

På spor av en tredje poetikk i teater for de minste

Af Siemke Böhnisch

Teater for barn mellom seks måneder og tre år er på mange måter et spesielt produktivt felt for en reforhandling av kunstneriske og kunstpedagogiske strategier. Blant annet kan man her gjenkjenne performative og postdramatiske strategier som krever nye perspektiveringer i møte med førstegangstilskuere. De yngste barnas inntreden i teaterets univers fremprovoserer en rekke grunnleggende spørsmål om kunstens hvordan og hvorfor. Samtidig settes synet på barna på spill. Det blir tydelig i divergerende kulturpolitiske begrunnelser for å utvikle teater for de minste.

Reforhandlinger

Teater som henvender seg til barn mellom null og tre år er et nokså ungt fenomen. I Norge ble det initiert av Norsk kulturråd på slutten av 1990-tallet med prosjektet *Klangfugl – Kunst for de minste*. Her sto argumentasjonen i en egalitær tradisjon: Alle har rett til å oppleve kunst, også de minste barna. Mangelen på kunstproduksjon for denne aldersgruppen ble derfor tolket som et uttrykk for en uakseptabel utestengning fra kunstens offentlige rom. Denne tilnærmingen bygger på dogmet om det kompetente barn. I Tyskland, hvor teater for de minste startet enda litt senere enn i Norge, dominerer derimot et utviklingsperspektiv på barna. Under slagordet *ästhetische Bildung* trekkes det veksler på OECDs aktuelle utredninger av *Early Childhood Education* og nevrokognitiv forskning. Mens man i Frankrike, hvor feltets pionerer lagde de første forestillinger for barn fra null år på midten av 1980-tallet, ofte møter en psykoanalytisk tenkemåte.

Ulike syn på kunst for de minste diskuteres intenst i en rekke nasjonale og tverreuropeiske netverksprosjekter. Dette beriker den kunstneriske (selv)refleksjonen på et ungt teaterfelt. Blant de mange ulike tilgangene legger jeg spesielt merke til performative, postdramatiske strategier.

Flere har påpekt at de minste barna kan være et utmerket publikum for performativ, postdramatisk estetikk med likestilt dramaturgi, konkretisme, favorisering av materialitet, det sanselige og teaterets her-og-nå situasjon. Samtidig oppstår det nye perspektiver på denne estetikken når den møter de minste barna som publikum. Det skriver for eksempel Lisa Nagel (f. 1977) om "Postdramatisk teater for et predramatisk publikum" (2007). I møte med de minste kan det ikke dreie seg om å bryte dramaturgiske forventninger siden barna ikke bærer disse forventningene med seg (ibid.: 14). Et lignende argument finnes hos Sinje Kuhn (f. 1981) som skriver om partisipatoriske strategier i teater for de minste (2009). Mens slike strategier for voksne ofte sikter på å bryte med tilskuernes resepsjonsvaner, kan konvensjonsbrudd som sådan ikke være av interesse i møte med de minste barna (ibid., s. 188). Spørsmålet er derimot hvordan teaterkunsten henvender seg til førstegangstilskuere og hva barnas deltakelse gjør med denne kunsten.

Min tese er at slike nye perspektiveringer kan føre en på spor av en tredje poetikk som skiller seg fra avantgardistisk tenkning, uten å være anti-avantgardistisk. Jeg antar at en åpning mot en tredje poetikk vil kunne være produktiv i både kunstteoretiske og kunstpedagogiske sammenhenger, siden mange posisjoner – "nye" så vel som "gamle", er knyttet til denne binære forskjellsdannelsen. En tredje poetikk erstatter den binære med en graduell forskjellsdannelsen. Det vil dreie seg om å se på forestillinger som både planlagte og spontane, lukkede og åpne, intensjonelle og kontingente. Men før jeg begir meg ut på sporet av en slik tredje poetikk, vil jeg kort skissere noen kunstpedagogiske implikasjoner av en avantgardepoeitikk og dens klassiske motstykke.

En avantgardepoetikk impliserer et frigjørings- og likestillingsprosjekt knyttet til ideen om overskridelsen av grensen mellom scene og sal. Selve tilskuerposisjonen anses å være potensielt undertrykkende og skal overvinnes eller transformeres. Idealet er en aktiv deltakelse i et møte her-og-nå mellom likeverdige ko-subjekter. Med henblikk på barn vil derfor ikke bare tilskuerposisjonen, men også voksenkulturens normer og konvensjoner, kunne fremstå som undertrykkende.¹ Barns tilgang til kunsten tenkes å være umiddelbar, med fokus på sansing og kroppslig nærvær. Den fremste kunstpedagogiske oppgaven ut fra dette tankesettet vil være å fjerne hindringer for en likestilt og frigjort deltakelse for å muliggjøre at barn kan delta ”på egne premisser”. Kunst for barn vil bedømmes etter hvor mye aktiv påvirkning barn får og hvor mye selvstyrt egenaktivitet den åpner opp for.

Avantgardepoetikk definerer seg i diametral motsetning til en klassisk verk-estetikk som setter kunstens intensjonalitet, koherens og meningsdannelse i høysetet. Det klassiske motstykket til avantgardens umiddelbare deltaker i prosessen er den kyndige resipienten av produktet: en tilskuer som evner å tolke det sceniske forløpet og er fortrolig med teatrets usynlige ytre ramme (jf. Bennett 1997). Kunstpedagogisk sett innebærer det at tilskuere behøver systemkompetanse som må læres. I dette tankesettet fremstår barn generelt i et mangel- eller utviklingsperspektiv. Kunstpedagogikkens oppgave blir da å formidle de nødvendige kompetansene som uerfarne tilskuere fremdeles mangler. I tillegg vil kunst for barn måtte tilrettelegges i forhold til manglende kompetanser. Sett fra denne posisjonen er de aller minste barna så langt fra å være approberte tilskuere, at det kan virke hasardiøst å velge dem som ”målgruppe”. Derimot kan denne aldersgruppen fremstå som et drømmepublikum i et avantgardistisk tankesett.

En ikke-diskré publikumsstil

Barn mellom null og tre år kan være svært markant tilstede som tilskuere. De kan gi tydelige uttrykk for både engasjement, misnøye, redsel og/eller kjedsomhet. Jeg har tidligere beskrevet deres hørbare og synlige nærvær som en ikke-diskré publikumsstil, med markante, varierte og delvis egenrådige bidrag til teaterhendelsen (Böhnisch 2010, s. 7, 74ff, 169-173). Denne stilen aktualiserer teaterets her-og-nå situasjon på en spesiell måte. Barnas hørbare og synlige bidrag kan ha en egendynamikk som gjør at forestillingers uforutsigbarhet, åpenhet, unikhet og kontingens blir påfallende. I det henseende kan teater for de minste ses i forlengelse av en avantgardistisk tradisjon hvor kunstnere leter etter et aktivt publikum, knyttet til et ønske om å utfordre eller overskride grensen mellom scene og sal. Denne grensen ble for fullt etablert på 1800-tallet, blant annet med hjelp av en publikumsstil som fortsatt preger mye av vår teaterkultur, når tilskuere sitter og tier stille som tause, diskre vitner til den sceniske handlingen.

Regissøren Peter Brook (f. 1925) skriver i 1968 i sin berømte programmatisk tekst *The empty space*: ”Nutildags synes spørsmålet om publikum at være det viktigste og det vanskeligste man kommer ud for. Vi ser at det sædvanlige teaterpublikum normalt ikke er særlig livligt, og absolut ikke særlig loyalt, derfor prøver vi på at finde et ’nyt’ publikum” (Brook 1988, s. 141). Teaterkunstnerne som i de senere år har begynt å henvende seg til barn fra null til tre år kan sannelig sies å ha funnet et nytt publikum. Mange av barna er på teater for aller første gang, og samtidig er tilskuere i denne alderen en ny publikumsgruppe sett i teaterhistorisk perspektiv.

Det må presiseres at barns markante tilstedeværelse ikke kan beskrives som en naturgitt stil

1) I slekt med denne avantgardistiske tenkningen er den barnekulturelle vendingen bort fra profesjonell kunst for barn og hen til barns egne kulturelle uttrykk (se for eksempel Juncker 2006: s. 46 og s. 86-87). For en nærmere sammenligning av Junckers barnekulturelle tilnærming med en avantgardistisk tenkning innen teaterteori se Böhnisch 2010, s. 60.

(Böhnisch 2010, s. 173-175). Selv om førstegangstilskuere møter opp uten den såkalte ytre teater-rammen (jf. Bennett 1997) er barna selvfølgelig ikke kulturløse når de kommer til teateret. Barna står i en etablert sosial relasjon til de voksne som ledsager dem, og – om de kommer i en gruppe – også til de andre barna som er tilskuere i forestillingen. I disse relasjonene har de ulike måter å forholde seg på som også gjør seg gjeldende i teatersituasjonen. Derfor kan det ikke overraske at barna opptrer forskjellig i ulike sosiale konstellasjoner og kulturelle kontekster. Jeg nevner ikke slike forskjeller for å vende analysen mot kulturelle differanser i de minste barnas publikumsstiler, men for å presisere at mitt fokus på en ikke-diskré publikumsstil kun skal forstås ut fra en interesse for en dominant hendelsesdimensjon i performativ og postdramatisk estetikk. I det følgende ser jeg nærmere på én norsk produksjon for de minste hvor barnas ikke-diskré publikumsstil blir spesielt produktiv.

Dråpene (Lund & Ousland 2000)

Dråpene av og med Steffi Lund (f. 1961) og Turid Ousland (f. 1964) ble utviklet som en del av Klangfuglprosjektet. Produksjonen hadde premiere i 2000 og ble spilt ca. 50 ganger frem til 2006.² Lund og Ousland, utdannet som henholdsvis danser og billedkunstner, betegner *Dråpene* som en visuell konsert. Iscenesettelsen har markante performative, postdramatiske trekk. I sentrum av det sceniske forløpet står vann som materiale. Det spilles på lyder som oppstår når vannet spruter, strømmer, drypper, bobler, skvalper, skvetter, surkler eller fosser. Scenografien og rekvisittene består av en rekke fargesterke hverdagslige plastobjekter: en vannslange, flere plastkar og hagekanner, et par gummistøvler, paraplyer, en vannbøtte, luftballonger i ulike størrelser og farger fylt med vann, samt et basseng som danner scenografiens sentrum. *Dråpene* bygger ikke på en fortelling i tradisjonell forstand. Det brukes ikke verbalspråk og aktørene er performere heller enn skuespillere. Det sceniske forløpet følger en visuell-akustisk komposisjon hvor iverksettelse av handling, materialitet og sanselige kvaliteter står i fokus.

Jeg så *Dråpene* for første gang på avslutningsfestivalen til Klangfuglprosjektet, høsten 2002 i Kristiansand. De svært unge tilskuerne i denne forestillingen var åpenbart fascinerte av det sceniske forløpet og gikk uten tvil inn i tilskuerrollen. De så på og lyttet til det som skjedde på scenen, og det med stor intensitet. Som godt synlige og hørbare tilskuere satte de samtidig preg på atmosfæren og enkelte hendelsesforløp. Deres iøyne- og iørefallende tilstedeværelse gikk dermed også inn i min egen tilskuererfaring som voksen tilskuer (Böhnisch 2009, s. 172). Ut fra dette første møtet med *Dråpene* og barn mellom null og tre år som publikum, valgte jeg å undersøke nærmere hvordan svært unge tilskueres hørbare og synlige bidrag kan bli produktive i teater for de minste. Mitt inntrykk var at det oppstår en merverdi gjennom barns deltakelse; en egen kvalitet som er knyttet til tilskuernes ikke-diskré publikumsstil.

Det etterfølgende eksemplet er fra en *Dråpene*-forestilling som ble spilt på en turné høsten 2003.³ Det er en lukket forestilling, publikumet består av flere barnehagegrupper, omtrent 35 barn mellom åtte måneder og tre år, samt 15 ledsagende førskolelærere. Barna er plassert på tepper og puter på gulvet, frontalt overfor sceneområdet. Bakerste rad er stoler. De voksne sitter ytterst og bakerst i publikumsområdet, noen med barn på fanget. Rett før forestillingen skal starte er det mye uro i publikum, både fysisk og lydmessig. Jeg beskriver starten av forestillingen.

2) Premiere 22. oktober 2000 i steinerbarnehagen Solsikken på Nesodden, siste forestilling på Festspillene i Nord-Norge, Harstad 26. juni 2006.

3) Jeg har vært tilstede som tilskuer og videofilmet denne forestillingen. Beskrivelsen er basert på en analyse av et split-screen-redigert videoopptak hvor det ene bildet viser publikum og det andre bildet, synkront, scenen. Om min analysemetodiske fremgangsmåte se Böhnisch 2010, s. 140-168.

Aktøren, Turid Ousland, har vært på scenen siden tilskuerne kom inn i rommet. Hun spør: ”Ser alle bra nå?” Det blir stillere, noen få svarer: ”Ja.” Hun går til en vannslange med en hagesprøyte noen få meter unna, tar hagesprøyta og går mot fem vannkanner som er satt opp på rekke og rad etter størrelsen, parallelt til første publikumsrad. Hun nærmer seg den første kanna, bevegelsene hennes er rolige og tydelige. På veien til kannene ser hun på publikum, det er fortsatt en del uro. Hun stopper rett vis-à-vis den første og største kanna, står i profil, bøyer overkroppen sakte ned til kanna og sikter med sprøyta inn i den. Hun ser ned i kanna, så vender hun hodet og ser på publikum, uten noen kommenterende mimikk og uten å forandre kroppsposisjonen, så tilbake til kanna. Publikum har blitt stille.

Plutselig spruter vann i en fin, hard stråle ut av sprøyta og inn i kanna. Det trommer mot inn-siden av den tomme kanna. Ett barn gapskratter, kort og høyt. Et annet gjør det samme, mens vannet stopper. Ousland ser kort på barna, så tilbake på kanna, og vannet spruter igjen. Noen flere barn begynner å le, litt hysteriske latterkrik, litt skrekkblandet fryd, høye hvin. Ousland har til nå ikke forandret posisjonen sin, står foroverbøyd over kanna som hun spruter i. Så retter hun overkroppen sakte opp, setter høyre foten ett skritt bak og øker dermed avstanden til kanna, mens hun fortsatt spruter. Vannstrålen blir lengre, plaskelydene sterkere og dypere, flere barn skratter og hviner. Hun ser på barna når hun har økt avstanden maksimalt, akkurat da kommer det ingen lyder fra tilskuerne.

Når hun bøyer overkroppen igjen ned til kanna og strålen blir kortere, er barna igjen med, med litt mindre intense lyder. Hun stopper vannstrålen når hun har kommet tilbake til utgangsposisjonen, nær kanna, og sammen med henne stopper også barna. Det siste som høres, er en litt langtrukken, bløt, nesten sunget lyd fra ett barn. Aktøren begynner å gå mot den andre kanna i rekken, med noen små skritt, mens et barn klart og bestemt sier: ”Ikke gjør *det!*”. Ousland snur, mens hun går, hodet og blikket mot publikum. Hun ser litt spørrende, så vender hun seg mot den andre kanna og bøyer seg ned. Hun spruter forsiktig inn i den. Barna setter i med latterkrik og hvining, de skoggerler og hikster. Aktøren ser kort på dem, før hun igjen øker avstanden til kanna. Latterkoret overdøver nesten vannets lyd. Ousland øker avstanden til kanna maksimalt. Så stopper vannsprutningen brått når bevegelsen er på det høyeste punktet og avstanden til kanna er størst. Barnas intense latterkor stopper fullstendig samtidig med vannet. Det eneste som vedvarer minimalt lenger enn all annen lyd, er en veldig høy hvining fra ett barn som avsluttes med det samme. Så er det stille.

Latterkoret / barnas bidrag

Her ser vi et livlig publikum i aksjon. Ut fra den første markante spontane individuelle reaksjonen utvikler det seg en kollektiv aksjon. Barnas latterkor viser ikke bare at tilskuerne er dypt engasjert, den bidrar også på flere plan til selve teaterhendelsen. Barnas lyder preger atmosfæren – en sentral kategori i performativ estetikk. Man kan vende blikket bort fra medtilskuerne, men man vil uansett høre lyden. De iørefallende innslagene tilfører sterke affektive kvaliteter. Det første latterkriket gir uttrykk for skrekkblandet fryd. Barnet skvetter og gleder seg samtidig over vannet som spruter for første gang. Så smitter reaksjonen over til et annet barn og kort tid senere til store deler av gruppen. Latterkoret uttrykker tiltagende gruppeglede. I tråd med Gunvor Løkkens (f. 1952) forskning på *rodlerkultur* kan vi si at barna her dyrker gruppeglede i et felles uttrykk (1996, s. 9-13). Samtidig er latterkoret tett på det sceniske forløpet. Det viser seg ikke minst i det oppsiktsvekkende stoppet i slutten av den beskrevne sekvensen, samtidig med vannet, og i stillheten som følger. Det er som om alle holder pusten samtidig.

Den kollektive (re)aksjonen er en høylytt variant av hva vi kan kalle den kollektive oppmerksomhetens lyskaster (Böhnisch 2010, s. 177). Latterkoret fungerer her som en avansert pekegest, siden det utpeker objektet til den kollektive oppmerksomheten. Felles oppmerksomhet skaper intersubjektivitet, altså en opplevelse av samhörighet. Tilskuerne etablerer, sammen med aktøren, en ytterst tett kontakt mellom scene og sal.

Barnas bidrag inngår dessuten i forestillingens lydbilde. På det estetiske planet er dette svært relevant siden det sceniske forløpet i *Dråpene* legger så stor vekt på lyden som lages med vannet. Det sceniske forløpet som er beskrevet ovenfor, er en komposisjon av lyd og bevegelse. Det er derfor spesielt følsomt for publikums lyder. Om for eksempel barna ikke stopper med sin lydproduksjon når vannet stopper, oppstår ikke stillheten som danner kontrasten til vannstrålens sterke plaskelyder. Latterkoret blir her til en form for medmusisering med det sceniske forløpet. Når man anvender Daniel N. Sterns (f. 1934) kategorier for såkalt inntoning⁴ på denne medmusiseringen, får man øye på de estetiske kvalitetene i lydproduksjonen. Inntoningsatferd skiller seg fra så vel kommentar som imitasjon. Inntoning kan skje intramodalt eller kryssmodalt, det vil si på tvers av persepsjonsmodaliteter, når for eksempel en vokalisering matcher en fysisk bevegelse. Inntoningsatferd kan matche den opprinnelige atferden med hensyn til tre grunnleggende amodale egenskaper: intensitet, timing og form. Mer spesifikt skiller Stern seks typer matching: med hensyn til uttrykkets absolute intensitet, til dets intensitetskontur, timing, rytme, varighet og spatiale form (1985, s. 146).

Når det første barnet ler kort og høyt som en reaksjon på det sceniske anslaget, er barnets lyd like overraskende og brå som vannets lyd og bevegelse. I den forstand kan den også beskrives som en inntoning, nærmere bestemt en delvis kryssmodal inntoning som matcher med hensyn til vannsprutings intensitetskontur. Når Ousland for første gang spruter lenge i den første kanna, og flere barn setter i gang med latter og hvining, forsterker barna lydene sine parallelt med aktørens bevegelse. Barnas vokalisering matcher dermed kryssmodalt dynamikken i aktørens kroppsbevegelse. Også her gjelder matchingen intensitetskonturen, men denne gangen aktørens bevegelse, som i sin tur påvirker vannets bevegelse og lyd. Det samme gjelder for resten av denne sprutingen: Barnas lyd stopper kort opp når aktøren er på det høyeste punktet i sin bevegelse bort fra kanna, på bevegelsens vendepunkt, og starter igjen når aktøren igjen beveger seg, denne gang nedover til kanna. Ved sprutingen i den andre kanna matcher latterkoret både med hensyn til den absolute intensiteten, til intensitetskonturen og til varigheten av selve vannsprutingen. Denne inntoningen blir produsert av koret i sin helhet, altså av flere barn i fellesskap. Samtidig finnes det noe som kan beskrives som solistinnslag ved de to avslutningene av den første og den andre lange sprutingen. Ved første kanna avsluttes lyden fra barnas latterkor med en litt langtrukken, bløt, nesten sunget lyd fra ett barn. Dette matcher både lyd- og bevegelseskvalitet ved avslutningen av sprutingen helt nede ved kanna. Ved den andre kanna avsluttes koret med en lyd i et meget høyt register og i en oppoverbevegelse som kryssmodalt matcher vannstoppet på det høyeste punktet av aktørens bevegelse bort fra kanna, og som intramodalt matcher vannets lyd kvalitet når det gjelder absolutt intensitet.

Næranalysen viser hvordan barnas høylytte bidrag i denne forestillingssekvensen skriver seg på et meget differensiert plan inn på forestillingens formnivå. Inntoningen inngår i formgivningsprosessen og etablerer samtidig interpersonlig samhörighet, en opplevelse av å dele erfaringer, både mellom tilskuerne og mellom aktør og publikum. En analyse av latterkoret som inntoning kan ut over det også belyse hvordan barnas lydmessige bidrag tilfører energi og bidrar til animasjon av det i utgangspunktet livløse materialet vann (Böhnisch 2010, s. 200-202).

Tilskuerposisjon og publikumsstil

Tilskuernes hørbare og synlige bidrag skriver seg inn i forestillingen, likevel kan ikke *Dråpene* betegnes som partisipatorisk teater i gjengs forstand. Susan Kattwinkel (f. 1966) definerer fellesnevneren for teaterformer som faller under dette begrepet slik: "[P]roduktet ville blitt sterkt fragmentert uten publikums avgjørelser" (2003, s. x, min oversettelse). Kuhn formulerer tilsvarende: "Med sine egne

4) Den US-amerikanske psykologen og psykiateren utviklet inntoningskategoriene for å analysere interpersonlig relaterer mellom mor og barn i spedbarnsalderen (Stern 1985).

handlinger er [tilskuerne, S.B.] i vesentlig grad med på å bestemme hendelsesforløpet” (2008, s. 28, min oversettelse). Det ville vært drøyt å påstå dette om *Dråpene* selv om barnas bidrag inngår i forestillingene. Her er det aktørene på scenen som iverksetter det sceniske forløpet. Dette forløpet følger et nokså fastlagt mønster som lett kan gjenkjennes fra forestilling til forestilling.⁵ Det er heller ikke lagt inn ”hull” i dette mønsteret hvor det behøves en avgjørelse eller et svar fra tilskuerne. Det sceniske forløpet faller altså ikke fra hverandre, stopper ikke opp og blir ikke fragmentert om tilskuerne skulle forholde seg helt tause og stillesittende.

I den forstand legger *Dråpene* opp til en relativt tradisjonell tilskuerposisjon. Til dette bidrar også den valgte struktureringen av rommet. Publikum er plassert på sitt eget område, frontalt overfor scenen. Aktørene holder seg fysisk på sceneområdet og går ikke i verbal dialog med publikum etter at forestillingen har begynt. Samtidig bidrar barna mye mer hørbart og synlig enn et ”diskré” publikum ville ha gjort. Man kan si at barna utfyller tilskuerposisjonen på en måte som iscenesettelsen i seg selv ikke nødvendiggjør. Men – og det er et avgjørende poeng med hensyn til en tredje poetikk – den *muliggjør* at barnas ikke-diskré publikumsstil kan inngå og bli betydningsfull i kombinasjon med en tradisjonell tilskuerposisjon.

Jeg har tidligere analysert betydningen av spesifikke innrammingsstrategier i teater for første gangstilskuere som går på en samvirkning av skarpt markerte grenser og smidige overganger (Böhnisch 2010, s. 245-272). Det handler om lukning og åpning i selve teaterhåndteringen. Her vil jeg se nærmere på åpninger og lukninger på forestillingens mikronivå.

Åpninger og lukninger

Dråpene krever ikke hørbare og synlige bidrag fra tilskuerne, men det er lagt inn et element som signaliserer mottakelighet for slike bidrag, nemlig aktørens direkte henvendthet til tilskuerne i blikket. Som oftest er disse direkte blikkene åpne, uten kommenterende mimikk. Blikket verken bremses eller provoserer frem publikums (re)aksjoner. Når man ser flere forestillinger av *Dråpene*, kan man legge merke til at slike blikk enkelte steder er et fast element i forløpet, mens de i de fleste tilfeller brukes variabelt fra forestilling til forestilling. Iscenesettelsen innebærer altså en systematisk åpning. Både tidspunkt, varighet og retning av direkte blikk, om aktøren fokuserer på enkelte eller på flere tilskuere, kan tilpasses barnas (re)aksjoner her-og-nå i forestillingen. Når aktøren velger å se på publikum rett etter et hørbart innspill, er det åpenbart iaktatt og i den forstand bekreftet som del av teaterhendelsen. Dessuten legger det direkte blikket til rette for at aktøren på best mulig måte får med seg hva som faktisk foregår i publikum.

Når det direkte blikket er etablert som opsjon, blir et lengre fravær av slike blikk en mulighet til lukning – noe som aktørene i *Dråpene* bruker like variabelt som åpninger med hjelp av blikket. Valg og bortvalg av blikket er dermed et viktig element i aktørenes *ad hoc* strategier i møte med det ikke-planlagte og ikke-forutsigbare i barnas bidrag her-og-nå (Böhnisch 2010, s. 184). Den systematiske åpningen i iscenesettelsen gir aktørene mulighet til å styre åpninger og lukninger i kontakten med publikum underveis i forestillingen.

Dråpene følger en visuell-akustisk komposisjon. Komposisjonen etablerer, gjentar, varierer og bryter bevegelses- og lydmonster, som for eksempel forløpet med å sprute i den første kanna fra nært hold, stoppe, starte igjen, øke avstanden sakte til et maksimum, så tilbake til utgangspunktet. Den sceniske handlingen er altså utviklet på forhånd og i den forstand lukket, men iscenesettelsen innebærer også på dette planet en systematisk åpning: forløpet kan varieres på mikronivået. Det gjelder nyanser i dynamikk, tempo og intensitet, samt varighet og frekvens av enkelte handlingselementer. I den ovenfor beskrevne åpningssekvensen varierer aktøren for eksempel det vanlige forløpet

5) Jeg har vært tilskuer i 13 forestillinger av *Dråpene* i tidsrommet 2002 til 2005, hvorav jeg videodokumenterte syv.

idet hun stopper vannsprutningen i den andre kanna på høyeste punkt av bevegelsen. Vanligvis er sprutningen i den andre kanna en formmessig gjentakelse av sprutningen i første kanna. Den valgte variasjonen kan tolkes dit hen at aktøren gir en spesiell utfordring til barna, som i denne forestillingen – sammenlignet med barn i andre forestillinger av *Dråpene* – er ekstremt tett på forløpet og når hurtig et høyt energinivå. I stedet for å gjenta bevegelsesmønsteret, avbryter hun det. Barna er fullstendig med i det uventede bruddet, noe som sannsynligvis øker opplevelsen av interpersonlig samhörighet.

Rett etter det ovenfor beskrevne forløpet, velger Ousland noen variasjoner som tar opp det høye energinivået i barnas latterkor (Böhnisch 2010, s. 188) – en form for inntoning fra aktørens side med hjelp av spesifikke nyansevariasjoner i forløpet. I den sammenheng er det interessant at det som kan varieres i forløpet, er akkurat de amodale kvalitetene som kan matches i en inntoning. Inntoning kan altså skje begge veier, fra barna til det sceniske forløpet og aktøren som iverksetter det, og fra aktøren via dette forløpet til barna. Begge deler inngår i forestillingens formnivå og tjener samtidig etablering, vedlikehold eller bekreftelse av interpersonlig samhörighet og kontakt.

Kontakten mellom scene og sal kan ikke tas for gitt i møte med førstegangstilskuere. Det blir spesielt påtakelig når barnas bidrag får en stor egendynamikk. Mens latterkoret inntoner det sceniske forløpet, dyrkes samtidig gruppeglede i et felles uttrykk. Gruppeglede er knyttet til det sceniske forløpet og tilfører sterke affektive kvaliteter – ikke bare for de involverte barna, men for alle tilstedeværende. Kort tid etter den ovenfor analyserte sekvensen forskyves balansen og egendynamikken i barnas aksjon fører til at latterkoret er i ferd med å miste kontakt med det sceniske forløpet. I den situasjonen reagerer aktøren med en ny adhoc-strategi. Hun går fra en inntoning til det som Stern (1985) kaller *tuning*. Tuning ligner en samlende inntoning, men med en viss grad av intendert disharmoni som sikter på å forandre atferden det relateres til. Nyansevariasjoner av det planlagte sceniske forløpet kan altså også brukes til en form for lukning som fortsatt er relatert til barnas (re)aksjoner. Igjen ser vi at systematiske åpninger i iscenesettelsen, muligheter for variasjoner og adhoc-tilpasninger, er forutsetningen for at aktøren kan bruke både åpninger og lukninger her-og-nå i møte med tilskuerne. Begge deler er viktige redskaper i forhold til den dynamiske, kollektive oppmerksomhetsprosessen som aktøren har ansvar for å styre.

Næranalysen kan vise hvordan aktøren justerer og varierer adhoc-strategier i møte med barnas markante bidrag. En nødvendig forutsetning for at styringsstrategier lykkes er at aktøren er meget oppmerksom på publikums nærvær. Det krever et spesielt nærvær også av aktøren. Hun må være lydhør overfor publikum og må ikke miste sin ledighet om enkelte adhoc-strategier mislykkes underveis. Hun varierer det sceniske forløpet på mikronivået. Det forutsetter at formen er tøyelig, - men den kan bryte. Det samme gjelder kontakten med barna. Merverdien som oppstår gjennom barnas ikke-diskré publikumsstil i *Dråpene*, er avhengig av at aktøren tar denne risikoen og samtidig makter utfordringene.

Mot en tredje poetikk

Binær forskjellsdannelse mellom intensjonalitet og kontingens, styring og spontanitet, lukkede og åpne verk, er gjengangere i teaterets og kunstpedagogikkens univers. Den tyske teaterforskeren Erika Fischer-Lichte har i *Ästhetik des Performativen* (2004) knyttet den performatives estetikk til de unike, ikke-planleggbare, og derfor prinsipielt åpne dynamiske prosessene mellom publikum og aktørene.⁶ En ikke-diskré publikumsstil passer i utgangspunktet inn i denne avantgardistiske verdisettingen. Barnas bidrag kommer på eget initiativ, har en egendynamikk, kan være egenrådige

6) I Fischer-Lichtes teori er det denne urådbarheten som kjennetegner den såkalte feedbacksløyfen (2004, s. 80f). For en alternativ feedbacksløyfetesese som inndrar både det planlagte og det ikke-planlagte, se Böhnisch 2011.

og uforutsigbare og sette i gang unike dynamiske prosesser mellom scene og sal. Men næranalysen av *Dråpene* har vist at denne ikke-diskré publikumsstilen ikke blir produktiv – så å si – av og for seg selv. Barnas bidrag møter en scenisk struktur som er utviklet og gjennomprøvd på forhånd. Det er aktørenes adhoc-strategier og de spesifikke nyansevariasjonene av det sceniske forløpet som muliggjør at barnas bidrag innskriver seg på forestillingens formnivået og at formgivningsprosessene samtidig tjener interpersonlig relatering, kontakt og en opplevelse av å dele erfaringer. Den enkelte forestilling er i dette perspektivet mer enn en unik dynamisk prosess mellom aktører og tilskuere og samtidig også mer enn det gjenkjennbare sceniske forløpet. Det er ledetråden mot en tredje poetikk mellom avantgarde og anti-avantgarde.

Poetikker er knyttet til verdier. Idet *Dråpene* inndrar en ikke-diskré publikumsstil, gjør produksjonen seg selv sårbar. Merverdien som oppstår i møte med denne publikumsstilen, oppnås ikke uten at aktørene tar en kalkulert risiko. En tredje poetikk verdsetter at det står noe på spill, at aktørene gjør seg selv og sitt prosjekt sårbare, men at de samtidig klarer å makte utfordringene. At de *kan* mislykkes, men ikke *at* de mislykkes – om de gjør det. Utfordringene er reelle og krever aktørenes profesjonelle kunnen og robusthet. De må tåle å møte det ikke-kontrollerbare og uforutsette, å ta imot sterke uttrykk for engasjement, misnøye eller redsel, å mislykkes med enkelte adhoc-strategier og å møte den kollektive uoppmerksomhetens tåke. Også det planlagte sceniske forløpet må være robust. Det må tåle og gi rom for variasjoner på detaljplan. Robustheten er i stor grad knyttet til muligheten for adhoc-strategier med både åpninger og lukninger.

Når utfordringene betraktes som reelle, er vi langt fra en romantisering av de minste barna som teaterpublikum. Førstegangstilskuere kan være et utmerket publikum for postdramatisk, performativ estetikk, men det skjer ikke uavhengig av aktørenes profesjonelle kunnen. Spørsmålet er derfor ikke om det er mulig å oppheve asymmetrien mellom aktør- og tilskuerrollen, men hvor stor risiko aktørene er villig til å ta og evner å møte. Samtidig er vi også langt fra å se på barna i et mangel- eller utviklingsperspektiv slik avantgardens klassiske motstykke innebærer. De minste barna kan være usedvanlige tilskuere som bidrar til et usedvanlig teater. Utfordringene går begge veier: Barnas hørbare og synlige bidrag kan være utfordrende for aktørene, men aktørenes aktive styring kan også være utfordrende for barna. En tredje poetikk fokuserer på betydning av både åpninger og lukninger i den dynamiske prosessen mellom scene og sal. Siden denne prosessen ses i relasjon til det sceniske forløpet, forfeiktes ikke et ideal om åpning per se. Det samme gjelder for lukning.

I et kunstpedagogisk perspektiv er det dessuten relevant at en tredje poetikk rehabiliterer tilskuerposisjonen. *Dråpene* er et godt eksempel på at hørbare og synlige bidrag som kommer på barnas eget initiativ, kan bli produktive på forestillingens formnivå uten at tilskuerposisjonen oppløses. Til forskjell fra en avantgardetenkning vil en tredje poetikk ikke ta sikte på å overvinne den institusjonelle asymmetrien mellom aktør- og tilskuerrollen. Tvert imot vil denne asymmetrien anses å være en viktig forutsetning for at tilskueres bidrag kan inngå i forestillingen. Samtidig skiller en tredje poetikk seg også fra en klassisk tenkning om tilskueren som mottaker av verket siden publikums hørbare og synlige bidrag oppfattes som potensielt betydningsfulle på forestillingens formnivå.

En slik rehabilitering av tilskuerposisjonen vil for eksempel kunne gi nye perspektiver i den pågående debatten om *Den kulturelle skolesekken* (DKS) i Norge hvor ”kunstens premisser” blir satt opp imot ”barnas premisser” (jf. Gulbrandsen, 2010a og b). Ett av de sentrale kunstpedagogiske stridsspørsmålene i denne debatten er hvor meningsfylt det er at barna i hovedsak er tiltenkt publikumsrollen i DKS-tilbudene. En tredje poetikk vil derimot kunne lede oppmerksomheten til spørsmålene om hvordan barna inntar denne rollen og hvordan kunstnerne balanserer åpninger og lukninger, både med hensyn til barnas måter å være tilskuere på og til det sceniske forløpet i forestillingen.

Litteratur

- Bennett, Susan: *Theatre audiences. A theory of production and reception*. Routledge, London and New York 1997.
- Böhnisch, Siemke: "Feedbacksløyfer og henvendthet", i: Szatkowski, Janek (red.) *Performative former*. Peripeti, særnummer, Aarhus 2011.
- Böhnisch, Siemke: *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse*. (Ph.d.-avhandling). Institut for Æstetiske Fag, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet, [Århus] 2010.
- Böhnisch, Siemke: "Feedbacksløyfer i teater for de minste", i: By, Ragnhild (red.): *Form møter form. Lek møter teater*. Cappelen akademisk, Oslo 2009, s. 171-190.
- Brook, Peter: *Det tomme rum. Tanker om teatret og tiden* (overs. J.J. Jensen). Munksgaard, København 1988.
- Brook, Peter: *The empty space*. New York, Atheneum, New York 1968.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
- Juncker, Beth: *Om processen. Det æstetiske betydning I børns kultur*. Tiderne Skifter, København 2006.
- Gulbrandsen, Morten Stenseng: "Skolesekk med passivt innhold", i: Molven, Nina (red.): *Q-barnekultur*, 4, 2010 [a], vol. 7, s. 40-41.
- Gulbrandsen, Morten Stenseng: "Kulturdepartementet avviser kritikk: - Skolesekken er en ressurs", i: Molven, Nina (red.): *Q-barnekultur*, 4, 2010 [b], vol. 7, s. 42.
- Kattwinkel, Susan: *Audience Participation. Essays on inclusion in performance*. Praeger, Westport, Conn. 2003.
- Kuhn, Sinje: "Audience participation in children's theatre performances", i: *IXYPSILONZETT. Magazine for Children's and Young People's Theatre*, 1, 2008, s. 27-29.
- Kuhn, Sinje: "Partizipation im 'Erlebnisgarten' des Theaters für die Aller kleinsten", i: Droste, Gabi dan (red.): *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*. Transcript, Bielefeld 2009, s. 187-191.
- Løkken, Gunvor: *Når små barn møtes. Om de yngste barnas gruppefelleskap i barnehagen*. Cappelen akademisk, Oslo 1996.
- Nagel, Lisa Marie: "Postdramatisk teater for et predramatisk publikum. En analyse av danseforestillingen 'Inni min klode' og 'Se min kjole' med henblikk på Hans-Thies Lehmann og postdramatisk teater teori", i: *DRAMA. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 3, 2007, s. 12-15.
- Stern, Daniel N.: *The interpersonal world of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology*. Basic Books, New York 1985.

Siemke Böhnisch

er førsteamanuensis i teater/drama ved Universitetet i Agder, Norge. Hun har en PhD i performativ teater teori og analyse av teater for de minste fra Aarhus Universitet, Akademiet for Æstetikfaglig forskeruddannelse, og en kunstnerisk-vitenskapelig MA fra Universitat Hildesheim, Tyskland.
