

Teater for barn

Refleksjoner rundt arbeidet med en
teaterproduksjon for barn

Av Sara Gjeterud, Kristine Hjulstad og Lene Kleven

2009

En bakgrunn

Det kan virke som om teater for barn generelt blir behandlet noe stemoderlig av de store teatrene. I en kronikk i Aftenposten i juli 2008 etterlyser Lisa Marie Nagel godt teater for barn. Teaterforestillinger for barn vi selv har sett er bl.a. *Dyrene i Hakkebakkeskogen* og *Reisen til julestjernen*. Disse stykkene er eksempler på det Nagel i sin kronikk kaller hyggelige eventyr for barn. Problemet er at disse og andre produksjoner i alt for liten grad berører barns hverdag i dag. Barnet skal også ha mulighet til å lære noe om seg selv og den verden det lever i nettopp gjennom teateret. Med andre ord bør teater, foruten å være underholdende, også kunne ha en eksistensiell betydning for barnepublikumet. Teateret bør gripe fatt i aktuelle problemstillinger barnet møter i sin hverdag.

Den svenske regissøren Suzanne Osten peker på sin side på at barneteateret i alt for stor grad blir sentimentalt og snilt. Det finnes ingen temaer som er for store, eller for vanskelige å ta opp for barn, sier Osten (Artikkel utdelt av faglærer). Vår produksjon lages dessuten i kjølvannet av at barneboken *Sinna mann* har blitt en animasjonsfilm. Den har mottatt stor oppmerksomhet ved å ta opp et meget vanskelig tema, nemlig vold i hjemmet.

På bakgrunn av alt dette er det vi har hatt et ønske om å lage en teaterproduksjon som tar utgangspunkt i et vanskelig tema som berører mange barn: det at en forelder dør og at barnet sitter igjen med sin egen og den andre forelderens sorg. Kristine har selv hatt kontakt med barn som har mistet en mamma eller pappa i kreft. Kreftforeningen har et eget tiltaksprogram for disse, og en ser ofte at barna, tross sin egen sorg kan være veldig resurssterke. De kan klare å uttrykke seg gjennom lek, men barnet kan også lett påta seg den gjenlevende forelderens sorg i tillegg til sin egen. Det kan være en tung belastning for et barn å se sin mamma eller pappa i stor fortvilelse, og barnet vil gjerne gjøre alt for at denne skal bli glad igjen. Dette er noen av temaene vi forsøker å tangere gjennom vår korte forestilling.

Inspirasjon

Vi fikk fremlagt Ovids myte Pygmalion - myten om kunstneren som skaper seg en skulptur av en kvinne og forelsker seg i denne. Skulpturen blir så levende. Som en klassiske urmyte har denne en lang resepsjonshistorie. At noe dødt får liv, gjenfinner vi som motiv i historiene om *Pinocchio*, *Vestlys Lillebror og Knerten* og kvinnen som tar identiteten til en kvinne på et maleri i den kjente filmen av Hitchcock *Vertigo*. Vi lot oss fascinere av temaene om at noe

dødt får liv og at noe skapes i ens eget bilde, slik vi ser i eksemplet med Bernhard Shaws *Pygmalion* der Eliza Doolittle skapes i professor Higgins sitt bilde.

Vi har i vårt arbeid beveget oss et godt stykke fra urmyten, men i vår teaterproduksjon treffer den lille jenta Mia sin avdøde far i en magisk verden – i en fantasiverden. Det er gjennom leken barnet møter sin far og prater til ham om sin og morens savn og sorg. Hun spør: Er mamma glad i meg lenger? Kan mamma bli glad igjen eller skal hun bestandig være trist? Stykket skal romme et håp om at livene går videre for dem som har opplevd store tap. Forestillingen avsluttes med et tablå der det er natt og moren får barnets tryllehatt og klarer å se faren – mannen sin. Tablået har vi valgt da dette er en helt sentral dramatisk uttrykksform der frysbildet skal vekke tankeassosiasjoner hos publikummet uten å levere et ferdig utpenslet svar (Hernes m.fl.1993: 52).

Publikum vil ikke være avhengig av å kjenne til Pygmalionmyten for å forstå vårt stykke. Faren med å anvende et kjent stoff er at en ikke klare å innfri de forventninger som skapes. Vi har bare latt myten være en kilde til inspirasjon.

Vi bruker en forteller som senere går inn i stykket som en av skuespillerne. Det er Sara som spiller den avdøde faren. Men først har hun en liten prolog for å hjelpe publikum i gang med å forstå stykkets tema. I tillegg vil Sara sette de andre aktørene i gang med sine spill ved å gi barnet, spilt av Kristine, og moren spilt av Lene, rekvisitter de trenger i spillet. Dette har vi sett gjort i forestillingen *Tangohst* der Ibsens *Gjengangere* var gjort om til en tangoforestilling. Der danset den avdøde kaptein Alving de andre aktørene i gang med sine spill.

Forarbeid

Det har vært et mål for oss å skape en forestilling som kan vekke et følelsesengasjement hos tilskuerne. I barneteateret er det viktig at handlingen og aktørene klarer å solidarisere seg med sitt barnepublikum (Ibid., 28). Vi håper at vi gjennom Mia-skikkelsen vil kunne få dette til. Som et første ledd i vårt arbeid var det vesentlig for oss alle tre å finne frem historier fra barndommen som kunne fortelle oss noe om hvordan det var å være barn. Hva likte vi? Hvordan lekte vi? Hva var vi redd? Gjennom ”mimring” og idémyldring kom vi frem til hvordan vi alle tre hadde blitt redde og lei oss når en av foreldrene våre var fortvilet eller hadde det vanskelig. Gjennom improvisert spill lekte og utforsket vi rollene våre og mulige handlingsforløp.

Tidlig var vi blitt enige om hvilke roller vi skulle ha. Det ble derfor viktig for oss å forsøke å gå i ”den andres sko” i den forstand at vi måtte utforske hvordan en mor i sorg er, hvordan barnet er og hvordan farskikkelsen skulle være (Ibid., 40). Samtidig som vi gikk inn i rollene hadde vi et analytisk forhold til det vi gjorde, for å vurdere hva som egnet seg og passet hverandres roller. Dette blir av Sæbø kalt for den estetiske fordobling (Sæbø.1998:73).

For alle publikummere, og især for barn, er det viktig å kunne identifisere seg med rollefigurene. Foruten at barnet identifiserer seg med en barnefigur i et teaterstykke, vil barn også kunne føle identifisering med andre sentrale personer i dets eget liv, ikke minst identifisere seg med en mor eller far (Hernes mfl. 1993:95).

Barnet Mia

Arbeidet med barnerollen Mia har fordret å finne frem fakter, gester, rekvisitter og kostyme som kan gjenspeile et barn. Dette er for å hjelpe fiksjonskontrakten, slik at barnepublikummet kan finne gjenkjennelse i rollen som blir spilt ut på scenen. Derfor har vi tatt med gjenstander, bamser og tegnesaker som hører et barn til (Ibid., 99). I leken har barnet selv evnen til å bevege seg ut og inn av fiksjonen. Der en gjenstand fungerer som en ”pivot” som trekker barnet inn i fiksjonen (Reistad 2006:123), har vi valgt å legge inn litt trylleri. Så kan man spørre seg om dette barnet Mia faktisk kan trylle, eller om det er leken med gjenstandene som trekker henne inn i fiksjonen og en verden der hun møter sin far.

Kristine har måttet gå i sin egen barndom og forsøke å finne frem til hvordan det var å være et barn på rundt syv år: litt veslevoksen, redd når mamma eller pappa blir sinte, lei seg når mamma er lei seg, leken og glad i mamma og pappa uansett. Selv om handlingen i et barneteaterstykke bør være enkel, er det også viktig å få rollene så troverdig som mulig ved å forstå disse psykologisk. Det er smertefullt for et barn å se sine foreldre ulykkelige eller triste, og i vår produksjon forsøker Mia å gjøre moren glad igjen.

De nevnte trylleeffektene er tatt med både for å skape en opplevelse av at Mia går inn i en egen verden, men er også ment som en allusjon til Pygmalionmyten. Der skulpturen fikk liv i myten, dukker det opp små blomster mellom hendene til Mia og noen papirsommerfugler får liv og begynner å fly foran henne. Alt dette skjer når Mia har på seg sin magiske hatt. Hun lurar på om mammaen hennes også kan snakke med pappa hvis mamma har på tryllehatten.

Blomstene og sommerfuglene får her symbolisere livet. Mia er selv et nytt liv som er skapt av mor og far – det faren kaller for sitt underverk i sin prolog. Det underliggende budskapet vårt er at livet går videre, fra generasjon til generasjon.

Mor og enke

Situasjonen til moren i vårt stykke, kan man bare veldig ydmykt forsøke å forstå og skildre. Hun er ung, mor til ett barn og har nettopp mistet sin livsledsager. Hennes datter har mistet sin far, og nå står moren igjen som datterens viktigste ressurs og sjelesørger. Selv har hun ingen skulder å gråte på, for en mor gråter vel ikke på sin datters skulder? Det er hun som må løfte de to gjennom dette, for det gjør vel mødre i vanskelige situasjoner? Men det brister, moren klarer ikke sortere følelsene sine og er på sammenbruddets rand. Kontakten mellom mor og datter lider, og i sin realitetsklamring fornektet moren datterens sorg. Men denne gangen er det datteren som vet råd. Hun hjelper mamman sin. For det kan barn, og det vil barn. Og det er stor forskjell på å dele sorg og å påføre sorg.

I forsøket på å levendegjøre denne morsrollen, ble Lene brakt tilbake til barndommen og til minnene om egen mors depresjon. Hun forsøker å fremstille en apati, en skam over egen utilstrekkelighet og en mental ubalanse. Kunsten blir å stille inn ”styrken” på uttrykket, noe vi fikk fin veiledning på. Nå kan klinisk depresjon nok ligge nært opp til sorg over et slikt tap som vår forestilling viser, men sammenligningen er ikke et forsøk på å undevurdere den psykiske belastningen av å miste en av sine nærmeste. Moren har dårlig samvittighet, hun makter såvidt å servere et salatmåltid. Så fort ordet pappa blir nevnt brister hun. Moren er skjør, men fast bestemt på å ikke fjerne seg fra virkeligheten. Hun vil ikke se barnets behov for å prate om far, om savnet og om sorgen. Til det er hun for skjør. Det er best ikke å snakke om det tenker hun, bare la livene deres gå videre - få til de daglige gjøremål fra dag til dag til sorgen og savnet tilslutt kanskje blekner *”Om bare Mia kunne slutte å prate om han, slutte å fantasere om at han kommer til henne. Jeg makter det ikke!”*

Det er ikke fritt for at arbeidet med en slik rolle skaper og for såvidt forutsetter endel refleksjon. Vi vet at noen mødre må gjennom slike situasjoner og at noen, både mødre og barn, ikke kommer helskinnet ut av dem. Hva som er riktig å gjøre må bli forskjellig fra familie til familie, men at det er en tradisjon for å gjemme bort den vonde praten, har mange av oss erfart. Barn har en åpnere tilnærming til døden enn oss voksne. I vårt stykke godtar ikke barnet moren instilling, hun tar saken egne hender. Det er ikke et forøk fra vår side på å

forenkle en vanskelig situasjon, men kanskje en hentydning til å tenke på barn som likeverdige og kompetente. Det er ikke alltid de voksne som har rett.

Faren

Sara måtte også gå til sine nærmeste for å hente inspirasjon, og hun har brukt sin onkel Finn. Han er beskrevet som en rolig type, med få fakter. Faren skulle bare være en skikkelse, en slags fantasivenn for Mia, som kommer godt fram når datter og far har dialog. Dialogen har vi jobbet en del med, og selv om det bare er Mia som faktisk prater, og faren står der stum, har vi prøvd å gjøre faren virkelig gjennom mimikken hans. Mimikken til far er helt nede, nesten umerkelig. Dette gjør at faren tydelig blir presentert som en tanke og fantasi, men likevel virkelig for Mia.

Det er tryllehatten som gjør at faren blir virkelig for Mia, men farens tilstedeværelse syntes vi var viktig å få frem, slik at når han blir tenkt på, enten av mor eller datter, er han på scenen. Det er først når Mia tar på hatten at faren blir en del av hennes lek. Dette har vi og fått frem ved at en tredje stol står ved middagsbordet. Selv om han ikke er der fysisk, er han der likevel. Vi ville ha frem det realistiske og det hverdagslige ved et tap av et familiemedlem, og hvordan ettertiden hos de gjenværende kan være. Vår tolkning blir at selv om personen ikke lenger er fysisk tilstede, er den avdøde med oss i tankene og følelsene likevel. Dette behøver ikke å tolkes religiøst, men de helt konkrete ting som å dekke på til tre, når man bare er igjen to vitner om den avdødes tilstedeværelse mentalt for de etterlatte. Det kan være minner som dukker frem av spesielle lukter, eller musikk som aktualiserer gode og vonde følelser. Det er disse tingene som har gjort det lettere å få tak på faren, samtidig som valgene vi har tatt med hensyn til faren, har vært noe vanskelige. Med dette mener vi valget om at han kun skal bruke mimikk som uttrykksform, fordi han ikke er der, eller at han kan fysisk plukke opp tegningen til Mia. Disse valgene er tatt nettopp for å få fram faren som han er i Mias fantasi, ikke for å vise hvem han var.

Scenografi og virkemidler

Så langt det har latt seg gjøre, har vi forsøkt å få til en realistisk stil. I motsetning til naturalismen hvor den tiden handlingen strekker seg over skal være identisk med den virkelige tiden utenfor scenen (Hernes.1993: 111), strekker handlingen i vårt stykke seg over en ettermiddag og natt i løpet av de 25 minuttene stykket varer. Selv om vi ikke har bygget opp et helt naturlig kjøkken, soverom og barnerom får noen enkelte utvalgte rekvisitter illudere disse rommene: et kjøkkenbord, leker og en slags seng. Scenen er delt i tre der det meste av handlingen foregår hos barnet på barnerommet eller på soverommet der moren er. Vi har villet skape en avstand mellom dem fysisk slik vi mener det også er mellom dem mentalt. For at publikum ikke skal falle av lasset lar vi handlingen foregå ett sted av gangen.

Det er vanskelig å få til en scenografi som skal vise størst mulig grad av naturlighet når tilgangen til passende rekvisitter er så dårlig. Den ideelle fordring ville ha vært å ha de få, men karakteristiske tingene som helt tydelig fortalte at vi var på et kjøkken eller et barnerom eller soverom. Vi har måttet få til et kompromiss mellom slik vi ønsker og mener det faglig sett burde se ut på scenen og hva vi faktisk har for hånden av utstyr. Det er også svært begrenset hvor mye hver av oss kan bringe med oss av utstyr hjemmefra eller kjøpe inn.

For barn bør også scenespråket tilpasses. Vi har forsøkt å luke bort vanskelige fremmedord og har et tydelig og økonomisk språk. Bruken av spesialeffekter i form av trylleri er også med på å skape en balanse mellom prat og handling og bevegelse. Vi vil ikke kjede publikummet med for mye snakk, eller overlesse dem med støy og for mye handling. Der man på 70 og 80 tallet var opptatt av å aktivisere publikum i løpet av handlingen, har vi valgt å følge estetiseringen av barneteateret (Ibid., 93). Med andre ord henvender vi oss ikke til publikum direkte da det er for komplisert og vi ikke har de faglige forutsetningene for å få dette til. Et annet viktig moment i denne sammenhengen er at vi ikke har hatt anledning til å prøve forestillingen ut på et reelt barnepublikum.

Litteraturliste

Hernes, Leif. Gunnar Horn. Helge Reistad: *Teater for barn*. Tell Forlag. 1993

Nagel, Lisa Marie: *Gi barna kvalitetsteater*. Kronikk i Aftenposten 2.7 2008.

Osten, Suzanne: Artikkel delt ut på drama 1.

Reistad, Helge (red): *Skuespillerkunst*. Tell Forlag. 2006.

Sæbø, Aud Berggraf: *Drama – et kunstfag*. Tano Aschehoug. 1998