *venner*, mens beskrivelsen passer bedre på nær familie. Dette må ses i sammenheng med det greske begrepet *filoi*, som betyr bådet venner og familie. Jeg velger derfor å bruke begrepet ”en nær relasjon” istedenfor *venner*.⁸⁰ Uavhengig av dette kan vi konkludere med at en troverdig opplevelse avhenger av en troverdig fabel.

3.4 Teater for barn fra sju til ti år.

Som en avslutning på kapitlet om troverdighet har jeg valgt å se nærmere på hva man vet om barns opplevelse av teater generelt og barn mellom sju og ti år spesielt. Det siste henger sammen med at målgruppen for både *Medeas barn* og *Flickan, mamman och soporna* var fra sju til ti år. Resepsjonsstudiene jeg har hatt tilgang til favner over et vidt aldersspenn, og det er ikke alltid like lett å vite hvilken målgruppe det er snakk om. Dette gjelder selv i Carlssons bok, hvor alder er et sentralt aspekt, men hvor generelle funn ikke alltid blir knyttet til alder.⁸¹ Bare der det er påfallende forskjeller, knyttes informasjonen til en spesifikk aldersgruppe. På bakgrunn av dette har jeg valgt å legge meg på den samme linjen. Jeg har gått ut fra at dersom noe annet ikke er angitt, gjelder funnene for et bredt aldersspenn. Der alder har blitt nevnt, har jeg selvsagt tatt hensyn til det.

Foruten alder har viktige faktorer for teateropplevelsen vist seg å være blant annet sosiokulturell bakgrunn, om barna kommer sammen med foreldre eller sammen med barnehage/skole og om barna har sett teater før.⁸² For de yngre barna, og i noe mindre grad for de eldre barna, er det også viktig hvordan dagsformen er, hvorvidt omstendighetene rundt kunstopplevelsen inngir til trygghet, og i hvilken grad de voksne har forberedt barna på hva

⁷⁹ Aristoteles, *Om Ditekunsten*, 51

⁸⁰ Ifølge forsker Synnøve des Bouvrie ved Universitetet i Tromsø må det greske ordet for venner, *filoi*, forstås i lys av dyden *filia*. Denne innebar at man for enhver pris skulle beskytte ”sine egne” mot angrep fra ”de andre”. *Filoi* betegner dermed ikke venner generelt, men familie og gjestevennskap. Disse ble like høyt verdsatt. I vårt norske samfunn idag har vi ikke et tilsvarende begrep, og jeg har derfor valgt å oversette *filoi*, ikke med det noe upresise *venner*, men med det mer beskrivende *nær relasjon*. Synnøve des Bouvrie, ”Teatret under Akropolis”, i *I skyggen av Akropolis*, redigert av Øivind Andersen og Tomas Hägg (Skrifter utgitt av Det norske institutt i Athen, bind 5, Bergen: 1994)

⁸¹ Carlsson, *Teater för barn: tre åldersgruppers upplevelser av professionell teater*, 1984

⁸² Helander, ”Det var roligt när mamman grät”, 35

de kommer til å møte i teatret.⁸³ Alle disse faktorene er med på å avgjøre hvordan teateropplevelsen blir, og taler for at man i praktisk teaterarbeid for barn må ta hensyn til denne kunnskapen.

Flere forskere understreker at barnepublikum ikke oppfatter teaterforestillinger på samme måte som voksne. Helander skriver i essayet "Hundra år av småbarnskonst" (2001) at barn og voksne velger ulike fokus. Barna fester seg ofte ved enkeltheter og detaljer. Disse blir utgangspunktet for deres tolkninger og opplevelser av teater i den grad at det er mulig å snakke om at barnepublikummet skaper sin egen dramaturgi. Dette innebærer at handlinger, situasjoner og figurer som fra et voksenperspektiv kan framstå som uviktige og perifere, kan bli den altoverskyggende opplevelsen og det sentrale i barnets forståelse av forestillingen.⁸⁴

Carlssons forskning viser omtrent det samme, men hun påpeker at ettersom barna blir eldre foregår det en utvikling mot en mer helhetlig forståelse av teaterforestillinger. Carlsson undersøkte tre ulike aldersgruppers opplevelse av teater med henblikk på aldersforskjell. Aldersspennet var fra 6 til 12 år, og alle barna fikk se den samme forestillingen. Hun skriver: "Med barnens ökade ålder framkom pjäsens kronologiska skeende på ett helt annat sätt i deras berättelser. Det blev också allt vanligare att de gjorde översiktliga uttalanden och värderingar och deras tolkningar tog oftare upp inre sammanhang i pjäsen."⁸⁵ I målgruppen sju til ti år må vi anta at denne evnen vil variere med erfaring, modenhet og omstendighetene rundt forestillingen.

Helander skriver at følelsen av å oppleve teater sammen med en kamerat er viktig. Denne dimensjonen kommer ofte opp i barns gjenfortelling av teaterforestillinger. Barna er hele tiden oppmerksomme på hverandres reaksjoner. De kan støtte og trøste hverandre når noen er triste eller redde, og motsatt kan de le sammen av humoristiske innslag. Det at de er sammen og kan dele opplevelsen av teater, har vist seg å være viktig. Dette handler ifølge Helander blant annet om behovet barn har for å få bekreftet sine opplevelser. Denne bekreftelsen søker de også hos voksne, og i teatersituasjonen har skuespillerne en unik mulighet til å gi denne, for eksempel ved noe så enkelt som et blikk, skriver Helander.⁸⁶ Her er Helanders fokus rettet

⁸³ Os, Ellen, *Under tre?, Mener dere under tre? Under tre?; Klangfugl: kunst for de minste: rapport fra et prosjekt som beveger seg under den kulturelle lavalder*, i *Barns smak*, 59; Helander, "Det var roligt när mamman grät", 86

⁸⁴ Karin Helander, "Hundra år av småbarnskonst", i *För de allra små!*, redigert av Margareta Sörenson (Stockholm: Rabén & Sjögren, 2001), 153

⁸⁵ Carlsson, *Teater för barn*, 179

⁸⁶ Helander, "Att tillhöra barnpubliken", 35-36

mot førskolebarn. Jeg vil gå ut fra at behovet for bekreftelse er tilstede også hos barn i tidlig skolealder, om enn i noe mindre grad.

Carlsson konstaterer at nærhet til scenen øker barnas deltakelse i kommunikasjons-prosessen underveis i en forestilling, og videre at kommunikasjon fra scenen til publikum kan bidra til å øke tydeligheten i fortellingen.⁸⁷ I den forbindelse kommer hun også inn på barns forhold til realisme i teatret. Carlsson mener at kontakt i form av forklaringer og kommentarer under spillets gang kan hjelpe de minste barna med å forstå handling og scenografi. For de litt eldre barna kan dette derimot oppleves som fiksjonsbrudd som legger demper på hele teateropplevelsen.⁸⁸ Helander viser til lignende funn, men mener at dette hovedsakelig knytter seg til forestillinger som bygger på en realistisk oppføring: ”... kravet på yttre troværdighet [gäller] inte lika mycket i uppsättningar som präglas av starka symbolska eller stiliserade drag - den inre realismen har sitt eget språk och sin egen uttrycksförmåga.”⁸⁹

Helander tar også for seg barns humor, og viser til forskning av blant annet Hagnell som vitner om at små barn liker fysisk spill, overdrivelser, gjentakelser og *slapstick*. Eldre barn setter også pris på brudd på tabuer, situasjonskomikk, absurditeter, gjenkjennelse, at noen (helst voksne) dummer seg ut, ordspill og overraskelsesmomenter. I tillegg liker de skremmende passasjer, pinlige opptrekk og å se lek framstilt i scenisk form.⁹⁰ Hagnell på sin side understreker at latter hos publikum ikke er en garanti for at en forestilling kommuniserer godt med barna. Barn ler når de er redde, når de føler seg usikre, men selvsagt også når de trives.⁹¹

Hagnells forskning handler også om å undersøke hva barn og ungdom faktisk mener om teater. Et sentralt poeng fant hun å være at de fleste foretrekker teater med et meningsfylt innhold:

Det tycks alltså vara en vanföreställning att barn och ungdomar bara uppskattar rena divertisemang på teatern. Snarare tycks de vilja se pjäser som hjälper dem att förstå sig själva och den värld de lever i,

⁸⁷ Carlsson, *Teater för barn*, 169

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Helander, ”Att tillhöra barnpubliken”, 95

⁹⁰ Ibid., 35-41

⁹¹ Hagnell, *Barnteater: myter och meningar*, 73-80

*som hjälper dem att växa, men naturligtvis med ämnet behandlat i en engagerande form.*⁹²

Lignende funn viser Helander til. Som et eksempel nevner hun en oppsetning på *Dramaten* av Ulf Starks fortelling *Kann du vissla, Johanna* (1994). Forestillingen handlet om en gutt som opplever at liksom-morfaren han har skaffet seg døde. Til tross for den triste slutten hadde teateropplevelsen vært lystbetont i den grad at barna kjente seg glade i etterkant. For barna som var cirka 10 år gamle hadde det triste en verdi i seg selv: ”Jag tycker att det var bra att morfar dog för då är det inte hele tiden så roligt utan någon gång tycker jag att det skall vara lite sorgligt så man kanskje gråter lite”, siterer Helander, og fortsetter: ”Också barnpubliken har behov av katharsis (rening) på teatern!”⁹³ For de litt yngre barna (fra fire år og oppover) var løsningen ikke å gråte, men å dikte videre slik at fortellingen fikk en lykkelig slutt. Kanskje gutten fikk en ny morfar eller kanskje de møttes igjen i himmelen? Dette er en vanlig strategi, skriver Helander, og handler om behovet for å vite hvordan det går: ”Barn skapar lyckliga slut när de behöver – men avvisar öppna slut där de själva ska stimuleras till reflektion.”⁹⁴ Innenfor målgruppen sju til ti år vil man kunne møte på begge måter å forholde seg til triste avslutninger.

Den vanligste måten for barna å leve seg inn i forestillinger går via identifikasjon. Hagnell skiller her mellom de to hovedkategoriene ønskeidentifikasjon (personer med egenskaper barna gjerne skulle ønske de hadde) og likhetsidentifikasjon (personer med like egenskaper som barna). Som eksempel på de to kategoriene nevner Hagnell henholdsvis eventyreren Pippi Langstrømpe og de mer normale søsknene Tommy og Annika.⁹⁵ Helander skriver at disse funnene stemmer godt overens med hennes egen forskning. Samtidig understreker hun at det ikke alltid er slik at barn identifiserer seg kun med barnerollene i en forestilling. Snarere er det viktig at de kjenner seg trygge på den karakteren eller de karakterene de identifiserer seg med. Hagnell understreker dette: ”Situationen som den person är i som man väljer att identifiera sig med ... måste vara en situation där personen inte hotas av någon fara.”⁹⁶ En lignende tendens fant teaterforskeren Willmar Sauter i sin resepsjonsforskning med ungdom i teatret. Der forskerne hadde gått ut fra at ungdommene kom til å identifisere seg med de unge hovedrollekarakterene, viste det seg at dette ikke var tilfelle. De aller fleste identifiserte seg

⁹² Ibid., 58

⁹³ Ibid., 100

⁹⁴ Helander, ”Det var roligt när mamman grät”, 97

⁹⁵ Hagnell, *Barnteater: myter och meningar*, 118-119

⁹⁶ Ibid., 121

med den trygge og solide Ammen i Shakespeares *Romeo og Julie*, mens de i Tsjekhovs *Måken* identifiserte seg med den suksessfulle og sterke moren Irina. Sauter kobler dette sammen med det faktum at både Constantin i *Måken* og Romeo og Julie er usikre, ustabile og ender sine liv for egen hånd i ung alder.⁹⁷ Dette taler samtidig for at identifisering er en viktig faktor for opplevelsen av teater også for eldre barn (og ungdom).

Hagnell understreker viktigheten av uttrykksform for å formidle et innhold i barneteater. En vanlig måte å ”spela bort ett budskap” på, er ifølge Hagnell ”att endast framställa det verbalt utan någon fysisk gestaltning”⁹⁸ Hun tar ikke stilling til hvorvidt én uttrykksform fungerer bedre enn en annen, men utdyper sitt poeng ved å påpeke at det man vil formidle ikke kan legges verken i replikker, sluttpoenger eller i sang, men må framstilles i forestillingens helhet.⁹⁹ Helander finner belegg for noe av det samme som Hagnell. Hun skriver at voksne ofte har en større tiltro til teksten som teatrets fundament enn hva et barnepublikum faktisk gir uttrykk for. Kroppsspråk, scenografi og bevegelser er vesentlige informasjonskanaler som ofte blir helt sentrale for barn.¹⁰⁰

Når jeg i analysekapittelet skal diskutere hvorvidt forestillingene har kommunisert med sitt publikum, vil det være naturlig å ta hensyn til den resepsjonsforskningen jeg har presentert i dette avsnittet. Etter min mening er det fire vesentlige aspekter man bør ta særlig hensyn til; det ene er kommunikasjon mellom scene og sal, det neste er behovet for et meningsfylt innhold, det tredje er valg av uttrykksform og det siste er identifikasjon. I det følgende skal jeg med dette i bakhodet forsøke å komme fram til hvordan begrepet troverdighet kan forstås i denne oppgaven.

3.5 Troverdig kommunikasjon, troverdig opplevelse og troverdig fabel

Jeg vil i denne oppgaven bruke *troverdig kommunikasjon* som utgangspunkt for en *troverdig opplevelse* som grunnlag for diskusjonen omkring troverdighet. Som en forutsetning for en slik kommunikasjon har jeg valgt å innføre elementet kontakt. Kontakt forstås som en dynamisk prosess som foregår gjennom hele forestillingen, og knytter seg til teater som øyeblikkets kunst. For å beskrive en troverdig opplevelse, vendte jeg meg til Aristoteles og

⁹⁷ Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception* (Iowa City: University of Iowa Press, 2000), 189

⁹⁸ Hagnell, *Barnteater: myter och meningar*, 78

⁹⁹ Ibid., 97. Én av mytene om barneteater er ifølge Hagnell nemlig: ”På ett eller annat ställe bör god barnteater ha smusslat in ett meningsfullt budskap. Meningen går lättare in om budskapet sjunges fram.” (ibid)

¹⁰⁰ Helander, ”Det var roligt när mamman grät”, 94

hans begreper katarsis og hedoné. Disse beskriver tragediens effekt, og kan sies å være begreper som presiserer hvilke emosjoner jeg mener kan være et mål for opplevelsen av barnetragedier. Jeg så også nærmere på troverdighet i fabelen, og kom fram til at denne knytter seg til en indre sannsynlighet, slik Lessing beskrev det. Jeg valgte videre å følge Aristoteles, som skrev at fabler som tar for seg konflikter blant mennesker i nære relasjoner, er de som best kan skape den tragiske effekten. Troverdighet blir slik et komplekst begrep som rommer kommunikasjon, opplevelse og fabel.

I det siste avsnittet så jeg nærmere på disse punktene i relasjon til resepsjonsforskning innenfor barneteater. Her ble det klart at ytre omstendigheter, som dagsform og kjennskap til hva man skal se, er viktige forutsetninger for at en opplevelse skal finne sted overhodet. Det kom også fram at barn behøver å bli sett i teatret, både av andre barn, men også av voksne. Dette ser jeg i sammenheng med kontakt. Jeg så kontakt som en forutsetning for troverdig kommunikasjon, og i denne sammenhengen var det også viktig med nærhet til scenen. Det var dessuten viktig at forestillinger var tilpasset barnepublikummets alder. Dernest viste jeg at en troverdig opplevelse av tragedier kan beskrives ved hjelp av begrepene katarsis og hedone. En forutsetning for denne effekten var ifølge Aristoteles at fabelens konflikt omhandlet mennesker i nære relasjoner. Helander og Hagnell framhevet at for barn var det viktig at fabelen ble framstilt som handlinger. Det var ikke tilstrekkelig at den ble formidlet gjennom verbal kommunikasjon, ei heller i sangnumre. Et siste poeng var at opplevelsen avhenger av at barna kan identifisere seg med karakterene på scenen. Troverdighetsbegrepet i denne oppgaven må følgelig ses i relasjon til Hagnells og Helanders funn. Disse funnene vil dermed fungere som et utgangspunkt for videre undersøkelser av sammenhengen mellom innhold og form. Videre innebærer det at både troverdig kommunikasjon, en troverdig opplevelse og en troverdig fabel er aspekter ved en forestilling som vil avhenge av målgruppens egenskaper. Det er forøvrig verdt å merke seg at det troverdighetsbegrepet jeg har utarbeidet her forholder seg til tragedien spesielt og ikke til teater generelt.

4.0 Teatralitet

4.1 Begrepet teatralitet

I avsnitt 1.1.2 presenterte jeg Grans begrep *uttalt teatralt teater*, som henviser til teatrale uttrykksformer som med hensikt peker på sin egen iscenesettelse. Jeg konstaterte at det er denne formen for teatralitet som omtales i oppgaven. Som Gran understreker, står det teatrale alltid i relasjon til idéen om det autentiske. Innenfor teaterhistorien har dette vært særlig tydelig i overgangen fra realismen/naturalismen til reteatraliseringen. Her ble teatralitet, forstått som uttalt teatralt teater, løftet fram som det motsatte av realisme/naturalisme. I sin bok *Eventness* (2006) gir Willmar Sauter en oversikt over hvordan *theatricality* (teatralitet) har blitt brukt i akademisk sammenheng i nyere tid. Teatralitet har ifølge Sauter blitt benyttet *metaforisk* for å beskrive hendelser som ikke er teater, *deskriptivt* for å beskrive teatrets egenart, *epokalt* for å beskrive teater i gitte historiske perioder, og: ”as *binary opposition towards naturalism*”.¹⁰¹ Den metaforiske bruken av begrepet samsvarer med Grans forståelse av teatralitet. Hun knytter begrepet til tilskuerens blick, og åpner slik for at i utgangspunktet hverdagslige fenomener kan forstås som teatrale.¹⁰² Kategorien *deskriptiv* knytter seg til skillet mellom kunststartene, mens reteatraliseringen er et eksempel på en *epokal* bruk av begrepet. Den siste kategorien, *as binary opposition towards naturalism*, sammenfaller slik jeg ser det med innholdet i *uttalt teatralt teater*, og beskriver på en fin måte hvordan teatralitet kan forstås i denne oppgaven. La meg allerede her understreke at jeg oppfatter Sauter dit hen at teatralitet i denne betydningen brukes om en uttrykksform, og ikke om et innhold.

Der Sauter skriver *naturalism*, er det i norsk fagterminologi slik at man bruker realisme og naturalisme litt om hverandre. Det vanligste er kanskje å bruke *realisme* istedenfor naturalisme for å beskrive en teaterstil som minner om den som vokste fram på slutten av 1800-tallet. Teatralitet må derfor forstås ikke bare som det motsatte av naturalisme, men også som det motsatte av realisme. Dertil er det selvfølgelig slik at realistisk/naturalistisk teater, foruten å være betegnelser på historiske retninger, også har hatt en framtreddende rolle som en egen stil innenfor det vestlige teatret helt fram til idag.¹⁰³ Konsekvensen blir dermed at teatralitet i denne oppgaven forstås som det motsatte av en realistisk/naturalistisk uttrykksform, forstått som både en historisk og en samtidig spillestil.

¹⁰¹Willmar Sauter, *Eventness: A concept of the Theatrical Event*, preliminary edition (Stockholm: STUTS, 2006), 62

¹⁰² Gran er ikke alene om å mene dette. Metaforisk bruk av teatralitet er vanlig i teatervitenskapen.

¹⁰³ Christopher Innes (ed.), *A Sourcebook on Naturalist Theatre* (London og New York: Routledge, 2000), 1; Her må vi anta at både Innes og Osten forholder seg til en vestlig teatertradisjon.

Selve teatralitetsbegrepet må også ses på som et begrep i utvikling. Utgangspunktet for teatralitet som det motsatte av naturalisme/realisme knytter seg opprinnelig til begynnelsen av 1900-tallet og til den perioden i vestens teaterhistorie vi kjenner som reteatraliseringen. I boka *Dramaturgi* forklarer Lise Hovik hvordan begrepet reteatralisering refererer til en rekke skrifter og bøker som ble utgitt omkring 1910 av blant andre Nikolaj Evreinov, George Fuchs, Edward Gordon Craig og Vsevolod Meyerhold. Disse *teaterfornyerne* var på ulike måter og nivåer opptatt av at teatret måtte finne andre måter å uttrykke seg på enn gjennom den rådende realistiske/naturalistiske stilen. En viktig faktor for dem var å finne tilbake til teatrets røtter, og dette mente de å finne i teatrale uttrykksformer. Hovik skriver:

En sterk interesse for teaterhistoriske former, en modig eksperimentering med skuespillernes fysiske uttrykk frigjort fra det litterære dramaet og en leken tilnærming til rom, scene og visualitet. Alle disse ingrediensene utgjorde kjernen i reteatraliseringen.¹⁰⁴

I reteatraliseringen lå det følgelig en bevissthet om at teatralitet ikke var et nytt fenomen, men hadde dype røtter i teaterhistorien. Dermed kan teatralitet også forstås som en mer generell betegnelse på en uttrykksform og en måte å kommunisere på i teatret. Både i forkant og i etterkant av reteatraliseringen har teatrale uttrykksformer vært brukt på forskjellige måter av ulike teaterkunstnere. Eksemplene er mange, men verdt å nevne i denne sammenhengen er blant andre Bertolt Brecht, Dario Fo, Odin Teatret, Jaques Lecoq og Keith Johnstone, av den grunn at de alle er teaterkunstnere som har vært viktige for Suzanne Osten.

I det følgende skal jeg forsøke å gi et bilde av det teatrale teater slik jeg forstår begrepet i denne oppgaven. Det vil jeg gjøre ved presentere reteatraliseringens idégrunnlag og ved å ta for meg et lite utvalg av utøvere innenfor denne epoken i teaterhistorien. De teoretiske betraktningene som lå til grunn for reteatraliseringen, var viktige for utformingen av det 20. århundrets teater og er således også viktig for å forstå Ostens teater. Utvalget av teaterformer og kunstnere er gjort med tanke på å gi et representativt bilde av de ulike aspektene ved teatralitetsbegrepet og for å gi konkrete eksempler på ulike teatrale uttrykksformer. Det vil således ikke dreie seg om en systematisk gjennomgang av den utviklingen teatralitetsbegrepet har gjennomgått fra slutten av 1900-tallet og fram til idag. I etterkant av denne gjennomgangen vil jeg ta for meg Ostens teatralitetsbegrep. Her vil jeg diskutere teatralitet i Suzanne Ostens teater og komme inn på hennes inspirasjonskilder. Avslutningsvis vil jeg

¹⁰⁴ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 124

forsøke å konkretisere hvilke teaterformer som kan kalles teatrale. Jeg vil også forslå noen fellestrekk for teatralt teater.

4.2 Reteatralisering: jakten på teatrets egenart

Rent faktisk knyttes reteatraliseringen til det moderne teatrets gjennombrudd, og tidfestes av Gösta Bergman til perioden 1890-1925.¹⁰⁵ Perioden kjennetegnes ved sitt omfattende oppgjør med naturalismens og realismens illusjonsteater og titteskapsscener. Realismens og naturalismens teater var preget av et uttalt ønske om å se virkeligheten representert på scenen i form av en korrekt gjengivelse av psykologiske, sosiale og materielle forhold i samfunnet. Dette kom til uttrykk i dramatikken, såvel som i spillestil og scenografi. Med reteatraliseringen tok teatret steget inn i modernismen, hvilket blant annet innebar at det ble rettet fokus mot kunstens egenart og at valg av uttrykksform og virkemidler ble sentrale tema for teaterkunstnerne. For teatret innebar reteatraliseringen følgelig et fornyet fokus på teater som kunstform og på teatrets egne uttrykksformer. Særlig viktig var løsrivelsen fra litteraturen som premissleverandør for det sceniske uttrykket. Dette viste seg i praksis på mange forskjellige måter, og de enkelte teaterkunstnerne hadde individuelle innfallsvinkler til fornyelsen av teatret. Mange hentet inspirasjon fra Østens teater, og folkelige teaterformer fikk en oppblomstring. To sentrale programskrifter satte i gang teaterdebatten; det ene var Georg Fuchs' (1868-1949) *Die Schaubühne der Zukunft* (1905), det andre var Edward Gordon Craigs (1872-1966) *The Art of the Theatre* (1905).¹⁰⁶

4.2.1 Craig: teater som selvstendig kunstform

Begrepet reteatralisering ble lansert av Fuchs nettopp i boka *Die Schaubühne der Zukunft*.¹⁰⁷ Der hevdet han at illusjonsteatrets konvensjoner var med på å opprettholde borgerskapets makt i samfunnet. Han ønsket seg tilbake til det umiddelbare teatret, slik han mente det hadde eksistert i antikken og middelalderen. For å oppnå dette måtte skillet mellom scene og sal oppheves, og kroppens bevegelighet måtte komme i fokus.¹⁰⁸ Det samme året (1905) ga Craig ut heftet *The Art of the Theatre*.¹⁰⁹ Hans poeng var at dersom teatret skulle framstå som en egen kunstart, kunne det ikke kun beskjeftige seg med etterligning av naturen. Dette, hevdet Craig, var imitasjon og ikke skapende virksomhet, og det kunne følgelig ikke ses på som

¹⁰⁵ Jf. tittelen på boka *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*.

¹⁰⁶ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 253

¹⁰⁷ Jon Nygaard, *Teatrets historie i Europa, del 3: Teatret i vårt århundre. Teater og samfunn* (Spillerom, 1995), 20-21.

¹⁰⁸ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 254

¹⁰⁹ Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 286-287

kunst. For teatret innebar dette at man måtte søke andre måter å skape kunst på enn den rådende illusjonsteater-tradisjonen.¹¹⁰ I en tenkt dialog mellom en sceneinstruktør og en tilskuer formulerte Craig sitt teatersyn, hvor det sentrale var at teatrets vesen består av en sammensetning av elementene handling, ord, linjer, farger og rytme. Når tilskueren så spør hvilke av elementene som har størst betydning, svarer sceneinstruktøren (Craig): ”Den ene er ikke viktigere enn den andre. ... I et henseende er kanskje handlingen den mest verdifulle delen. ... Teaterkunsten har sprunget ut av handling – bevegelse – dans.”¹¹¹

Samtidig som Craig understreket den fysiske handlingens betydning i teatret, jobbet han i praksis vel så mye med scenografiske løsninger som kunne legge til rette for det nye teatret han så for seg. Rene linjer, geometriske former, lyssetting og skyggespill, draperier og klare farger utgjorde basis i hans iscenesettelser og senere i hans arbeidsskisser. Craig ville bryte med alle teatrets konvensjoner, og var inspirert av hvordan gamle teaterformer og østens teaterkunstnere brukte farge, form og rytme som utgangspunkt for sitt skapende arbeid. For Craig var regissøren teatrets kunstner, med mulighet til å skape den perfekte komposisjon på scenen i form av en forening av musikk, ord, bevegelse, farge og form.¹¹²

Som symbolistene var Craig dessuten opptatt av skuespillerens tilkortkommenhet. I artikkelen ”The Theatre and the Übermarionette” (1908) skriver han: ”Acting is not an art ... Art arrives only by design. Therefore in order to make any work of art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials.”¹¹³ Fordi skuespillerne etterlignet virkeligheten var de ikke kunstnere for Craig. Isteden ønsket han seg skuespillere som minnet om marionetter: ”The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the über-marionette we call him.”¹¹⁴ Fordelen med en slik skuespiller var at den kunne la seg forme og bevege på samme måte som marionette-figurer. Gran ser Übermarionetten både som et uttrykk for Craigs betraktninger om regissøren som teatrets skapende kunstner og som et uttrykk for hans teatersyn.¹¹⁵

¹¹⁰ Ibid., 284

¹¹¹ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* [1911], gjengitt som ”Teatrets vesen” i Gatland, *Teaterteori*, 78

¹¹² Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 44-95

¹¹³ Edward Gordon Craig, ”The Actor and the Übermarionette” i *The Mask*, vol.1, 1908.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Anne-Britt Gran, ”Fornyelsen av vår tids teater og regikunst” i *Regikunst*, redigert av Helge Reistad (Asker: Tell forlag, 1991), 217

Erika Fischer-Lichte ser Fuchs' og Craigs virksomhet i lys av det hun omtaler som *de-literarisation* innenfor teatret. I boka *History of European Drama and Theatre* (2004) argumenterer Fischer-Lichte for at troen på språket som meningsbærende var i ferd med å bryte sammen, og at kunstnerne som en følge av dette søkte andre måter å uttrykke seg på. Dette fikk særlig konsekvenser for det dramatiske verket og materialiserte seg som en bevegelse vekk fra det skrevne dramaet som utgangspunkt for forestillingene.¹¹⁶ Fischer-Lichte beskriver også denne utviklingen som en konsekvens av idéen om teater som en egen kunstart med egne karakteristika.

4.2.2 Symbolisme og dadaisme: poetisk symbolspråk og sammenblanding av kunstmediene

Tidligst ute som fornyere av teaterkunsten var symbolistene i Frankrike.¹¹⁷ Oscar G. Brockett forklarer hvordan symbolistene mente at subjektive erfaringer og indre og spirituelle opplevelser ikke kunne uttrykkes ved hjelp av representasjon. I stedet søkte man å skape et poetisk symbolspråk for å visualisere de indre stemningene og opplevelsene. Motivene ble hentet blant annet fra gamle myter, og den indre opplevelsen skulle framstilles i drømmebilder på scenen.¹¹⁸ Interessant nok preges den tidlige symbolismen av en sterk motvilje mot skuespillere. Når scenen skulle gi rom for drømmer og utopiske virkeligheter, var det ikke uten videre plass til mennesker av kjøtt og blod. Symbolistene søkte dermed nye medier for å uttrykke seg, og var inspirert av pantomime, marionette-teater og skyggeteater. Disse formene hadde til felles at de nedtonte skuespillerens funksjon, og fjernet teatret fra naturalismens "hverdagskropp". Etter hvert fikk likevel skuespilleren sin plass i symbolismens teater, men kun som visuelle elementer i ulike former for drømmebilder.¹¹⁹ For reatraliseringen var symbolismen viktig i kraft av sitt brudd med naturalismen. Dette bruddet materialiserte seg som renskåret og symbolsk scenografi med en tilhørende stilisert og symbolsk spillestil. Det man så på scenen skulle gi spillerom for fantasien og minne om en drømmetilstand. Derav fulgte en fragmentarisk dramaturgi og en sammenblanding av ulike teatrele virkemidler, som for eksempel tablåer, nevnte pantomime, marionette-teater og

¹¹⁶ Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 284

¹¹⁷ Allerede i 1890-årene vokste det fram en retning som med utgangspunkt i den subjektive opplevelsen av verden ønsket å skape alternative framstillinger av virkeligheten. Bevegelsen startet innenfor litteraturen, hvor man var inspirert av Wagner og hans *Gesamtkunstwerk* (allkunstverk) og drømte om en forening av alle kunstneriske uttrykksformer. Innenfor teatret var Paul Fort og hans Théâtre d'Art, Lugné-Poe og Théâtre l'Oeuvre og dramatikerne Maeterlinck sentrale bidragsytere og skapere av symbolismens teater. Strindbergs *Ett Drömspel* er også et godt eksempel på et symbolsk drama.

¹¹⁸ Oscar G. Brockett G. with Franklin J. Hildy: *History of the Theatre*, 8. utgave (Boston: Allyn and Bacon, 1999), 439

¹¹⁹ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 44-95

skyggespill samt poetiske og lyriske innslag, dans og musikalske numre. Det er i kraft av disse elementene at symbolismen er viktig for forståelsen av teatralitet som fenomen.

Dadaismen er en annen innflytelsesrik retning som har vært viktig for utviklingen av det teatrale teater i det 20. århundret. Dadaismen knyttes framfor alt til Tristan Tzara (1896-1963) og miljøet rundt ham i Zürich fra omkring 1915, bestående av malere, skulptører og forfattere. Her spilte de kabareter som besto av en blanding av sang, dans, maleri, opplesing og dramatiseringer. Dada baserte seg på spontanitet og tilfeldighet, hvilket også kom til uttrykk i teaterforestillingene. Disse hadde form som kabareter, og man blandet sjangre etter eget forgodtbefinnende. Bergman skriver: ”Dadaisterna hadde sinne för den teatrala gesten, allt blev teater för dem ... Man spränger gränserna för de skilda konsterna och låter dem skära över varandra. Olika medier, tekniker, genrer blandas sammen i en kakofoni.”¹²⁰ I stedet for nøye planlagte komposisjoner på scenen, gjorde dadaistene et poeng av å sette det uforutsigbare og spontane i et slags system. Dadaismen kjennetegnes ved sin sammenblanding av ulike kunstformer, ved sin kabaret-form basert på sketsjer og ved sin poetiske og surrealistiske framtoning. Masker, scenisk framstilling av geometriske former, poetiske raptuser og collage hører også hjemme under dadaismen.¹²¹ Selv om dadaismen kanskje ikke hadde så stor innflytelse på teatret i sin samtid, har det hatt stor betydning for ettertiden. Bergman skriver at for neo-avantgarden på 1960-tallet fikk dada en betydning for teatret som rammeverk for *happenings* og for det han kaller ”åpent teater”.¹²² I vår sammenheng er dadaismen interessant fordi den gir et godt bilde av en teatral teaterpraksis.

4.2.3 Meyerhold: skuespilleren og tilskueren i sentrum for ”the theatre of improvisation”.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940) er kanskje den teaterfornyeren som i størst grad omfavner alle reteatraliseringens aspekter.¹²³ Gjennom hele sin karriere gikk han i strupen på realismen og naturalismen både i skrift og i praksis. I artikkelen ”Det naturalistiske teater og stemningernes teater” formulerer han seg om det han ser på som det naturalistiske teatrets problem:

Det naturalistiske teater lærer skuespilleren et udtryk, der er absolutt lovmæssig klart og præcist, og tillader aldrig et antydningernes spil

¹²⁰ Ibid., 484

¹²¹ Ibid., 481-490

¹²² Ibid., 485

¹²³ Reteatraliseringen sammenfaller i Russland med de politiske omveltningene, og Meyerholds virksomhet må forstås på bakgrunn av disse.

*eller et spil, der bevidst standser op på halvvejen. ... Det naturalistiske teatret fornægter åbenbart tilskuerens evne til at tegne færdig og drømme.*¹²⁴

Ved å iscenesette naturalistiske (og realistiske) drama med hovedvekt på det talte ord, fratok man skuespilleren muligheten til å være skapende, mente Meyerhold. Han hevdet også at denne teaterformen var et problem fordi den konsekvent fratok *tilskuerne* muligheten til å fantasere. Motsatt åpnet det teatrale teater for fantasien og assosiasjonene, ved at det satt kroppen i sentrum og kommuniserte gjennom symboler og stilisering. Meyerholds fokus var møtet mellom skuespilleren og tilskueren.

For å skape dette møtet eksperimenterte Meyerhold med alle teatrets virkemidler. Særlig opptatt var han av stilisering som virkemiddel. Målet med stiliseringen var å renske scenen for naturalistiske holdepunkter, og i stedet overlate meningsdannelsen til tilskueren. Det samme kan sies å ha vært argumentasjonen for Meyerholds utvikling av *biomekanikken*. Biomekanikken innebar en rekke øvelser som skulle trene skuespillerens kropp slik at denne kunne utføre en hvilken som helst bevegelse på scenen. Målet var å utvikle et presist, stilisert kroppsspråk som kunne uttrykke relasjoner mellom mennesker.

Meyerhold mente at konsekvensen av stilisering var at tilskueren hele tiden måtte jobbe aktivt for å skape ny mening i det han eller hun så. Samtidig ble fokuset flyttet fra de sceniske omgivelsene til skuespilleren, som Meyerhold framholdt å være teatrets sjel. Meyerhold videreførte stiliseringen i arbeidet med scenografien. Inspirert av malekunsten var han opptatt av at scenen måtte betraktes som et nøye komponert bilde, hvor ingenting kunne være overflødig. Dermed var scenen rensket for objekter som ikke hadde en funksjon i fortellingen. Samtidig ville han for enhver pris unngå å skjule at det var en teatral virkelighet man som tilskuer befant seg i. Inspirert av konstruktivismen valgte han funksjonalistiske scenografiløsninger. Det stiliserte teatret åpnet også for en rytmisk tilnærming til teaterforestillingen. Meyerhold jobbet med musikalitet som innfallsvinkel til regiarbeidet. Selv om det ikke var snakk om musikk i melodios forstand, var det et mål å la rytmiske elementer være førende for regien.

¹²⁴ Vsevolod Meyerhold, *Det teatraliske teater*, samlet og presentert av Nina Gourfinkel, overs. fra russisk av Troels Andersen og Eli Christiansen, overs. fra fransk av Martin Berg (Hostebro: Odin Teatrets Forlag, 1975), 29

Fischer-Lichte skriver at Meyerhold hentet inspirasjon og teknikker fra en rekke sjangre i sitt arbeid. Russisk fjelebodteater, antikkens masketeater, middelalderens mysteriespill, elisabethansk drama, spansk gullalder-teater, *commedia dell'arte*, figurteater og japansk og kinesisk teater var viktige inspirasjonskilder. Særlig opptatt var han av japansk teater, som ikke la skjul på at det var nettopp teater, og *commedia dell'arte* som åpnet for bruk av masker og en ny spillestil.¹²⁵ I masken fant Meyerhold et visuelt uttrykk for sitt teatersyn. Han brukte Harlekin-masken som eksempel. Med sitt stiliserte uttrykk, som på én og samme tid rommet tragedie og komedie, djevleskap og uskyld, pekte den utover her-og-nå-situasjonen og til alle som hadde noe til felles med maskens fysiske kjennetegn. Samtidig var den helt avhengig av skuespillerens fysikk for å komme til liv. Meyerhold lovpriste masken fordi den krevde en fysisk aktiv skuespiller og fordi den muliggjorde stilisering.¹²⁶

Meyerhold var også opptatt av grotesken. Ordet grotesk beskriver noe som er unaturlig eller komisk overdrevet og knytter seg i første omgang til deformasjon. Ifølge Meyerhold forestiller grotesken noe "hæslig-besynderlig, et humorens værk, som uden synderlig lovmæssighed forbinder yderst forskjelligartede begreper."¹²⁷ Han knytter den videre til motsetningene mellom det høye og det lave, og understreker at grotesken kjennetegnes ved at den bevisst blander motsetningene mellom de to. Denne sammenblandingen har en komisk effekt, og må forstås i relasjon til det tragiske: "Grotesken er ikke blot en komisk genre, ... men også tragisk."¹²⁸ I dette ligger groteskens potensiale, og Meyerhold var opptatt av grotesken nettopp fordi dens ambivalens gjorde at tilskueren måtte forholde seg aktivt til det som foregikk på scenen. Med dette forstår jeg at grotesken innebærer en komisk innfallsvinkel til det tragiske. Grotesken som sjanger beskriver dermed en besk form for tragikomedie. Denne formen har forvrenging og kontrast som innfallsvinkel til å framstille det normale på scenen.

Helt sentralt i Meyerholds teater sto følgelig skuespilleren og møte med tilskueren. Dette gjennomsyret hans teater, og ga utslag i arbeidet med blant annet *commediaen* og grotesken. I artikkelen "The Fairground Booth" uttrykker Meyerhold et sterkt ønske om at teatret må annamme egenskapene til de omreisende teatergruppene og gjøglerne, og skriver: "Then at

¹²⁵ Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 291

¹²⁶ Vsevolod E. Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, overs. og redigert av Edward Braun (London, Methuen Drama, 1998), 127. Dette avsnittet er utelatt i den danske utgaven.

¹²⁷ Meyerhold, *Det teatraliske teater*, 121

¹²⁸ *Ibid.*, 122

last we shall see the rebirth of *the theatre of improvisation*.¹²⁹ I vår sammenheng er Meyerhold sentral fordi han med sitt arbeid har påpekt flere aspekter ved teatralt teater som taler for kontakt mellom scene og sal, slik Osten også gjør det. Han er også sentral i kraft av sitt arbeid med diverse sjangre som har teatralitet som felles egenskap.

4.2.4 Evreinov: teatret imiterer livet (det teatrale instinkt)

Nikolaj Evreinov (1879-1953) hadde en annen innfallsvinkel til teatralitetsbegrepet enn de andre jeg har beskrevet. Istedenfor å knytte teatralitet til teatrets egenart, mente Evreinov at trangten til teater var en egenskap ved mennesket, et slags menneskelig instinkt:

*We are all born with this feeling in our soul, we are all essentially theatrical beings. ...Theatricality is pre-aesthetic, that is to say more primitive and fundamental than our aesthetic feeling, or feelings ...Hence, the theatrical art is essentially different from all other arts.*¹³⁰

Evreinov hevdet at alle mennesker har en medfødt trang til transformasjon, og at teatrets funksjon i samfunnet var å minne folk på denne egenskapen. Slik ønsket han å vekke folk opp fra innlærte strukturer og handlingsmønstre og å frigjøre instinktene. Derfor var han opptatt av å skape et teatralt teater, og han vendte seg til teaterhistorien for å finne uttrykksformer som satte menneskets lekenhet i sentrum.¹³¹ Evreinov tok avstand fra illusjonsteatret og fra tekstens hegemoni, og han mente at teatrets egenart var knyttet til skuespillerens evne til transformasjon. Slik kunne publikum ifølge Evreinov endre status fra passive tilskuere til aktive deltagere, og forhåpentligvis også la seg inspirere av teatrets potensial til transformasjon. For Evreinov var det viktig at teatret ikke skulle etterligne livet, men motsatt skulle livet lære av og etterligne teatret. Evreinov så barnets lek som et bevis på sin teori:

In our childhood we were always playing, imagining ourselves or the things surrounding us to be anything we wished them to be. There is

¹²⁹ Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, 127. I den danske oversettelsen heter artikkelen ”Fjællebodteater” og setningen lyder: ”Og så genfødtes endelig *improvisationens teater*.” (*Det teatraliske teater*, 115). Her valgte jeg den engelske oversettelsen, fordi jeg synes den best uttrykker potensialiteten som ligger underforstått i Meyerholds tekst; Det improviserte teater er ikke gjenfødt, men *kan gjenfødtes* dersom Meyerholds ideer tas til følge.

¹³⁰ Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life*, redigert og overs. av I. Nazarov (New York: Bretano’s New York Publishers, 1927), 23

¹³¹ Sammen med andre intellektuelle i St. Petersburg iscenesatte han i 1907 ulike sentrale middelalderspill med den hensikt å gjenskape middelalderens teater. I 1911-12 gikk han løs på spansk dramatik fra 1600-tallet, og hadde planer om å lage en syklus basert på *commedia dell’arte*. Den siste ble stoppet av første verdenskrig, mens de to første syklusene ble gjennomført og ble beskrevet av Evreinov selv som ”kunstneriske rekonstruksjoner”. I 1920 iscenesatte Evreinov stormingen av Vinterpalasset som et masseskuespill med 100 000 deltakere til minne om den historiske hendelsen.

*literally no human being who in his childhood did not play. What kids like most is the theatre.*¹³²

Om Evreinovs praksis, som rommet alt fra masseteater til monodrama, skriver Bergman at den kombinerte en interesse for teaterhistoriske former med eksperimenterende skuespillerkunst frigjort fra det skrevne dramaet.¹³³ I vår sammenheng er Evreinov særlig interessant fordi han peker på sammenhengene mellom teater og lek, og mellom teatralitet og lek.¹³⁴ Symptomatisk er det kanskje også at han drev to teatre med de talende navnene *Det glade teatret for voksne barn* og *Latterspeilet*. Her beskjefteget han seg med humoristiske parodier, karikaturer og sketsjer, og dyrket sin forkjærlighet for det folkelige teatret, herunder særlig grotesken og *commedia dell'arte*.¹³⁵

4.2.5 Sen-modernisme på 1960-tallet: reteatraliseringen videreføres.

Reteatraliseringens idealer og virksomhet har blitt videreført av teaterkunstnere gjennom hele 1900-tallet, men var særlig viktig for mange kunstnere på 1960-tallet. Anne-Britt Gran skriver i artikkelen "Fornyelse av vår tids teater og regikunst" (1991) at vi på dette tidspunktet i teaterhistorien fikk en fornyelse som til forveksling lignet på den som fant sted under reteatraliseringen. Det er vanlig å kalle denne perioden for *høy-modernisme* eller *sen-modernisme*, ettersom den kan forstås som en videreføring av reteatraliseringens modernisme.¹³⁶ Opprøret må ses i lys av den politiske omveltningen tilknyttet studentopprøret i 1968, og hadde til hensikt å gjeninnføre teatret som et viktig element i menneskers dagligliv. I kapittelet om Suzanne Osten i et teaterhistorisk perspektiv refererte jeg til den politiske gruppeteaterbevegelsen i Sverige på slutten av 1960-tallet. Fornyelsen av teaterkunsten kan ses på som en videreføring av reteatraliseringen, og tok form som et opprør mot det bestående institusjonsteatret. I praksis innebar fornyelsen at man oppsøkte nye spillsteder og nye måter å formidle sine budskap på. Igjen var det *commedia dell'arte*, gjøgling, figurteater, inspirasjon fra Osten, visuelle teaterformer og ritualer som sto i sentrum for teaterkunsten. Sentrale navn innenfor teaterfeltet var blant andre Jerzy Grotowski, Peter Brook, Augusto Boal, Arienne Mnouchkine og Théâtre du Soleil, Eugenio Barba og Odin Teatret og Dario Fo og Franca

¹³² Evreinoff, *The Theatre in Life*, 34

¹³³ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 350

¹³⁴ Bergman omtaler Evreinovs teaterfilosofi som "grumlig" (flytende), hvilket kan forstås som at den ikke er akademisk velbegrunnet. Samtidig mener Bergman at den har hatt innflytelse over vår tids teater.; Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 344; Den blir dessuten som oftest referert til i tilknytning til teatralitetsbegrepet, hvor den knyttes til teatralitet som metafor.

¹³⁵ Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 343-350

¹³⁶ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 121

Rame.¹³⁷ Av plasshensyn kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på de spesifikke forskjellene mellom reteatraliseringen og sen-modernistene på 1960-tallet, ei heller de respektive kunstnerne.

4.2.6 Teatralitet i praksis

Med reteatraliseringen ble fokuset rettet mot teatrets egne virkemidler. Ser vi reteatraliseringen under ett, trer det fram et komplekst bilde av et teateruttrykk rikt på uttrykksformer og sjangre, inspirert av både østlig samtidsteater og ikke-tekstbaserte teaterformer fra europeisk teaterhistorie. Et hovedskille går mellom de kunstnerne som ønsket seg et teater der skuespilleren skulle være et visuelt virkemiddel og de som ønsket seg et teater med skuespilleren som formidler. Til den først kategorien sorterer blant annet det symbolistiske teatret og til en viss grad Craig. Til den andre kategorien sorterer Meyerholds og Evreinovs teater. Felles er likevel fokuset på teatrets uttrykksform og i fortsettelsen av dette også vendingen bort fra illusjonsteatret. Dette knyttet seg til en tro på teater som en egen kunstform med egne virkemidler. Jeg har valgt å forfølge den linjen som Meyerhold og Evreinov representerer, og som delvis ble videreført på 1960-tallet. Teatralitet vil dermed i denne oppgaven forstås som ekspressiv, leken og fysisk teaterform med skuespilleren i sentrum, og med fellestrekkene stilisering (både av scenografi, kostymer, rekvisitter og spillestil), åpen kommunikasjon med publikum, betoning av teater som fiksjon og fokus på handling som fortellerstørrelse. Begrepet beskriver dermed både en uttrykksform og en måte å kommunisere på i teatret. Med dette som utgangspunkt vil jeg undersøke hvordan teatraliteten kommer til uttrykk i Suzanne Ostens teater.

4.3 Teatralitet hos Osten

Mange av Suzanne Ostens oppsetninger kan beskrives som realistiske fortellinger (fabler) iscenesatt ved hjelp av teatrale uttrykksformer. Dette må ses på bakgrunn av hennes regipraksis som henter inspirasjon fra reteatraliseringen og fra sen-modernistene på 1960-tallet. Listen over mennesker og kunstnere hun har latt seg inspirere av er lang. I det følgende skal jeg se nærmere på hvordan hun selv beskriver sin praksis, for deretter å se denne i en teaterhistorisk sammenheng.

Om tiden i frigruppen *Fickteatern* på slutten av 1960-tallet forteller Osten at de var interessert i agitprop og russisk futurisme, commedia dell'arte, siciliansk dukkespill og Dario Fo. De var

¹³⁷ Gran, "Fornyelsen av vår tids teater og regikunst", 224

dessuten opptatt av berlinkabareter og lagde collager inspirert av Kurt Schwitters og dadaismen. Om denne perioden forteller Osten:

*Vi var journalistiska, vi var politiska, estetiska och vi bröt konventioner hela tiden. Vi var absolut inte episka. Vi struntade i det. ...Vi var väldigt intresserade av poesi, och blandade alltid sånger, poesi, sketcher, fakta, publiktiltal och improvisationer.*¹³⁸

Denne måten å tenke om teater og lage teater på har fulgt Osten gjennom hele hennes karriere. Hun sier:

*Som regissör har jag behov av at skapa nya bilder. Inte minst av klyschan "barndom". Blanda genrer och stilar, det ska inte synas att det är för barn; realism, språk, avantgarde, komplexitet, show. Vi kan berätta med et barnperspektiv utan att förenkla något i våra val av språk, bild och mänsklig erfarenhet.*¹³⁹

I artikkelen "Medbrottslighet" (1994) forteller Osten at hun studerer Meyerhold og Coupeau med henblikk på kommunikasjon og lystfølelse i teatret. Det er flere likheter mellom Meyerholds teater og Ostens regipraksis. Mest sentralt er kanskje begges fokus på skuespilleren som teatrets sjel og på teater som et møte mellom tilskuer og utøver. Osten sier blant annet: "Jag tycker att teatern är en konststart som inte klarar bortvändheten från publiken. Den måste ha en dialog."¹⁴⁰ Hun jobber derfor ut fra en ensemble-tanke, hvor alle som deltar i en produksjon er med på å forme produktet. I en e-post skriver hun: "Om alla i ensemblen deltar och påverkar valet av text och estetik tror jag engagemanget blir starkast, och att detta kan gå ut starkare än om ett par olika människor driver det och de andre underordnar sig."¹⁴¹

Som Meyerhold har Osten forøvrig jobbet med rytme og pust som styrende prinsipper for hele forestillinger. Et eksempel på dette er produksjonen *Alkestis* fra 2006. Den er basert på *suzuki*-metoden, som tar utgangspunkt i de fem elementene kropp, pust, stemme, bevegelse og evnen til å styre sin energi for å skape et helhetlig og presist uttrykk på scenen.¹⁴² Hun er dessuten også inspirert av grotesken: "Mitt teatersyn har närts av det groteska"¹⁴³ Osten har også jobbet bevisst med improvisasjon som utgangspunkt for forestillinger. Her har hun for så

¹³⁸ Osten og Zweigbergk, *Osten om Osten*, 57

¹³⁹ Osten, "Tabu och barnteater", 203

¹⁴⁰ Rosenberg, *Besvärliga människor*, 64

¹⁴¹ E-post fra Suzanne Osten, 30.09.07

¹⁴² Fra programmet "Unga Klara ger *Alkestis* av Euripides", programredaktører: Kalle Bäckman og Erik Uddenberg, Stockholm Stadsteater 2007

¹⁴³ Osten, "De onormala" (1996), i *Mina meningar*, 177

vidt også vært vel så inspirert av Keith Johnstones improvisasjonsteater som av Meyerhold. Som Meyerhold var det, er Osten opptatt av maskespill, og bruker ulike former for teatermasker i de aller fleste av sine produksjoner. I den forbindelse gjennomførte hun i samarbeid med My Walther i periodene 1998-2000 og 2002-2006 et omfattende forskningsprosjekt omkring bruk av masker i teatret.¹⁴⁴

Også i andre sammenhenger kommer det fram at Osten er inspirert av reateatraliseringens teaterfornyere. Selv sier Osten: ”Jag skulle ha levt på 1920-talet, det var mitt estetiska decennium, där skulle jag ha trivts som fisken i vattnet”¹⁴⁵ Hun knytter blant annet sitt arbeid til dadaismen: ”Jag är en dadaist, egentligen. Jag gillar provokationene. ... Jag började min verksamhet med en del dadatexter.”¹⁴⁶ Merete Elnan og Jorunn Seljeseth kobler Ostens estetikk med Evreinovs teatersyn i artikkelen ”Hva er aller viktigst?” (2003).¹⁴⁷ Artikkelen tok utgangspunkt i oppsetningen *Det allra viktigaste* (2003) basert på et drama skrevet av nettopp Evreinov, hvor Osten brukte karakterene fra *commedia dell’arte*-tradisjonen som omdreiningspunkt for sin iscenesettelse av dramaet.

Christina Svens framhever i sin bok *Regi med feministiska* (2002) at Suzanne Osten dessuten er sterkt inspirert av ulike teaterkunstnere fra sen-modernismen. I løpet av tiden i *Fickteatern* deltok hun på flere kurs i regi av *Odin Teatret* i Holstebro. Her lærte hun om scenisk kommunikasjon av Jerzy Grotowski, Jaques Lecoq og Dario Fo, som alle var viktige nyskapere av det sceniske uttrykket på den tiden. Særlig var Fos arbeid viktig for Osten, og hans fortellerteknikk og fokuset på forholdet til publikum ble adaptert av *Fickteaterns* ensemble. De komiske innslagene i Fos teater, improvisasjonene og den folkelig inspirerte spillestilen var inspirasjonskilder som fikk mye å si for *Fickteaterns* teaterpraksis. Av Lecoq lærte Osten dessuten mimeteknikk og klovneri. Svens vektlegger også den amerikanske gruppen *La Mama*, som med den kunstneriske lederen Ellen Stewart viste Osten at også kvinner kunne lede teatergrupper.¹⁴⁸

Kanskje oppsummerer Osten selv sitt syn på teater som uttrykksform best. I samtale med Helena von Zweigbergk har hun uttalt:

¹⁴⁴ Suzanne Osten och My Walther, *Hemliga masker: ett konstnärlig forskningsprojekt av Suzanne Osten och My Walther* (Stockholm: My Walther, Suzanne Osten och Dramatiska institutet, 2006)

¹⁴⁵ Rosenberg, *Besvärliga människor*, 53

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Elnan og Seljeseth, ”Hva er aller viktigst?”, 35

¹⁴⁸ Svens, *Regi med feministiska förtecken*, kapittel III

*Den övergripande estetiska ideen som jag hela tiden haft är polemisk mot naturalismen. Det är inget program, men ett raseri mot en formlöshet och konvention som givit upphov til estetiska klichéer om verkligheten.*¹⁴⁹

Jeg mener å ha vist at dette raseriet kommer til uttrykk i et teatralt teater som henter sitt tankegodt fra reteatraliseringen, fra sen-modernistene og fra en kontinuerlig dialog med samtidens teaterformer. Christina Svens formulerer seg slik om Ostens teater: ”... i regiarbeidet plockar [Osten] in element hämtade från vitt skilda håll. Hon lånar av andra regissörer, från teaterteorier, dansen och filmen samt omvandlar lånegodset allt eftersom hennes egen regimetod plöjer nya fåror för hennes arbete.”¹⁵⁰

¹⁴⁹Osten og Zweigbergk, *Osten om Osten*, 110

¹⁵⁰Svens, *Regi med feministiska förtecken*, 22

5.0 Barns lek og teatralt teater

I kapittel tre argumenterte jeg for at troverdighet i denne oppgaven tar utgangspunkt i en kontakt mellom scene og sal, og kan forstås som en troverdig kommunikasjon som resulterer i en meningsfylt opplevelse. Jeg knyttet de tragiske emosjonene katarsis og hedoné til betydningen meningsfylt i tragedien, og viste at disse hang sammen med en troverdig fabel. I kapittel fire ble det konstatert at i denne oppgaven forstås teatralitet både som en uttrykksform og en måte å kommunisere på i teatret. Teatralt teater ble beskrevet som en ekspressiv, leken og fysisk teaterform med skuespilleren og kroppen i sentrum. Videre kjennetegnes teaterformen ved en åpen fiksjon som utgangspunkt for en åpen kommunikasjon med publikum.

Som vi skal få se etter hvert, er det mange fellestrekk mellom barns lek og teatralt teater når det gjelder uttrykksform og måte å kommunisere på. Om relasjonen barns lek og teater skriver Helander:

Teater ligger nära leken. Både teater och lek utgår från rolleken (att pröva skilda roller), förvandlingen av verkligheten ("vi låtsas att") och förmågan att ge föremålen liv. När barnet leker, tycker det sig i en viss mening vara någon annan (något annat) utan att ändå förlora medvetenheten om den "vanliga" verkligheten. Teater kan sägas vara en lek som uttrycker en mening om livet i konstnärlig form.¹⁵¹

Helanders utsagn setter ord på den sammenhengen mange teaterforskere mener at eksisterer mellom barns lek og teater, nemlig at teater kan betraktes som en form for lek behandlet *i kunstnerisk form*. Selv mener jeg at denne sammenhengen er særlig tydelig mellom teatralt teater og barns lek. Det gjelder både uttrykksform og opplevelse, og har blant annet å gjøre med lekens her-og-nå-dimensjon, dens improvisatoriske kvalitet, dens evne til å gjøre den som leker helt oppslukt og dens inkluderende og åpne kommunikasjon. I dette kapittelet skal jeg argumentere for at teatralitet er en uttrykksform og kommunikasjonsmåte som egner seg godt til å skape den kontakten som er en forutsetning for en troverdig kommunikasjon med barn. Det skal jeg gjøre ved å betrakte teatralitet som en særlig leken teaterform.

I den forbindelse har jeg valgt å anlegge to perspektiver på relasjonen barns lek og teatralt teater. Det ene perspektivet blir presentert under avsnitt 5.1 og tar utgangspunkt i arbeidet til teaterforsker Faith Guss. Hun argumenterer for at teater som i uttrykksform minner om lek vil

¹⁵¹ Helander, "Att tillhöra barnpubliken", 37

kommunisere særlig godt med barn. Jeg mener at teatralt teater kan være et slikt teater. Det andre perspektivet blir presentert i avsnitt 5.3 og tar utgangspunkt i Hans-Georg Gadamer teori om lekens natur og om opplevelsen av lek. Her argumenterer jeg ved hjelp av Gadamer for at teatralt teater også kan oppleves som lek.

I engelsk faglitteratur brukes *play* nokså synonymt med *lek* og suppleres med det mer regelstyrte *game*, som tilsvarer norsk *spill* eller i visse tilfeller også *konkurranse*. Jeg har valgt å bruke *lek* som oversettelse for *play*, og vil i liten grad komme inn på spill. Jeg bruker også begrepet lekent teater for å betegne teater som minner om lek og som åpner for en opplevelse av lek. Guss bruker både *rollelek*, *symbolsk lek* og *dramatic play* i sine arbeider for å omtale former av ”late-som-om”-lek.¹⁵² Jeg har valgt å bruke dramatisk lek, og mener med dette alle lekformer som har elementer av ”late-som-om” eller fiksjon, herunder både rollelek og symbolsk lek. Når jeg skriver barns lek, mener jeg i praksis barns dramatiske lek.

5.1 Guss: teater + lek = sant?

Som nevnt i teorikapitlet har Guss skrevet artikkelen ”To magiske rom: om forholdet mellom lek og teaterkunst” (1991). Den handler om barns lek som utgangspunkt for kommunikasjon i teatret.¹⁵³ Guss har i mange år forsket på sammenhengene mellom teater og barns lek, og mener som Hagnell at barns muligheter til å engasjere seg i et teaterstykke er avhengig både av hvorvidt innholdet er noe de kan kjenne seg igjen i. Det er også avhengig av hvorvidt selve teaterformen ligner på noe de kjenner igjen og har erfaring med.¹⁵⁴ Guss’ artikkel er konsentrert om uttrykksform, og hun mener at den måten barn leker på kan brukes helt konkret i arbeid med teater for barn. Hennes utgangspunkt er en tanke om at den lystfølelsen og utforskingen av følelser og omgivelser som man ser i barns lek kan gjenskapes i teatret, dersom kunnskap om lek anvendes bevisst av regissør, scenograf og skuespillere. Ved å bruke lekens formspråk som teatrets formspråk, kan teatret oppnå noe av den samme kommunikasjonen og tilstedeværelsen som barn oppnår i leken.¹⁵⁵

I artikkelen tar Guss utgangspunkt i psykoanalytikerens Winnicotts arbeid med barns symbolske lek for å begrunne sitt syn. Winnicott ser barns lek som utgangspunkt for all skapende aktivitet. I leken finner Winnicott at vi fra spedbarnsalder er i stand til å skape en

¹⁵² I henholdsvis Guss, ”To magiske rom” (1991), ”Minus-Manus magi” (1993) og *Drama performance in Children’s Play-culture* (2001)

¹⁵³ Guss, ”To magiske rom”, 1997

¹⁵⁴ Faith Gabrielle Guss, ”Et drama-byggesett: progresjon i lek og i dramaarbeid”, i Guss, *Lekens drama*, 8

¹⁵⁵ Guss, ”To magiske rom”, 19

sammenheng mellom en indre, subjektiv forestillingsverden og en ytre objektiv verden ved å bruke det han kaller for overgangsobjekter. Det aller første overgangsobjektet er mors bryst. Et nyfødt barn er bundet til moren sin, og Winnicott ser brystet som en legemliggjøring av denne bindingen. Fordi brystet er spedbarnets tilknytning til verden, opplever barnet brystet som en del av seg selv (*Me*). Samtidig forsvinner brystet med jevne mellomrom, og oppleves dermed som *ikke-meg* (*Not-me*).¹⁵⁶ Dette paradokset, at brystet på én og samme tid er og ikke er en del av barnet, overfører barnet ubevisst til andre ting i sin nærhet. I første omgang kan det dreie seg om å suge på hendene og kose med sin egen hud, og etter hvert skjer det samme med en suttklut eller et kosedyr. Dermed får disse objektene en symbolsk funksjon, idet de fyller den plassen mor har hos barnet som både *meg* og *ikke-meg*. Slik bistår overgangsobjektene barna med å etablere en egen identitet som er uavhengig av moren, og barnet opplever at det finnes en trygghet utenfor morens sfære, representert ved overgangsobjektene.

Det paradokset som konstellasjonen meg/ikke-meg utgjør for barnet, er ifølge Winnicott kimen til all symbolsk lek. Barnet erfarer gjennom overgangsobjekter at det kan bøte på et indre, subjektivt savn ved å leke med noe fra de ytre, objektive omgivelsene. Ut fra dette vokser det fram en erkjennelse og opplevelse av lek som en måte å balansere den indre og den ytre virkeligheten på. Dette tar mennesket med seg videre i livet, og i det potensielle rommet mellom indre og ytre virkelighet gis mennesket mulighet til å bearbeide indre forestillinger i ytre uttrykksform. Winnicott skriver:

*Det mellomliggende erfaringsområde, hvis tilhørsforhold til den indre eller ydre (fælles) virkelighet ikke anfægtes, utgør størstedelen af spedbarnets oplevelsesverden, og det bevares livet igennem i den intense oplevelsesform, der tilhører kunst og religion og fantasiliv og kreativt videnskabeligt arbejde.*¹⁵⁷

Guss argumenterer med Winnicott for at lek er barns estetiske væremåte: ”Barns opprinnelige måte å tenke, kommunisere og få erkjennelse på er gjennom rolleleken.”¹⁵⁸ Mens vi som voksne tyr til verbalt språk for å kommunisere, benytter barn i større grad lek for å uttrykke seg. Denne måten å betrakte lek på betoner dens egenverdi, både som estetisk uttrykk og som kommunikasjonsmodus, og ved å trekke paralleller mellom lek og teater, åpner Guss for at også teater er en måte å erkjenne verden på. Fellestrekkene mellom teater og barns lek mener

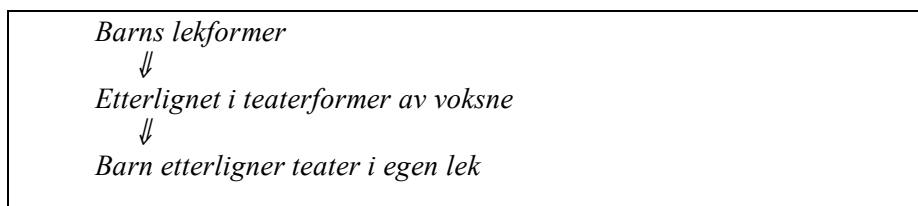
¹⁵⁶ Det er forøvrig Winnicotts teori som er utgangspunktet for Schechners begrep ”Not-not-me”.

¹⁵⁷ Winnicott, *Leg og virkelighet*, 42

¹⁵⁸ Guss, ”To magiske rom”, 19

Guss er at vi omformer virkeligheten til fiksjon. I den fiktive verden, som vi framstiller ved hjelp av materialer, objekter og rollefigurer, kan vi framstille og bearbeide situasjoner vi har behov for å granske. Innenfor denne fiksjonen er alt mulig. Forskjellen mellom teater og barns lek ligger for Guss i graden av bevissthet. Mens leken er en intuitiv og ikke-planlagt disiplin hvor alle er deltaker, er teater en bevisst sammensetning av ulike kunstneriske virkemidler, som dessuten er rettet mot et publikum: ” ... her er hovedforskjellen mellom lek og teater: I teater er det et klart skille mellom de som agerer i et spillerom, og de som er tilskuere.”¹⁵⁹

En viktig forutsetning for Guss’ teori er hennes syn på estetisk erkjennelse i lek. Etter å ha lest mye av det hun har skrevet, har jeg kommet fram til at hun framfor alt ser på lek som en estetisk praksis som et uttrykk for indre forestillinger, jf Winniott, og at den estetiske dimensjonen i seg selv har en verdi. Hun skriver: ”Den estetiske erkjennelsen i lek kan kalles for ‘sanselig kunnskap’. Erkjennelsen kan sies å oppstå på grunn av barns fornemmelse og sansning i et eget symbolsk uttrykk av indre forestillinger, i dramatisk form.”¹⁶⁰ Det er på bakgrunn av denne forståelsen av erkjennelse i lek at hun framsetter sin teori om erkjennelse i teatret. Den baserer seg på at teaterkunstnere ved å etterligne lekformer som barn kjenner til, kan sikre kommunikasjonen i barneteatret. Tanken er at dersom barn får se lek i en kunstnerisk form, vil de i etterkant av forestillinger selv kunne bearbeide opplevelsene de har hatt gjennom lek. Guss har visualisert tankene sine i en enkel modell:¹⁶¹



Slik jeg forstår modellen vil altså barna kunne bearbeide det de ser i teatret i sin egen lek dersom forestillingen har lignet på lek. Dette kommer også til uttrykk i Guss’ syn på erkjennelse i teater og lek. Hun skriver at det er en klar sammenheng mellom estetisk erkjennelse i teater og lek, og at den kan beskrives ved hjelp av tre dimensjoner:

*- Virkeligheten, som ligger utenfor barnet,
gjør inntrykk på barnet*

¹⁵⁹ Ibid., 22

¹⁶⁰ Guss, ”Teaterkunstens oldemor?”, i *Lekens drama*, 71

¹⁶¹ Guss, ”Et drama-byggesett”, 6

- Disse inntrykk fra virkeligheten må barnet finne plass til og lagre i sitt indre psykiske rom
- Barnet får trang til å undersøke disse inntrykkene og de kommer til uttrykk i skapende dramatisk lek, i rommet som eksisterer mellom den ytre verden og den indre verden, i lekens "magiske rom".¹⁶²

Måten å oppnå dette på i teatret, er ved å lage forestillinger som, både i innhold og form, stemmer godt overens med hvor de aktuelle barna befinner seg i lek-utviklingen. Guss skriver:

*For at en lignende opplevelse som i leken kan skapes i teater må de som skriver teksten og lager forestillingene kjenne godt til barns undring, lengsler, ønsker, nysgjerrighet og logikk og de må kunne gi form slik at barna vil kunne oppfatte den med bakgrunn i sin egen formgivning i leken.*¹⁶³

Dersom man klarer dette i teatret, mener Guss at barnet vil kunne identifisere seg med handlingen på scenen, i den grad at de vil oppleve seg som deltakere, snarere enn som tilskuere. Opplevelsen av teater vil dermed framstå som opplevelsen av lek.

Det som dermed står fram som viktig i Guss' teori, er argumentasjonen for at man ved å velge leklignende uttrykk skaper teater som kommuniserer med barn på samme måte som lek gjør det. Dermed står vi overfor to utfordringer. Den ene blir å undersøke kommunikasjonen i lek. Hvordan oppleves lek? Hvilke fortrinn har lek i kommunikasjonssituasjonen? Den andre utfordringen blir å avdekke hva slags teater som i uttrykksform minner om lek. Hva er lekent teater? Hvordan fortoner det seg? I det følgende skal jeg først argumentere for at teatralt teater i har mange fellestrekk med barns dramatiske lek, og dermed kan sies å passe særlig godt for barn. Dernest skal jeg undersøke lek med henblikk på kommunikasjon og opplevelse.

5.2 Teater som minner om lek og vice versa

Som eksempel på en forestilling som bruker elementer fra barns dramatiske lek, bruker Guss forestillingen *Kong Oscar av ingenting* (1991).¹⁶⁴ Hun viser hvordan denne iscenesettelsen fulgte barns tempo og behov for gjentakelse, og lot fiksjonen oppstå sammen med barna. Eksempler på lek-elementer var blant annet at en tredukke gradvis fikk liv ved hjelp av

¹⁶² Guss, "To magiske rom", 27

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ *Kong Oscar av Ingenting* av Jesper Halle, regi Barthold Halle (Dukketeatret, Oslo Nye Teater, 1991)

synlige dukkeførere som ga den stemme og beveget den. Dette minnet om den måten barn selv leker med dukker på. Et annet eksempel var at dukken fikk lov til å dikte opp en historie selv. Slik ble barns fabulerende her-og-nå-lek brukt bevisst i teatret. Guss nevner flere eksempler fra denne produksjonen. Eksempelene har det til felles at de henter direkte inspirasjon fra barns lek. Fra mitt ståsted kunne forestillingen like gjerne ha blitt beskrevet som en teatral forestilling. Som figurteater er den i utgangspunktet teatral. Dertil viste den seg fram som fiksjon og hadde ifølge Guss en åpen og reell kommunikasjon med publikum. Den hadde skuespillerens (dukkens) kropp i sentrum for handlingen og fiksjonen oppstod i møte med publikum.

Guss gir også mer generelle eksempler på uttrykksformer hun mener passer til barn. Her tar hun utgangspunkt i barns lekutviklingsstadier. Helt konkret innebærer dette at barnas alder og lekutvikling brukes som en rettesnor for hvilke former for lek teatret kan ta i bruk. Guss presenterer en rikholdig oversikt over kommunikasjonsformer i teatret som hun mener har fellestrekk med lek. For barn opp til tre år foreslår hun musikalsk samlek, rytmisk lek, rim og regler, dramatisering med små dukker, skyggeteater med små figurer, oppdiktning av teaterforestillingen underveis og abstrakt rekvisittbruk. For fire-, fem- og seksåringene kan man avansere til etablering av scenerom foran barna, mer mimisk kroppsspråk og handlinger, fortellerteater, større dukker, skyggeteater med egen kropp og regelleker som metaforisk rammefortelling. Fra seks år og oppover kan alle disse formene brukes.¹⁶⁵

Det slående fellestrekket ved alle kommunikasjonsformene Guss nevner, er at de nesten uten unntak kan knyttes til eksemplene fra denne oppgavens kapittel om teatralitet. Skyggeteater, marionette-teater og mime var alle sjangre som symbolistene anvendte. Rim og regler og rytmiske øvelser var en del av dadaismens teater. Det mimiske kroppsspråket kan knyttes både til Meyerholds biomekanikk, til Jaques Lecoqs fysiske teater og til Odin Teatrets uttrykksform. Fortellerteater-sjangeren ligger også til grunn for mange teatrale teaterformer, herunder både Brechts episke teater og Dario Fos enmanns-teater. Eksempelene er mange, og jeg vil med utgangspunkt i disse undersøke nærmere hvilke faktiske sammenhenger som eksisterer mellom barns dramatiske lek og teatralt teater.

¹⁶⁵ Guss, ”To magiske rom”, 34-35

5.2.1 Metafiksjonalitet i fiksjonskontrakten

Når barn leker går de over i en fiksjon. Måten de gjør dette på kan variere, men har det til felles at det kan forstås som en form for metakommunikasjon. Gregory Bateson, som studerte dyr som lekeslåss i sitt arbeid med lek, kom fram til at kommunikasjon består av minst to plan; det han kaller *tekst* og *kontekst*. Det første refererer til hva som rent faktisk blir uttrykt, det andre gir en fortolkningsramme for hvordan beskjeden kan forstås.¹⁶⁶ Det som skjer når barn leker, er at de metakommuniserer at det som foregår ikke er virkelighet, men 'på liksom'. Dette kaller Bateson for lekens paradoks: "... the statement "this is play" looks something like this: These actions in which we now engage do not denote what those actions for which they stand would denote (forfatterens kursivering)."¹⁶⁷ Richard Schechner forklarer metakommunikasjon slik: "a signal that tells the receivers how to interpret the communication they are receiving."¹⁶⁸ Det vesentlige med en slik metakommunikasjon er at den gir en ramme til innholdet i leken, slik at man som deltaker vet at det hele er fiksjon. I barns lek er metakommunikasjonen ofte veldig eksplisitt og kan komme til uttrykk som "Skal vi leke?", eller også i mer subtile vendinger som "så var jeg liksom moren". Ifølge lekforsker Eli Åm indikerer preteritumsformen overgang til fiksjon i skandinaviske land, mens presensformen innebærer tilstedeværelse i en rolle.¹⁶⁹ Hensikten med preteritumsformen er å understreke den fiksjonelle konteksten.

Også innenfor det teatrale teatret foregår en slik metakommunikasjon. Denne blir gjerne omtalt som fiksjonskontrakt. Ifølge Gladsø handler etablering av fiksjonskontrakt i teatret om å "klargjøre hvordan akkurat denne forestillingen skal fortelles, hvordan den forholder seg til sitt publikum, og hva som er forventet av publikummet."¹⁷⁰ Følger vi Bateson, kan vi si at fiksjonskontrakten handler om hvilke beskjeder som metakommuniseres til publikum på kontekst-nivå. I teatralt teater, som kjennetegnes ved at det peker sin egen iscenesettelse, handler fiksjonskontrakten blant annet om å understreke for publikum at konteksten er teater og fiksjon. En vanlig måte å gjøre dette på er å etablere fiksjonen i samarbeid med publikum. Dette kan gjøres åpenlyst ved at skuespillerne for eksempel tar på seg kostymer foran publikum eller bygger scenen mens de forteller hva som skal skje. Ved andre tilfeller er den teatrale fiksjonskontrakten mer subtil, og kan for eksempel bestå i at skuespilleren henvender

¹⁶⁶ Åm, *På jakt etter barneperspektivet*, 47

¹⁶⁷ Gregory Bateson, "A Theory of Play and Fantasy", i *The Performance Studies Reader*, redigert av Henry Bial (London and New York: Routledge, 2004), 122

¹⁶⁸ Schechner, *Performance Studies: An introduction*, 2. Utgave (New York and London: Routledge, 2006), 103

¹⁶⁹ Eli Åm, *På jakt etter barneperspektivet*, 38

¹⁷⁰ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 185

seg direkte til salen. Fra scenen signaliseres det dermed at man nå er i ferd med å etablere en fiksjon som publikum kan få ta del i. Denne måten å tre inn i fiksjonen på kan sammenlignes med barns omtalte måte å gå inn i lekens fiksjonsverden.

At teatralt teater ikke skjuler at det er fiksjon, innebærer i praksis at det er minst to fiksjonslag innenfor samme forestilling. Ved at man peker på en forestilling som iscensatt, skapes det en disanse mellom skuespilleren og rollefiguren. Dette er også vanlig i barns lek, som har en tilsvarende åpen fiksjonskontrakt. Hovik påpeker at barn beveger seg mellom ulike fiksjonslag når de leker. De er på én og samme tid utøvere, fortellere og seg selv. ”Fordi barna har bevissthet om hva som er i og hva som er utenfor leken, kan vi kalle dette en form for metafiksjonalitet”, skriver Hovik.¹⁷¹ Gladsø understreker at denne formen for metafiksjonalitet ikke må forveksles med metafiksjonelle dramaturgiske former som setter spørsmålsteget ved forholdet mellom fiksjon og virkelighet, men heller hører sammen med den metafiksjonalitet vi for eksempel kjenner fra Shakespeare (spill-i-spillet) og Brecht (V-effekten), og som kommer til syne i form av flere fiksjonslag.¹⁷²

Guss har gått enda grundigere til verks enn Hovik har i denne sammenhengen. Hun viser hvordan barn kan sies å være innom de fleste av teatrets yrker i løpet av en leksekvens. Guss innfører yrkesbetegnelsene dramatiker, dramaturg, regissør, skuespiller, tilskuer, scenograf, rekvisittør, lysdesigner, kostymedesigner, koreograf, musiker, komponist og danser for å skille mellom de ulike handlingene barna utfører i leken.¹⁷³ Det er ikke slik at alle disse kategoriene tilhører hvert sitt fiksjonslag, men at et barn innenfor et fiksjonslag kan sies å ta på seg en eller flere av disse rollene. Jeg kommer ikke til å benytte den samme innfallsvinkelen som Guss gjør her, ettersom min hensikt er å beskrive teater med henblikk på lek og ikke motsatt. Av mangel på informasjon om lys-bruk i analyseobjektene *Medeas barn* og *Flickan, mamman och soporna* har jeg valgt å ikke kommentere lysbruk i barns lek.

5.2.2 Virkemidler, dramaturgi og spillestil i barns lek og teatralt teater

Den lekende kroppen. Når barn leker, bruker de kroppen aktivt. I *Dramaturgi* skriver Hovik: ”Dramatisk fiksjonslek er en kontinuerlig utfordring til å omsette fantasien og forestillingsevnen i fysisk form. Evnen til å etterligne figurer og uttrykk med kroppen prøves

¹⁷¹ Ibid., 207

¹⁷² Ibid., 170

¹⁷³ Ibid., 61-62

ut.”¹⁷⁴ Denne leken kan ta form som transformasjon, hvilket innebærer at man bruker kroppen til å framstille en annen person eller noe ikke-menneskelig. Den kan også ta form som en lek med kroppens muligheter. Begge lekformer akkompagneres gjerne av en tilhørende bruk av stemmen. Den samme muligheten til transformasjon og til lek med kroppen har en skuespiller i et teatralt teater, ettersom det ikke er et krav om realistisk/naturalistisk etterligning. Dette var som nevnt også et sentralt anliggende for flere av reteatraliseringens kunstnere. Meyerholds biomekanikk handlet blant annet om å finne kroppslige uttrykk for mellommenneskelige relasjoner. Kroppens muligheter lar seg ikke beskrive i korte vendinger, men ved å bruke kroppen til for eksempel å framstille ulike emosjoner, relasjoner, dyr eller kanskje også møbler eller kjøretøy, til å forstørre eller isolere enkelte bevegelser eller til akrobatiske krumspring, bruker den teatrale skuespilleren kroppen, og oftest også stemmen, på en måte som kan ligne på barns dramatiske lek.

Kostyme og maske. Å transformere kroppen kan også gjøres med kostymer. Guss skriver at barn som leker ofte finner egne symbolske kostymer. Et belte kan bli en hale, og en lue kan bli en brannhjelme. Barna kan også bruke mye tid på å kle på hverandre eller dukker/bamser som er med i leken. Innimellom bruker de også maske, enten i form av sminke eller i form av utklednings- eller teatermasker.¹⁷⁵ Det er svært sjelden at barn oppnår realistisk kostymering. De tar det som er tilgjengelig og bruker det etter beste evne for å skape den fiksjonen de er interessert i der og da. En lignende måte å bruke kostyme og maske på kan man finne igjen innenfor det teatralte teater. Her er selvsagt ikke valgene så tilfeldige som i barns lek, ettersom kunstneriske valg ligger til grunn for kostymeringen. Variasjonen av uttrykk er stor, og rommer historisk alt fra dadaistenes kubistiske kostymer til commediaens forseggjorte masker til Dario Fos nedstrippede, svarte antrekk i *Misterio Buffo*.¹⁷⁶ Felles for alle formene for kostymering innenfor det teatralte teateret er muligheten for et ikke-realistisk uttrykk og muligheten for symbolikk framfor etterligning. Slik er det en parallell mellom kostymering i barns lek og teatralt teater.

Språk/stemme. Hovik skriver om barns forhold til språk i lek-situasjoner at ord og språk ofte blir poetisk behandlet, og språket fremstår som et formbart materiale”¹⁷⁷ Guss beskriver

¹⁷⁴ Ibid., 207

¹⁷⁵ Guss, ”Minus-manus magi”. Guss skriver bare om sminke. Maskebruk kjenner jeg til fra egen erfaring.

¹⁷⁶ Hhv. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott*, 483. Her er Hugo Ball avbildet i en ”kubistisk dräkt”; Eva Falck, *Dario Fo: gjøgler og samfunnsrefser* (Oslo, Ad notam Gyldendal, 1995), 49. Her er Fo avbildet i en svart høyhalset genser.

¹⁷⁷ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 207

hvordan barn i lek både nynner og uttrykker seg på det hun kaller ”*a sing-song manner*”, som innebærer en rytmisk og melodisk bruk av språket.¹⁷⁸ Slik lager barnet i rollen lyder som passer til handlingen, og dermed forsterkes opplevelsen av at leken er noe som ligner på virkeligheten. Lydeffektene er også med på å skape stemning. I leken oppstår disse spontant, og et velkjent eksempel er barnet som leker at det er brannbil ved å løpe rundt og rope ’babu-babu’, eller barnet som gjentar ’sove, sove, sove’ for å etablere at det er natt og man sover.¹⁷⁹ Eksempler på teatral måter å bruke språket på kan være å prate kaudervelsk (språk uten forståelig innhold), å snakke på rim, å rappe eller synge replikker, å leke med ord og tilsvarende stilisering som ”sove, sove, sove” innebærer. Ved å fjerne seg fra en realistisk/naturalistisk uttrykksform åpner det teatral teater for en lignende måte å bruke språket og lyden på.

Scenerommet. Omforming av rommet kan være et viktig element i barns lek. Hovik skriver at barn gjerne avgrensar lekeområdet med ting som er tilstede der fra før. Dermed kan en kjellerstue bli en grotte, kjøkkenet bli et bilverksted eller badet bli et akvarium for sjeldne fisker. Det er ikke nødvendig at det ligner på virkelige steder; ofte er det å skape rommet en del av selve leken, og barna kan endre det når det blir behov for nye steder.¹⁸⁰ Innenfor teatral teater eksisterer det en lignende praksis. Også her kan det å bygge scenografien være en del av forestillingen. Samtidig kan scenografien i seg selv romme mange muligheter for forandring. Ofte er det innenfor det teatral teater slik at det er én scenografi for hele oppsetningen. Den kan være delt inn i ulike soner som representerer ulike steder, den kan framstå som et nøytralt sted hvor en fortelling finner sted, eller den kan omformes i tråd med fortellingens gang til de stedene man har behov for. Fra reteatraliseringen husker vi også at scenebildet ikke behøvde å ligne på virkeligheten. Craig jobbet for eksempel med å skape symbolske scenerom med rene linjer og nakne flater som utgangspunkt for iscenesettelsene.

Scene/sal. I barns lek eksisterer ikke skillet mellom scene og sal, ettersom man enten er deltaker i leken eller ikke med i det hele tatt. Guss skriver om en leksekvens at til tross for at barna betrakter hverandre i leken, er tilskuerposisjonen alltid innenfor fiksjonen.¹⁸¹ Innenfor et teatral teateruttrykk, som ikke er bundet av idéen om den fjerde vegg, er det åpent for at skillet mellom scene og sal kan brytes både fysisk og mentalt. Det har sin bakgrunn blant

¹⁷⁸ Guss, *Drama Performance in Childrens's Play-culture*, 121

¹⁷⁹ Guss, ”Minus-manus magi”, 64

¹⁸⁰ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 207

¹⁸¹ Guss, *Drama Performance in Children's Play-culture*, 123

annet i fiksjonskontrakten og kommer til uttrykk på ulike måter. Hagnell mener at det finnes tre ulike måter skillet mellom scene og sal kan brytes i barneteater, og at kommunikasjonen således kan beskrives som enten *fysisk overskridende* (at barn blir invitert opp på scenen eller skuespillerne går ut i salen), *overskridende i fantasien* (at publikum tildeles en rolle eller funksjon i fortellingen), *mundtlig overskridende* (at skuespillerne henvender seg verbalt til publikum eller motsatt at barna uoppfordret roper til skuespillerne), herunder at skuespillerne i dialoger også retter kommunikasjonen ut mot publikum og at skuespilleren snakker direkte til publikum (som skuespiller eller i rolle) i monologs form. Teatralt teater innehar muligheten til alle disse måtene å kommunisere på tvers av skillet mellom scene og sal.¹⁸² Slik kan hele teaterrommet til en viss grad betraktes som en potensiell spilleplass som kan skapes om i løpet av en forestilling.

Objekter (rekvisitter). Når det gjelder anvendelse av objekter, avhenger dette litt av alder. De yngste barna bruker miniatyrobjekter som ligner på det de skal være i leken. For eksempel kan små menneskefigurer av lego eller lignende bli representanter for diverse medlemmer av familien, eller små biler bli brukt som om de var virkelige biler med motorproblemer. Etter hvert som barna blir eldre, øker evnen til abstraksjon. De blir dermed fullt i stand til å bruke et hvilket som helst objekt som noe helt annet. Dermed kan klosser brukes som dukker, eller appelsiner som telefoner, og barna er i stand til å se for seg at en stol egentlig er en bil. Objekter kan også ha en utelukkende symbolsk funksjon, forstått som at for eksempel en kopp symboliserer et helt kjøkken.¹⁸³ På samme måte åpner det uttalt teatrale teatret både for å bruke figurer til å framstille ulike karakterer og samtidig for å anvende hverdagslige objekter som helt andre ting enn det de i utgangspunktet er. Det første knytter seg åpenbart til figurteater av alle slag, som i bunn og grunn handler om å animere døde ting. Det siste handler om å bruke objekter som noe annet enn det de er. En lekekasse blir en båt og en kloss blir til en øde øy. Både det å animere døde objekter eller figurer, samt det å omskape objekter innenfor fiksjonen, er et tydelig fellestrekk mellom barns lek og teatralt teater.

Leksjangre, lekens dramaturgi. Det finnes ulike lekstiler og leksjangre. Hovik går ikke nærmere inn på hvilke, men antyder et spenn som strekker seg fra høylytt actionkomedie til lavmælt sosialrealistisk drama.¹⁸⁴ Som en mulig innfallsvinkel har jeg valgt å se på lekens dramaturgi. Gunilla Lindqvist, som har forsket på lekens estetikk, skriver at man kan skille ut

¹⁸² Hagnell, *Barneteater: myter och meningar*, 80

¹⁸³ Guss, "Minus-manus magi", 62

¹⁸⁴ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 208

to overordnede estetiske mønstre i barns lek. Det første mønstret er dynamisk og bevegelig og knytter seg til musikk, poesi og bevegelse. Denne formen for lek har en åpen dramaturgi og er de yngste barnas måte å leke på. Med alderen mestrer barna etter hvert også det andre estetiske mønstret, som har handling og fabel i sentrum for leken. Denne dramatiske leken har et tema, handlinger og roller, og dramaturgien minner om den i folkediktingen. Lindqvist ser den også i sammenheng med ”*folkligt drama*”, som *commedia dell’arte* eller Dario Fos teater.¹⁸⁵ De to lekmønstrene har på hver sin måte forbindelser til reateatraliseringens teaterformer. Det første mønstret minner om symbolismens og dadaismens dramaturgiske struktur, der drøm og fantasi var ledemotiver for fortellingene. Den andre mønstret kobles av Lindqvist selv til folkelige teaterformer og fortellinger, og plasserer seg således midt i nedslagsfeltet for det teatrale teatret, slik det har blitt presentert tidligere.

Intertekstualitet. I leken forholder barna seg også aktivt til sine omgivelser. De er eksperter på intertekstualitet, og kompleksitet i uttrykket er hverdagskost for de aller fleste barn. Hovik skriver:

*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.*¹⁸⁶

Eksplisitte (og implisitte) uttrykk for intertekstualitet og veksling mellom uttrykksformer kan forekomme innenfor teatralt teater. En blanding av høy- og lavkultur er også mulig. Dette henger igjen sammen med den åpne fiksjonskontrakten som gir rom for ikke-realistiske innslag og dermed åpner for en blanding av elementer, stiler og sjangre.

Spillestil (lekestil). Guss skriver at barn når de leker uttrykker en rollefigurs egenart blant annet ved agering med stemmen, agering med kroppen, mime og plassering i rommet.¹⁸⁷ Slik knytter hun barns lek til teatrets virkemidler. Av en åpen fiksjonskontrakt med flere fiksjonslag følger det, både i lek og teater, at den som utfører leken/rollen ikke beskjeftiger seg med en realistisk/naturalistisk spillestil på minst ett av fiksjonsnivåene. Guss tar i sin doktorgradsavhandling utgangspunkt i en leksekvens for å snakke om spillestilen i lek: ”The

¹⁸⁵ Gunilla Lindqvist, ”Lekens estetikk”, 31; Her henviser Lindqvist til litteraturviteren Mouritsens forskning.; T. Mouritsen, *Fortællerrollen i børns fortællinger*. I *Barn og humor*. NAVF:s Senter for barneforskning, rapport nr 13, 1987.

¹⁸⁶ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 207

¹⁸⁷ Guss, ”Minus-manus magi”, 62

aspect of expressing the situational actions, rather than a role-figure's stereotypical traits, is paramount in their aesthetic enjoyment, especially in the mimed episodes." Et kjennetegn er altså at barna utfører handlinger, og ifølge Guss forsøker de ikke å bli ett med rollefiguren. Hun ser selv uttrykksformen i sammenheng med Brechts *Verfremdungs*-effekt: "I have associated to Brecht's acting (and epistemological values) – his call for demonstration rather than naturalistic acting."¹⁸⁸ Slik jeg ser det eksisterer det en parallell i spillestilen/lekestilen mellom barns lek og teater i kraft av den distansen som følger av fiksjonskontrakten. I praksis innebærer dette at barna, så vel som skuespillerne, på ett nivå er tydelige på at de utfører fiksjonelle handlinger. Så er det samtidig slik at *innenfor fiksjonen* kan både barn og skuespillere anvende en realistisk spillestil/lekestil som ikke har den nevnte distansen, men som handler om å *være* i rolle i stedet for å framstille en rollefigur.

5.2.3 Dramatisk lek + teatralt teater = sant.

Ved å foreta en gjennomgang av virkemidler innenfor teatret, mener jeg å ha vist at det er påfallende mange likheter mellom barns dramatiske lek og teatralt teater. Jeg mener også å ha vist at denne sammenhengen i stor grad tar utgangspunkt i den åpne fiksjonskontrakten som kjennetegner begge fenomener. Med en åpen fiksjonskontrakt følger det et potensial for ikke-realistiske uttrykksformer. Forskjellen mellom de to fenomenene er selvsagt at lek er en spontan øvelse, mens teater (vanligvis) er en gjennomarbeidet kunstform. Dermed er det ikke slik at lek og teater er identiske fenomener, men at de har mange fellestrekk i uttrykksform og i måten kommunisere at det er fiksjon på. Ser vi disse fellestrekene i sammenheng med Guss' syn på erkjennelse i lek og teater, mener jeg at teatralt teater i utgangspunktet vil egne seg særlig godt til å kommunisere med barn. I det neste avsnittet skal jeg se nærmere på andre egenskaper ved lek som taler for en lignende konklusjon. Her vil jeg bevege meg bort fra lek som estetisk praksis, og konsentrere meg om lekens natur og lekens opplevelse.

5.3 Gadamer: lekens opplevelse

Guss innleder sin artikkel om forholdet mellom barns lek og teater med å spørre om hvordan man i teatret kan skape den samme lystfølelsen og opplevelsen som i lek, og hvordan man kan åpne for tilsvarende indre forestillinger og sansing og undring som i lek.¹⁸⁹ Svaret hennes er å "parallellføre formelementer og strukturer i lek med elementer og strukturer i teatret."¹⁹⁰ Dette har jeg gått nøye inn på i forrige avsnitt. I dette avsnittet skal jeg gå nærmere inn på

¹⁸⁸ Begge sitater fra Guss, *Drama Performance in Children's Play-culture*, 125

¹⁸⁹ Guss, "To magiske rom", 19

¹⁹⁰ Ibid.

opplevelsen av lek. Satt litt på spissen kan man kanskje si at en teaterforestilling som ser ut som lek, eller minner om lek, også vil kunne oppleves som lek. Dette aspektet er absolutt tilstede i Guss' teori, men blir i liten grad diskutert som et konkret fenomen. Jeg ser lekens egenskaper som et vesentlig aspekt ved den teatreale kommunikasjonen.

For å kunne si noe om lekens opplevelse, har jeg valgt å ta utgangspunkt i Gadamer's teori om lekens natur. Gadamer ser lek som et fenomen som eksisterer i kraft av seg selv. Lek kan følgelig forstås som et fenomen som er uavhengig av den eller de som leker. Han skriver: "Play has its own essence, independent of the consciousness of those who play. Play – indeed, play proper – also exists ... where there are no subjects who are behaving "playfully".¹⁹¹ Som en konsekvens av denne uavhengigheten forstår Gadamer lek som en bevegelse fram og tilbake uten mål og uten ende. Det er en bevegelse som stadig fornyer seg av seg selv, og den har følgelig verken avsender eller mottaker. Ifølge Gadamer er lekens natur å finne i leken selv, og ikke hos den som leker. Han skriver: "The players are not the subjects of play; instead play merely reaches presentation (Darstellung) through the players."¹⁹² På norsk ville man kanskje si at lek "setter i spill" de som leker. Som det vil komme fram etter hvert, kan opplevelsen av lek forstås på bakgrunn av lekens natur.

Fram og tilbake-bevegelsen i teater; tilskueren som deltaker. Ifølge Fischer-Lichte kan kommunikasjonen i en teaterforestilling beskrives som en fram og tilbake-bevegelse, nokså lik den bevegelsen Gadamer knytter til lekens natur. Fischer-Lichte ser på teaterforestillingen som en performativ hendelse som blant annet kan beskrives ved hjelp av begrepet *Feedback-Schleife* (feedback-sløyfe).¹⁹³ Begrepet blir presentert av teaterforsker Siemke Böhnisch i artikkelen "Feedbacksløyfen i teater for de minste" (2007). Artikkelen handler blant annet om resepsjonsforskning i teater for små barn.¹⁹⁴ Fischer-Lichtes begrep beskriver den kommunikasjonen som foregår mellom scene og sal i løpet av en teaterforestilling, og tar utgangspunkt i et syn på teaterhendelsen som en kontinuerlig fram og tilbake-bevegelse mellom utøvere og publikum. Feedback-sløyfen betegner den gjensidige påvirkningen som foregår. Böhnisch skriver: "Gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører er et potensial som

¹⁹¹ Gadamer, *Truth and Method*, 102

¹⁹² Ibid., 103

¹⁹³ Fischer-Lichte er en av mange teaterforskere som ser teater som en performativ hendelse.

¹⁹⁴ Böhnisch, "Feedbacksløyfen i teater for de minste", i *Drama: nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, nr 3 – 2007

ligger i forestillingers grunnvilkår. Dette potensialet kan bli aktualisert av de involverte på ulike måter.”¹⁹⁵

Jeg vil gripe fatt i det siste poenget og hevde at teatralt teater, ved å henvende seg direkte til publikum, åpner for at potensialet i feedback-sløyfen skal bli aktualisert i større grad enn i ikke-teatral uttrykksformer. Dette henger sammen med at man ved å henvende seg direkte til noen vil få en tydeligere respons enn om man forsøker å unngå en direkte kommunikasjon. Fra et publikumperspektiv kan man tenke seg at det å bli sett i en situasjon er et viktig utgangspunkt for kommunikasjon. Motsatt gjør det å bli oversett at man kan føle seg ekskludert. Kanskje går det an å si at dersom vi som tilskuere trekkes inn i en pågående dialog med scenen, er vi i større grad tilstede i øyeblikket. Vi sitter ikke tilbakelent og betrakter noe, men går aktivt inn i teaterhendelsen. Ved å bruke feedback-sløyfen for å beskrive kommunikasjon i teatret, blir det tydelig at det kan være en sammenheng mellom lekens fram og tilbake-bevegelse og kommunikasjon i teatret. Jeg mener samtidig at bevegelsen kan beskrives som særlig tydelig og sterk innenfor uttalt teatralt teater. Dette gir grunnlag for å betrakte teatralt teater som et særlig lekent teater på et kommunikasjonsnivå. Samtidig gir det grunnlag for å betrakte teatralt teater som en form for lek. Opplevelsen av denne teaterformen vil dermed kunne minne om opplevelsen av lek.

Lek som lystbetont alvor. Et særlig kjennetegn for lek er at den på én og samme tid er alvorlig og ikke-alvorlig ment. Den som leker, skriver Gadamer, må ta leken alvorlig. Først da blir den virkelig. Sauter forklarer hva Gadamer mener slik: ”When a player engages in playing, this engagement is serious, although the player knows that playing as such is not a serious occupation. The player knows that it is ‘simply a game’.”¹⁹⁶ Gadamer påpeker at den som ikke tar leken på alvor, er en *spoilsport*; en som ødelegger leken. For Gadamer består å leke i å bli ett med leken: ”Play fulfills its purpose only if the player loses himself in play.”¹⁹⁷ Når dette skjer, oppleves det å leke kun som lystbetont, men lystbetont i betydningen fravær av strev: ”The ease of play – which naturally doesn’t mean that there is any real absence of effort but refers phenomenologically only to the absence of strain.”¹⁹⁸

Jeg vil også kort få nevne den anerkjente lek-teoretikeren Johan Huizinga, som i sitt kjente verk *Homo ludens: a study of the play element in culture* (1950) skrev om ”the fun of

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Sauter, *Eventness*, 13-14

¹⁹⁷ Gadamer, *Truth and Method*, 102

¹⁹⁸ Ibid., 105

playing”.¹⁹⁹ Teater som oppleves som lek, kan med andre ord også oppleves som lystbetont. Dette forutsetter at man går inn i fiksjonen med fullt alvor. Jeg tror ikke jeg overdriver dersom jeg påstår at opplevelsen av lek som lystbetont, er en følelse de aller fleste barn i trygge omgivelser vil kunne kjenne igjen fra sin egen hverdag.

Distansen i lek. At lek både er og ikke er virkelig, har tidligere blitt omtalt som lekens paradoks, og henger sammen med Batesons syn på lek, formulert i sitatet: ”These actions in which we now engage do not denote what those actions *for which they stand* would denote (forfatterens kursivering).”²⁰⁰ I dette paradokset finner jeg at det er et element av distanse. Som deltaker i lek vil man, ifølge Bateson, være klar over at det man er med på, på én og samme tid er og ikke er virkelig. Innenfor teatret har særlig Brecht jobbet bevisst med teatrale uttrykksformer for å skape distanse. Denne distansen var utgangspunktet for Brechts nøkkelbegrep *Verfremdung* (distansering eller underliggjøring). Schechner refererer til Bateson og forklarer det slik: ”Within the play frame or during playtime, everything, even what would be negative or harmful, is positive and good.”²⁰¹ Schechner mener at det er derfor tragedier også kan oppfattes som *playful*: ”Because these arts and entertainments refer to that which, if real, would be painful.”²⁰² Teatralt teater rommer begge aspektene; både distanse og nærhet.

Lekens oppslukende kraft; spenning i lek, spillegalskap. Det faktum at leken eksisterer som et uavhengig fenomen, og at den består av en kontinuerlig fram og tilbake-bevegelse, er ifølge Gadamer forklaringen på at lek kan overta styringen fra den som leker. Leken får en viss makt over den lekende. Dette kaller han ”*the primacy of play over the consciousness of the player* (forfatterens kursivering).”²⁰³ I dette ligger lekens potensial til rekreasjon, idet den som leker kan forsvinne inn (mentalt) i lekens uendelige fram og tilbake-bevegelse: ”The structure of play absorbs the player into itself, and thus frees him from the burden of taking initiative, which constitutes the actual strain of existence.”²⁰⁴ Samtidig forklarer det lekens positive, oppslukende kraft. En som har sett teater som har medført at man har glemt tid og sted, vil forstå sammenhengen mellom denne opplevelsen i lek og i teater. Selv kan jeg helt konkret huske to ganger dette har skjedd, og hvor jeg i etterkant av forestillingen ikke helt har kunnet

¹⁹⁹ Huizinga, *Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture* (Boston: the Beacon Press, [1950] 1955), 3

²⁰⁰ Bateson, ”A Theory of Play and Fantasy”, 122

²⁰¹ Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction*, 2. utgave (New York and London: Routledge, 2006), 102-103

²⁰² Ibid.

²⁰³ Gadamer, *Truth and Method*, 104

²⁰⁴ Ibid., 105

gjøre rede for hvorfor jeg ble så grepet. La meg understreke at jeg ikke mener at denne følelsen kun kan oppstå innenfor teatralt teater, men at teater som i utgangspunktet kommuniserer som lek, kan ha et fortrinn når det gjelder å oppnå en slik kommunikasjon.

I lekens bevegelsesmønster finner Gadamer også bakgrunnen for dens makt over de som leker eller deltar i spill (games), slik vi kjenner det fra for eksempel spillegalskap, veddemål og russisk rulett. Den uvissheten og det risikoaspektet som ligger i lek gjør den tiltrekkende og engasjerende. Nettopp fordi leken har denne evnen til å overta for fornuften, er den også en potensiell fare. Det er i krysningsfeltet mellom disse to aspektene, nemlig leken som underholdende og selvdrivende og leken som spennende at vi finner dens tiltrekningskraft. Gadamer knytter dette til lekens natur: ”This suggests a general characteristic of the nature of play that is reflected in playing: all playing is a being-played.”²⁰⁵ At lek har potensial til å fange en inn, innebærer med andre ord at den ikke bare er lystbetont. Det innebærer også at det knytter seg spenning til hvordan den utvikler seg. Noen ganger kan spenningen være så stor at man glemmer at det man er med på i utgangspunktet var en lek.

I teatret kan denne opplevelsen blant annet inntreffe i forbindelse med veldig skumle sekvenser, hvor frykt i små øyeblikk gjør at man glemmer at man er vitne til fiksjon. Også i forbindelse med sekvenser som ligger for nært opp til ens eget liv, kan det være vanskelig å opprettholde distansen. Kanskje er forklaringen at identifiseringen med det som skjer på scenen blir så sterk at man ikke lenger klarer å tro på at det hele er fiksjon. I lek forholder barn seg aktivt til risikoen for sammenblanding av fiksjon og virkelighet ved å bekrefte fiksjonen gjentatte ganger i løpet av en leksekvens. Åm viser til utsagn av typen ”Jeg skulle skyte deg på leke (på liksom, min anmerkning)”, hvis hensikt er å minne seg selv og de andre på at det er lek og ikke virkelighet.²⁰⁶ Den samme muligheten til nærmest å avdramatisere slike tvilstilfeller ligger i teatralt teater i form av den åpne fiksjonskontrakten. Denne gir rom for at en forestilling kan bekrefte sin status som fiksjon med jevne mellomrom. Dette betyr likevel ikke at ikke-teatralt teater ikke kan være både spennende og gripende, men snarere at man i forbindelse med ekstra triste eller skumle sekvenser har en vedvarende mulighet til å minne om at det er teater og ikke virkelighet; en slags ventil.

²⁰⁵ Ibid., 106

²⁰⁶ Åm, *På jakt etter barneperspektivet*, 48

Lek som øyeblikkets kunst. Hovik skriver at lek kan forstås som en form for improvisasjon, ettersom det er et uttrykk som skapes i det øyeblikket det framføres.²⁰⁷ Guss skriver at leken er ”en ’improvisert forestilling’ som ikke har et skrevet manus”, og at lek kjennetegnes ved spontanitet i både handling og verbaltekst.²⁰⁸ Følger vi Gadamer, vil det kanskje være på sin plass å forklare improvisasjonen som et resultat av lekens fram og tilbake-bevegelse. At lek beveger seg slik, medfører at den som leker må reagere impulsivt på de tilbudene leken bringer. Improvisasjonen kan dermed beskrives som en åpen kommunikasjon, forstått som en kommunikasjon som forholder seg aktivt til og styres av lekens delvis vilkårlige fram og tilbake-bevegelse. Ved å velge begrepet improvisasjon for å beskrive lek, retter Hovik fokus mot lekens her-og-nå-dimensjon. Improvisasjon vitner om et uttrykk som skapes i det øyeblikket det framføres, og som innebærer at den som improviserer, har en tilstedeværelse i situasjonen som oppstår. Den påkrevde tilstedeværelsen skaper en betoning av lek som en her-og-nå-opplevelse.

Innenfor teater generelt vil den typen av improvisasjon som handler om å skape fabelen i øyeblikket være betydelig mindre enn i lek. Dette har selvsagt å gjøre at man gjerne jobber ut fra en tekst, har faste arrangementer og øver inn de ulike scenene på forhånd. Innenfor teatralt teater finnes det former som i større grad baserer seg på improvisasjon, men dette er ikke i utgangspunktet et fellestrekk ved alle former for teatralt teater. Innenfor teatret generelt er det likevel også mulig å finne elementer av improvisasjon, enten fordi enkelte sekvenser har en mer åpen struktur, eller fordi en forestilling kan betraktes som en improvisasjon i framføringsøyeblikket. Hovik skriver: ”I dette ligger lekens risiko som gir både skuespillere og barn [som leker, min anmerkning] en egen tilstedeværende energi.”²⁰⁹ Improvisasjonselementet i teatralt teater har å gjøre med fram og tilbake-bevegelsen, beskrevet ved hjelp av feedback-sløyfen. I denne bevegelsen ligger en potensiell dialog som blir aktivert i møte med publikum. Slik skapes en særlig tilstedeværelse i teatret. Denne kan ses på som et resultat av feedback-sløyfens improvisatoriske dimensjon.

5.4 Et særlig lekent teater

Med utgangspunkt i Guss’ teori om barneteater har jeg i dette kapitlet argumentert for at det kan være hensiktsmessig å lage teater for barn som kan minne om lek. Guss’ utgangspunkt var Winnicotts teori om overgangsobjekter og at lek er barns måte å uttrykke seg på. Hun

²⁰⁷ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 203

²⁰⁸ Guss, ”Minus-manus magi”, 61

²⁰⁹ Gladsø et al. *Dramaturgi*, 206

mente av den grunn at teater som anvender lekens formspråk passer særlig godt for barn. Her var det i første omgang snakk om teaterformer som minner om lek, men også om å finne dramaturgiske strukturer og generelle fortellergrep som har fellestrekk med barns lek. I den forbindelse argumenterte jeg for at teatralt teater som uttrykksform har mange fellestrekk med barns lek. Jeg så på inngåelse av fiksjonskontrakt, på dramaturgi og på de ulike virkemidlene innenfor teatralt teater som knyttet seg til kropp, språk, stemme, scenerom, scenografi, kostyme, maske, forholdet scene/sal, objekter og intertekstualitet og viste hvordan disse kunne ses i lys av barns lek.

Deretter grep jeg fatt i kommunikasjonsaspektet ved Guss' teori. Guss mener at dersom teater minner om lek, vil det også kunne oppleves som lek. Det er i selve opplevelsen at potensialet til erkjennelse ligger. På bakgrunn av dette tok jeg også for meg opplevelsen av lek og undersøkte hvilke sammenhenger det finnes mellom teatralt teater og lekens natur. Implisitt i dette synet på relasjonen barns lek og teater, lå et syn på tilskueren i teatret som en potensiell deltaker i en lek. Jeg kom fram til at flere aspekter ved lekens opplevelse ligger som et potensial i teatralt teater. Lekens opplevelse, foruten å handle om å opprette balansen mellom indre virkelighet og ytre opplevelser, handler om fiksjonalitet som utgangspunkt for både distanse og innlevelse, om å forsvinne inn i et univers, om spenningen i det uforutsette, om tilstedeværelse og om åpen og dynamisk kommunikasjon. Dette viste seg å være et potensial for opplevelsen av teatralt teater også.

I praksis innebærer sammenligningen av de to fenomenene barns lek og teatralt teater at jeg har koblet Guss' teori til Ostens teatralitetsbegrep. Jeg har argumentert for at teatralt teater kan forstås som et særlig lekent teater, og at det følgelig passer særlig godt for barn. Jeg vil likevel få understreke at jeg ikke mener å ha belegg for at alle former for teatralt teater uten videre ser ut som lek og kan oppleves som lek. Snarere har jeg vist at det finnes sammenhenger mellom de to fenomenene, og at lek ligger som et stort potensial i teatralt teater.

6.0 Analyse-eksempler

Min hypotese var at Ostens teatraliserte fortellinger kommuniserer på en troverdig måte og kan oppleves som troverdige fordi de drar veksler på barns egen måte å uttrykke seg på. Dersom dette er tilfelle, vil Ostens *barneperspektiv* ikke kun betegne et innhold eller et utgangspunkt, men i stor grad også et formspråk. I oppgavens siste del skal jeg analysere Suzanne Ostens forestillinger *Medeas barn* (1975) og *Flickan, mamman och soporna* (1998) med henblikk på begrepene teatralitet og barns dramatisk lek. Med utgangspunkt i min hypotese vil jeg undersøke om den formen for teatralitet som benyttes i de respektive forestillingene kan minne om barns lek; og hvis så, om dette bidrar til å gjøre dem særlig egnet til å skape en troverdig kommunikasjon med barn.

På bakgrunn av funnene i analysen vil jeg diskutere hvorvidt forestillingene har framstått som utgangspunkt for en troverdig kommunikasjon. Her vil jeg trekke inn den tidligere diskusjonen om troverdighetsbegrepet og se forestillingenes innhold og teatrale form i relasjon til dette begrepet. Målgruppen forestillingene er laget for og den mer generelle resepsjonsforskningen er også relevant for diskusjonen. Avslutningsvis vil jeg forsøke å si noe om i hvilken grad de respektive iscenesettelsene har oppnådd å skape den kontakten med publikum som jeg mener er en forutsetning for opplevelsen av de tragiske emosjonene katarsis og hedoné.

6.1 *Medeas barn*

Medeas barn av Per Lysander og Suzanne Osten hadde premiere 25. november 1975 på det som den gang het Klarascenen ved Stockholms Stadsteater.²¹⁰ Oppsetningen ble arbeidet fram av ensemblet sammen med Lysander og Osten. Underveis i prosessen samarbeidet de med psykiateren Lisbeth Palmgren og med referansegrupper fra andre- og tredjeklasse på barneskolenivå.²¹¹ Dramateksten tok utgangspunkt i Evripides klassiske tragedie, men var fortalt fra barnas synspunkt. Oppsetningen var den første Klarateatern (senere Unga Klara) gjorde som selvstendig gruppe, og den er således den første av en lang rekke barneforestillinger i regi av Suzanne Osten ved denne scenen. *Medeas barn* vakte stor

²¹⁰ Ifølge programmet fra Unga Klara var premieren for skolebarn den 18.11.1975

²¹¹ Barbro Sigfridsson, "Vad föreställer pjäsen?: ett försök till tolkning av Klarateaterns föreställning Medeas barn av Suzanne Osten och Per Lysander, med utgångspunkt från text och föreställning", Del av doktorandutbildning vid Stockholms universitet, teatervetenskap vt/1994, 10

oppmerksomhet i Sverige og høstet også anerkjennelse internasjonalt.²¹² Helander skriver at den ble laget for barn mellom 7 og 10 år,²¹³ og ifølge teaterforsker Barbro Sigfridsson ble den spilt på en ganske stor titteskappscene med en sal som rommet 298 plasser.²¹⁴ Forestillingen varte i cirka 50 minutter. Den ble spilt 56 ganger for full sal og ble tatt opp igjen noen ganger i ettertid i forbindelse med gjestespill og festivaler. De aller fleste var skoleforestillinger, men et par dager hver uke var oppsetningen tilgjengelig som familieforestilling.²¹⁵ I ettertid har oppsetningen blitt stående som et slags vannskille i svensk barneteaters historie. Med *Medeas barn* kom *barnetragedie* inn i svensk teatervokabular.

6.1.1 *Medeas barn* i litteraturen og i media

Som nevnt har jeg ikke sett *Medeas barn* verken på scenen eller på video. Min kjennskap til hvordan iscenesettelsen faktisk var har jeg dermed fra sekundærlitteratur og fra det manuskriptet som ble utformet i forbindelse med oppsetningen. Det er et manus med nokså detaljerte opplysninger om den regien som var på originaloppsetningen.²¹⁶ Dette vet jeg fordi nevnte Sigfridsson i teksten ”Vad föreställer pjäsen?” (1994) skriver følgende etter å ha sett forestillingen:

*När jag började att läsa teaterns manus (ej regiexemplar) fväcktes (sic) mitt minne til liv, inte minst genom det faktum att skådespelarnas rörelser mycket noga och ingående fanns beskrivna i den högra marginalen. Jag kunde senare konstatera att dessa anvisningar stämde överens med videoinspelningen.*²¹⁷

Av annen litteratur om oppsetningen er det i første omgang verdt å nevne Suzanne Ostens egen artikkel *En barntragedi* (1979) som er en detaljert beskrivelse av arbeidet med å skape *Medeas barn*.²¹⁸ Caisa Naeselius gir i *Unga Klara på Klarateatern: oppkomst, verksamhet och analys av Medeas barn* (1986) en svært detaljert beskrivelse av iscenesettelsen, og det samme gjør Sigfridsson i den omtalte ”Vad föreställer pjäsen?”.²¹⁹ Sigfridsson behandler også forestillingen i artikkelen ”Myten i vardagen” (1996). Der sammenligner hun Ostens

²¹² Barbro Sigfridsson, ”Myten i vardagen: några reflektioner kring två uppsättningar av *Medeas barn*” i Lena Hammergren, Karin Helander og Willmar Sauter, *Svenska teaterhändelser: 1946-1996* (Stockholm: Natur och kultur, 1996), 111

²¹³ Helander, *Från sagospel till barntragedi*, 125

²¹⁴ Sigfridsson, ”Myten i vardagen”, 131

²¹⁵ Naeselius, ”Unga Klara på Klarateatern: oppkomst, verksamhet och analys av *Medeas barn*” (Uppsats i teatervetenskap vid Stockholms universitet, vt 1986), 33

²¹⁶ Per Lysander og Suzanne Osten i samarbeid med ensemblet og Evripides, *Medeas barn*, Unga Klara, 1975

²¹⁷ Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 2

²¹⁸ Osten, ”En barntragedi”, 1979

²¹⁹ Naeselius, ”Unga Klara på Klarateatern”, 1986; Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 1994

opprinnelige oppsetning med en annen versjon spilt ved *Dramaten* i 1994. Sigfridssons perspektiv er inspirert av psykoanalytisk forskning.²²⁰ Karin Helander har også skrevet om Ostens originaloppsetning av *Medeas barn* i *Från sagospel till barntragedi*. Her er fokuset på det nye barneteatret i Sverige på 1970-tallet, og *Medeas barn* blir omtalt som en av de mest banebrytende produksjonene fra den tiden. Jeg har dessuten sett enkelte bilder. Disse har jeg med som vedlegg til oppgaven.

Forøvrig har jeg hatt tilgang til anmeldelser av oppsettingen fra *Svenska Dagbladet* og *Dagens Nyheter*. Forestillingen ble også omtalt i *Expressen*, men artikkelen hadde ikke form av en anmeldelse.²²¹ Jeg har dessuten brukt program og materiale til skolene utgitt av Unga Klara. På bakgrunn av all denne informasjonen har jeg forsøkt å danne meg et bilde av hvordan iscenesettelsen kan ha sett ut og hvordan den har blitt mottatt. Jeg er likevel klar over den begrensingen som ligger i materialet. Ingen av tekstene jeg har lest tar for seg de teatrale aspektene spesielt, og jeg har derfor ikke fullstendig overblikk over denne dimensjonen ved forestillingen. Jeg har dessuten begrenset kunnskap om hvordan den ble mottatt av barna med unntak av noen få kommentarer i litteraturen. Disse vil jeg komme tilbake til senere.

6.1.2 Synopsis, dramaturgi og scenografi

Synopsis. *Medeas barn* er inspirert av Evripides' *Medea*, men forteller historien fra barnas perspektiv. Forestillingen handler om de to barna Lilljason og Lillmedea som bodde i Korint sammen med foreldrene Jason og Medea. Jason og Medea rømte dit sammen for endel år siden, etter at Jason hadde røvet det gylne skinnet. Etter noen år ble Jason forelsket i en annen kvinne; prinsessen Glauke. Dette førte til alvorlige samlivsproblemer, og Jason og Medea, som ikke klarte å ta hensyn til barnas behov, ansatte barnepiken Anna for å passe på dem. Underveis i dramaet forsøkte Lilljason og Lillmedea å forstå hva som var i ferd med å skje med familien deres. De lekte skilsmisse for å skjønne hva det kunne være, de lekte selvmord da de skjønnte at Medea ønsket å dø, og de rømmet hjemmefra for å finne ut om noen kom til å savne dem. Innimellom kranglet og slåss Jason og Medea, men uten å forklare noe til barna om hvorfor eller om hva som kunne komme til å skje. Anna var den eneste som så barnas behov, og hun trøstet dem på ulike måter. I et forsøk på å redde familien, lot Jason og Medea som om de hadde blitt venner igjen; da forsøket mislykkes, klandret de Anna for det. Resultatet var at hun truet med å slutte. Da grep barna inn, og forestillingen endte med at

²²⁰ Sigfridsson, "Myten i vardagen", 1996

²²¹ Hhv. Leif Zern, "Medeas barn: En djärv pjäs", i *Dagens Nyheter*, 26.11.1975; Elisabeth Sörenson, "Avdramatiserad skilsmässa: Men pappan glöms", i *Svenska Dagbladet*, 26.11.1975; Madeleine Kats, "Se Medeas: En utmerkt pjäs för alla vuxna!", i *Expressen* 17.12.1975

barna, med støtte fra Anna, ba Jason forlate dem og dra til Glauke. Selv ble de stående igjen og holde rundt Medea.

Forholdet til Euvripides' *Medea*. Underveis i Euvripides' drama har barna bare noen få replikker, mens de i *Medeas barn* har blitt omdreiningspunktet for forestillingen. De to guttene fra det opprinnelige dramaet har blitt byttet ut med en gutt (Lilljason) på fem år og en jente (Lillmedea) på ni. De andre karakterene i *Medeas barn* er Medea, Jason og Anna. Heller ikke i denne versjonen er Glauke tilstede i egen person, men symboliseres ved en vakker sko som ligger på en flott pute på scenen fra det øyeblikket hun blir introdusert. *Medeas barn* følger strukturen og kronologien fra *Medea*, men alt blir sett fra barnas perspektiv. Forøvrig har man beholdt prologen, utbrudd og krangel hos Medea, dialoger med Jason og mordet på Glauke. Det siste dog i form av en drøm.²²² Jeg kommer i liten grad til å diskutere forestillingen i relasjon verken til myten eller til Euvripides drama, ettersom det er teatralitet og lekperspektivet som er mitt fokus.

Dramaturgi. *Medeas barn* kan beskrives som en forestilling med episk form, her forstått som en forestilling med flere fiksjonslag.²²³ Forestillingen har en inndeling i to fiksjonslag. Det ene har jeg valgt å kalle fortellernivået, det andre kaller jeg tragedienivået. Fortellernivået blir presentert helt innledningsvis, og knytter seg hovedsakelig til prologen. Fortellernivået kan ses på som en rammefortelling for det virkelige dramaet (tragedien). Den fiksjonskontrakten som etableres her, gjelder som en overordnet kontrakt med publikum gjennom hele forestillingen. Prologen fungerer som prologen også gjør i de klassiske greske tragediene: Her blir historien som ligger til grunn for den nåværende konflikten presentert. Guss mener at barn bruker en rik variasjon av dramaturgiske modeller i lek, og at den episke er en av disse formene.²²⁴

Tragediebegrepet. På tragedienivået, som forteller historien om Jason og Medeas skilsmisse, har *Medeas barn* en dramatisk form og flere fellestrekk med den klassiske tragedien.²²⁵

Skilsmissemadramaet har en begynnelse, en midte og en slutt, og handlingen foregår ifølge

²²² Naeselius, "Unga Klara på Klarateatern", 28-29

²²³ Jeg forholder meg her til Janek Szatkowskis modell over dramaturgiske former. I modellen blir episk form presentert slik: "Fortellingen er montert i fragmenter [og] (polito)logisk motivert. Betydningen oppstår i et overordnet punkt, som utgjør montasjens prinsipp [og] 'bak' verket. [Det er en] helhetsskapende [og] helhetsvillende form. Szatkowski sitert i Gladsø et al., *Dramaturgi*, 172.

²²⁴ Guss, *Drama Performance in Children's Play-culture*, 232-233

²²⁵ I Szatkowskis modell blir dramatisk form beskrevet slik: "Fortellingen er kontinuerlig fremadskridende [og] (psyko)logisk motivert. Betydningen oppstår i et samlende dybdestrukturert punkt [og] bak verket som sammenfatter helheten. [Det er en] helhetsvillende form." Szatkowski sitert i Gladsø et al., *Dramaturgi*, 172

manuskriptet i løpet av ett døgn og på ett sted. Barna er de handlende karakterene og er følgelig å betrakte som dramaets protagonister. Foreldrene framstår derimot som antagonister i kraft av sin rolle som årsak til konfliktene i dramaet (*desis*). Barnas fluktscener kan ses på som løsningsforslag til en konflikt som blir stadig vanskeligere. Vendepunktet (*peripeti*) i skilsmissemadramaet kan sies å være det øyeblikket det blir klart for barna at Jason og Medeas falske forsoningsforsøk ikke lar seg gjennomføre. Først da skjønner søskenparet at det ikke er noe håp for at familien skal gjenforenes. Løsningen (*lysis*) i tragedien blir at Jason blir nødt til å forlate familien.

Scenografi. Scenegulvet var malt hvitt, og scenen var fysisk delt opp i et klassikerplan ("Korint") og et realistisk nåtidsplan.²²⁶ På klassikerplanet, som var bakerst på scenen, oppholdt Medea seg store deler av tiden. Her var det greske søyler og turkisblå bakgrunn. På nåtidsplanet foran til venstre på scenen var det innredet et barnerom med leker og møbler fra samtiden (1970-tallet). Den høyre siden foran ble kalt *förstugan*. Her møttes alle, og her var Glauke-skoen plassert. Midt foran på scenen var det en plattform som strakte seg ut over de første stolradene. Der holdt Anna til med sin telefon. På den søylen som sto nærmest publikum var det tegnet et hjerte med teksten "Jason+Glauke" skrevet inni. I manuset er det nedfelt noen spilleregler. Det står at barna ikke har adgang til klassikerplanet (voksen-verden) på egenhånd, mens de voksne kan "invadera barnkammaren när de vil".²²⁷ Anna kunne gå over alt.

Et hovedpoeng med scenografien var åpenbart skillet mellom voksen-verdenen og barnas soverom. Det store tidsskillet mellom de to scenografiske miljøene la føringer for regien og for spillestilen på de ulike områdene på scenen. I tilfellet *Medeas barn* kan vi kanskje si at scenografien ble et strukturerende element for forestillingen, i den grad at scenografien la premissene for spillestil og bevegelsesmønster. Osten skriver: "Anita Kajastes scenografiförslag blev en chock för oss. Hon hade tagit fasta på klassikertolkningen och tvingade oss att göra tydligt vad som var barnplanet och vuxenplanet och spelreglerna för detta spel."²²⁸ Barneværelset knytter forestillingen til nåtid (1975), mens det klassiske bakværelse knytter forestillingen til en slags mytisk all-tid. I seg selv var scenografien svært teatral, ettersom den var en sammenstilling av to helt forskjellige historiske epoker. Denne

²²⁶ Naeselius, "Unga Klara på Klarateatern", 37

²²⁷ Lysander och Osten, *Medeas barn*, innledning.

²²⁸ Osten, "En barntragedi", 40

kontrasten må ha løftet scenografien fram som et eget element i forestillingen, og pekt på den som iscenesettelse.

6.1.3 Lekent teater i prologen

Synopsis.²²⁹ *Medeas barn* åpnet med at skuespillerne kom på scenen for å fortelle eventyret om Jason og Medea og det gylne skinnet. Mens noen fortalte myten, ble handlingene illustrert av de andre skuespillerne i en naiv og ekspressiv spillestil. Alle byttet på å ha replikker, og den det ble fortalt om var med i handlingen på scenen. Slik ble de ulike karakterene etablert underveis i fortellingen. På dette tidspunktet i forestillingen beveget skuespillerne seg både ned i salen og opp på scenen. Forestillingen begynte med ”Det var en gang” og fortalte om Jasons ferd med skipet Argo. Båten var tilstede i form av en lekebåt, og dragen Jason møtte ble illustrert av tre skuespillere. Det gylne skinnet var et tøystykke, og underveis i flukten sloss Jason og Medea med to sjørøvere (spilt av Lilljason og Lillmedea) og flyktet i en imaginær robåt. De forelsket seg og kysset blant benkeradene og giftet seg med imaginære giffteringer i mime.

Etter giftemålet overtok Anna som eneste forteller. Barna ble introdusert, og kom til verden ved at de dukket opp mellom bena til Medea. Jason feiret ved å utstøte et Tarzan-brøl og slå seg på brystet. Anna fortalte at familien bodde i Korint, og understreket ved flere anledninger at de var en lykkelig familie. Deretter tok hun familien med rundt på scenen og fortalte dem og publikum om de ulike rommene som fantes der, samtidig som rommene ble lyssatt. I barneværelset tryllet Medea fram to kosedyr til barna; en and og en hund. Dernest forlot hun dem, og vel i seng på barnerommet fortalte Lillmedea publikum om Glauke, Jasons nye kjæreste. Samtidig kom en ”Glauke-akkord” fra musikerne, og Anna bar inn en sko på en pute. Den var et symbol på Glauke og forble på scenen gjennom hele forestillingen.

Avslutningsvis i prologen fortalte Anna publikum om hvordan det var hjemme hos familien. Informasjonen fikk hun fra et ukeblad. Der sto Medea og Jason omtalt på versemål, men for at alle skulle forstå innholdet, så hun seg nødt til å oversette til dagligtale underveis. Med replikken ”Der kommer barnen från idrottsplatsen, jag brukar möta dom vid den här tiden” sluttet prologen, og med ett befant publikum seg i tragediens dramatiske nåtid.

Fortellerteater i prologen. I avsnitt 5.2.1 kom det fram at barns lek og teatralt teater begge kjennetegnes ved en åpen fiksjonskontrakt og flere fiksjonslag. I *Medeas barn* var det som

²²⁹ Handlingsreferatet er skrevet med utgangspunkt i Naeselius’ beskrivelse i ”Unga Klara på Klarateatern”, 42-44. Replikkene er sitert fra Unga Klaras spillemanus.

nevnt hovedsakelig to fiksjonslag; et fortellernivå og et tragedienivå. Fiksjonskontrakten handlet dermed implisitt om å etablere disse lagene, men vel så mye om å etablere en kontakt med publikum. Både den direkte tiltalen og spillet mellom benkeradene og ute i salen generelt vitner om dette. Sigfridsson skriver at salens størrelse (298 plasser) i seg selv innebar en distanse mellom scene og sal, og at denne ble forsøkt overbygget allerede ved etableringen av kontakten med publikum.²³⁰ På et virkemiddelevelnivå mener jeg at fiksjonskontrakten handlet om å etablere den teatrale spillestilen. Som et alternativ til en realistisk spillestil viste skuespillerne fram en utpreget teatral fortellerteknikk med kroppen i sentrum for handlingen. Verdt å bemerke er også det faktum at barnerollene ble spilt av voksne skuespillere, hvilket i seg selv taler for et ikke-realistisk uttrykk. Prologen må ha framstått som et lekent fortellerteater, ikke ulikt Dario Fos teater, men utført av et helt ensemble istedenfor én mann.

Den lekne kroppen. I kapittelet om lek og teatralitet argumenterte jeg for at skuespillere som jobber med teatrale uttrykksformer bruker kroppen på en lekende måte. Jeg mener at en slik lek er tilstede gjennom hele prologen. Samtidig som skuespillerne forteller myten til publikum, illustrerer de den som nevnt med handlinger på scenen. De bruker med andre ord kropp og stemme for å gi liv til handlingen. Den imaginære robåten, dragen, utveksling av ringer og barnas fødsel er eksempler på slike scener. Sigfridsson skriver at handlingen illustreres mimisk, mens Naeselius skriver at det var lydcontentum til i hvert fall noen av scenene. Om barnas fødsel vet vi for eksempel at den akkompagneres av Jasons Tarzan-hyl.²³¹ Ser vi nærmere på de fysiske handlingene, viser det seg at kroppen (og stemmen) brukes på flere måter: til å illustrere konkrete handlinger (giftemål), til å være noe ikke-menneskelig (dragen), til å uttrykke følelser (Jason under fødselen) og til å skape bilder (symbolsk når barna og Medea danner en ring som Jason bryter seg ut av, og konkret ved å stille seg opp som i et familieportrett).²³² Ved å ro med imaginære årer bruker de dessuten kroppen til både en handling (å ro) og til å framstille et objekt (båten) på samme tid. Sigfridsson beskriver det slik: ”Berättelsen illustreras fysiskt med en naiv och expressiv spelstil ... Det er ett tydligt och enkelt berättande som i god mening påminner om barns sätt att spela teater.”²³³ Jeg er ikke sikker på hvorvidt det minner om barns måte å spille teater på, men basert på min tidligere argumentasjon kunne vi i stedet sagt at denne måten å bruke kroppen på minner om barns måte å leke på. Min erfaring med lignende teaterformer gjør at jeg velger å beskrive prologen

²³⁰ Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 13

²³¹ Hhv. Sigfridsson, ”Myten i vardagen”, 133; Naeselius, ”Unga Klara på Klarateatern”, 43

²³² Disse eksemplene forekommer i prologen, men er ikke nevnt tidligere i oppgaven.

²³³ Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 13

som *leket teater*. Hensikten var å skape en kontakt med publikum, og på en presis og underholdende måte å få presentert konflikten.

6.1.4 Teatral spillestil på tragedienivået

Fiksjonskontrakt. På tragedienivået opphørte fiksjonskontrakten å eksistere i den formen den gjorde i prologen. Fra å ha framstått som et kontaktsøkende fortellerteater, endret dramaet karakter, og tok som nevnt form av et mer klassisk drama. Den vesentlige forskjellen fra prologen var at skuespillerne ikke lenger henvendte seg til publikum, men i stedet til hverandre. Den eneste som fortsatt hadde en slags direkte kontakt med salen, var Anna. Hun fortalte indirekte publikum om aspekter ved handlingen gjennom telefonsamtaler hun førte med mennesker utenfor scenen. Foruten Jason forlot ingen av skuespillerne scenen. Scenen ble dermed befestet som hjemmet til familien, mens salen endret status fra en ikke-definert spilleplass til verden utenfor scenen, bebodd av Jason og Glauke. På et virkemiddelnivå handlet fiksjonskontrakten om å etablere nåtidsplanet og klassikerplanet som to ulike universer med ulike spillestiler og virkemidler.

Den teatrale spillestilen. På tragedienivået ble barna framstilt med en realistisk spillestil, mens Medea hadde en overdrevet, (melo-) dramatisk stil. Sigfridsson skriver at Medeas spillestil kan beskrives som ”klassisk tragisk” med store, ”svepande gester”, og videre at ”Medeas utbrott ... är stärka och plötsliga. Medea är skrämmande i sin pendling mellan sorg, hat och stillhet.”²³⁴ Jason og Anna behersket begge stilene. Det fantes også en tredje spillestil, som jeg velger å kalle teatral. Denne tilhørte voksenplanet, og forekom med jevne mellomrom.

Et eksempel på anvendelse av denne stilen er en ”kranglescene” mellom Jason og Medea. Teatraliteten kom for det første til uttrykk i måten språket ble brukt på. Dialogen var på vers, som i kraft av rim og rytme snarere kan beskrives som teatral enn realistisk. Dertil ble dialogen i de teatrale bruddene framført delvis forståelig og uforståelig.²³⁵ Dette innbar i praksis at enkelte setninger ble framhevet, mens andre forble uforståelige for både barna på scenen og barna i salen.²³⁶ Det verbale innholdet ble nedtont, og jeg går ut fra at språkets lydlige kvaliteter må ha erstattet de innholdsmessige kvalitetene. Kanskje kan disse tekstpartiene ha fungert som lydbilder av en krangel.

²³⁴ Hhv. Sigfridsson, ”Myten i vardagen”, 122; Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 17

²³⁵ Dette står markert i manuskriptet, og kommer også fram i ulike referater.

²³⁶ Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 19

Dernest kom teatraliteten til uttrykk i den fysiske framstillingen av slåsskampen som utviklet seg mellom Jason og Medea. Den startet som en realistisk krangel, men gikk over til en voldsom slåsskamp. Når slåssingen ble for voldsom, ble den avbrutt av Annas karaterop ledsaget av en fysisk karatebevegelse. Denne handlingen erstattet en velformulert argumentasjon fra ammens side, og gjorde at alt stoppet helt opp og ble stille et lite øyeblikk, før det fortsatte igjen. I manuskriptet sto det beskrevet slik: ”Amman in och överrumplar Jason med en karatefinta.”²³⁷ Etterhvert tok slåsskampen form som en stilisert slåsskamp i sakte film. Denne scenen framstår som en særlig leken scene. I stedet for å framføre en realistisk verbal krangel, valgte Osten å leke med både kroppens og språkets muligheter. Sakte film og karate er intertekstuelle referanser barna kan kjenne igjen, og kan som et komisk virkemiddel dessuten ha vært med på å ufarliggjøre krangelscenene. Scenen er et godt eksempel på lekent teater.

Et annet eksempel var Lillmedeas drøm om Medea som drepte Glauke med et forgiftet slør, og som siden drepte barna sine med øks. I drømmen ble det igjen brukt fortellerteater-sjangeren fra prologen. Forskjellen var at fortellingen var rettet til Lilljason. Samtidig som Lillmedea fortalte, ble drømmen framstilt på scenen av Jason, Medea og Anna i rollen som Glauke. Mens barna beholdt sin realistiske spillestil, utspilte drømmen seg i langsomme, stiliserte bevegelser. Jason og Medea hadde begge kothurner (høye, styltelignende sko) og tilhørende lange klær. Drømmen ble akkompagnert av musikk som framhevet den skumle stemningen. I scenen som etterfulgte slutten av drømmen, diskuterte Jason og Medea hvem som hadde skyld i barnas død. Denne scenen ble utført som en ballett i sakte film. Ifølge Sigfridsson gikk drømmen etter hvert over til å inneha en mer komisk karakter. Fra å ikke ha blitt kommentert i spillet, ble kothurnene spilt på som en åpenbar hindring for Jason da han skulle bære Glauke ut av scenen. Drømmen mistet dermed sin karakter av drøm, og vakte i stedet latter hos publikum, skriver Sigfridsson.²³⁸ Dette taler for at den teatrale spillestilen må ha hatt en komisk effekt, og at teaterleken har hatt en framtreddende rolle i kommunikasjonen med publikum. Fra kapittelet om reteatraliseringen husker vi at symbolistene var særlig opptatt av drøm som utgangspunkt for teatret. I Medeas barn brukes drømmen likevel annerledes enn i symbolismen, ettersom den har en konkret funksjon i handlingen og etter hvert får en mer parodisk karakter.

²³⁷ Lysander og Osten, *Medeas barn*, 38

²³⁸ Sigfridsson, “Vad föreställer pjäsen?”, 33

Lek med språket. Det har allerede blitt nevnt at det ble brukt to ulike språkstiler i forestillingen og hvordan disse fungerte på ulike måter. Innenfor denne rammen er det likevel eksempler på andre måter å bruke språket på. Særlig er scenen der Lilljason spurte Lillmedea hva *skiljas* (skilles) betyr et eksempel på at språket ble behandlet på en leken måte. Lilljason spurte søsteren: ”Vad er skiljas? Jag vill inte skiljas.” Lillmedea svarte at skilles kan være når man spytter: ”Nu skiljas jag från mitt spott.”²³⁹ I denne scenen var lek med språket hele utgangspunktet for handlingen. Språket ble også brukt til etterligning. Lillmedea og Lilljason etterlignet ved noen anledninger Medea, og snakket hermende på vers. For eksempel sa Lilljason med klar henvisning til Medea ”Å det gör så ont i mitt hjärta. Jag vill dö!”²⁴⁰ Med andre ord kan man si at han lekte eller spilte at han var Medea. Rett etter denne replikken snurret Lillmedea rundt og rundt med lekehunden sin mens hun sa et slags vers til hunden. Teksten gir inntrykk av å være improvisert:

*Du har det bra du som är hund och inga
föräldrar har,
du har det bra du som er barn och inga
föräldrar har kvar,
du har det bra du som är hund och inga
känslor har kvar ...*²⁴¹

Denne måten å bruke språket på minner om barns poetiske og rytmiske tilnærming til språk, jf avsnitt 5.2.2.

Det forekommer også intertekstuelle referanser i dialogen. Lillmedea sa mens hun spilte seg: ”Spegel, spegel på väggen där säg mig vem som vackrast i landet är. Glauke – jag – Glauke – jag?”²⁴² Teksten leker her med formuleringer fra et annet kjent eventyr, nemlig det om Snøhvit. I en scene der Anna snakket med kjæresten i telefonen, hørte barna det Sigfridsson omtaler som *kärlekskvitter* som ”*gurgel*”. De antok at ettersom de ikke forsto det, måtte det være spionspråk.²⁴³ Den lydlige kvaliteten ved språket ble her løftet fram til fordel for den innholdsmessige dimensjonen. Dette kjennetegnet som nevnt også deler av dialogen på klassiker-planet. Også den sporadiske bruken av tabu-ord kan ses på som en lek med språket.

²³⁹ Lysander og Osten, *Medeas barn*, 7

²⁴⁰ Ibid., 24. I marginen står anvisningen: ”Härmar Medea och legger sej ner för att dö.”

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid., 29

²⁴³ Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 31

Lillmedeas replikk ”Dom knullade” ble sagt mens to kosedyr ble brukt til å illustrere handlingen, og den fikk ifølge Sigfridsson publikum til å juble.²⁴⁴

Felles for disse måtene å bruke språket på er at de, i tillegg til å inngå i den realistiske handlingen i dramaet, har kvaliteter som kan forstås som en lek med språket. Ikke alle er nødvendigvis teatrale i seg selv. Tabuordene var nok først og fremst morsomme fordi de brøt med den rådende normen for barns språk. Sett under ett kan den bevisste leken med språket likevel forstås som et teatralt grep. Å løfte språket ut av den realistiske dialogen er å bruke det som et teatralt virkemiddel. Lek med språket knytter seg som vi husker først og fremst til dadaismen (og surrealismen), og Osten var som kjent inspirert av denne retningen. I denne forestillingen ble språket riktignok behandlet på en leken måte, men ikke på et ”bevisst tilfeldig” vis som i dadaismen. Et skrevet manus, og ikke tilfeldigheter, styrer språket i *Medeas barn*. Likevel går det an å se språkbruken i lys av en leken tilnærming til språket.

6.1.5 Lek med objekter

I kapittel fem kom det fram at barn bruker objekter på ulike måter i lek, blant annet i form av miniatyrer, som symboler og som noe annet enn det de er. Det samme finner jeg belegg for at forekommer i *Medeas barn*. Bare i prologen ble objekter brukt på mange ulike måter. Selv om det ikke blir nevnt spesifikt av Guss, syns jeg det er verdt å nevne de imaginære objektene som ble framstilt ved mimiske handlinger. Eksempler er gifteringene Medea og Jason utvekslet under ekteskapsinngåelsen og robåten med årer. Denne ble skapt ved at skuespillerne rodde en imaginær båt under flukten til Korint. Så fantes det objekter som ble brukt illustrerende. Dette gjaldt blant annet stoffstykket som representerte det gylne skinnet.

Litt annerledes stilte det seg med miniatyrskipet som Jason hadde med seg på scenen. Dette førte han med bølgelignende bevegelser i luften, og brukte dermed skipet både konkret som en leke og symbolsk. Miniatyrskipet refererte til det opprinnelige skipet *Argo*, og ble slik et symbol på reisen og tiden før Glauke kom inn i bildet. Også i tilfellet med Glaukes sko hadde et objekt en tydelig symbolsk funksjon. Skoen ble introdusert samtidig som publikum fikk høre om Jasons forelskelse. Slik ble skoen et symbol, ikke bare på Glauke, men på hele konflikten i dramaet. Den henviste også til eventyret om Askepott. Dette ligger utenfor dramaets fiksjon, men som nok var kjent for mange av barna. Naeselius skriver: ”Publiken forstår skons betydelse, vilket også har framkommit från samtal och teckningar från barn som

²⁴⁴ Ibid., 23

sett foreställningen.²⁴⁵ Det var også flere eksempler på at døde objekter ble animert. I scenen der Lillmedea skulle vise Lilljason hva det betyr å skilles, kalte hun en dukke for Glauke og seg selv for Medea. Dernest ba hun ham sette dukken på den ene siden av rommet og befalte at Lilljason, i rollen som Jason, skulle løpe fram og tilbake mellom de to partene. Slik lekte de skilsmisse. I fortsettelsen av denne scenen ble barnas kosedyr som nevnt brukt av Lillmedea for å illustrere samleie mellom Jason og Medea. Hun animerte slik dukken og dyrene i den stunden scenen varte.

Slik jeg har forstått det, var kosedyrene til stede gjennom hele forestillingen. De kan ses på som et symbol på barnas tilknytning til foreldrene. Da barna, etter gjentatte forsøk på å få kontakt med foreldrene, bestemte seg for å rømme hjemmefra, var det dyrene det var vanskelig å forlate. Forøvrig kan det være verdt å merke seg at ensemblet hadde lest bøker om lekterapi i forberedelsene til oppsetningen.²⁴⁶ Av måten kosedyrene ble brukt på, kan det virke som det var Winnicott de leste. At Ostens forestilling *Pyret* (1991) tar utgangspunkt i en tekst av Winnicott, og at hun leste Winnicott i forkant av arbeidet med forestillingen *R* (1990), åpner for at Osten kan ha lest Winnicott på et tidligere tidspunkt. Uavhengig av dette mener jeg at kosedyrenes funksjon i fortellingen kan knyttes direkte til Winnicotts teori om overgangsobjekter.

6.1.6 Lek på flere nivåer

Av analysen over mener jeg det framgår at *Medeas barn* kan beskrives som en teatral forestilling som hadde mange fellestrekk med barns lek. De teatrale virkemidlene var særlig til stede i prologen, som jeg valgte å beskrive som ”leket fortellerteater”. På tragedienivået var teaterleken framfor alt knyttet til formidlingen av foreldrenes skilsmissekonflikt. Jason og Medeas krangler var utpreget teatrale, og den alvorlige konflikten mellom dem ble ved enkelte tilfeller ufarliggjort ved at forestillingen pekte på sin egen iscenesettelse. Jeg tror hensikten var å minne barnepublikummet på at de var vitne til fiksjon. Dette forekommer som nevnt også i barns lek. Barns dramatiske lek kjennetegnes blant annet ved flere fiksjonslag, symbolsk bruk av gjenstander, lek med språket og lyder, illustrerende handlinger og poengtering av den fiksjonelle konteksten. Jeg mener å ha vist at disse og flere lekelementer var tilstede i *Medeas barn* i den grad at det er mulig å tillegge forestillingen et barneperspektiv også når det kommer til uttrykksform.

²⁴⁵ Naeselius, ”Unga Klara på Klarateatern”, 44

²⁴⁶ Ibid., 67

Innenfor rammen av teatralitet er det ikke nødvendigvis slik at alle lekformene i forestillingen er naturlige å nevne. Jeg vil likevel få kommentere at forestillingens tekst kan sies å være direkte inspirert av lekens dramaturgi. Barnas tre scener, kalt *fluktscener*, har alle form av leksekvenser. I scenen som heter *SKILJAS, första flukten*, er det hele lagt opp som en lek om skilsmisse. I scenen *SJÄLVMORD, andra flukten* leker barna at de tar sitt eget liv. Den tredje flukten, *RYMNING*, begynner som et alvorlig forsøk på flukt, men ender som en lek. På bakgrunn av dette mener jeg at forestillingen som en helhet kan forstås i lys av barns lek. Som jeg har vist, forekommer leken på mange nivåer; i teksten, i spillet og i kommunikasjonen med publikum. Alt i alt tyder disse funnene på at forestillingen kan ha kommunisert godt med barna. Dette skal jeg diskutere nærmere i kapittel sju.

6.2 Flickan, mamman och soporna

Flickan, mamman och soporna hadde premiere på Unga Klara 20. mars 1998.²⁴⁷ Etter det har den blitt tatt opp igjen i 1999, 2000 og 2001. Erik Uddenberg har skrevet manuset, som igjen er basert på boka med samme navn av Suzanne Osten. Utgangspunktet for fortellingen er som nevnt Ostens egen oppvekst med en psykisk syk mor. Dette aspektet ved boka og dramaet blir særlig betont i medieomtalen av produksjonen. Forestillingen varte i omtrent 75 minutter og ble spilt på Unga Klaras scene. Senere var den på turné i regi av PSYKE-kampanjen, en landsomspennende kampanje for holdningsendring til psykisk syke mennesker. I den forbindelse ble det arrangert diskusjoner i etterkant av forestillingene, hvor Osten selv deltok. Produksjonen har dessuten vært invitert til gjestespill i Tyskland, Canada, Sør-Afrika, USA og senest i 2006 til *Unicorn Theatre* i London.²⁴⁸ Suzanne Osten skriver selv om forestillingen: ”Vi ville testa vårt tabu Galenskap och berätta om det for barn från tidigaste (*sic*) skolåldern, 7 år.”²⁴⁹ Forestillingen ble også spilt for voksne. Ved noen tilfeller besto publikum utelukkende av voksne som jobbet med schizofrene og psykotiske pasienter.²⁵⁰ På Unga Klara ble forestillingen spilt i en nokså liten sal med publikum helt nærme scenen.²⁵¹

6.2.1 Flickan, mamman och soporna i litteraturen og media

Ved kun å se *Flickan, mamman och soporna* på video går jeg glipp av vesentlige aspekter ved teateropplevelsen; jeg har verken opplevd fellesskapet, kommunikasjonen mellom scene og

²⁴⁷ Svens, *Regi med feministiska förtecken*, 292

²⁴⁸ <http://www.suzanneosten.nu/show.asp?id=3&target=>, 02.04.07

²⁴⁹ Osten, ”Tabu och barnteater”, 204

²⁵⁰ Rosenberg, *Besvärliga människor*, 71

²⁵¹ Dette ifølge informasjon fra dramaturg Erik Uddenberg, gjengitt i en e-post til meg fra Maja Svae ved Unga Klara; Svae, Maja, ”Re: SV: DVD/bilder”, 07.04.08

sal eller teaterforestillingen som en her-og-nå-opplevelse. Kameraets fokus avgjør dessuten hva jeg får se, og jeg kan følgelig ha gått glipp av helhetsbilder som kan være viktige for forståelsen. Når det er sagt, mener jeg at videoinnspillingen gir et godt bilde av hvordan forestillingen tok i bruk teatrale virkemidler. Disse er i stor grad knyttet til skuespillerne og til scenografien, og er således mulig å få med seg på en stor skjerm. Jeg mener å ha fått et godt inntrykk av dens kommunikasjonsstrategier, men er klar over de begrensningene som ligger i dette aspektet.

Av andre kilder har jeg manuskriptet *Flickan, mamman och soporna* (Unga Klaras *spelmanus*) og boka som er utgangspunktet for Erik Uddenbergs dramatisering.²⁵² Jeg har også hatt god bruk for Ostens eget essay ”Tabu och barnteater.”²⁵³ Her forteller hun delvis om prosessen med iscenesettelsen, delvis om å spille forestillingen og delvis om hvordan den ble mottatt. Hun reflekterer også over å spille tragedier for barn. Jeg har ingen spesiell grunn til å tro at Osten ikke er en habil kilde, men vil behandle teksten med et visst forbehold, ettersom hun vurderer sin egen praksis. De gangene *Flickan, mamman och soporna* blir omtalt i annen litteratur, er det i forbindelse med den tragiske dimensjonen og i relasjon til det selvbiografiske utgangspunktet.

Jeg har lest anmeldelser av oppsetningen i *Aftonbladet*, *Svenska Dagbladet*, *Expressen*, *Dagens Nyheter* og *Upsala Nya Tidning*.²⁵⁴ Jeg har også hatt tilgang til programbladet som ble delt ut til alle skoleelever, samt utvalgte tegninger med tilhørende kommentarer som Unga Klara har tatt vare på fra skolebesøk.²⁵⁵ Jeg vil få understreke at jeg ikke har hatt tilgang til andre vitenskapelige artikler enn en tysk, upublisert oppgave underveis.²⁵⁶ Riktignok forstår jeg noe tysk, men ikke nok til å bruke oppgaven på en fullverdig måte. Den tar dessuten først og fremst for seg prosessen i forkant av premieren, og forfatteren kommer verken inn på teatrale virkemidler eller mottagelsen av forestillingen. Jeg har forøvrig noen bilder fra forestillingen som vedlegg til oppgaven.

²⁵² Erik Uddenberg etter en bok av Suzanne Osten, *Flickan, mamman och soporna: Unga Klaras spelversjon*, Unga Klara; Suzanne Osten med bilder av Anna Höglund, *Flickan, mamman och soporna* (Stockholm: Brombergs Bokförlag, 1998)

²⁵³ Osten, ”Tabu och barnteater”, 195-218

²⁵⁴ Åsa Mälhammar, ”Den sjuka modern – och hennes barn” i *Aftonbladet*; 21.03.1998, Karin Helander, ”Inferno med variationerteater” (*sic*) i *Svenska Dagbladet* 28.03.1998; Margareta Sörenson, ”Råttfångaren på Klara” i *Expressen* 21.03.1998; Leif Zern, ”En liten flicka regisserar” i *Dagens Nyheter*, 21.03.1998; Bo-Ingvar Kollberg, ”Utsatt barndom på Mammans villkår” i *Upsala Nya Tidning*, 21.03.1998.

²⁵⁵ Se vedlegg for eksempler.

²⁵⁶ Nele M. Stauske, ”Regiehospitantz am UNGA KLARA, Stockholm, in der Produktion *Flickan, mamman och soporna*” (Praktikkumsbericht, Kulturpädagogik, Universität Hildesheim, 1998/1999).

6.2.2 Synopsis og dramaturgi

Synopsis. *Flickan, mamman och soporna* er en tragedie om en psykisk syk mor og hennes snart åtte år gamle datter Ti. De to bor sammen i en leilighet et sted i Sverige. Morens sykdom innebærer at hun blir forfulgt og styrt av to indre demoner; herr Polter og herr Geist. I leiligheten samler moren på søppel og ødelagte ting hun finner på sine vandringer i byen. Ti må hjelpe henne med å katalogisere funnene, ellers blir herr Polter og herr Geist rasende. Det er skittent hjemme hos Ti og Mamman, og Ti må tisse i syltetøyglass fordi herr Polter har stengt av badet. Ti kan ikke gå ut når hun vil, hun er sulten og ofte redd. Da Ti begynner på skolen, får hun en lærer som kanskje aner at noe er galt med moren hennes. Ti fører også samtaler med den imaginære *Vattenkonungen*. Han bor i havet, og Ti, som ønsker å være ren, håper at han kan hjelpe henne. I løpet av forestillingen blir Mamman gradvis dårligere. Hun mister mer og mer kontrollen over seg selv, hun blir stadig mer skitten og hun forsøker å henge seg. Parallelt får Ti det stadig verre. Til slutt nekter Mamman Ti å gå på skolen, for herr Polter og herr Geist er redde for å bli avslørt. Dermed forskanser de seg i leiligheten, og vil ikke slippe inn noen. Forestillingen ender med at en låsesmed tar seg inn i leiligheten. Han forteller at de må flytte, og at Mamman skal få hjelp.

Dramaturgi. Suzanne Osten omtaler også *Flickan, mamman och soporna* som en barnetragedie. Som *Medeas barn* har den flere fiksjonslag. Den kan således også sies å ha en episk form. Til forskjell fra *Medeas barn* eksisterer fiksjonslagene innenfor rammen av fiksjonen. Med dette mener jeg at skuespillerne alltid er i rolle. Det første fiksjonslaget velger jeg å kalle fortellernivået. Her forteller Ti til publikum om hvordan det er hjemme hos henne og om sine drømmer og tanker. Det neste fiksjonslaget velger jeg å kalle virkelighetsnivået. På dette spillenivået befinner Ti seg når hun er i samspill med moren, og moren befinner seg der i de øyeblikkene hun er frisk. Det tredje nivået velger jeg å kalle sykdomsnivået. Til dette nivået hører Polter og Geist og alle handlinger som kan knyttes til visualisering av Mammans sykdom. For publikum opptrer nivåene ofte parallelt. Dette gjelder særlig i scener mellom Ti og Mamman, som kan forstås på bakgrunn av sammenblandingen av virkelighetsnivået og sykdomsnivået. Det er nettopp fordi barnet og moren befinner seg på hvert sitt nivå at samlivet dem imellom er så vanskelig.

Tragediebegrepet. Til tross for den episke formen har dramaet elementer fra den klassiske tragedien. Ti kan ses på som protagonisten, i kraft av at hun framstår som en handlende karakter som forsøker å gjøre noe med situasjonen sin. Antagonisten kan sies å være Mamman og hennes sykdom, personifisert som Polter og Geist, og framstilt av Mamman selv.

Konflikten/knuten (*desis*) i tragedien er Mammans sykdom og den innvirkningen den har på Tis liv. Vendepunktet i stykket mener jeg er en liten scene der Tis *Lærerinne* ringer til Mamman. For Ti innebærer det et håp om å bli reddet, mens det for Mamman innebærer at hun er i ferd med å bli avslørt. Løsningen (*lysis*) i dramaet kommer i kraft av *Låsesmeden*, som i sin oransje overall tar seg inn i leiligheten og åpner for at Ti kan forlate den. Handlingen i denne forestillingen foregår derimot ikke i løpet av bare ett døgn. Snarere er den satt sammen av 14 scener uten en nødvendig sammenheng. Det som binder scenene sammen, er den stadige forverringen av Mammans tilstand. Forestillingen har også komiske trekk, og kan på samme måte som *Medeas barn* beskrives som en tragikomedie.

6.2.3 Fiksjonskontrakt og publikumskontakt

Åpningsscenene. Forestillingen begynte i foajeen hvor publikum sto og ventet. To menn (herr Polter og herr Geist) i beige trenchcoater og brune hatter spilte piano og kontrabass. En kvinne (Mamman), også hun i beige trenchcoat, sang *Padam Padam* (av Edith Piaf) på fransk og svensk, mens en jente (Ti) sto og så på. Ti ble spilt av en voksen skuespiller (Anna Takanen). Etter hvert ble sangen villere og villere, og Ti løp sin vei.²⁵⁷ Publikum traff henne igjen på scenen, hvor hun lekte med et dukkehus som var identisk med det huset publikum så bak henne. Leken handlet om å tømme en bøtte ut av vinduet og om å lufte ut. Derneft så hun på publikum og sa:

*Ibland tänker jag så här:
Att i ett helt vanligt gulrappat hus på en lugn gata, så har en
Främmande Makt slagit sig ner.
En, nej Två Demoner.*²⁵⁸

Deretter snudde hun dukkehuset og gikk sin vei. På stikkordet ”demoner” kom Polter og Geist på scenen fra publikumsfeltet. Først var de helt stille, men plutselig ropte de ut og kastet remser med avisepapir på huset. Så snudde de ryggen til publikum og viste djeveltegn med hendene. De lo høyt og ondskapsfullt, og Mammans latter hørtes også. Deretter gikk de ut. Demonene var personifiseringen av Mammans sykdom.

I neste scene satt Ti på gulvet og leste en utslitt tegneserie. Det ringte på døren gjentatte ganger. Mamman reagerte ved å gjøre repetitive bevegelser med hendene oppe ved hodet. Hun ville ikke åpne, og fortalte hvorfor til publikum: ”Jag är fången. Jag har två fangvoktare.

²⁵⁷ Sangen handler om fortvilelsen over å ikke bli kvitt en melodi som kverner uendelig i hodet og som truer med å gjøre Piaf gal; med andre ord en tydelig parallell til Mammans tilværelse.

²⁵⁸ Uddenberg, *Flickan, mamman och soporna*, 1

Två galna män som förföljer mig.”²⁵⁹ Ti spurte deretter om det bare var Mamman som kunne se dem, og Mamman bekreftet dette. Deretter fortalte Mamman om Polter og Geist, samtidig som de to plutselig ble synlige for publikum i et maleri som hang på veggen. De snakket i kor med Mamman, som sa: ”Från början var dom en, herr Poltergeist. Men dom har delat på sig och blivit två.”²⁶⁰ Deretter forsvant demonene bak veggen, og Ti og Mamman fortsatte samtalen alene.

Åpen fiksjonskontrakt innenfor en lukket fiksjon. Jeg mener at fiksjonskontrakten i *Flickan, mamman och soporna* på et innholds nivå handlet om å etablere at Mamman var psykisk syk. Den handlet også om å etablere at hun ble styrt av to (indre) demoner som var synlige for henne og usynlige for Ti. Den plasserte videre alle fire i en leilighet fylt med søppel, og den viste hvilken makt demonene hadde over livet til Ti og Mamman. På et kommunikasjonsnivå handlet fiksjonskontrakten om å etablere kontakt med publikum. Dette kom også til syne ved at forestillingen startet i foajeen, men hovedsakelig ved at Ti (og ved enkelte tilfeller også Mamman) snakket direkte henvendt til publikum. Også Polter og Geist henvendte seg til salen i form av blick og fysisk spill. Viktig var også nærheten mellom scene og sal. Publikum satt som nevnt tett inntil scenen. Denne var på samme gulvnivå som publikum. Det var i praksis bare noen få centimeter som skilte spillområdet og publikumsområdet. Fiksjonskontrakten handlet også om å etablere de ulike fiksjonslagene, og i fortsettelsen av dette om å etablere den teatrale spillestilen. Denne vil jeg komme tilbake til.

Som nevnt oppsto de tre fiksjonslagene innenfor en lukket fiksjon. Med dette mente jeg at skuespillerne aldri var tilstede som seg selv, men i kraft av den rollen de spilte. Underveis i forestillingen ikledde riktignok både Ti og demonene seg andre roller. Ti spilte *Lærerinnen*, mens demonene kledde seg ut som naboen og en gutt på skolen. Jeg skriver ”kledde seg ut” fordi dette forekom innenfor fiksjonen. På bakgrunn av dette mener jeg at det kan se ut som om det var *rollefigurene* som tok på seg nye kostymer. Innenfor den lukkede fiksjonen var det etter min mening en åpen fiksjonskontrakt. Dette må ses på bakgrunn av at skuespillerne henvendte seg direkte til publikum. Ti fortalte om sine drømmer og om hvordan hun hadde det, mens både Mamman og demonene både forholdt seg aktivt til og opptrådte med sang og dans for publikum. Forestillingen skjulte ikke at den var teater, ettersom for eksempel Polter og Geist i seg selv var ikke-realistiske elementer. Samtidig innebar den lukkede fiksjonen at

²⁵⁹ Ibid., 2

²⁶⁰ Ibid., 3

de på scenen forholdt seg til det som skjedde som virkelighet. Det innebar at de opprettholdt en nærhet til fortellingen.

Den åpne fiksjonskontrakten i barns lek innebærer at de i ett av fiksjonslagene er tilstede som seg selv. I *Flickan, mamman och soporna* forekom ikke dette. Velger man derimot et litt annet perspektiv, og ser Ti som et barn i lek, fortøner det seg annerledes. Ti var tilstede på virkelighetsnivået, men forsvant med jevne mellomrom ut i en fantasilek på fortellernivået. Der var hun tilstede som seg selv, men også som havkongens datter. Hun spilte dessuten ut scener fra skolen, hvor hun vekslet mellom å være seg selv, *Læreren* og forteller. Mammans sykdom kan også forstås i lys av lekformer. Som Ti var hun tilstede på virkelighetsnivået, men forsvant inn i leken med demonene på sykdomsnivået. Der tok hun på seg andre roller og sammen lekte de tre voksne voldsomme leker. Et eksempel er en scene hvor de sang Weill og Brechts *Die moritat von Mackie Messer (Mackie Kniven)*. Da framsto de som underholdere på en tysk kneipe. Scenen begynte som en leken underholdningssekvens, men endte opp med at demonene forsøkte å få Mamman til å skade seg med en kniv. Mammans måte å bevege seg mellom de ulike fiksjonslagene i forestillingen kan dermed også ses i lys av fiksjonslagene i barns lek. Det gir også grunn til å betrakte Mamman som en voksen som ikke tar ansvar, men i stedet oppfører seg som et barn. På denne måten var lekens åpne fiksjonskontrakt også tilstede som et element i handlingen i *Flickan, mamman och soporna*.

6.2.4 Mamman som marionette-figur

Mammans galskap kom til uttrykk ved hjelp av en svært fysisk spillestil og et ekspressivt språk. Kroppen hennes kan nærmest betraktes som formingsmateriale for Polter og Geist, og jeg ser hennes handlinger i denne relasjonen som et resultat av manipulasjon, og ikke som uttrykk for egen vilje. Dermed kan det som skjedde med Mammans bevegelser og stemme forstås som Polters og Geists lek med kroppens muligheter. De tvang Mamman til å danse med seg og til å danse for publikum, de tvang henne til å bevege hendene på en spesiell måte opp ved hodet, og de tvang henne til å leke hund. Til slutt bandt de henne fast i en strikk i taket og sendte henne opp og ned.

Også Mammans språk og stemme var underlagt demonene. Hun snakket parallelt med dem, slik som i åpningsscenen. Ved andre tilfeller snakket de i munnen på henne om helt andre ting enn det hun forsøkte å si, og de kommanderte henne til å si ting ved å si det selv først. Mamman brukte også ord og uttrykk som ikke framsto som rasjonelle. For eksempel ba Polter

henne merke med navnelapper søppelet hun hadde samlet: ”Skriv nu. Klostermunken. Helgonkåpan. Skimmret. Graal. Förtröstan. Lidelse. ... Bekännelser. Augustinus. Bekännelser. Förtvivlan. Sorg. Juveler. Slott. Partitur. ... Gud. Gud. Gud. Gud. Gud. Jakt.”²⁶¹ Dette kunne oppleves som en ondsinnet lek med ord. Replikken kan også brukes som et eksempel på språk som lydeffekt. Tempoet i replikken akselererte, og sammen med gjentakelsene av ”Gud” ble replikken frarøvet alt verbalt meningsinnhold. I stedet trådte den rytmiske gjentakelsen og det hurtige tempoet fram som musiske kvaliteter ved språket. Jeg ser denne stemmebruken som en form for forvrenging av språkets poetiske kvaliteter, slik det ble presentert i kapittelet om lek.

Repetisjon av enkeltord forekom andre ganger også. I en scene som ledet opp til at Mamman forsøkte å henge seg, kalte hun seg selv *skitkärning* gjentatte ganger. Til slutt klatret hun opp på en stol for å gjøre slutt på det hele. Denne scenen kan ses på som en grotesk versjon av barns repitative lek, eksemplifisert ved ”sove, sove, sove” som forsterkende replikk i ”sovelek”. Polter og Geist brukte også stemmene sine til å skremme moren. Da Mamman mot slutten var som sykest, styrte Polter og Geist henne fullstendig. Ved at de koblet henne til en strikk i taket, hadde de full kontroll over bevegelsene hennes. Dessuten snakket de for henne og tok til slutt på henne en maske som fjernet hennes eget ansiktsuttrykk.

I forhold til barns lek kan denne leken med kroppen og språket kanskje best beskrives som at Polter og Geist gjennom hele forestillingen behandlet Mamman som en slags dukke; en marionette-figur som de etter hvert fikk ubegrensede muligheter til å forme som de ville. Mammans bruk av kropp og stemme ligger med andre ord i grenseland til kategorien objekt (figur). Det er fristende å se Mamman som en grotesk versjon av Craigs *Übermarionette*, uten at dette innebærer at denne koblingen er nødvendig for å forstå forestillingen.

6.2.5 Eksempler på teaterlek på virkelighets- og fortellernivået

Ti og Mamman bruker kroppen til å leke når de er alene og ikke blir plaget av Polter og Geist. I en scene hvor de to spiller kort, løper Mamman rytmisk fram og tilbake når hun deler ut kortene, og deretter setter de to seg ned og røyker hver sin imaginære sigarett, mens de ser utstudert på hverandre. I en annen scene danser Mamman lystbetont og lekende for Ti til musikk av Johnny Cash, og i en tredje scene sjonglerer hun med tre store, røde baller. Mamman og Ti har med andre ord et forhold til hverandre som henter elementer fra lek, om

²⁶¹ Ibid., 7

enn bare i de stundene Mamman kan glemme sine indre demoner. Suzanne Osten skriver selv at Mamman kan forstås på bakgrunn av teaterklovnen.²⁶² Denne har til felles med Mamman at den framstår som en som forsøker å oppføre seg normalt, men som gang på gang gjør feil som får fatale følger. Helt til slutt i forestillingen får Mamman også en klovnenese i hånden. Denne setter hun på nesen et lite øyeblikk. Som voksen oppfattet jeg det som et lite øyeblikk av selvinnsikt. Og den lille gesten kan ha fungert som beskjed til Ti og til publikum om Mammans gode intensjoner (klovnen er naiv og vil alltid vel) og manglende evne til å gjennomføre disse (klovnen gjør samme feil hele tiden).

Som nevnt ble Ti spilt av en voksen skuespiller, hvilket i seg er et teatralt grep som skaper en viss distanse til rollefiguren. Like fullt ble Ti framstilt som et vanlig barn med vanlige handlinger, og det nærmet seg i så måte en realistisk spillestil. Underveis anvendte Ti ulike teatralte grep i sin fortellerrolle. Spillestilen i fortellersekvensene minner om den fortellerteaterstilen jeg beskrev i *Medeas barn*, i kraft av vekslingen mellom illustrerende handlinger, å fortelle til publikum og å være i rolle. Ti brukte rekvisitter og enkle handlinger for å illustrere og utdype det hun fortalte med ord. Fortellersekvensene handlet om Tis ønsker og tanker, om faren hennes, og om en fantasi hun hadde:

På ett ställe längsmed kajen nedanför vårt hus, precis under ett träd, så stannar jag alltid och ser ner i vattnet. ... Just där brukar jag prata med en speciell. Vattenrikets härskare, Vattenkonungen. Men jag talar inte högt. Jag rör inte ens på munnen. ... Jag bara berättar, i tankarna. (Tar ett löv och skriver HJÄLP på det och slänger det i vattnet) ”²⁶³

Denne sekvensen ble spilt ut ved at Ti holdt en gjennomsiktig glasskrukke med vann i bunnen. Hun lagde bølger i krukken og snakket vekselvis til publikum og til *Vattenkonungen* i glasset: ”Vattenkonungen. Det här är ett meddelande til dig.”²⁶⁴ Deretter hvisket Ti et innstendig *hjelp* til et lønneblad og la det i vannet. Hver gang hun henvendte seg til *Vattenkonungen*, var det i forbindelse med vann på scenen. Dette ble ekstra tydelig da hun til slutt ble nødt til å velge et syltetøyglass med urin, fordi hun ikke hadde tilgang til annen væske. I en annen scene brukte hun et større syltetøyglass med lokk fylt med vann og såpe som vaskemaskin. Hun hadde sokkene sine oppi glasset, ristet på det og lagde vaskemaskinlyder.

²⁶² Osten, ”Tabu och barnteater”, 211

²⁶³ Uddenberg, *Flickan, mamman och soporna*, 10

²⁶⁴ Ibid.

Verdt å nevne er også Tis drøm om en porselensdukke hun fikk av Mamman tidlig i forestillingen. I drømme kom dukken hjem til dem og vasket huset og kastet alt søppelet. Samtidig som hun fortalte til publikum, styrte Ti en porselensdukke i menneskestørrelse (skuespiller med maske), og illustrerte slik drømmen selv. Vekslingen mellom tilstedeværelsen i drømmen og formidlingen av den til publikum minner om barns veksling mellom fiksjonslag i lek. Til tross for den symbolske dimensjonen i drømmen, framsto den etter min mening som utpreget rasjonell. Den kunne forstås som et direkte uttrykk for Tis lengsel etter renhet og omsorg. Like fullt var den høyst teatral, i og med at en gigantisk menneskedukke ble animert gjennom Tis fortelling. Å visualisere drømmer er i seg selv et teatralt virkemiddel som bryter med en realistisk framstilling av en fabel. Fortellerteaterstilen minner mye om barns dramatiske lek.

Et eksempel på avansert teaterlek fant sted i en kort scene hvor Ti fortalte om et møte med en hest. Den lille scenen startet med at Mamman kastet en pose med tomme brusbokser til Ti. Ti grep posen, og formet den til noe som lignet på et hestehode. Samtidig laget hun travelyder med boksene. Deretter tok hun fram en sukkerbit fra lomma og tilbød den til det som fra nå av var hesten; en liten handlevogn hun hadde stående. For å forsterke illusjonen vrinsket og prustet hun som en hest, og hun la deretter hodet ned mot vognen for å kose med hesten. Plutselig skrek hun til, for hesten (handlevognen) hadde bitt henne. Fra handlevognen trakk Ti dermed fram en lekehest som hun vred halsen om på og slang vekk. I løpet av denne lille sekvensen brukte Anna Takanen, som spilte Ti, både kroppen, stemmen og tre ulike objekter for å formidle historien om hesten.

I forestillingen forekom også bruk av konkrete leketøy. Et eksempel er dukkehuset som Ti lekte med i åpningsscenen, og som ble tatt fram underveis i forestillingen. Huset hadde også en symbolsk dimensjon, ettersom det var identisk med huset Ti og Mamman bodde i. At Polter og Geist forsøp det med avispapir i åpningen, ble slikt sett et bilde på det de etter hvert skulle gjøre med det virkelige hjemmet til Mamman og Ti. I en scene hvor Ti ble invitert inn til naboens møbelbutikk, fungerte underetasjen i dukkehuset som en mini-scenografi for butikken. Ti og naboen forholdt seg til dukkehuset som om det var rommet de oppholdt seg i. Foruten dukkehuset, lekehesten og den omtalte porselensdukken var en rød ball den eneste ordentlige leken Ti hadde tilgang til i forestillingen. Leken i forestillingen knyttet seg med andre ord lite til vanlige leketøy, men heller til måten gjenstander ble brukt på.

6.2.6 Scenografien baner vei for fabelen

I kapittel 5 kom det fram at å bygge rommet/scenografien kan inngå som en del av leken eller være en lek i seg selv. I *Flickan, mamman och soporna* var scenografien konstruert på en måte som minner om dette aspektet ved barns lek. I åpningsscenen satt Ti helt foran på scenegulvet og lekte med et dukkehus. Bak henne så publikum fasaden på det *gulrappade huset*. I neste scene forsvant fasaden, og Ti og Mamman befant seg inne i en skitten leilighet med en hvit dør. Veggene var elastiske og gjorde det mulig for en mannshånd (Polter/Geist) å gripe fatt i Mamman gjennom veggen. Underveis i forestillingen åpnet det seg stadig flere rom bakover i scenografien. Vegger ble skjøvet på, og store og små dører dukket opp. Når Mamman skulle ut av leiligheten, skjedde det ved at hun gikk ut av den hvite døra. Deretter snurret døren 180 grader, slik at hun med ett befant seg utenfor huset og synlig for publikum på samme tid. Denne utgangsdøren ble også brukt for å holde Ti utenfor leiligheten. Bak døren kunne man i en scene se at Mamman danset med demonene, mens Ti banket på døren og ikke fikk komme inn.

På ett nivå er det også mulig å forstå døren som et stengsel. Til tross for at Ti og Mamman tilsynelatende gikk ut, kom de seg kanskje aldri noe annet sted. Leif Zern anmeldte forestillingen for *Dagens Nyheter*, og beskrev scenografien som ”en resa genom mammans fantasi som publiken förväntas göra med Ti som vägvisare.” Videre skrev han: ”Scenen är en bild av mammans inre. Där står glasburkar med kiss och väntar på att bli tömda, dar växar högarna av sopor ... , där är ytterdörren en egen snabbt snurrande vridscen som hindrar Ti från att gå ut; mer mardrömslikt kan man knappast konkretisera instängdheten som upplevd realitet.”²⁶⁵ Karin Helander anmeldte forestillingen for *Svenska Dagbladet*. Hun mente at scenografien var et konkret uttrykk for utviklingen i fabelen. Ifølge henne skildret forestillingens dramaturgi en statisk tilstand, og det var i scenografien at endringene skjedde: ”Från det lilla dockskåpet ... öppnas scenen gradvis inåt, smalnar av på djupet som en spetsig trekant. Nya dörrar, väggar och skärmar avslöjas och viker undan mot en sista dörr längst bort i fonden som till slut öppnas oh släpper in ljuset.”²⁶⁶ Helander beskrev altså endringene på scenen som en utvikling som foregikk parallelt med utviklingen i fabelen. Løsningen i forestillingen kom ved at en dør bakerst på scenen ble åpnet opp. Fra denne kom Låsesmeden for å hente Mamman og Ti.

²⁶⁵ Zern, *Dagens Nyheter*, 21.03.1998

²⁶⁶ Helander, *Svenska Dagbladet*, 28.03.1998

Scenografien framstår som en teatral lek med rommets muligheter. Leiligheten Ti og Mamman bodde i var fylt med hemmelige rom og magiske dører og vegger. Som i barns lek endret den karakter ved behov, og nye rom oppstod underveis. Konsekvensen var at scenografien kom i fokus for opplevelsen av forestillingen. Dette blir bemerket i samtlige anmeldelser jeg har lest. Under reteatraliseringen var det særlig Craig som var opptatt av mulighetene i scenografien. Han arbeidet med å finne renlinjede løsninger som kunne fungere gjennom en hel forestilling og ønsket seg symbolsk scenografi framfor realistiske etterligninger og sceneskift. I *Flickan, mamman och soporna* framsto scenografien som en blanding av hverdagsrealisme og symbolisme. Utgangspunktet var en vanlig leilighet fylt med søppel. Ettersom leiligheten endret utseende, og det ble avslørt nye bakrom med sirlige stabler med aviser og pent sorterte syltetøyglass, antok den en stadig mer symbolsk karakter. I den forstand mener jeg scenografien kan ses på som et arbeid utført i Craigs ånd; den hadde uendelig mange muligheter og kunne brukes gjennom hele forestillingen. Dessuten hadde den en åpenbar symbolsk dimensjon i kraft av koblingen til fabelen.

6.2.7 Kostymering og maskebruk

Kostymeringen i *Flickan, mamman och soporna* var realistisk i den forstand at både Mamman og Ti hadde normale klær på seg. Likevel fungerte de realistiske kostymene som utgangspunkt for en mer teatral og symbolsk bruk. Hovedsakelig knytter dette seg til de åpenbare likhetstrekkene mellom kostymene til Mamman og Polter og Geist. Alle tre hadde beige trenchcoater, og mens demonene bar nålestripe-dresser under frakkene, hadde Mamman en bukse i samme stoff og snitt. Slik ble det skapt en visuell sammenheng mellom de tre. At trenchcoatene, hattene og dressene minnet om gangstere fra 30-tallet, antar jeg at ikke var åpenbart for barnepublikummet. For dem ga kostymene kanskje heller et tegneserieaktig preg. I litteratur og kunst for barn hører ofte mennesker i like klær sammen.²⁶⁷ Konsekvensen av å gi de tre identiske frakker var etter min mening både at de tre ble knyttet sammen i en gruppe, og at klærne ble vist fram for publikum som kostymer. De var dermed delaktige i å understreke forestillingen som fiksjon.

Som vi husker fra kapittelet om lek, oppnår vanligvis ikke barn som leker en realistisk kostymering. I stedet velger de seg noen plagg eller objekter som symboliserer den rollen de skal være. Dette forekom i forestillingen de gangene Tis lærerinne var på scenen. *Lærerinnen* ble spilt av Ti, og hun oppsto når Ti åpnet genseren sin i halsen og tok på seg et perlekjede og

²⁶⁷ For eksempel røverne i Kardemommeby, Brødrene Dal og B-Gjengen.

en hatt. I noen scener brukte hun bare hatten, og Ti vekslet i disse tilfellene mellom fortellerrollen og å framstille seg selv og Lærerinnen. Slik jeg ser det, kan Lærerinnen dermed forstås like mye som et resultat av Tis fortelling som en separat rollefigur. At Ti var på skolen, ble markert ved at hun tok på seg en rosa skolesekk. Sekken ble dermed en del av kostymet som markerte skoleeleven Ti.

Et kostyme som vakte latter hos publikum på videoen, var Låsesmedens oransje overrall. På ryggen sto det VKs nødservice, noe som av Ti ble oppfattet som Vattenkungens nødservice. Kostymet ble slik løftet fram som en egen fortellerstørrelse. Kostymene hadde til felles at de framsto som realistiske, men at de også hadde symbolske dimensjoner. Jeg går ut fra at barns lek ikke alltid er like sofistikert i sin symbolikk som forestillingen var, men at for eksempel koblingene mellom Mamman og demonene må ha vært ganske tydelig for publikum.

Masker. Om sminke skrev jeg at barn sjelden bruker det uten bistand fra voksne, og at masker kan blir brukt i lek når de er tilgjengelig. I løpet av forestillingen opptrådte Mamman i to forskjellige masker, mens Polter og Geist dukket opp med tre ulike masketyper. Begge Mammans masker kan forstås som symbolske masker. Den ene var en hudfarget maske som lå tett på ansiktet til Mamman, nærmest som en ny hud. Den hadde stivnede, markerte øyne, og gjorde at Mamman ble helt utilgjengelig for publikum og for Ti. Den symboliserer etter min mening at hun forsvant inn i galskapen. Mammans andre maske var et svart sjal som ble tredd over hodet hennes av Polter og Geist. Den dekket hele hodet hennes, og jeg tolker den som et symbol på at Mamman bokstavelig talt hadde mistet hodet. Det er min erfaring at masker kan være skremmende for barn. Åsa Mälhammar framhever Mammans masker som skumle i sin anmeldelse, og påpeker at de var skremmende selv for en voksen: ”Det mest skrämmande, åtminstone för en vuxen, är faktisk de bistra masker ... som modern emellanåt sätter på sig. Då är hon en annan, helt utom räckhåll – sjuk.”²⁶⁸ Av dette kan vi trekke konklusjonen at Mammans maskering sannsynligvis har vært skummelt for de fleste, uavhengig av alder.

Polter og Geist brukte to ulike typer halvmaske i løpet av forestillingen. Den ene typen var rød og klumpete, den andre var mer som et ansikt og hadde tenner. I sitt forskningsprosjekt *Hemliga masker* skriver Suzanne Osten og My Walther at halvmasken først og fremst er en komisk improvisasjonsmaske som alltid er irrasjonell og som ikke underordner seg.²⁶⁹ Med

²⁶⁸ Mälhammar, *Aftonbladet*, 21.03.1998

²⁶⁹ Osten og Walther, *Hemliga masker*, 2006

denne masketypen følger det altså improvisasjon. Walther skriver: ”Vi opplever at halvmasken lever helt i nuet, kr ver totalt n rv ro och inte har något behov av logiskt, linj rt tänkande.”²⁷⁰ Selve maskebruken er ikke så vanlig i barns lek, men det er derimot den tilstedeværelsen og improvisasjonen som knytter seg til bruk av halvmasker i teatret. I sluttscenen bruker Polter og Geist det Walther og Osten omtaler som *krympt maske* (krympet maske). Maskene dekket hodet og kroppen med en sort kappe og hadde et lite, grått ansikt på toppen. Om *krympt maske* skriver Osten og Walther: ”Masken ber r ... fantasier om människans urgamla skr ck f r døden, dødsvarsler och røster ”från andra sidan”.”²⁷¹ I den grad en slik maske kan framstå som et element i barns lek, må det være på samme måten som en heldekkende gorillamaske eller lignende som man kan få kjøpt i lekebutikker. Den tar vekk barnets personlighet og framstår som skremmende. Jeg tror det var med viten om dette at Osten la inn i regien at Polter og Geist til slutt tok av seg maskene i den scenen de hadde krympet maske. Slik kunne publikum se at det var de som skjulte seg under de svarte draktene. På denne måten ble publikum også minnet på at de var vitne til teater. Slik fikk skuespillerne understreket fiksjonen, slik vi husker at barna selv gjorde n r leken ble for skummel.

6.2.8 Lek i kunstnerisk form

Som det framgår av analysen, kan forestillingen forstås som en særlig leken og teatral forestilling som henter mange elementer fra barns dramatiske lek. Framfor alt knytter dette seg til framstillingen av Mammans sykdom, i kraft av demonene som lekte med identiteter, lekte med Mamman, lekte med rommets muligheter og lekte med sine egne kropper og stemmer. Jeg vil også antyde at deres angrep ikke bare var rettet mot Mamman, men til en viss grad mot publikum. Slik ble publikum kanskje også inkludert i en form for lek med demonene. Leken forekom dessuten på forteller-nivået. Her var Tis fantasier og drømmer viktige og det samme var den måten Anna Takanen vekslet mellom   være seg selv og *Lærerinnen*. Forholdet mellom Mamman og Ti var som nevnt også preget av lek. Foruten skuespillerne var det framfor alt scenografien som var bærer av leken i forestillingen. Rommet forandret seg hele tiden underveis i forestillingen, og avslørte stadig nye bakrom, utganger og objekter. Følger vi Guss, taler dette i seg selv for god kommunikasjon og god kontakt med publikum.

²⁷⁰ Ibid., 26

²⁷¹ Ibid., 49

Min egen opplevelse understøtter dette. Som tilskuer til forestillingen i filmet versjon opplevde jeg å bli grepet av forestillingen. Skuespillernes tilstedeværelse i rollene og den måten de henvendte seg til salen (i dette tilfellet meg i min egen stue) var tydelig. Jeg mener at skuespillernes tilstedeværelse kan ses i direkte sammenheng med den teatrale kommunikasjonsmåten og uttrykksformen, og at min opplevelse til en viss grad kan forstås som en deltagelse i en teaterlek. Hvorvidt barn kan ha opplevd det samme, kan jeg ikke si noe sikkert om. I neste avsnitt skal jeg diskutere hvorvidt forestillingen har fungert som utgangspunkt for en troverdig opplevelse.

7.0 Drøfting på bakgrunn av funn i analysen: forestillingene som utgangspunkt for troverdige opplevelser

For å diskutere hvorvidt *Medeas barn* og *Flickan, mamman och soporna* kan ha vært forestillinger som resulterte i en troverdig opplevelse, ser jeg det som hensiktsmessig å gjengi på en kortfattet måte de kriteriene jeg innførte i kapittel tre og kapittel fem. I kapittel tre kom jeg fram til at en troverdig kommunikasjon kjennetegnes ved en kontakt som oppstår mellom scene og sal, og at denne kontakten er en forutsetning for opplevelsen av katarsis og hedoné i barnetragedier. Jeg understreket også viktigheten av en troverdig fabel og brukte Aristoteles' tragedieteori til å argumentere for fabler som tar for seg forhold i barns nære relasjoner. I kapittel fem så jeg nærmere på hvilke uttrykksformer som kan skape den kontakten jeg beskrev i kapittel tre. Jeg kom fram til at teatralt teater, fordi det minner om lek og følgelig også kan oppleves som lek, har potensial til å skape en slik kontakt. Dette hadde også å gjøre med leken som barns måte å kommunisere på. Når jeg nå skal drøfte de to forestillingene, med henblikk på troverdig kommunikasjon, troverdig opplevelse og troverdig fabel, vil jeg gjøre det med utgangspunkt i de teoretiske betraktningene og de analytiske funnene jeg har kommet fram til hittil. Der det er mulig, vil jeg supplere med øyenvitneskildringer og sekundærlitteratur om forestillingene.

7.1 Troverdige kontakt?

Mens *Medeas barn* ble spilt på en tradisjonell titteskapsscene med 298 tilskuere i salen, ble *Flickan, mamman och soporna* spilt på en intimszene med betydelig færre publikumsplasser og nærmest uten fysisk avstand mellom scene og sal. Dette gjorde at Osten anvendte to beslektede, men likevel forskjellige regigrep for å opprette kontakt i de to forestillingene. I *Medeas barn* var hele ensemblet tilstede under prologen, og de henvendte seg direkte til publikum i en fortellerteaterstil. De beveget seg mye nede i salen og inne blant publikum. Deretter gikk forestillingen over til å ligne på en klassisk tragedie med en mer lukket fiksjon. Kontakten i forestillingen ble framfor alt etablert i prologen. Hensikten med prologen var, foruten å sette publikum inn i konflikten, å opprette kontakt mellom scene og sal på tvers av den store fysiske avstanden. Støtte for et slikt syn finner jeg blant annet i Sigfridssons omtale av prologen: ”Prologen för in publiken i dramats förutsättningar, men ännu viktigare är att

den etablerer ett formspråk och att den bjuder in publiken till ett "gemensamt rum"; fysiskt såväl som själslig (min kursivering).²⁷² Om prologen har Sigfridsson dessuten skrevet:

*Av de publikreaktioner som finns registrerade på videon framgår det att publiken för att kunna följa prologen måste vända sig om och iblant ställa sig upp. Det går inte att sitta "fint" om man vill följa vad som hender. Själva spelstilen tar udden av den eventuella känsla av stelhet och distans som salongen ger. ... Tydeligt är det i alla fall att prologen lockar til många skratt och i vissa fall till jubel.*²⁷³

Slik jeg leser Sigfridssons kommentar, får jeg et inntrykk av at de virkemidlene som ble tatt i bruk under prologen har vært med på å skape en kontakt mellom scene og sal. Både det at publikum våget å reise seg i salen for å følge med, den latteren Sigfridsson beskriver, samt hennes egen konstatering av at prologen innebar en tilstedeværelse i samme rom både fysisk og mentalt, taler for en slik konklusjon. Basert på min egen analyse av prologen, hvor jeg viser på hvilke måter den minner om lek, mener jeg at det er trolig at forutsetningene for en god toveiskommunikasjon var tilstede i salen etter at prologen hadde utspilt seg.

I *Flickan, mamman och soporna* valgte Osten å la forestillingen begynne i foajeen der publikum sto og ventet. Mamman og Polter og Geist framførte *Padam* mens Ti sto og så på. Et slikt grep innebar at fiksjonen oppsto utenfor scenerommet i direkte kontakt med publikum. Den eneste omtalen av dette regigrepet gis av Margareta Sörenson i *Expressen*. Hun skriver: "Padam! Padam! handlar om besatthet och kan sjungas – på franska! – i en foajé inför undrande barn. Därefter ligger dramaturgin öppen och blank, lydigt och nyfiket följer vi som barnen i Hameln råttfångaren in i teatern."²⁷⁴ Dette forstår jeg som Sörensons forsøk på å beskrive en opplevelse av å bli forført, og den nysgjerrigheten hun beskriver ser jeg på som et godt utgangspunkt for kontakt. I parallellen til rottefangeren i Hameln ligger det åpenbart også et element av ubehag og spenning. Underveis i sangen ble Mamman mer og mer ivrig, og hennes mangel på kontroll og anstendighet hadde en tvetydig spenning i seg; sangen var på én og samme tid besnærende og skremmende. Ettersom ingen av de andre anmeldelsene omtaler denne delen av forestillingen i negativ forstand, mener jeg at den må ha fungert godt. Det er også min egen opplevelse basert på videoinnspillingen. På scenen ble spenningen umiddelbart fulgt opp ved at Ti fortalte om demonene, og ved at disse deretter nokså raskt

²⁷² Sigfridsson, "Vad föreställer pjäsen?", 14

²⁷³ Ibid., 13. Videoen er som nevnt tapt.

²⁷⁴ Sörenson, *Expressen*, 21.03.1998

overfalt Tis dukkehus mens de viste djeveltegn til publikum. Slik minnet forestillingens anslag mer om en thriller enn noe annet.

Likheten mellom de to forestillingene mener jeg dermed er at begge henvendte seg direkte til publikum for å opprette kontakt. Forskjellen var måten de gjorde det på og hvilken stemning som ble etablert. Jeg mener at *Medeas barn* kan ha framstått som en tragikomedie, mens *Flickan, mamman och soporna* minnet mer om en thriller. Hvilken effekt denne forskjellen kan ha hatt, vil jeg få komme tilbake til mot slutten av drøftingen.

7.2 Troverdighet i fabelen

Fablene i de to forestillingene har til felles at de tar utgangspunkt i barns relasjoner til voksne, og beskriver en situasjon der foreldrene i ulik grad utsetter barna for omsorgssvikt. Skal vi følge Aristoteles, som mente at konflikten i tragedien bør behandle mennesker i nære relasjoner, mener jeg at begge fablene oppfyller dette kravet. For et barnepublikum er forholdet til foreldrene av avgjørende betydning. I det følgende skal jeg diskutere de to forestillingene med henblikk på aspekter ved fabelen.

7.2.2 Skilsmiddramaet *Medeas barn*

I *Medeas barn* var skilsmisse temaet, og i 1975 var det kontroversielt å vise denne typen tematikk for barn. Helander skriver at mens foreldrene bekymret seg for selvmordslekene, var det kranglene mellom Jason og Medea som var virkelig skremmende for barna: ”Däta att föräldrar grälar utan att ta hänsyn till barnen, ... har barnen känt igen och haft behov att diskutera.”²⁷⁵ Det samme skrev Naeselius: ”Den scenen där publiken reagerar starkast är inte självmordscenen eller någon av de andra på barnplanet, utan det är när Jason och Medea grälar.”²⁷⁶ Til tross for at kranglene framsto i teatral form, kan det virke som de ble oppfattet som høyst troverdige av barna. Mens Expressens anmelder Madeleine Kats valgte overskriften ”Se Medea – en utmärkt barnpjäs för alla vuxna!”, skrev Leif Zern i Dagens Nyheter at det var en *djävur pjäs*, men også: ”Vad jag mistänker är att denna intressanta föreställningen är för sofistikerad för den lågstadiepublik den främst vänder sig till.”²⁷⁷ Både

²⁷⁵ Helander, ”Det var roligt när Mamman grät”, 89

²⁷⁶ Naeselius, ”Unga Klara på Klarateatern”, 67

²⁷⁷ Hhv. Madeleine Kats, *Expressen* 17.12.1975 og Leif Zern, *Dagens Nyheter* 26.11.1975

Kats og Zern peker på forestillingens kompleksitet. Mens Kats ser det som en styrke, antyder Zern at dette kan ha vært et problem.²⁷⁸

Sigfridsson mener at forestillingen ikke klarte å presentere selve skilsmissekonflikten for barnepublikummet. Det hadde å gjøre med at den framsto som distansert og statisk, og følgelig som umulig å forandre. Her vil jeg si meg enig med Sigfridsson, og dessuten knytte det til framstillingen av Medea. Med unntak av prologen og en liten scene der hun stryker Lilljason over håret er det ingen positive møter mellom henne og barna; Medea lider hele tiden. Medea-karakteren kan dermed ha framstått som noe endimensjonal, og følgelig kan relasjonen mor – barn ha framstått som umulig å endre. I lys av framstillingen av Medea er det også underlig at barna i sluttscenen valgte å sende bort Jason, mens de samtidig ble stående og holde rundt Medea. Selv om vi må huske på at forestillingen fant sted i 1975, er jeg ikke sikker på at synet på kvinnen som den foretrukne omsorgspersonen lar seg forsvare, gitt framstillingen av Medea slik jeg beskrev den over.

Sigfridsson mener likevel at forestillingen har kommunisert godt med barna, til tross for at skilsmisseproblematikken ikke ble godt nok presentert. Hun ser *Medeas barn* som en fortelling om to barn som blir sviktet av sine foreldre, og at den framstilte deres dype sorg og fortvilelse på en måte som innbød til identifikasjon. I lys av dette mener Sigfridsson at man kan si at barneperspektivet var tilstede.²⁷⁹ Ifølge Hagnell forekommer det som nevnt to former for identifikasjon i barneteater, nemlig ønskeidentifikasjon og likhetsidentifikasjon. I dette perspektivet mener jeg at Lilljason og Lillmedea må ha framstått som roller det gikk an å identifisere seg med. Barn som selv var utsatt for omsorgssvikt, kan dermed ha hatt mulighet til å kjenne seg igjen i tilværelsen til barna på scenen (likhetsidentifikasjon). Barn som ikke har denne erfaringen, vil ha kunnet kjenne seg igjen i følelsen av å bli overlatt til seg selv eller å ikke bli forstått. Kanskje har barna også fått styrke av å se hvordan Lilljason og Lillmedea håndterte sin situasjon (ønskeidentifikasjon). Hagnell framhever trygghet som en viktig betingelse for ønskeidentifikasjon, og i lys av dette kan det at barna selv tar ansvar i en vanskelig situasjon inngi trygghet.²⁸⁰ På bakgrunn av disse funnene mener jeg at de ovenfor nevnte problemene ikke nødvendigvis har vært vesentlige hindre for opplevelsen av fabelen.

²⁷⁸ Zern var en varm forsvarer av Unga Klaras virksomhet. I den samme anmeldelsen skriver han: ”Det finns inte många experiment i svensk teater just nu som jag sympatiserara lika mycket med. Det gäller även Medeas barn, som är en djärv föreställning.” Hans kommentar må forstås som en kritikk av selve forestillingen, og ikke av prosjektet.

²⁷⁹ Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 39

²⁸⁰ Hagnell, *Myter om barneteater*, 118

Nettopp det at forestillingen anvendte en form som kommuniserte med barna på deres premisser, samt hadde et så tydelig barneperspektiv, taler for at den kan ha skapt en troverdig opplevelse av fabelen for publikum.

Osten skriver at *Medeas barn* var teater i konflikt med den rådende idéen om kultur for barn.²⁸¹ Dette kom til uttrykk i form av det Osten omtaler som ”en flod av protester ... från lärare och förelldrar, som ville skydda barnpubliken från denne hemska sorgliga pjäs ...”²⁸² Som jeg har vist, var ikke alle enige med disse protestene. Sigfridsson skriver om sitt møte med forestillingen: ”När jag såg *Medeas barn* innebar det en helt ny upplevelse av vad barnteater kunde vara. ... Här skildrades barns liv och upplevelser med samma allvar och konstnärlighet som för vuxna.”²⁸³

7.2.2 Demonisk fortelling: *Flickan, mamman och soporna*

I denne forestillingen handlet fabelen om forholdet mellom et barn og hennes mor, og det var fortalt fra barnets perspektiv. Det er Ti som var fortelleren, og det var hennes frykt og sorg som ble formidlet fra scenen. Konflikten foregikk med andre ord i den aller nærmeste relasjonen; den mellom et barn og en forelder. Det springende punktet i forestillingen er hvorvidt personifiseringen av Mammans sykdom er forståelig for publikum. Framsto dette som et troverdig element? Fordi Osten er den eneste som omtaler dette aspektet ved forestillingen, har jeg valgt å gjengi det hun skriver om saken. Her må jeg få ta et forbehold om at Osten er delvis inhabil. Samtidig refererer hun til samtaler med flere enn seg selv, hvilket taler for en viss analytisk distanse. Hun skriver: ”... det som vi trodde att små barn kanskje skulle finna övernaturligt, demoner, visade sig ... begripligt och normalt (Min kursivering).”²⁸⁴ Osten mener demonframstillingen tiltaler barna på en ”arketypisk” måte, ettersom spøkelser, eventyrfigurer og andre usynlige krefter inngår i barns normale fantasiverden. Demonenes nærvær forklarer Mammans handlinger for barna og gjør det tydelig hvorfor hun handler som hun gjør. Barna hadde heller ikke problemer med å forstå at Ti ikke kunne se demonene, skriver Osten, og fortsetter: ”Det blev en föreställning som visar sig fungera på barnpubliken som en spökhistoria.”²⁸⁵

²⁸¹ Osten, ”En barntragedi”, 48

²⁸² Sparby, *UNGA KLARA*, 137

²⁸³ Sigfridsson, ”Vad föreställer pjäsen?”, 1

²⁸⁴ Osten, ”Tabu och barnteater”, 206

²⁸⁵ Ibid., 204-206

Det barna synes var mest skremmende i forestillingen, var når Mamman var så syk at hun ikke kunne nås inn til. Når dette skjedde, fikk altså Kajsa Reingardt (Mamman) på seg en helmaske med et trist, stivnet blikk. ”Hela publiken skruvar på sig i vända (pine, smerte)”, skriver Osten om disse scenene.²⁸⁶ Skremmende var det også når Mamman klandret Ti for sykdommen: ”Det är ditt fel”, sa Mamman. I motsetning til i framstillingen av morsrollen i *Medea*, mener jeg at Mamman her ble portrettert som både tilstedeværende og fraværende. Nettopp dette aspektet, at Mamman stadig sviktet sine gode intensjoner, var med på å øke troverdigheten i morens galskap. At hun prøvde å være frisk, viste hvor syk hun egentlig var. Slik ga forestillingen også rom for å vise et barns uforbeholdne kjærlighet til sine foreldre. Ti elsker Mamman på tross av sykdommen, og nettopp dette gjør fabelen gjenkjennelig for alle barn. Kjærlighet til foreldrene er noe de har felles.

I en anmeldelse i *Aftonbladet* skriver Åsa Mälhammar at forestillingen nok godt kan gjøre et stort inntrykk på barn som har en psykisk syk forelder, men at den oppleves som ”onödigt målgruppinriktad.”²⁸⁷ Mälhammar mener at forestillingen med fordel kunne ha vært mer generalisert, for slik å angå barn som er ofre for mer generell omsorgssvikt. Hun mener også at forestillingen ikke tydelig nok skiller mellom Tis fantasi og Mammans sykdom. Dersom vi tar utgangspunkt i Hagnells begreper ønskeidentifikasjon og likhetsidentifikasjon, er det ikke nødvendigvis sikkert at Mälhammar har rett. Når det gjelder likhetsidentifikasjon, er mitt utgangspunkt det samme som i *Medeas barn*: i forestillingen ligger en mulighet til å kjenne seg igjen i Tis historie, selv om man ikke har opplevd nøyaktig det samme. Riktignok har Mälhammar et poeng når det gjelder det faktum at de færreste har en psykisk syk forelder, men samtidig vil mange av ulike grunner kunne kjenne seg igjen i opplevelsen av foreldre som svikter.²⁸⁸ En mor som ruser seg, vil også kunne framstå som uberegnelig og utilgjengelig, slik Mamman til Ti gjør det. Likeledes vil foreldre som slår barna sine, kunne framstå som kjærlige i det ene øyeblikket og som brutale overgripere i det neste. Dette taler for at Tis situasjon ikke nødvendigvis må forstås i lys av Mammans diagnose, men snarere i lys av hennes oppførsel; tidvis god og tidvis nokså ubarmhjertig.

Når det gjelder ønskeidentifikasjon stiller saken seg annerledes. I forestillingen var Ti svært utsatt, og jeg opplevde sjelden at den tryggheten Hagnell ser som en forutsetning for ønskeidentifikasjon var tilstede. Dette stemmer også godt overens med Ostens egne

²⁸⁶ Ibid., 212

²⁸⁷ Mälhammar, *Aftonbladet*, 21.03.1998

²⁸⁸ Ifølge statistikker opplever forøvrig 7-8 prosent av Sveriges barn i løpet av livet at en av foreldrene blir alvorlig psykisk syke; Osten, ”Tabu och barnteater”, 218

betraktninger om hvilke sekvenser som var skremmende. I disse var det utrygt å være Ti og utrygt å identifisere seg med henne. Vi kan med andre ord gå ut fra at de færreste i salen ønsket å være Ti. Kanskje kan dette være årsaken til noen av tilbakemeldingene Unga Klara fikk i forbindelse med forestillingen. Enkelte av barnetegningene jeg har hatt tilgang til tyder på at forestillingen (fabelen) ikke var like interessant for alle.²⁸⁹ Ett barn skriver på sin tegning, sendt til Unga Klara etter en forestilling: ”Jag tyckte att pjäsen var ensidig och långtråkig. Det enda som hende var att mamman kom hem och var tokig hela tiden.”²⁹⁰ En annen skriver på sin: ”Jag tycker att den var långtråkig. För överklig. Bra skådisar. Men inte bra teater.”²⁹¹ Andre barn mente det motsatte. *Sara* har tegnet et hus, og hun skriver: ”Jag förstod värkligen hur Ti och hennes mamma kände och att det var et heskt (*sic*) liv för dem.”²⁹² *Linnea* og *Malin* mener noe av det samme, og føyer til at forestillingen var ”bland de mest verklighetstroгна filmer (*sic*) vi har sett.”²⁹³ På de andre tegningene jeg har tilgang til, kommer det fram at veldig mange har forstått veldig mye, men at visse aspekter har vært uklare for enkelte.²⁹⁴ Generelt vil jeg si at tegningene vitner om at forestillingen ikke har kommunisert like godt med alle barn, men at de aller fleste har forstått hva den har handlet om og kan uttale seg om den.

Hagnell nevner også en tredje form for identifikasjon, kalt ”identifikasjon med aggressor”.²⁹⁵ Dette innebærer at barna identifiserer seg med den sterke i forestillingen, til tross for at denne ikke alltid er den gode karakteren. De sterkeste i *Flickan, mamman och soporna* er uten tvil Polter og Geist. Sörenson beskriver dem slik: [Demonerna] spelar, sjunger, apar sig, härmas, ekar, busar, hotar, slåss.” Hun peker samtidig på et mulig problem: ”Det innebär vissa risker, men bygger också upp en välbehövlig motpol till det traumatiska allvar ... (min kursivering).”²⁹⁶ Kanskje er risikoen at barna i enkelte tilfeller velger å identifisere seg med Polter og Geist istedenfor Ti og Mamman. Å velge Ti er for risikofyllt, mens Polter og Geist har kontroll. Samtidig mener jeg Polter og Geist tidvis var såpass skumle at de med jevne

²⁸⁹ Det er visse problemer knyttet til å bruke barns tegninger som grunnlag for uttalelser om resepsjon. Tegningene sier noe om en opplevelse, men ikke noe om hvilken kontekst de er skrevet i (hjemmelekse eller på skolen?, samme dag eller uken etter?). Likevel antyder de en viss holdning til forestillingen og kan vise hva barna har forstått og ikke. Jeg har valgt å tillegge tegningene en viss vekt, men ser mer på dem som eksempler enn som bevis på opplevelser.

²⁹⁰ Tegning av ”Ruben från klass 3A, Katarina Södra skola.”

²⁹¹ Tegning av ukjent gutt, som avslutter med ”sen så brukar jag inte gilla teatrar.”

²⁹² Tegning av Sara, som også syns at mamman var flink til å sjonglere.

²⁹³ Dette eksemplifiserer problemene knyttet til bruk av barnetegninger, jf bruken av ordet *film* istedenfor *teater*.

²⁹⁴ Ett barn skriver: Men jag förstod inte varför mamman satt på sig masken?” Et annet barn skriver rett og slett: ”Jag tycker *Flickan, mamman och soporna* var svår att förstå ... Jag tycker den var sorglig og läskig.”

²⁹⁵ Hagnell, *Myter om barnteater*, 120

²⁹⁶ Sörenson, *Expressen*, 21.03.1998

mellomrom ikke var naturlige identifikasjonsobjekter. I den sammenhengen kan Lærerinnen og Låsesmeden ha fungert som en trygg havn for barna. Som en følge av denne ambivalensen i tilknytning til identifikasjon, ser jeg det som nødvendig å se nærmere på sluttscenen i forestillingen.

I det øyeblikket da Låsesmeden tok seg inn i leiligheten, trådte skuespilleren Anna Takanen (Ti) ut av den og stilte seg på siden av scenen. I hennes sted kom en jente på åtte år; en barneskuespiller. Samtidig som hun trådte ut av handlingen, ble Ti i praksis voksen, og perspektivet ble tilbakeskuende. Mens Låsesmeden førte en samtale med Mamman (Mamman: ”Vill du gifta dig med mig? Låssmeden: Vi städar lite först, va?”), sa den voksne Ti, kledd som Lærerinnen, til den lille Ti: ”Och sen kommer sommarlovet. I Dalarna.” Replikken henspiller på en feriedrøm Ti har hatt, og ga løfte om en bedre framtid. Osten skriver:

I sluttscenen tar sig barnet ur pjäsen, ur berättelsen och överlever och blir vuxen på slutet av scenen. Hon står som berättare kvar och kan åse hur städbolaget kommer in och röjer upp. Hon kan över tidens gap säga till den lilla flickan nu ... att ”det kommer att gå bra”²⁹⁷

I et tragedie-perspektiv minner denne løsningen om *deus ex machina*, men istedenfor å være en slags ”tryllesløsning”, framstår Låsesmeden som en innledning til en mulig fortsettelse; et nytt liv for Ti og muligens behandling for Mamman. Fra et teatralitetsperspektiv er grepet også interessant, fordi barnets inntreden på scenen innfører et nytt fiksjonslag, eller, hadde jeg nær sagt, *et virkelighetslag*. Det som i utgangspunktet var en realistisk fortelling (Ostens oppvekst), ble i åpningsscenen presentert som et eventyr i teater-form. I sluttscenen blir denne tesen motsagt, i kraft av barnet som minner publikum på at i virkeligheten var Ti bare åtte år, og ikke en voksen skuespiller. Osten skriver at dette grepet var gjort med tanke på de voksne: ”Barnen i publiken har däremot inget behov att se den ”riktiga lilla flickan”; den verkliga 8-åringen för vi in i slutet för att de vuxna skall förstå (minnas).”²⁹⁸

Jeg mener at grepet likevel kan sies å ha tilført forestillingen en særlig grad av troverdighet også for barn. På den ene siden innebar grepet at Ti ble voksen, og kanskje hadde hun også blitt lærer. Det hadde med andre ord gått bra med Ti. Fabelen fikk dermed en avslutning som var løfterik, uten å måtte ty til tryllesløsninger (som for eksempel at Mamman ble frisk, eller at

²⁹⁷ Osten, ”Tabu och barnteater”, 217

²⁹⁸ Ibid., 207

Låsesmeden sa ja til frieriet). Slik framsto slutten etter min mening som troverdig. På den annen side kan barnet på scenen ses på som en representant for barna i salen. Det at de voksne (som ledsaget barna) fikk se at det virkelig var et barn forestillingen handlet om, kan ha styrket barnepublikummets opplevelse av å tilhøre en egen gruppe i samfunnet og av å ha blitt tatt på alvor.

Dette synes jeg kommer tydelig fram når Helander beskriver hvordan slutten av forestillingen ble mottatt av barnepublikumet. Hun skriver at barn gjerne dikter videre på fortellinger, og skaper en lykkelig slutt: ”Barnpubliken var säker på att det kommer att sluta lyckligt för både flickan Ti och mamman.”²⁹⁹ På tegninger som ble sendt til Unga Klara, sto det ofte beskjeder som ”Mamman fikk hjelp”, ”de dro på ferie” eller den litt lengre versjonen: ”Jag tror att mamman blev frisk. Så att Ti fick nya fina kläder. Då tror jag Ti blev glad och att mamman fick nya kläder av Ti och pengar till mat. Och att Ti fick gå til skolan när hon ville. Och så tror jag att de levde lyckliga i alla sina dagar.”³⁰⁰ Suzanne Osten ser på denne evnen hos barn som deres framtidstro og håp. Selv mener jeg at slike lykkelige avslutninger også kan være et uttrykk for angst for å miste de trygge omgivelsene. Kanskje er det slik at Tis ulykkelige liv ikke var til å bære for barna, og at det er derfor de diktet opp et deilig liv for henne og Mamman. Hagnell skrev som nevnt at barnepublikumet identifiserer seg med den trygge karakteren i en forestilling. Ved å ”reparere” livet til Ti og Mamman i form av en lykkelig slutt, gikk det kanskje an for barnepublikumet å identifisere seg med Ti.

7.2.3 Trygghet som den store forskjellen

Den største forskjellen mellom de to forestillingene mener jeg knytter seg til opplevelsen av trygghet. I *Medeas barn* var barna riktignok svært utsatt, i form av en opprivende konflikt mellom foreldrene, men samtidig hadde de trygghet i form av barnepiken Anna og i form av sitt eget rom med egne leker og kosedyr. Humor var en viktig del av forestillingen, og skapte en distanse til de tragiske scenene. I *Flickan, mamman och soporna* var Ti helt overlatt til seg selv, og de få gangene vi møtte *Lærerinnen* var det ikke sikkert at hun faktisk var der (eller om Ti lekte at hun var henne). Ti hadde dessuten ikke et eget rom, men var bokstavelig talt kastet ut av Polter og Geist.³⁰¹ Demonene var riktignok humoristiske, men framsto som mye mer truende og uforutsigbare enn jeg tror kranglene i *Medeas barn* kan ha gjort. Tis situasjon var også mer utsatt enn den til Lilljason og Lillmedea; dette til tross for den forsonlige slutten

²⁹⁹ Helander, ”Det var roligt när mamman grät”, 98

³⁰⁰ Ibid., 99

³⁰¹ Mamman sier til Polter innledningsvis i forestillingen: ”Hon bor inte i sitt rum längre. ... Rommet är ditt.”; Unga Klaras spelmanus, 4

jeg gjenga over. Alt i alt ser jeg fabelen i *Flickan, mamman och soporna* som en større utfordring for et barnepublikum enn den i *Medeas barn*. Så kan man samtidig innvende at i 1975 var barn ikke vant med å se en slik fabel framstilt på scenen, og at den derfor kan ha framstått som mer truende og uforutsigbar i 1975 enn den gjør i 2008. Dette aspektet må nødvendigvis tas med i vurderingen. Det samme må det faktum at jeg ikke har sett *Medeas barn*, og at jeg derfor bygger mine antagelser på en rekonstruksjon av forestillingen.

7.3 Troverdigg opplevelse: Medeas barn som tragikomedie

Osten skriver selv at en av forutsetningene for *Medeas barn* var et ønske om å undersøke hvorvidt en forestilling om skilsmisse kunne bevirke katarsis for et barnepublikum. Hun presenterer sin egen tolkning av slutten slik: "... Befrielsen för publiken ligger i att tillsammans med barnen på scenen ta sig igenom alla de möjligheter till flykt som finns, för att sedan stå öga mot öga med sin verklighet."³⁰² Det er aspekter som taler for at dette kan stemme. Jeg er i så måte særlig opptatt av det jeg mener er den tragikomiske dimensjonen i forestillingen, og ser denne som en forutsetning for opplevelsen av de tragiske emosjonene katarsis og hedoné i forbindelse med *Medeas barn*. Jeg vil først se nærmere på hvordan opplevelsen av forestillingen ble beskrevet, for deretter å trekke noen konklusjoner på bakgrunn av denne informasjonen.

Madeleine Kats skrev i sin anmeldelse av forestillingen i *Expressen*: "De fyra barn jag hade med mig var i åldrarna 9 till 12 år och alla var mycket tagna av pjäsen."³⁰³ Elisabeth Sörenson skrev i sin anmeldelse i *Svenska Dagbladet*: "Det är ett faktum at publiken skrattar ofta och gott."³⁰⁴ Sigfridsson så forestillingen sammen med sin nevø, som nettopp var blitt skilsmissebarn. Om hans opplevelse skriver hun: "Den femårige pojken bredvid mig deltog även han med liv och lust i det som utspelades på scenen."³⁰⁵ Naeselius gjengir også noen publikumsreaksjoner som vitner om at publikum var underholdt. Både scenen der Jason og Medea kysset blant benkeradene, en scene der Lilljason vasket håret til Anna og at barna tok på seg altfor mye klær da de skulle rømme, vakte latter hos barna.³⁰⁶ Også Kats og Sigfridsson nevner scenen med hårvasken som en særlig vellykket scene. Sigfridsson skriver sågar at det

³⁰² Osten, "En barntragedi", 31

³⁰³ Kats, *Expressen*, 17.12.1975

³⁰⁴ Elisabeth Sörenson, *Svenska Dagbladet*, 26.11.1975

³⁰⁵ Sigfridsson, "Myten i vardagen", 111

³⁰⁶ Naeselius, "Unga Klara på Klarateatern", del 2.

oppstod en helt spesielt åpen kommunikasjon i denne scenen, i kraft av at skuespillerne tok inn over seg publikums reaksjoner.³⁰⁷

I forbindelse med *Medeas barn* fikk Osten som nevnt kritikk for å vise et såpass alvorlig tema som skilsmisse på scenen. Hennes motargument var at barn også behøver den renselsen som tragedien kan gi. I hvilken grad kan man si at *Medeas barn* avstedkom slike følelser? Et viktig punkt synes å være det faktum at forestillingen kan forstås som en tragikomedie, da vel og merke i betydningen tragedie med komiske virkemidler. Som nevnt, er trygghet en viktig forutsetning for identifikasjon hos barnepublikummet. Ved å velge en komisk tilnærming til det tragiske, ble det skapt en nødvendig distanse. Dette foregikk ved å bruke teatrale elementer med gjenkjennelige trekk fra barnas egen uttrykksform; leken. Jeg mener at de komiske virkemidlene var med på å skape en trygg ramme for opplevelsen av *Medeas barn*.

Slik jeg har vist, lå det i fabelen muligheter for identifikasjon med barna på scenen. Det var også mye som talte for at en kontakt oppsto mellom scene og sal. Som jeg har gått grundig igjennom i analysen, anvendte forestillingen dessuten rikelig med teatrale virkemidler som hadde nære fellestrekk med barns lek. Alle disse elementene ble presentert som forutsetninger for opplevelsen av de tragiske emosjonene katarsis og hedoné. Jeg kan ikke med sikkerhet si at forestillingen vakte frykt og medlidenhet hos barna, men jeg mener at forestillingens tragiske dimensjon ble presentert på en måte som i innhold og form kommuniserte med sitt publikum. Jeg mener dermed at muligheten for å oppleve katarsis og hedoné i møte med forestillingen kan ha vært tilstede. Sigfridsson skriver at ved å identifisere seg med barna på scenen, kunne barna i salen kjenne på og akseptere liknende følelser hos seg selv. Dette mener hun var forestillingens styrke, og i denne gjenkjennelsen lå etter hennes mening et potensial for katarsis.³⁰⁸

7.4 Flickan, mamman och soporna som grotesk: troverdig opplevelse?

Om *Flickan, mamma och soporna* skrev Sörenson at: "... teaterföreställningen [blev] en thriller om et slutet rum", mens Bo-Ingvar Kollberg i *Upsala Nya Tidning* skriver om demonene at de "... agerar som i vilken rysare (spenningsfilm) som helst."³⁰⁹ Begge uttalelsene støtter opp om at forestillingens anslag og stemning må ha vært annerledes enn

³⁰⁷ Sigfridsson, "Vad föreställer pjäsen?", 30

³⁰⁸ Ibid., 39

³⁰⁹ Hhv. Sörenson, *Expressen*, 21.03.1998, Kollberg, *Upsala Nya Tidning*, 21.03.1998

den i *Medeas barn*. Jeg mener dette kan relateres direkte til Mammans sykdom, som av natur er uforutsigbar og preges av brå vekslinger. Dette kom til uttrykk gjennom Polters og Geists roller i forestillingen. De framsto som lekne og morsomme, men var samtidig truende på en veldig ubehagelig måte. I innledningen til analysen skrev jeg at forestillingen kunne betraktes som en tragikomedie, ettersom den var en tragedie med komiske virkemidler. Etter å ha analysert den, mener jeg å kunne argumentere for at den ikke bare var tragikomisk, men at den mer spesifikt kan forstås i lys av *grotesken*. Som nevnt under avsnittet om Meyerhold, er grotesken en teaterform som blant annet anvender kontrast og deformering som komiske virkemidler for å oppnå en tragisk effekt. Jeg mener at Polter og Geist, som personifiseringen av Mammans sykdom, kan forstås som et *grotesk* virkemiddel.

Helge Nielsen skriver i boka *Det groteske* at ett av groteskens to hovedmotiver er mennesket som forvandles til et ”væsen i retning af en marionet eller en mekanisk ting eller som er sammensat af elementer fra forskjellige områder (min kursivering).”³¹⁰ At Mamman kan forstås som en marionette-figur, har jeg allerede vist. Hun kan dermed, i kraft av dette, knyttes til grotesken som virkemiddel. Jeg mener også at framstillingen av Polter og Geist bærer preg av grotesken. Deres hensikt var hele tiden å undertrykke Mamman og å frata henne selvrespekt og livslust. For publikum var det også tydelig at dette fikk konsekvenser for barnet Ti, og uten tvil kunne fabelen beskrives som tragisk. Samtidig var det slik at demonene framsto som komiske og underholdende. De sang og danset, de dukket opp på uventede steder, de kledde seg ut som andre karakterer og de var ganske sjarmerende. Det groteske i forestillingen ligger etter min mening i de brå vekslingene mellom den omsorgen de tidvis hadde for Mamman og den plutselige tvangen og overgrepene demonene fant det for godt å utsette henne for.

Når en forestilling bevisst setter sammen komiske og uhyggelige elementer, oppstår det en *grotesk latter* eller *grotesk effekt*. Denne går ut på at man på én og samme tid opplever en situasjon som tragisk og komisk, hvilket i praksis kan oppleves som å hikste av latter over noe man samtidig opplever som dypt tragisk.³¹¹ Grotesken ble ikke nevnt i forbindelse med barns lek, men jeg mener at den kan ses på som en ekstrem form for dramatisk lek. Kanskje kan den best beskrives som en lek som har gått for langt, og som har fanget den som leker i sin uendelige fram og tilbake-bevegelse, slik Gadamer beskrev det. I dette tilfellet er det Mamman som ”blir spilt”, igjen jf Gadamer, men som publikum er det kanskje ikke til å

³¹⁰ Nielsen, *Det groteske*, 44

³¹¹ Ibid., 53

unngå at man selv blir revet med i den groteske lek-formen man er vitne til. Spørsmålet er selvsagt om publikum også ”blir spilt” på denne altopplukende måten.

Kan man så si at forholdene lå til rette for en troverdig opplevelse av *Flickan, mamman och soporna*? Spørsmålet er ikke uproblematisk å svare på. Jeg mener å ha vist at forestillingen skapte en kontakt med publikum basert på teatrale virkemidler som minnet om lek. Jeg har også argumentert for at fabelen var forståelig og relevant for barnepublikummet. Samtidig har jeg pekt på de utrygge aspektene ved forestillingen, og at disse kan ha stått i veien for identifikasjonen med Ti. Dette kan til en viss grad ha blitt oppveid av de yngre barnas evne til å skape lykkelige avslutninger på tragiske fortellinger og av de eldre barnas forståelse av det tragiske som en verdi i seg selv. Osten skriver om *Flickan, mamman och soporna* at hun ikke etterstreber ren katarsis, men at hun vil åpne øynene for barnets mulighet for å rive seg løs fra en forelder som utsetter barnet for omsorgssvikt.³¹² Dette perspektivet er spesielt rettet mot tilskuere som i sine egne liv har foreldre som svikter. Selv har jeg argumentert for at det i selve barneperspektivet ligger et potensial for identifikasjon også for barn som ikke har det slik. Gjennom Ti kan barn som ikke er utsatt for omsorgssvikt likevel få kjenne på sin egen frykt for å miste foreldrene. De kan videre kunne gjenkjenne følelsen av å være barn i en verden av voksne som ikke alltid forstår.

Jeg har valgt å bruke anvendelsen av grotesken som en inngangsport til diskusjonen om en troverdig opplevelse. På den ene siden mener jeg at for enkelte barn vil nettopp det groteske framstå som et hinder for opplevelsen. Dette relaterer seg til den oppslukende kraften jeg beskrev over, og som jeg antydte at kunne ramme ikke bare Mamman, men også publikum. I denne kraften ligger faren for at leken går over i virkelighet. Jeg mener samtidig at den groteske latteren i form av å skape komisk distanse til det dypt tragiske i denne forestillingen kan ha muliggjort en troverdig opplevelse, herunder katarsis og hedoné, for andre barn. I møtet mellom det komiske og det tragiske ligger en mulighet for å beskytte sine egne følelser og samtidig leve seg inn i forestillingen. I dette ligger også potensialet for å oppleve tragediens renselse, katarsis, og i fortsettelsen av det, den spesielle tragiske gleden, hedoné.

³¹² Osten, ”Tabu och barnteater”, 207

8.0 Konklusjon: teatralt teater som uttrykk for et barneperspektiv

Utgangspunktet for denne oppgaven var Ostens utsagn om at teatret er troverdig først når det er som mest teatralt. Som en måte å undersøke denne påstanden på, foreslo jeg å se teatralt teater som en særlig leken teaterform. Begrunnelsen for dette grepet fant jeg i Faith Guss' teori. Denne gikk ut på at teater som minner om dramatisk lek, vil kommunisere spesielt godt med barn. Jeg innledet med å diskutere hvordan jeg forsto begrepet troverdighet og fant at innenfor tragedieteorien kunne katarsis og hedoné brukes til å sette ord på en troverdig opplevelse i forbindelse med barnetragediene. Det var også viktig at fabelen tok utgangspunkt i nære relasjoner for å ha en ønsket effekt. Jeg kom dessuten fram til at en forutsetning for en troverdig opplevelse var at det oppsto en reell kontakt mellom scene og sal. I kapittelet om teatralitet var hensikten å avdekke hvilke faktorer som avgjør hvorvidt en uttrykksform kan forstås som teatral. Det var også viktig å plassere Osten i en teaterhistorisk sammenheng. Jeg kom fram til at teatralitet i denne oppgaven måtte forstås som både en uttrykksform og en måte å kommunisere på i teatret. Jeg knyttet dessuten teatralitet til reteatraliseringen, senmodernismen og til Suzanne Ostens teater.

Deretter tok jeg for meg teatralitet med henblikk på barns dramatiske lek. Jeg viste at det finnes mange fellestrekk mellom de to fenomenene, både når det gjelder uttrykksform og måte å kommunisere på, men også når det gjelder opplevelse. Ved å betrakte teatralt teater som en særlig leken teaterform, fant jeg belegg for å sammenligne opplevelsen av lek med opplevelsen av teatralt teater. Her tok jeg utgangspunkt i Gadammers teori om lek som et uavhengig fenomen, kjennetegnet ved en stadig fram og tilbake- og hit og dit-bevegelse, og viste hvordan lek kan oppleves som en tilstedeværelse i øyeblikket. Disse funnene var utgangspunktet for analysekapittelet. Her så jeg på de to barnetragediene *Medeas barn* og *Flickan, mamman och soporna* og fant at de kunne betraktes som teatral forestillinger med en leken uttrykksform. Leken var også synlig i fabelene på forskjellige måter. Begge forestillingene kan følgelig forstås i lys av lekens dramaturgi; *Medeas barn* som en tragikomisk lek, og *Flickan, mamman och soporna* som en grotesk lek.

I problemstillingen hevdet jeg at teatret kommuniserer troverdig først når det er som mest teatralt. I løpet av oppgaven mener jeg å ha argumentert for at man med fordel kan anvende et teatralt formspråk når man spiller teater for barn. Samtidig mener jeg å ha vist at en troverdig opplevelse for barnepublikummet også avhenger av en troverdig fabel som tar utgangspunkt i

barns nære relasjoner. Jeg mener også å ha vist viktigheten av å anvende resepsjonsforskning utført på barn i arbeidet med barneteater. Som en konklusjon på problemstillingen min, vil jeg hevde at ved å betrakte teatralt teater som en særlig leken teaterform, kan man snakke om at Suzanne Ostens barnetragedier er bærere av et barneperspektiv; ikke bare når det gjelder fabel, men også når det gjelder uttrykksform og måte å kommunisere på.

Noen aspekter var det ikke rom for å ta opp innenfor rammene av denne oppgaven. Det ene aspektet har å gjøre med andre dimensjoner ved teatralt teater. Denne teaterformen kan som nevnt ses på som et teater med skuespillerens kropp og stemme i sentrum. Av dette følger det at skuespillerens ferdigheter blir en viktig del av barnas/publikums opplevelse. Jeg tror at en analyse av teatralitet med henblikk på ferdigheter ville vist at opplevelsen også avhenger av kvaliteten på disse (ferdighetene). Willmar Sauter mener at teateropplevelsen foregår på et sensorisk (*sensory*), artistisk/ferdighets- (*artistic*) og symbolsk (*symbolic*) nivå.³¹³ Også i kraft av å være en teaterform som oppsøker kontakt med publikum og som har krav til gode prestasjoner på ferdighetsnivået, kan teatralt teater skape en god teateropplevelse. Funn Sauter har gjort i sin resepsjonsforskning tyder også på dette. Han fant at forestillinger med stor grad av teatral spillestil ble møtt med en tilsvarende grad av positive vurderinger.³¹⁴ Å stille spørsmål om hvorfor det er slik, ser jeg på som et interessant emne for framtidig forskning. Svarene kan, som jeg antyder, ha å gjøre med den kompleksiteten som knytter seg til uttalt teatralt teater, både når det gjelder kontakt, kommunikasjon, ferdigheter og formidling av fabler i form av fysiske handlinger. Jeg ser heller ikke bort fra at Sauters funn kan ha med lek å gjøre.

Det andre aspektet som måtte velges bort i denne omgang, knytter seg nettopp til lekens rolle i teatret generelt. Jeg har konsentrert meg om barneperspektivet, men har hele veien tenkt at lekens rolle er viktig også i teater for voksne. Dette er ikke en ny idé. Gladsø m. fl skriver at leken også har vært en viktig inspirasjonskilde for moderne og postmoderne kunstnere.³¹⁵ Det jeg ikke har funnet forskning om, er hvilke sammenhenger som eksisterer mellom opplevelse i lek og opplevelse i teater. Selv har jeg etter beste evne forsøkt å påvise en sammenheng når det gjelder barn, men temaet ligger åpent for videre forskning. Særlig syns jeg det ville være

³¹³ Begrepet *Symbolic* står i *The Theatrical Event* (2000), og erstatter *fictional* som ble brukt i boken *Understanding Theatre* (1995). De norske oversettelsene av begrepene er hentet fra Gladsø et al., *Dramaturgi*, 183

³¹⁴ Willmar Sauter, Curt Isaksson og Lisbeth Jansson, *Teaterögon: Publiken möter föreställningen: Upplevelse – utbud – vanor* (Stockholm: Kommitten för Stockholmsforskning, 1986), 301-303

³¹⁵ Gladsø et al., *Dramaturgi*, 183

interessant å undersøke om det egentlig er så store forskjeller mellom barn og voksnes opplevelse av teater. Her tenker jeg ikke på opplevelsen av innholdet, men på selve opplevelsen av forestillingen som en helhet. I innledningen stilte jeg spørsmålet om hvorfor noen forestillinger oppleves som gode og andre som dårlige. Ved å undersøke hvordan en forestilling oppleves med henblikk på opplevelsen av lek, ville man kanskje kunne finne noen svar. Interessant er det i hvert fall at forestillinger som *Markens Grøde* på Nationalteatret, *Få meg på, for faen* på Det Norske Teater og nå senest *No Dice* på Black Box Teater, alle tre svært teatrale forestillinger, har spilt for fulle hus. Det hadde vært interessant å undersøke disse med henblikk på relasjonen teatralitet og lek, slik jeg har gjort det i denne oppgaven. Generelt ser jeg relasjonen teater og lek i et kommunikasjonsperspektiv som et mulig område for videre forskning.

Vil oppgavens funn kunne brukes i praksis? I første omgang mener jeg at mine konklusjoner kan tas hensyn til i det konkrete arbeidet med barneteater. Å ta barn på alvor handler også for meg om å finne en uttrykksform som kommuniserer på barns premisser uten å forenkle. Dernest kan jeg bruke funnene som utgangspunkt for å vurdere forestillinger. Jeg vil kunne diskutere hvorvidt en barneteaterforestilling faktisk kommuniserer med det publikummet den er laget for, og jeg kan bedre belyse hva som faktisk kommuniseres. Generelt mener jeg at anmeldelser av kunst for barn, være seg teater, installasjoner, bildekunst eller litteratur, i for liten grad tar utgangspunkt i hva man faktisk vet om barns opplevelser av kunst. Ved å forholde meg til et barneperspektiv, både når det gjelder innhold og uttrykksform, vil jeg kunne kvalitetssikre en anmeldelse i større grad enn tidligere. Slik vil den også kunne framstå som mer relevant for de foreldre som skal lese den, og i fortsettelsen av det, ta med sine barn for å se eller høre eller delta i et arrangement. Som barneteaterkritiker vil jeg også kunne belyse en forestillingens kunstneriske kvaliteter, og slik være med på å synliggjøre disse dimensjonene ved barneteater i større grad. Felles for disse aspektene er at de kan være med på å heve nivået på barneteatret, slik det ble etterlyst i scenekunstrapporten jeg siterte fra i innledningen.

Til slutt vil jeg få presisere at jeg ikke mener at Ostens måte er den eneste måten å lage teater for barn på. Jeg er opptatt av bredde i både innhold og uttrykksform. Det jeg likevel mener at Osten gjør på en forbilledlig måte, er å ta barneperspektivet på alvor fra det øyeblikket hun får en idé til det øyeblikket forestillingen er ferdig og skal vises for publikum. Ved å involvere både barn og spesialister i referansegruppene, ved å få skrevet ny dramatikk, ved å snakke om viktigheten av kvalitet i barnekunsten, ved å jobbe vitenskapelig med teaterformen, ved å

skape et komplekst teateruttrykk, ved å insistere på at teaterutdannelsen ved Dramatiska institutet skal ha barneteater på pensum og ved å delta aktivt i debatten før, under og etter forestillingene, viser Suzanne Osten at hun tar barneperspektivet på alvor. Det er et svært godt utgangspunkt for å lage teater for barn.

Sammendrag

Denne oppgaven tar utgangspunkt i den svenske barneteaterregissøren Suzanne Ostens utsagn ”Teatern er trovärdig först när den är som mest teatral”, og ser på forholdet mellom teatralitet og troverdighet i Suzanne Ostens *barnetragedier*.

Bakgrunnen for oppgaven er et ønske om å komme med konstruktive forslag til hvordan man kan heve kvaliteten i barneteater generelt. Jeg mener at *et barneperspektiv* er fraværende i mange norske teaterproduksjoner for barn.

I oppgavens første del ser jeg nærmere på begrepet *troverdighet*. Jeg konstaterer at en troverdig opplevelse forutsetter en troverdig kommunikasjon mellom scene og sal. Jeg viser videre at opplevelsen av barnetragedier kan forstås i lys av Aristoteles’ begreper *katarsis* og *hedoné*. Jeg hevder også at barn er i stand til å absorbere komplekse problemstillinger i teatret, så lenge det tas hensyn til at de ser teater på en annen måte enn voksne. Deretter definerer jeg *teatralitet* ved å se det i et teaterhistorisk perspektiv. Jeg tar utgangspunkt i *reteatraliseringen*, og viser hvordan skuespilleren sto i sentrum for et teater preget av handling og åpen fiksjonskontrakt. Videre ser jeg på Faith Guss’ teorier om forholdet mellom barns dramatiske lek og teater. Her argumenterer jeg for at teatralt teater kan betraktes som en særlig leken teaterform. Ved å ta utgangspunkt i Hans-Georg Gadamer’s teori om *play* viser jeg også hvordan opplevelsen av teatralt teater kan sammenlignes med opplevelsen av lek.

I oppgavens siste del analyserer jeg Ostens forestillinger *Medeas barn* (1975) og *Flickan, mamman och soporna* (1998) med henblikk på funnene jeg har gjort i oppgaven. Min konklusjon er at forestillingene på mange nivåer har fellestrekk med barns dramatiske lek, og at de således er særlig egnet til å kommunisere med et barnepublikum. Slik finner jeg belegg for å hevde at teater som jobber utfra et barneperspektiv på både innhold og uttrykksform, vil kommunisere særlig godt med barn. Dette er et fordelaktig utgangspunkt for en troverdig opplevelse. Motsatt vil fraværet av et barneperspektiv stå i veien for en slik erfaring.

Å ta barn på alvor i teatret handler med andre ord om å finne et kunstnerisk uttrykk som forholder seg til forskning på barns resepsjon. Det handler også om å ikke undervurdere barns evne til komplekse sammenhenger og alvorlige tema.

VEDLEGG

1. Forestillingsdetaljer
2. Bilder fra *Medeas barn*
3. Bilder fra *Flickan, mamman och soporna*
4. Barnetegninger fra *Flickan, mamman och soporna*.

Medeas barn

Forfattere: Per Lysander og Suzanne Osten i samarbeid med ensemblet og Evripides

Regi: Suzanne Osten

Scenografi: Anna Kajaste

Musikk: Gunnar Edander

Musikere: Gunnar Edander og Kjell Westling,

Lys: Gert Havner, Mari-Katrin Lundberg

Regiassistent: Gunilla Larsson

Parykk og sminke: Harriet Johansson

Medea: Inga Landré

Jason: Torsten Wahlund

Lilljason: Etienne Glaser

Barnflickan Anna: Eva Kristin Tangen

Lillmedea: Liselotte Nilsson/Gunilla Larsson

Flickan, mamman och soporna

Forfatter: Erik Uddenberg etter en bok av Suzanne Osten

Regi: Suzanne Osten

Scenografi og kostyme: Karin Wegsjö

Lys: Ellen Ruge

Sminke: Carina Saxenberg

Masker: My Walther

Ti: Anna Takanen

Mamman: Kajsa Reingardt

Herr Polter: Tobias Theorell

Herr Geist: Andreas Kundler

Medeas Barn

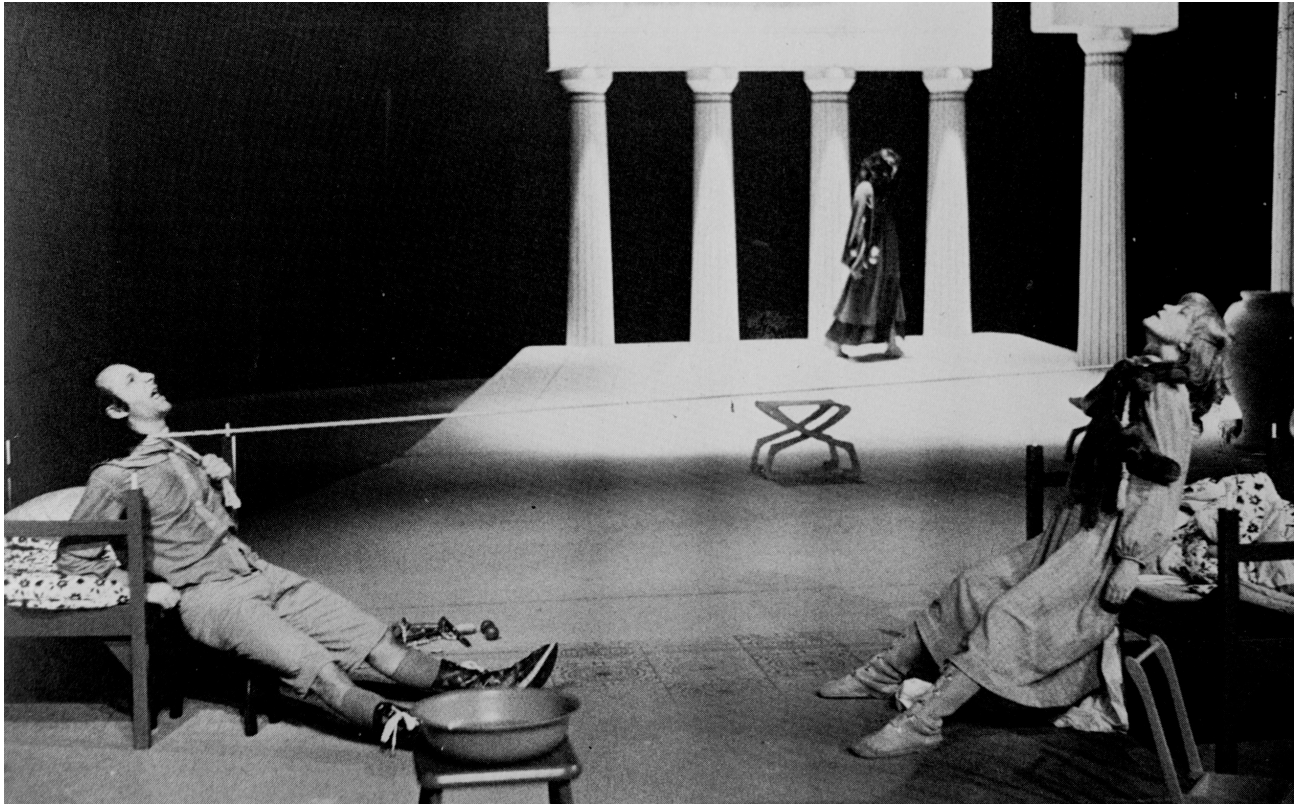


Barna blir født. Fra venstre: Etienne Glaser som Lilljason, Inga Landré som Medea, Torsten Wahlund som Jason og Liselotte Nilsson som Lillmedea.
Foto: André Lafolie



Barna spiller fotball med Jason. Fra venstre: Liselotte Nilsson som Lillmedea, Etienne Glaser som Lilljason og Torsten Wahlund som Jason.
Foto: André Lafolie

Medeas Barn



Barna leker selvmord. Etienne Glaser som Lilljason og Liselotte Nilsson som Lillmedea.
I bakgrunnen Inga Landré.
Foto: André Lafolie



Etienne Glaser som Lilljason og Liselotte Nilsson som Lillmedea.
Foto: André Lafolie

Medeas Barn



Barna spiller fotball med Jason. Fra venstre: Liselotte Nilsson som Lillmedea, Etienne Glaser som Lilljason og Torsten Wahlund som Jason. I bakgrunnen Inga Landré som Medea og Eva Kristin Tangen som Anna.
Foto: André Lafolie

Flickan, mamman och soporna



Kajsa Reingardt som Mamman og Anna Takanen som Ti.
Foto: Lars Peter Roos

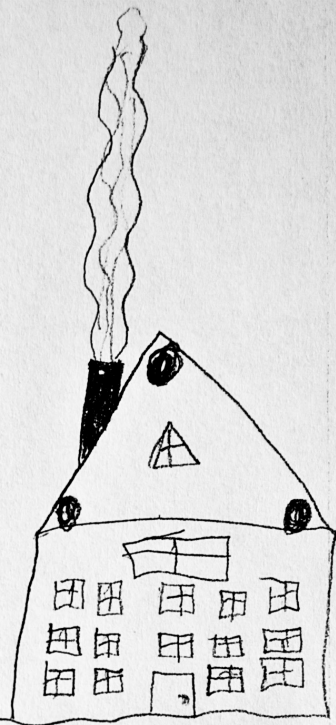
Flickan, mamman och soporna



Andreas Kundler og Tobias Theorell som Herr Polter og Herr Geist.
Foto: Lars Peter Roos



Anna Takanen som Ti titter inn i dukkestuen.
Foto: Lars Peter Roos



Hej!!!

Jag tyckte att pjäsen var en sidig och långtråkig.
Det enda som hade var att mamman kom hem och
var tråkig hela tiden.

HEJDA!

Ruben från Klass 3A,
Katarina södra Skola



Jag tycker att den var långtråkig. För överflig. Bra skådisar. Men inte bra teater.

Det som var verkligt var att dom fick upp en mask och att dom där 2 gubbarna hömdes.

Sen så brukar jag inte gilla teater.

När vi såg den här pjäsen
förstod jag hur både Ti och Hennes
mamma kände sig.

Denna pjäs innehöll mycket, den
blev aldrig långtråkig, men kunde
möjligen vart lite roligare och
lite kortare.

Annars var det bland de mest
verklighets trogna filmer vi sett.

Det var lite svårt att förstå Ti, men
om man tänkte "Vad skulle jag göra om
jag hade ensam mamma och varsom Ti"
då blev det lättare.

Jag hoppas fler har det lika roligt
som vi!

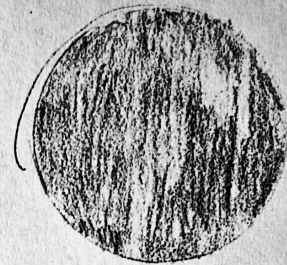
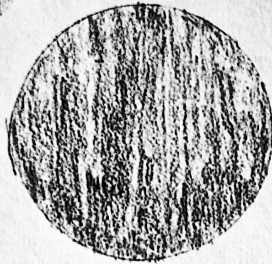
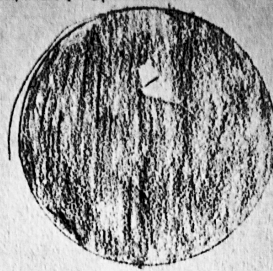
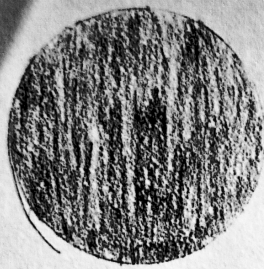
M V H

Linnea

Malin

LINNEA

Jongleringsbollar



Jag tycker ni hade gjort en jätte bra pjäs
och jag tycker ni spelade väldigt bra.

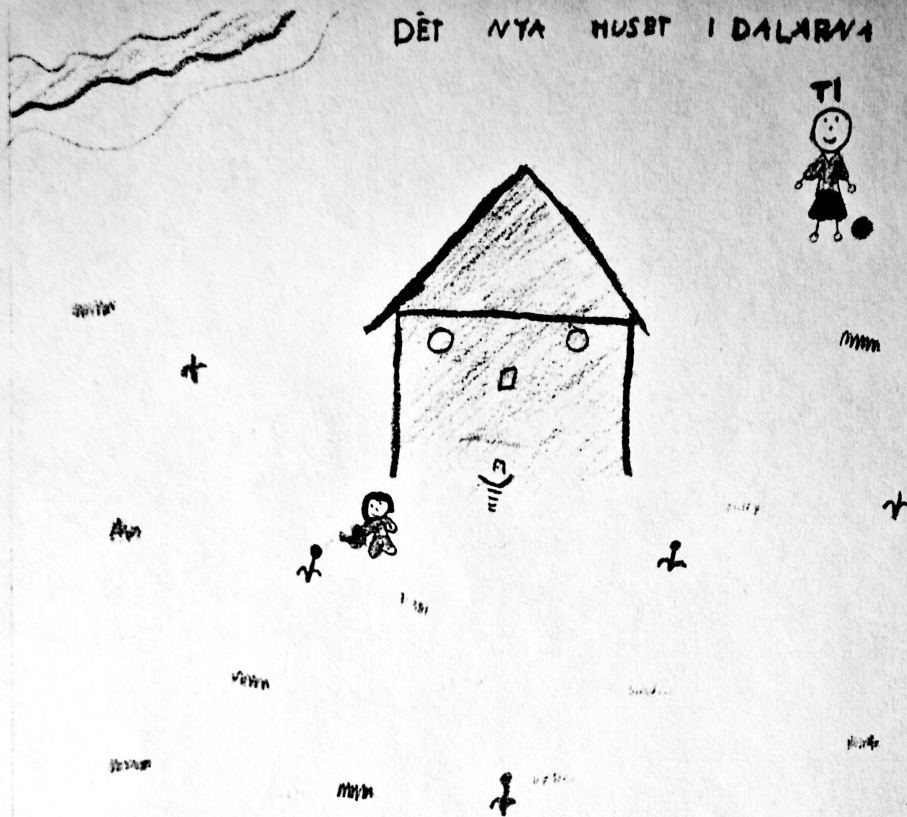
Jag förstod verkligen hur Ti och hennes
mamma kände och att det var ett
heskt liv för dem.

Jag tycker också att Tis mamma
var väldigt duktig på att jonglera.

Jag har jongleringsbollar jag övar på att
jonglera fast jag kan inte jonglera riktigt
än.

Sara

DÉT NYA HUSBT I DALARNA



Hej alla på Ungaklara. Jag tycker att
"Flickan, Mamman och sopsorna" var svår att
förstå. Men samtidigt tycker jag skådespelarna
var duktiga. Jag tycker den var
sötlig och läskig.

Från: NATALIA HOKIN
KATARINA SÖDRA SKOLA
3A

LITTERATURLISTE

Bøker, avhandlinger og artikler

- Andersen, Øivind og Tomas Hägg. *I skyggen av Akropolis*. Bergen: Skrifter utgitt av Det norske institutt i Athen, 1994.
- Aristoteles. *Om Diktetekunsten*. Oversatt av Sam Ledsaak. Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag A/S, 1997.
- Banér, Anne (red.). *Barns smak: om barn og estetikk*. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet, 2004.
- Bateson, Gregory. "A Theory of Play and Fantasy" i Henry Bial (ed.). I *The Performance Studies Reader*, redigert av Henry Bial, 121-131. London and New York: Routledge, 2004.
- Benedek, Judit (red.). *Och nu då?: barnteater inför 2000-talet*. Stockholm/Johanneshov: Statens kulturråd / Svenska ASSITEJ, 2000.
- Bergman, Gösta M. *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1966.
- Bial, Henry (red.). *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004
- Borgen, Jorunn Spord. *Møter med publikum: formidling av nyskapende scenekunst til barn med prosjektet Lillebox som eksempel*. Norsk Kulturråd, notat. 2001.
- Brockett, Oscar G. with Franklin J. Hildy. *History of the Theatre*. Eight edition. Boston: Allyn and Bacon, 1999.
- Braanaas, Nils. *Dramapedagogisk historie og teori: det 20. Århundre*. 4. utgave. Trondheim: Tapir, (1985) 1999.
- _____. *Barn, ungdom og teater: fra antikken til det 19. Århundret*. Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2001.
- Böhnisch, "Feedbacksløyfen i teater for de minste". *Drama: nordisk dramapedagogisk tidsskrift* 2007, nr 3: 16-19.
- Caillois, Roger. *Man, Play and Games*. Oversatt av Meyer Barash. New York: The Free Press: a Division of Macmillian Publishing Co., (1958) 1961.
- Carlsson, Gunborg. *Teater för barn: tre åldersgruppers opplevelser av professionell teater*, Malmö: CWK Gleerup, 1984.

- Craig, Edward Gordon. Uttdrag fra *The Art of the Theatre* (1911). Gjengitt som "Teatrets vesen" i *Teaterteori – Klassiske og moderne tekster*, redigert av Jan Olav Gatland. Oslo: Pax forlag A/S, 1998: 78-80.
- _____. "The Actor and the Übermarionette" i *The Mask*, vol.1, 1908
- Davis, Tracy C. and Thomas Postlewait (ed.). *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- des Bouvrie, Synnøve. "Teatret under Akropolis". I *I skyggen av Akropolis*. Redigert av Øivind Andersen og Tomas Hägg. Skrifter utgitt av Det norske institutt i Athen, bind 5, Bergen: 1994: 69-98.
- Elnan, Merete. "Se barnet: en barneteaterpoetikk: bygd på Suzanne Ostens etikk og estetikk i teori og praksis". Hovedfagsoppgave i Drama/Teater ved Universitetet i Trondheim, høsten 1996.
- Elnan, Merete og Jorun Seljeseth. "Hva er aller viktigst? Unga Klara setter fokus på roller, lek og teatralitet". I *Drama: nordisk dramapedagogisk tidsskrift* 2003, nr 04: 33-37
- Evreinoff, Nicolas. *The Theatre in Life*. Redigert og oversatt av Alexander I. Nazarov. New York: Bretano's New York Publishers, 1927.
- Falck, Eva. *Dario Fo: gjøgler og samfunnsrefser*. Oslo, Ad notam Gyldendal, 1995.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Oversatt av Jo Riley. London og New York: Routledge, 2004.
- _____. "Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies" i *Theatre Research International Vol. 20*, 1996, No. 2: 85-89.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Andre og reviderte utgave. Oversatt og revidert av Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall. London: Sheed and Ward, 1999.
- Gatland, Jan Olav (red.). *Teaterteori: klassiske og moderne tekster*. Oslo: Pax forlag A/S, 1998.
- Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen. *Dramaturgi: forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget, 2006.
- Gran, Anne-Britt. "Fornyelsen av vår tids teater og regikunst". I *Regikunst*, redigert av Helge Reistad. Asker: Tell forlag a.s., 1991: 213-235.
- _____. *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Oslo: Dinamo forlag, 2004.
- Guss, Faith Gabrielle. *Lekens drama: en artikkelsamling*, Oslo: HiO-notat 1997, nr 40.

- _____. ”To magiske rom: om forholdet mellom lek og teaterkunst”. I *Lekens drama: en artikkelsamling*, Oslo: HiO-notat 1997, nr 40: 19-36.
- _____. ”Minus-manus magi”. I *Lekens drama: en artikkelsamling*: 19-36.
- _____. ”Teaterkunstens oldemor: om den estetiske dimensjonen ved barns lek”. I *Lekens drama: en artikkelsamling*: 71-82.
- _____. ”Et drama-byggesett: progresjon i lek og i dramaarbeid”. I *Lekens drama: en artikkelsamling*: 5-14.
- _____. *Drama Performance in Childrens' s Play-culture: The possibilities and Significance of Form*, HiO-rapport nr 6 2001, Oslo: Høgskolen i Oslo, Avdeling for lærerutdanning, 2001.
- Hagnell, Viveka. *Barnteater: myter och meningar*. Malmö: LiberFörlag, 1983.
- Hammergren, Lena, Karin Helander og Willmar Sauter (red.). *Svenska teaterhändelser: 1946-1996*. Stockholm: Natur och kultur, 1996.
- Heggstad, Kari Mjaaland, Ida M. Knudsen og Arne Trageton. *Fokus på lek: estetikk, progresjon, kultur*. Stord/Haugesund: Høgskolen i Stord/Haugesund, 1994.
- Helander, Karin. *Från sagospel till barntragedi: pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*. Stockholm: Carlssons, 1998.
- _____. *Barndramatik och barndomsdiskurser*. Lund: Studentlitteratur, 2003.
- Helander, Karin (red.). *Barn, teater, drama*. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet, 2000.
- _____. ”Barnteater som pedagogik, förströelse och konst”. I *Barn, teater, drama*. Redigert av Karin Helander. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet, 2000:137-152.
- _____. ”Det var roligt när mamman grät: barns tankar om teater”. I *Barns smak: om barn och estetik*, redigert av Anne Banér. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet, 2004: 85-102.
- _____. ”Hundra år av småbarnskonst”. I *För de allra små!: om att uppleva böcker, teater, film, konst och musik när man är liten*. Redigert av Margareta Sörenson. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2001.
- Hernes, Leif, Gunnar Horn og Helge Reistad. *Teater for barn*. Vollen: Tell forlag, 1993.
- Hov, Live (red.). *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling teatervitenskap, 1993.

- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture*. Boston, the Beacon Press, (1950) 1955.
- Innes, Christopher (ed.). *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. London and New York: Routledge, 2000.
- Iunker, Finn. ”Büchner som gissel”. I *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 2008, nr 1: 72-73.
- Janzon, Ulla-Britt. *Fjärde klass på teatern: tioåriga barns upplevelse av en teateruppsättning av Astrid Lindgrens Mio, min Mio*. Lund: Studentlitteratur, 1988.
- Johansson, Birgitta. *Befrielsen är nära: feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes og Suzanne Ostens 1970-talsteater*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006.
- Jørgensen, Lisbet, Solveig Gade og Mary Ariella Petersen. *Politisk teater: gensyn og genopfindelse*. København: Teatervitenskap, Københavns Universitet, 2004.
- Ledsaak, Sam. ”Innledning”. I *Om Diktetekunsten* av Aristoteles. Oversatt av Sam Ledsaak. Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag A/S, 1997.
- Lessing, Gotthold Ephraim. Utdrag fra *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769), gjengitt som ”Hamburg-dramaturgi” i *Teaterteori*, redigert av Gatland, 1998.
- Lillemyr, Ole Fredrik. *Lek – opplevelse – læring: i barnehage og skole*. Oslo: Tano Aschehoug, 1999.
- Lindqvist, Gunilla. *Lekens estetikk: en didaktisk studie om lek og kultur i førskolan*. Forskningsrapport 95:12 Samhällsvetenskap, Høgskolan i Karlstad, 1995
- _____. *Lekens muligheter*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1997.
- _____. ”Drama som lek: lekens estetikk”. I *Barn, teater, drama*: 25-38.
- Lysander, Per og Suzanne Osten i samarbeid med ensemblet og Evripides, *Medeas barn*, Unga Klara, 1975
- Martin, Jacqueline og Willmar Sauter. *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1995.
- Meyerhold, Vsevolod. *Det teatraliske teater*. Samlet og presentert av Nina Gourfinkel. Oversatt fra russisk av Troels Andersen og Eli Christiansen, oversatt fra fransk av Martin Berg. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1975.
- _____. *Meyerhold on theatre*. Oversatt og redigert av Edward Braun. London: Methuen Drama, 1998.
- Mouritsen, T. *Fortællerrollen i børns fortællinger*. I *Barn og humor*. NAVF:s Senter for barneforskning, rapport nr 13, 1987.

- Nielsen, Helge. *Det groteske*. København: Berlingske Forlag, 1976.
- Nygaard, Jon. *Teatrets historie i Europa, del 2: teatret fra 1750 til 1900: det offisielle teatret*. Spillerom, 1995.
- _____. *Teatrets historie i Europa, del 3: teatret i vårt århundre: teater og samfunn*. Spillerom, 1995.
- Os, Ellen. *Under tre?, Mener dere under tre? Under tre?: Klangfugl: kunst for de minste: rapport fra et prosjekt som beveger seg under den kulturelle lavalder. I Barns smak: om barn och estetik*, redigert av Anne Banér. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet, 2004: 9-36.
- Osten, Suzanne. *Mine meninger: essäer, artiklar, analyser 1969-2002*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2002
- _____. ”Inledning” i *Mina Meningar: essäer, artiklar, analyser 1969-2002*. Redigert av Suzanne Osten. Hedemora, Gidlunds förlag, 2002: 9-16
- _____. ”En modell för kvalitet”. I *Mina meningar*: 22-28, 1974.
- _____. ”En barntragedi”. I *Mina meningar*: 29-48, 1979.
- _____. ”Ingens hundar”. I *Mina meningar*: 72-79, 1986.
- _____. ”Medbrottslighet”. I *Mina meningar*: 156-162, 1994.
- _____. ”Dans väcker teater”. I *Mina meningar*: 162-170, 1995.
- _____. ”De onormala”. I *Mina meningar*: 175-178, 1996.
- _____. ”En besvärlig regissör”. I *Mina meningar*: 185-190, 1999.
- _____. ”Tabu och barnteater”. I *Mina meningar*: 195-218, 2000.
- _____. ”I huvudet på en regissör”. I *Tidsskrift för genusvetenskap* 2007, nr 1-2: 57-65.
- Osten, Suzanne med bilder av Anna Höglund. *Flickan, Mamman och Soporna*. Stockholm: Brombergs Bokförlag, 1998.
- Osten, Suzanne og My Walther. *Hemliga masker: ett konstnärlig forskningsprojekt av Suzanne Osten och My Walther*. Stockholm: My Walther, Suzanne Osten och Dramatiska institutet, 2006.
- Osten, Suzanne og Helena von Zweigbergk. *Osten om Osten: barndom, feminism och galenskap*. Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1990.
- Reistad, Helge (red.). *Regikunst*. Asker: Tell forlag a.s., 1991.

- Rosenberg, Tiina. *Besværlige mennesker: kommunikation til varje pris!: regisamtal med Suzanne Osten*. Stockholm: Atlas, 2004.
- Sagberg, Sturla og Karin Helander (red.). *Barns tilhørighet: jubileumsskrift Dronning Mauds Minne høgskole for førskolelærerutdanning 1947-2007*. Trondheim: DMMHs publikasjonsserie nr. 2/2007.
- Sauter, Willmar. *Eventness: A concept of the Theatrical Event*. Preliminary edition, Stockholm: STUTS, 2006.
- _____. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Sauter, Willmar, Curt Isaksson og Lisbeth Jansson. *Teaterögon: publiken möter föreställningen: upplevelse – utbud – vanor*. Stockholm: Kommitten för Stockholmsforskning, 1986.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An introduction*. 2. utgave. New York og London: Routledge, 2006.
- Sigfridsson, Barbro. ”Myten i vardagen: några reflektioner kring två uppsättningar av *Medeas barn*”. I *Svenska teaterhändelser: 1946-1996*, redigert av Lena Hammergren, Karin Helander og Willmar Sauter. Stockholm: Natur och kultur, 1996: 111-143
- Sparby, Monica (red.). *UNGA KLARA: barnteater som konst*. Stockholm – Hedemora: Gidlunds Bokförlag, 1986.
- Steinsholt, Kjetil. *Lett som en lek?: ulike veivalg inn i leken og representasjonenes verden*. Trondheim: Tapir forlag, 1998.
- Svens, Christina. *Regi med feministiska förtecken: Suzanne Osten på teatern*. Hedemora: Gidlunds Förlag, 2002.
- Sæbø, Aud Berggraf. *Drama: et kunstfag*. Oslo, Tano Aschehoug, 1998.
- Sörenson, Margareta (red.). *För de allra små!: om att uppleva böcker, teater, film, konst och musik när man är liten*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2001.
- Uddenberg, Erik etter en bok av Suzanne Osten. *Flickan, Mamman och soporna*. Manuskript, Unga Klara, 1998.
- Winnicott, Donald W. *Leg og virkelighed*. Oversatt av Bjørn Nake. 2. utgave. København: Hans Reitzels Forlag a/s, (1971) 2003.
- Zola, Émile. ”Naturalisme på teatret”. I *Teaterteori: klassiske og moderne tekster*: 46-52.
- Åm, Eli. *På jakt etter barneperspektivet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1989.

Upubliserte kilder

Naeselius, Caisa. "Unga Klara på Klarateatern: oppkomst, verksamhet och analys av *Medeas barn*". 60-poengs oppsats i teatervetenskap vid Stockholms universitet, 1986.

Stauske, Nele M. "Regiehospitantz am UNGA KLARA, Stockholm, in der Produktion *Flickan, Mamman och soporna*". Praktikkumsbericht, Kulturpädagogik, Universität Hildesheim.

Sigfridsson, Barbro. "*Vad föreställer pjäsen?: ett försök till tolkning av Klarateaterns föreställning *Medeas barn* av Suzanne Osten och Per Lysander, med utgångspunkt från text och föreställning*". Del av doktorandutbildning vid Stockholms universitet, teatervetenskap vt/1994.

Nettsider

Grepstad, Jon. "Språkrådet. Bokmålsordboka". 10.05.2008.
<http://www.sprakrad.no/Ordboeker/>
(Oppsøkt 25.09.07)

Helness, Anne, José María Izquierdo, Anne Løken og Marius Wilttil. "Beskrivelse av Chicago" 10.05.2008. <http://www.hf.uio.no/sitat/chicago.pdf>
(Oppsøkt 01.05.08)

Larsen, IdaLou. "IdaLou Larsen". 20.05.2008
http://idalou.orgdot.no/pub/idalou/2008_3_11_12.30.23.shtml?cat=kritikker
(Oppsøkt 13.04.08)

Myren, Margretha Sørli. "Doktogradsstipendiater: Universitetet i Agder." 10.05.2008.
http://www.uia.no/no/portaler/om_universitetet/kunsthogskolen/ansatte/doktogradsstipendiater
(Oppsøkt 14.11.07)

Osten, Suzanne. "Suzanne Osten.su" 10.05.2008.
<http://www.suzanneosten.nu/show.asp?id=3&target=>
(Oppsøkt 02.04.07)

Norsk kulturråd. "Scenekunst for barn: et flerårlig utviklingsprosjekt"
<http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/Forsoksordninger/Kunstloftet-prosjektnotat.pdf>,
(Oppsøkt 25.04.08)

E-post

E-post fra Suzanne Osten til Lisa Marie Nagel (nagel@online.no) Emne: *Suz Osten*.
30.09.07.

E-post fra Suzanne Osten til Lisa Marie Nagel (nagel@online.no) Emne: *RE: Suz Osten*. 04.10.2007.

E-post fra Maja Svae til Lisa Marie Nagel (nagel@online.no) Emne: *Re: Sv: DVD/bilder*. 07.04.08.

Programblader

Bandler, Viveka (teatersjef). "Medeas Barn för lågstadiet på Klarateatern". Stockholm Stadsteater, 1975.

Bäccman, Kalle og Erik Uddenberg (programredaktörer). "Unga Klara ger *Alkestis* av Euripides". Stockholms Stadsteater, 2007.

Frennberg, Anders, Lotta Fristorp, Peter Kollarik og Erik Uddenberg (redaktionen). "Hur man överlever en barndom med en psykiskt sjuk förälder: Verkligheten bak Unga Klaras pjäs *Flickan, mamman och soporna*". Unga Klara, 1998.

Anmeldelser

Helander, Karin. "Inferno med variationerteater" (sic). I *Svenska Dagbladet*.
28.03.1998

Kats, Madeleine. "Se Medeas: En utmerkt pjäs för alla vuxna!". I *Expressen*.
17.12.1975.

Kollberg, Bo-Ingvar. "Utsatt barndom på Mammans villkår". I *Upsala Nya Tidning*.
21.03.1998.

Mälhammar, Åsa. "Den sjuka modern – och hennes barn". I *Aftonbladet*. 21.03.1998.

Sörenson, Elisabeth. "Avdramatiserad skilsmässa: Men pappan glöms". I *Svenska Dagbladet*. 26.11.1975.

Sörenson, Margareta. "Råttfångaren på Klara". I *Expressen*. 21.03.1998.

Zern, Leif. "En liten flicka regisserar". I *Dagens Nyheter*. 21.03.1998.

Zern, Leif. "Medeas barn: En djärv pjäs". I *Dagens Nyheter*, 26.11.1975.

Diverse

Videoinnspilling av *Flickan, mamman och soporna*. Produsert av Zooropa Production. 2002

Diverse tegninger med tilhørende tekst. Utført av barn i forbindelse med *Flickan, mamman och soporna*. Unga Klara.

Fotografier i oppgaven

Fra *Medeas barn*. Alle fotografier tatt av André Lafolie

Fra *Flickan, mamman och soporna*. Alle fotografier tatt av Lars Peter Roos.

