

Øyeblikkets dramaturgi

Lek og improvisasjon i barneteater

Af Lise Hovik

En av mine tidlige barneteateropplevelser – som voksen – var med Lars Viks *Fritjof Fomlesen* (1988)¹, en rar barnslig mann som alltid gjør de gale tingene. Denne spesielle gangen var det et lite, men ivrig barnepublikum og skuespilleren opprettet direkte kontakt med barna fra første øyeblikk. Hans evne til å ta imot og spille videre på barnas innspill og forslag var helt suveren, og både barn og voksne ga seg over til latter og jubel. Det var en av de sjeldne gangene der alt stemmer, og barneteater er på sitt beste.

Denne spesielle hendelsen (som jo teater alltid er) husker jeg, fordi jeg skjønte (kanskje for første gang) at det som skjedde her, virkelig ble skapt i øyeblikket, og at det innebar stor risiko. Det var en lek for og med barnepublikummet som balanserte på kanten av kaos. Men selv om Fomlesen falt, eller nesten falt, hele tiden, gjenopprettet han balansen og historien fortsatte. En historie som virket planlagt, men som allikevel ble skapt der og da.

Denne artikkelen skal handle om øyeblikkets dramaturgi, den kunst det er å skape og framføre noe i samme øyeblikk, med andre ord: Improvisasjon. Jeg har valgt å knytte improvisasjon til barneteaterkunsten, fordi jeg tror kunsten å improvisere er den kunst som ligger nærmest barns lek.² Når barna leker skaper de sin verden i øyeblikket, sammen med hverandre, med kroppen, med tingene rundt seg og med ord og fortellinger. De leker i og med sin livsverden, den verden som er levende nærværende i våre sanser (eller vår persepsjon, uoppløselig forbundet med kroppssubjektet). Men selv om barna skaper og framfører sitt uttrykk i samme øyeblikk, og på denne måten improviserer, kaller vi det ikke kunst.

Vi kan derfor med rette spørre om improvisasjon er kunst, for selv om vi finner improvisasjon i kunst-utøving, så improviserer vi oftere i hverdagslivet enn i kunsten. Og selv innenfor kunsten betrakter vi improvisasjon mindre som kunst og mer som en arbeidsform eller en metode, til nød en form for livskunst.

Allikevel er improvisasjon definitivt en kunstform innen både musikk og teater. Kunsten å improvisere en konsert eller et teaterstykke krever like mye trening og kunnskap som å framføre et ferdig og innøvd stykke.

Et kunstbegrep som tar høyde for improvisasjonskunsten kan begrunnes ut fra to helt ulike og motsatte tradisjoner. Den ene er antikkens kunstbegrep *techné*, teknikk, et begrep som ligger i nærheten av det å kunne noe, ha kunnskap eller kjennskap om noe bestemt. Kunsten å improvisere er på denne måten knyttet til bestemte teknikker og metoder i framføringen av kunstarter som musikk eller teater.

Den andre tradisjonen som kan romme improvisasjonskunsten er et modernistisk kunstbegrep som angriper kunstens varekarakter, og bevisst provoserer fram en kunstforståelse der det ikke er objektet, men prosessen, konseptet eller relasjonene som utgjør kunst-»verket«. I forlengelsen av modernismens oppgjør med den borgerlige kunsten (knyttet til institusjoner; gallerier, konsertsaler, teatre og museer) utgjør den såkalt »performative vending«³ et slags paradigme i postmodernismens kunstforståelse. Alle slags kunstarter blir performative, de betraktes ikke lenger som autonome verk, men inngår i en bestemt kontekst, der også relasjonene mellom de som skaper kunsten og de som opplever den blir en del av kunsten. I denne vendingen kan det se ut som om kunstbegrepet oppløses og mister sin betydning, men samtidig åpnes kunstfeltet for fenomener som for eksempel lek og improvisasjon.

En filosofisk bakgrunn

Improvisasjon er ikke noe tradisjonelt fagfelt, det hører i følge antropologen Svein Halvard Jørgensen til den »tause kunnskap«⁴ som vi ikke vanligvis formidler med ord, eller beskriver vitenskapelig. (Jørgensen 2004)⁵ Å improvisere er et aspekt ved menneskets handlinger, først og fremst i dagliglivet og i menneskelige relasjoner. En folkelig forståelse av improvisasjon er i tillegg knyttet til det »å frembringe noe i all hast«, eller »uten forberedelse«, altså unntakstilfeller og tilfældigheter. Denne forståelsen impliserer at vi vanligvis handler ut fra fastlagte mønster i forberedte sekvenser, og at det improviserte er noe uforutsigbart og dermed uønsket.

Det finnes imidlertid praksisområder der improvisasjon er anerkjent, til og med helt sentralt i en felles »ethos« av skapende virksomheter, som for eksempel jazzmusikken eller skuespillerkunsten. Det er viktig å huske på at dette er praksisområder som tradisjonelt er betraktet som vanskelig å behandle akademisk, nettopp fordi den ofte formidles og utøves som taus kunnskap og ikke er etterprøvbart. Hver enkelt improvisasjon er unik og totalt kontekststafhengig.

I teaterimprovisasjon snakker vi om en kunstnerisk praksis innenfor et spesialisert kunnskapsområde, der kunnskapen er formidlet gjennom arbeid »på gulvet« og der improviserte øvelser og erfaringer blir til kroppslige kunnskaper. Kroppslig kunnskap kan være vanskelig å formidle med ord og verbale forklaringer, men det kan lett erfares gjennom handling. Drama og teaterkunsten kjennetegnes nettopp av dette handlende aspektet, der improvisasjonsevnen står helt sentralt, og er derfor fagområder som formidler mye taus kunnskap.

For å gi et filosofisk grunnlag til en slik form for taus eller kroppslig kunnskap som improvisasjonskunsten er basert på, ønsker jeg å bruke den franske filosofen, psykologen og pedagogen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). I Merleau-Pontys fenomenologiske filosofi, er våre språklige begreper og vår kunnskap grunnleggende sett kroppslige og erfaringsbaserte. Maurice Merleau-Ponty mente at kroppen er grunnlaget og forutsetningen for vår tenkning. Vi opplever, sanser og erkjenner

verden som kropp, og dermed blir både språk og vitenskap utenkelig uten kroppens opprinnelige og vedvarende sansemessige kontakt med verden. Denne grunnleggende forbindelsen mellom kropp og tanke er en viktig forutsetning for å forstå Merleau-Pontys fenomenologi, men den er slett ikke lett å begrepsliggjøre. Noe av årsaken til dette er at vårt språk er bygget opp rundt, og reflekterer en grunnleggende motsetning mellom kropp og tanke.

Når Merleau-Ponty tar et filosofisk oppgjør med den Platonske og Cartesianske ideen om at kropp og sjel er grunnleggende adskilte størrelser, gjør han det innenfor språkets eller tankens domene. Det er vanskelig å bygge ned en språklig dualisme som har eksistert innenfor den europeiske kultur siden antikken. Merleau-Ponty har, med sin bok om kroppens fenomenologi (Merleau-Ponty 1994), derfor fått stor betydning for mange estetiske fag, og fag der kroppens tause kunnskap spiller en viktig rolle, for eksempel helsefag.

Fenomenologien oppsto som en motbevegelse til den positivistisk orienterte vitenskap som hevder at det finnes en objektiv verden av ting som vi mennesker er adskilt fra. Filosofen Edmund Husserl søkte i likhet med positivismen og de logiske empiristene et absolutt og objektivt grunnlag for vår viten om verden, og kom fram til at verden ikke er en ting-verden, men heller en meningsbestemt livsverden som bestemmes av de fenomener som vi kan oppfatte, og som dermed får en mening. Det er en grunnleggende sammenheng mellom oss og den verden vi opplever med sansene. Et fenomen som for eksempel smaken av en søt appelsin, kan ikke tillegges kun appelsinen, eller kun sanseopplevelsen. Fenomenet tilhører både verden og mennesket.

For Merleau-Ponty er allikevel ikke Husserls fenomenologi radikal nok i forhold til å beskrive forholdet mellom »verden og vi«. Tenkningen er så tett forbundet med sansningen at vi ikke kan snakke om et indre og et ytre fenomen.

I stedet for å opprettholde motsetningen mellom kropp og sjel, ånd og legeme, indre og ytre, bevissthet og adferd, sansning og tenkning, subjekt og objekt, psykisk og fysisk og så videre, foreslår Merleau-Ponty at vi stiller oss et sted midt i mellom og binder disse motsetningene sammen i en fenomenologisk betraktning av hele mennesket, og dets grunnleggende forbindelse med verden. Vår egen kropp er utgangspunktet for vår opplevelse av verden og våre kropp er både subjekt og objekt samtidig, i denne opplevelsen. Denne sammenhengen kommer til uttrykk hos Merleau-Ponty i hans begrep om kroppssubjektet, et begrep som peker på sammenflettingen av en objektiv kropp og en subjektiv opplevelse av kroppen i verden. Subjektet er situert i verden eller »bebor« sin livsverden på en selvfølgelig måte. Som kroppssubjekt er den egne kroppen ikke en isolert ting i verden, men en levende og »levd« (dvs med erfaringer, minner og historier) kropp som alltid kommer verden i møte og erfarer seg selv i møte med og sammenflettet med sin livsverden, *hos* tiden og rommet (*être-au-monde*)⁶.

Som vi skal se senere i artikkelen, er evnen til å improvisere avhengig av en

kroppslig tilstedeværelse i øyeblikket, en kroppslig beredskap som ikke tenker før den handler. Merleau-Ponty skriver:

Min kærlighed, mit had, min vilje eksisterer ikke i form af tanken om at elske, hade, ville noget. Det forholder sig snarere sådan, at tanken henter sin vishet fra selve det at elske, hade, ville. Jeg er sikker på disse handlinger, fordi jeg gør dem. Enhver form for introspektion er inadekvat, fordi jeg ikke er et objekt, som man kan percipere, fordi jeg skaper min virkelighed og kun bliver ét med mig selv i denne handlingen. (Merleau-Ponty i Hangaard Rasmussen 1996:109)⁷

Det som er grunnleggende og viktig i Merleau-Pontys fenomenologi, i forhold til et fenomen som improvisasjon, er hvordan denne filosofien åpner for en kroppslig, ikke-verbal form for mening og meningsdanning. Improvisasjonens tause kunnskap formidles ofte kroppslig, i en livsverden der deltakerne inngår i et samspill med hverandre, et samspill som både inneholder kroppslige gester, handlinger og språklige ytringer. Det er derfor helheten av det som kommuniseres, den enkelte skuespillerens uttrykk som helhet (fysiske og tenkte intensjoner) som er avgjørende for improvisasjonens utvikling og videre framdrift.

Som professor i barnpsykologi og pedagogikk ved Sorbonne var Merleau-Ponty særlig opptatt av barns kroppslige kommunikasjonsformer. Han ser at barn kommuniserer ved kroppslig etterlikning og at deres lek er en kroppslig kommunikasjonsform.

Lek og improvisasjon

Tilbake til Fritjof Fomlesen. Skuespilleren improviserer åpenbart med barna som med- og motspillere. Hva skjer når barna kommer med forslag som Fomlesen umulig kunne ha forberedt seg på å spille videre på? Jo, han fanger ballen lekende lett, fletter forslaget elegant inn i sin planlagte fortelling og historien fortsetter...

Skuespilleren Lars Vik har åpenbart en plan, en ramme for den improviserte forestillingen, en historie han ønsker å fortelle. Det kan se ut som om alt er planlagt, også de spontane innspillene fra barnepublikummet! Lurer han oss til å tro at det hele er improvisert?

Teaterimprovisasjoner har alltid et utgangspunkt, de har ofte en klar ramme, og poenget med i det hele tatt å improvisere er ikke å skape en ukontrollerbar situasjon, men å gi rom for en åpen og leken hendelse, der publikums eller barnas tilstedeværelse også spiller en rolle.

På spørsmål om hva han vil med Fritjof Fomlesen svarer Vik i et intervju:

Jeg prøver å gi tilskueren bakoversveis - store som små. Og en god latter. Og en stille ettertanke. En salig følelse av at dette, dette kan bare skje på teatret. [...] min erfaring (er) at barn er umettelige på levende underholdning. Det er kjedelig å sitte foran TV

eller dataskjermen i lengden. For meg er teatret dypest sett et unikt, uforutsigelig møte mellom sal og scene. [...] For øvrig behandles jo alt som har med barn å gjøre som noe annenrangs i det offentlige rom. De som virkelig tar barn på alvor er reklamebransjen. (Vik 2006)

På en måte kan vi si at Lars Vik tar leken med seg inn på scenen, og han har i løpet av sine 20 år som barneteaterskuespiller funnet en form for tilstedeværelse i øyeblikket som tillater at »alt kan skje« uten at teatret opphører.

Hvis vi fortsetter å utforske tanken om at kunsten å improvisere er den kunst som ligger nærmest barns lek, kan improvisasjonskunsten hente både inspirasjon og kunnskap gjennom studier av barns lek.

Lekforskeren R. Keith Sawyer bruker i boka *Pretend Play as Improvisation* (1997) improvisert performance som metafor og analogi til barns lek, og mener at dette er en mye mer fruktbar inngang til lek-forskningen enn forskning som bruker tekst eller sosiologiske modeller som analyseredskap. Motsatt vei kan vi også tenke oss at lek kan være en bedre metafor og analogi for forskning på improvisasjonsteater og performance enn for eksempel tekst. Teaterforskeren Richard Schechner peker i *Performance Studies* (2004) på lek og ritualer som selve hjertet i teater og performance. Han markerer samtidig et tydelig skille mellom nettopp lek og ritualer, som to ulike måter å nærme seg teater på.

Playing – doing something that is »not for real« – is, like ritual, at the heart of performance. (...) Ritual has seriousness to it, the hammerhead of authority. Play is looser, more permissive – forgiving in precisely those areas where ritual is enforcing, flexible where ritual is rigid. (Schechner 2004)

Denne forskjellen mellom en mer regel-bunden rituell form og en løsere og friere form kan, i et dramaturgisk perspektiv tilsvare teatrets åpne eller lukkede form. En teaterforestilling som inviterer barn inn for å sitte stille i mørket og se på skuespillere som spiller en historie fra A til Å, mottar applaus, trekker teppet for, tenner lyset i salen og sender barna ut, kan vi kalle for en mer rituell og lukket form for teater. En åpen teaterform vil henvende seg direkte til barna, både når de ankommer teatret, underveis i forestillingen og gjerne tilby dem å innta scenen eller leke i scenografien når forestillingen er avsluttet. En åpen dramaturgi tilsvarer her en mer leken dramaturgi, mens den lukkede er mer rituell. Begge former har en posisjon i dagens barneteater, og vi kan spørre om det er et mål i seg selv, at barneteater skal være åpent, improvisert og likne mest mulig på barns lek?

Før vi kan forsøke å svare på dette, skal vi se litt på noen møtepunkter mellom lek og improvisasjon som viser at barns lek også er både regel-bundet og fri, og på denne måten kan gi ulike inspirasjoner til barneteatret. I denne gjennomgangen

ønsker jeg å se på møtepunkter mellom teaterimprovisasjon og lek både i den skapende prosessen, i forestillingen, og i møtet med publikum.

Improviserende samspill

Improvisasjon kommer fra latin: *improvisus*, og betyr som tidligere nevnt uprøvet, uforutsett, ikke planlagt. Dette innebærer at noe skapes og fremføres samtidig, uten at det er planlagt eller innøvd på forhånd. Derfor må improvisasjonen være basert på en kunnskap som allerede finnes lagret der fra før. Barn bygger sin lek på sine egne opplevelser og erfaringer, og de prøver ut sin vilje og sin intensjon på sine lekekamerater i leken. Denne prosessen er en skapende prosess, og den likner på kunstneriske samspill-prosesser.

Bjørn Kruse skriver i sin bok *Den tenkende kunstneren* (2001), at improvisasjon er en prosess som omfatter både fortid, nåtid og fremtid. Under et improvisert forløp foregår det kontinuerlig dramaturgiske valg i forhold til hva som skal skje i det neste øyeblikket. Til en hver tid springer valgene ut fra alt som allerede har skjedd, det som nettopp har skjedd og det som skjer. Forløpet bygges videre på de innspill som kommer fra deltakerne. Alle som deltar kaster ut og fanger opp forslag som antyder et mønster eller en struktur de andre kan følge. Forslagene kan godt gå i ulike retninger, men alle må ta ansvar for å finne forbindelseslinjer mellom de individuelle forløpene.

En improvisasjon styres av den eller de som utøver den. Det finnes ingen tekst, ingen noter eller regissør som bestemmer hva som skal skje. Utøveren må derfor ha en egen vilje eller en intensjon i sine handlinger. Kruse kaller dette for dramaturgisk intensjon. Denne intensjonen, kan sies å være improvisasjonens grunnlag, og den peker framover i tid. Intensjonen eller viljen kan uttrykkes på mange måter, men for at den skal oppfattes må den gjenkjennes.

Når Fritjof Fomlesen kommer inn på scenen med en pakke, vet vi ikke hva som kommer til å skje, men vi vet at pakken må pakkes opp. Det har vi opplevd før, det har barna opplevd før, det er en regel, et rituale eller et mønster vi kjenner igjen. Dermed har vi en dramaturgisk intensjon. Lars Vik vet at spenning skapes ved at intensjonen motarbeides. Vilje mot vilje er lik drama. Det er umulig å få opp pakken. Det er noe som forstyrrer ham hver gang han skal til å gjøre det. Noen stjeler pakken osv.

Herfra kan alt skje, ritualet brytes opp og blir til en lek.

Rammer og spilleregler

I en teaterforestilling er det generelt viktig å markere rammene for det som skal skje, gi tydelige signaler om publikums rolle, og holde seg til disse reglene. Hvis dette ikke skjer kan publikum bli provosert eller føle seg svært ukomfortable. I enkelte eksperimentelle teaterformer kan det å bryte rammer og forventninger være et mål i

seg selv, og barneteatret har til tider også hatt en slik funksjon i et opprør mot institusjonsteatrenes stramme borgerlige konvensjoner.

Hvis rammene i barneteatret ikke er tydelige, blir jo ikke barna provosert, for de kjenner ikke teatrets konvensjoner så godt, men resultatet kan heller bli uro og kaos, noe som virker negativt inn på opplevelsen. Tendensen i tradisjonelt barneteater er derfor å holde stramme tøyler, og oppdra barna til teatrets trygge og velkjente konvensjoner. De faste formene sørger for å skape trygghet for både skuespillerne og for barna. Dette oppleves som både nødvendig og positivt i barnas møte med kunsten.

Men hva så med improvisasjonsteatrets rammer og regler?

Fritjof Fomlesen kommer ramlende inn på scenen fra publikumssida, og virker ikke særlig streng, ikke respekterer han grensen mellom scene og sal og han snakker direkte med barna.

Han improviserer, men allikevel innenfor en streng, usynlig og uuttalt ramme. Han må være 100% tilstede i øyeblikket, i rommet, i kroppen, i figuren og i fortellingen sin, samtidig. Dette krever kunnskap, trening og gode forberedelser. Skuespilleren arbeider med kroppssubjektet i et tett samspill med verden rundt seg.

I leken er det barna selv som bestemmer rammer og regler, men hvordan gjør barna det? I sine studier og analyser av barnehagebarns lek, deler Sawyer leken inn i det han kaller gruppeepisoder (Sawyer 1997). En gruppeepisode er en sammenhengende leksekvens blant en gruppe barn som er blitt enige om å leke sammen. Disse episodene kjennetegnes av en felles lekestil, der barna påfallende nok, holder seg til en sjanger eller spillestil (performance style). En slik episode kan lett sammenliknes med en improvisert scene i teatret.

Hos barna starter en gruppeepisode med at barna setter en felles ramme for leken. Noen begynner, andre vil være med, eller de blir enig om tema, som også er utgangspunktet for den sjangeren som blir valgt.

Sawyer deler inn i tre sjangre av late-som-om leker: Direkte, indirekte og kollektiv.

Direkte lekestil er når barnet selv tar en rolle som er annerledes enn de andre deltakerne. Hver deltaker har sin rolle. Denne stilen tilsvarer teatrets rollespill eller karakterspill.

Indirekte lekestil er når barnet spiller en rolle gjennom et medium, en leke eller en figur. Her kan barnet styre eller snakke for flere roller samtidig. Denne stilen tilsvarer dukketeater, figurteater eller animasjonsteater.

Kollektiv lekestil er når hele gruppen gir stemme til en felles fortelling og alle barna gjør de samme handlingene. Denne lekestilen er både mest utbredt (i Sawyers materiale) og mest interessant i forhold til improviserende fysisk samspill. I denne lekestilen leker barna med en spesiell oppmerksomhet i forhold til gruppen som helhet, og skaper det som i teater og musikk er en forutsetning for en god improvisasjon: Å lytte til gruppen og respondere på et felles tema. I teatret tilsvarer den

kollektive lekestilen antikkens kordans, en kollektiv eller upersonlig stemme, som kommenterer den dramatiske handlingen (Sawyer 1997:86). Denne teaterformen er lite utviklet i moderne teater, og i barneteater, men finnes i sjangre som musical og improteater.

Når barna har valgt seg lekekamerater, et tema og en lekestil fungerer dette som en ramme for leken. Men rammen er ikke lukket, den utforskes kontinuerlig av barna i det de ofte går ut av rammen for å forhandle om spilleregler, roller og videre forløp. Denne måten å utforske lekens regler og ritualer på er en form for metafiksjonell bevissthet, eller som Sawyer kaller det: metapragmatikk.

Det er påfallende hvor fleksibelt barn beveger seg inn og ut av lekens rammer, og hvordan de hele tiden kan forhandle og reforhandle lekens regler. Barnets kroppslige livsverden er mer fokusert på øyeblikket, enn på fortid eller framtid. Et barn som leker skaper sin verden i øyeblikket, med en kroppslig tilstedeværelse her og nå. Kroppen og sansene spiller ofte en viktigere rolle enn ord og logisk handling, og denne oppmerksomme tilstedeværelsen er forutsetningen for en fleksibel holdning.

Dette er kanskje noe av et idealbilde av barns lek, men nettopp i disse øyeblikkene av intens fysisk tilstedeværelse kan teatret og improvisasjonskunstnere finne inspirasjon til sitt arbeid.

Overraskelser og risiko!

Det sies ofte at det er i møtet med publikum at barneteatret står sin prøve. Barnepublikummet er fordomsfritt og gir sin uforbeholdne respons enten det er latter eller gråt, og Lars Vik mener at barn er det beste publikum fordi »barn ikke er kritiske, barn er ærlige« (Vik 2006). I møtet med barnepublikummet blir skuespillere mer oppmerksomme på teatrets unike her og nå-situasjon, og viktigheten av publikums rolle i teatret. Nettopp fordi barn ikke nødvendigvis oppfører seg slik vi forventer av et teaterpublikum skaper de en risikofaktor i forestillingssituasjonen, som eksplisitt utfordrer teaterkunstens særlige improvisatoriske kvaliteter. Risiko betyr ikke nødvendigvis fare, det kan også bety økt oppmerksomhet, noe vi jo er ute etter i teatret.

Selv om det alltid finnes en styrende vilje eller en intensjon i scenisk improvisasjon, finnes det også alltid en mulighet til å gå en annen vei. Selv om det finnes et mønster, en struktur eller en regel, finnes det i improvisasjonen også en vilje til å skape noe som *ikke* allerede er der fra før, noe overraskende! I denne spenningen eller balansegangen mellom orden og kaos, mellom struktur og flyt, mellom regler og frihet finner vi en skapende kraft som filosofen Nietzsche har beskrevet som et møte mellom gudene Apollon og Dionysos, det rasjonelle og det irrasjonelle prinsipp.⁸ Improvisasjonsevnen tolkes nok som oftest som uttrykk for det irrasjonelle, flytende

og kaotiske, men det er kun i samspill med det motsatte at improvisasjonen blir en skapende kraft og en konstruktiv prosess.

Hvis Lars Vik ikke har en dramaturgisk intensjon, en bakenforliggende struktur eller plan, vil hans samspill med barnepublikummet fort bli kaotisk og uinteressant. Hvis han derimot ikke åpnet for samspillet, ville hans enkle struktur kanskje fort blitt forutsigbar, banal og kjedelig. Grunnen til at Viks improvisasjoner som regel virker overbevisende er at han er en trygg og erfaren improvisatør. Jo mer erfarne spillerne er, jo mer improvisert kan forestillingen være, uten å risikere at strukturen bryter sammen.

I samspill med publikum virker et improvisert uttrykk ofte nytt, friskt og umiddelbart fordi det faktisk aldri har blitt framført før, på akkurat denne måten, i samspill med akkurat disse medspillerne og med akkurat dette publikummet. På denne måten er teater alltid og grunnleggende sett en improviserende kunststart, men allikevel alltid avhengig av kontekst, struktur og ramme (på samme måte som lek).

Improvisert barneteater : Kunst eller sosial hendelse?

Selv om et teateruttrykk kan være skapt gjennom improvisasjon og spillerne har en intensjon om å improvisere med barnepublikummet er det, som vi har sett, en forutsetning at man er godt forberedt. Ramme, struktur, ideer, virkemidler og forholdet til publikum må være godt gjennomtenkt eller planlagt. Ofte er det helt nødvendig å prøve ut ideene på en gruppe barn gjentatte ganger, for å øve seg på møtet med det uforutsette. På denne måten er barneteater en kunststart, en kunststart som har blitt mer og mer bevisst sin relasjonelle egenart.

Det finnes en ca 150 år gammel tradisjon med barneteater innenfor teaterinstitusjonene. I begynnelsen mest som tableau-aktige iscenesettelser av billedbøker for barn, etter hvert store førjuls-oppsetninger av barnebokklassikere, uten noe ønske eller tanke om medvirkning fra publikum, annet enn applausen.

Først i løpet av de siste 30 årene i Skandinavia, har vi sett teater for barn med kunstneriske ambisjoner i en mer relasjonell retning. I en modernistisk tradisjon skal jo kunst fungere kritisk og forstyrrende i forhold til etablerte maktforhold og samfunnsstrukturer, og her har barneteatret kunnet spille en rolle, sammen med avantgardistene i et velkjent dilemma: Man ønsker å lage teater på barns premisser, at barneteater anerkjennes som kunst, og samtidig er man kritisk mot de kunstinstitusjonene som kan gi denne anerkjennelsen (Hovik 2004).

Barneteater har oppstått og utviklet seg i et slags mellomrom, mellom kunsten og pedagogikken, mellom kulturdepartementet og kunnskapsdepartementet. Barneteater har derfor alltid vært en relasjonell kunststart. Forholdet mellom de som lager barneteater og viser det fram (kunstnere), de som ønsker å formidle det (politikere, arrangører), de som tar barna med på teater (foreldre, pedagoger) og barna selv, virker avgjørende inn på kunstverket både i den skapende og den utø-

vende prosessen. Der teaterforestillingen møter barna skjer det ofte uforutsette ting og improvisasjonsevnen utfordres, uavhengig av om det er intensjonen eller ikke. På denne måten er barneteater en kunstform som hviler på improvisasjonskunsten og som bør anerkjennes som nettopp det.

Allikevel skjer det ofte i prosessen med å lage barneteater, at det som i første runde er lek og improvisasjon, bearbeides, formes og legges inn i en fast forestillingsstruktur. For å unngå risiko, og for å oppnå »kunst«, sikrer man seg gjennom teatrets konvensjoner og regler. Når dette er gjort, har vi en forestilling, kanskje et kunstverk, men det likner ikke lenger så mye på virkelighetens lek og improvisasjon, og den åpner sjelden, eller i svært begrenset grad for barnas deltakelse eller medvirkning. Leken og improvisasjonens rom innsnevres.

Dette kan skyldes en redsel for at det kunstneriske verk skal gå i oppløsning eller ødelegges, noe som er helt forståelig ut fra en modernistisk verk-orientert estetikk.

Lek er en uforutsigbar aktivitet, og det er ikke sikkert at den alltid finner sted på en god måte innenfor barneteatrets rammer. Spørsmålet om det er et mål at barneteater skal likne mest mulig på lek, blir også et spørsmål om teatret kun tilsynelatende er lek, at man later som om det er lek, i den forstand at det skuespillerne gjør ser lekent og improvisert ut, mens handlingene egentlig er bundet til et helt fast handlingsmønster.

Vi har sett eksempler på skuespillere som hopper og spretter formålsløst rundt på scenen, og forsøker å se ut som lekende barn, men som kommer fullstendig ut av det hvis et lite barn kommer vandrende inn og vil bli med på hoppingen.

Hvis barneteater skal hente inspirasjon fra barns lek, er det ikke et poeng å late som om man leker på scenen. Målet kan heller være å la seg inspirere av barns tilstedeværende fysiske oppmerksomhet i øyeblikket, både i den skapende prosessen, og i møtet med barnepublikummet. En improviserende skuespiller er en bedre barneteaterskuespiller i det hun ikke bare gir, men også kan ta imot impulser fra barnepublikummet. Da kan det oppstå øyeblikk av kommunikasjon, der barn og voksne ser og anerkjenner hverandre.

Det kan også være et mål for barneteatret å gi barn et rom for medskapende, åpen improvisasjon og lek innenfor (eller utenfor) barneteaterforestillingens rammer. Det finnes gode eksempler på dette, men det er også et felt som trenger dramaturgisk kunnskap, vilje og pågangsmot!

Litteraturliste

- Bengtson, Jan og Løkken, Gunvor. 2004. Maurice Merleau Ponty: Kroppens verdslighet og verdens kroppslighet. I: Pedagogikkens mange ansikter. Oslo Univeristetsforlaget
- Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen. 2005. *Dramaturgi – Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget. Oslo ISBN 82-15-00616-7
- Hangaard Rasmussen, Torben. 1996. *Kroppens Filosof: Maurice Merleau-Ponty*. Brøndby: Semiforlaget. ISBN 87-88338-37.
- Hovik, Lise. 2001. *Barneteater og performance-teater*. DRAMA - Nordisk dramapedagogisk tidsskrift

nr. 3/2001

- Hovik, Lise. 2004. *Barneteater – en lek med fiksjoner. Om barns forhold til fiksjon i ulike medier*. I Sagberg, Sturla og Steinholt, Kjetil (red) *Barnet – konstruksjoner av barn og barndom*. Universitetsforlaget, Oslo
- Jones, Amelia. 1994. *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp* I serie: Cambridge studies in new art history and criticism. Cambridge : Cambridge University Press. ISBN 0-521-43341-x
- Jørgensen, Svein Hallvard. 2004. *På sporet av improvisasjonens potensiale*. Avhandling (dr.art) Trondheim: Det historisk-filosofiske fakultet. Institutt for musikk. NTNU ISBN 82-471-5249, h
- Kruse, Bjørn. 2001. *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Universitetsforlaget. ISBN 82-00-22405-8
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Kroppens Fenomenologi*. Pax. Oslo ISBN 82-530-1685-9
- Polanyi, Michael. 2000. *Den tause dimensjonen. En innføring i taus kunnskap*. Spartacus. Oslo. ISBN 82-430-0161-1
- Sawyer, R. Keith. 1997. *Pretend play as improvisation: conversation in the preschool classroom*. Mahwah, N.J. Erlbaum ISBN 0-8058-2119-8
- Vik, Lars. 2006. Hjemmeside: http://www.larsvik.no/show_details.asp?ID=206 (14/6-06)

Noter

- 1—Lars Vik har vært skuespiller i Grenland Friteater i Porsgrunn, siden 1976
- 2—Arbeidet er basert på og videreutvikler perspektiver i kapitlet *Lek som dramaturgisk veiviser* i boka *Dramaturgi-forestillinger om teater* (Gladso et.al 2005) og tidligere artikler om barneteater (Hovik 2001 og 2004)
- 3—Den performative vending eller »the performative turn« finner vi beskrevet blant annet hos estetikere som Amelia Jones (1994) og Erika Fischer-Lichte, og berører alle de estetiske fagene. Se tverrfaglig forskningsprosjekt ved Universitetet i Oslo: <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/forskningsprosjekter/estetiskforskning/prosjekt.html>. (14/6-06)
- 4—Michael Ponanyi (2000) utforsker fenomenet taus kunnskap ut fra en tanke om at kroppen vår har kjennskap til ting vi ikke kan uttrykke med ord, en teori for erfaringsbasert kunnskap.
- 5—Jørgensen har skrevet en artikkel, *IMPROVISASJON – TAUSHETENS KUNNSKAP*, der de følgende refleksjonene omkring improvisasjon er hentet fra.
- 6—I artikkelen Maurice Merleau Ponty: *Kroppens verdslighet og verdens kroppslighet* skriver Bengtson og Løkken (2004) at begrepet *etre-au-monde* direkte oversatt betyr *væren til verden*, noe jeg opplever som vanskelig å forestille seg, og i tillegg gir et bilde av avstand og bevegelse mot verden. Jeg tror det mer billedlige *hos verden*, gir mer riktige assosiasjoner på norsk.
- 7—Hangaard Rasmussen siterer her: Merleau-Ponty, Maurice.1989. *Le primat de la perception et ses consequences philosophiques*. Dijon-Quentigny: Cynara. (s 438)
- 8—Friedrich Nietzsche beskriver disse prinsippene i boken *Tragediens Fødsel* (Oslo 1993)

Lise Hovik: høgskolelektor i drama ved Dronning Mauds Minne Høgskole for førskolelærerutdanning i Trondheim, Norge. Hun har i tillegg arbeidet som regissør, dramaturg og skuespiller, og har særlig vært opptatt av nye former for barneteater. Hun er også en av forfatterne av fagboka *Dramaturgi – forestillinger om teater* (2005).



> Circo da Madrugada (Metropolis Biennale 2007-17, foto: Torben Huss)