



Høgskulen på Vestlandet

Masteroppgave

M120DR513-MAO-2023-VÅR2-FLOWassign

Predefinert informasjon

Startdato:	02-05-2023 09:00 CEST	Termin:	2023 VÅR2
Sluttdato:	15-05-2023 14:00 CEST	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave		
Flowkode:	203 M120DR513 1 MAO 2023 VÅR2		
Intern sensor:	(Anonymisert)		

Deltaker

Kandidatnr.:	225
---------------------	-----

Informasjon fra deltaker

Antall ord *:	34690
----------------------	-------

Egenerklæring *: Ja

Jeg bekrefter at jeg har Ja registrert oppgavetittelen på norsk og engelsk i StudentWeb og vet at denne vil stå på vitnemålet mitt *:

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

Er masteroppgaven skrevet som del av et større forskningsprosjekt ved HVL? *

Nei

Er masteroppgaven skrevet ved bedrift/uirksomhet i næringsliv eller offentlig sektor? *

Nei

MASTEROPPGÅVE

NORSKE BARNETRAGEDIAR

Ein studie av norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk

NORWEGIAN CHILDREN'S TRAGEDIES

A study of Norwegian children's theatre's depiction of taboo themes

REBEKKA VIK

Kandidatnummer: 225

Mastergradsstudium i dramapedagogikk og anvendt teater

Institutt for lærarutdanning og kreative fag

Rettleiarar: Anna B. Watson & Elin Thoresen

Tal ord: 34690

15.mai 2023

"DÄR DET FINNS TABU,
BÖR VI ARBETA"

-Suzanne Osten

SAMANDRAG

Denne masteroppgåva har vore eit bidrag til å undersøke korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk, og har trekt fram faktorar som påverkar korleis tabubelagd tematikk vert skildra av norsk barneteater. Ved hjelp av teori, innsamla data og drøfting, fann eg svar på følgjande problemstilling: *Korleis skildrar norsk barneteater tabubelagd tematikk?* For å sjå næmare på problemstillinga utforma eg også eit forskingsspørsmål: *Kva påverkar korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk?*

Denne studien er ein hermeneutisk-fenomenologisk studie, med eit kvalitativ-deduktivt forskingsdesign. Ved hjelp av ein analysemodell, basert på dramafagleg teori og teatersemiotikk, nytta eg framsyningsanalyse som forskingsmetode, og utførte framsyningsanalysar av tre barneteaterframsyningar i Bergen, i 2022 og 2023. Resultatet studien fann, var at ein mangel på kunnskap om barnepublikummet, og eit maktperspektiv påverkar korleis tabubelagd tematikk vert skildra i norsk barneteater.

Maktperspektivet i norsk barneteater, kan ein sjå ved at både barnesyn, økonomi, og frykt hjå vaksne påverkar deira skildring av tabubelagd tematikk. Nokre framsyningar nyttar seg av humor som eit vernande lag, medan andre, skildrar tabubelagd tematikk på ein meir ufiltrert og verkelegheitsnær måte. Dei to ulike tilnærmingane til tabubelagd tematikk viser i kor ulik grad den tabubelagde tematikken vert teken på alvor. Mitt svar på problemstillinga, var difor at norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk, basert på eit maktperspektiv.

Nøkkelord: barneteater, barnetragedie, barneperspektiv, maktperspektiv, tabu

ABSTRACT

This master thesis has been a contribution to investigating how Norwegian children's theater depicts taboo themes and has highlighted factors that influence how taboo themes are depicted by Norwegian children's theatre. Using theory, collected data and discussion, I found an answer to the following research question: *How does Norwegian children's theater depict taboo themes?* To look more closely at the problem, I also formulated a sub-question: *What influences how Norwegian children's theater depicts taboo themes?*

This study is a hermeneutic-phenomenological study, with a qualitative-deductive research design. Using an analysis model, based on drama theory and theater semiotics, I used performance analysis as a research method, and analyzed three children's theater performances in Bergen, in 2022 and 2023. The result of the study was that a lack of knowledge about the child audience, and a power perspective affects how taboo themes are depicted in Norwegian children's theatre.

The power perspective in Norwegian children's theater, can be seen in the fact that both their view of children, economics and fear among adults influence their depiction of taboo themes. Some performances use humor as a protective layer, while others depict taboo themes in a more unfiltered and realistic way. The two different approaches to taboo themes show to what extent the taboo themes are taken seriously. My answer to the research question was therefore that Norwegian children's theater depicts taboo themes, based on a power perspective.

Keywords: children's theatre, children's tragedy, children's perspective, power perspective, taboo

FORORD

Ein vårdag i mitt andre studieår på bachelorstudiet Teater og Drama ved Høgskulen i Volda, hørde eg for fyrste gong ordet *barnetragedie* i ei undervisning av fyrstelektor **Vibeke Preus**. Berre ordet barnetragedie i seg sjølv vekte ei interesse i meg, og då eg lærde meir om kva ei barnetragedie er, vart eit lys tend inni meg. Vibeke viste meg ein sjanger innan teater som eg veit eg kunne trengd som barn, noko som gjorde at eg ville lære meir om han. Eg vil difor takke henne for å ha introdusert meg for, og hjelpt meg med å fordjupe meg i barnetragediesjangeren.

Det var utfordrande å finne nokon som hadde forska på barnetragediar, eller norsk scenekunst for barn med tabubelagd tematikk, tidlegare. Difor vil eg gjerne takke **Suzanne Osten** for hennar revolusjonerande arbeid med og forskning på sjangeren, og takk for ein motiverande zoom-samtale i januar 2022, der eg fekk nyttige tips om litteratur og folk innan fagfeltet.

Eg vil sjølvsagt takke mine rettleiarar, **Anna Blekastad Watson** og **Elin Thoresen**. Anna gav meg eit godt fundament for studien, ved å dele av hennar kunnskap, og vise interesse for tematikken. I mars 2023 tok Elin over som rettleiar, og med sine gode kritiske spørsmål, dramafaglege kompetanse og engasjement, hjelpte ho meg med å halde fokus, og motiverte meg heile vegen fram til mål.

Eg vil også takke mine **studiekameratar** og **faglærarar** for to innhaldsrike studieår. Eg har fått nye venar som eg vil ta med meg vidare, og lærd mykje av våre mange diskusjonar om forskning innan for fagfeltet vi alle brenn for; dramapedagogikk og anvendt teater.

Ein stor takk fortentar også **Sylvia**, som har vore korrekturlesar og delt gode råd, både som norsklærer og svigermor.

Til sist vil eg takke min kjære, **Jonatan**, som alltid lyttar, og heiar på meg og mitt engasjement. Dine peptalks og påminningar om å ta pausar, har betydd alt i ein krevjande studiekvardag. Takk for at du alltid støttar meg!

Bergen, mai 2023

Rebekka Vik

INNHALDSLISTE

1.0 INNLEIING	1
1.1 BAKGRUNN	1
<i>Val av tematikk</i>	1
<i>Aktualitet</i>	3
1.2 AVGRENSING OG PROBLEMSTILLING	4
1.3 OMGREPSAVKLARING	5
1.4 DISPOSISJON	6
2.0 TEORI	7
2.1 BARNETEATER	7
<i>Barneteateret si oppbygging</i>	7
<i>Nye tendensar på 1970-talet</i>	10
<i>Myter om barneteater</i>	16
<i>Barnepublikummet</i>	20
2.2 BARNESYN - EIT MAKTPERSPEKTIV	23
<i>Det kompetente barnet</i>	23
<i>Det postmoderne barnet</i>	27
<i>Bomullsbarne</i>	29
2.3 SUZANNE OSTEN	31
<i>Bakgrunn</i>	31
<i>Barnetragedien</i>	33
<i>Reaksjonar på barnetragedien</i>	37
2.4 NORSK BARNETEATERDEBATT I MODERNE TID	40
<i>Heddaprisen</i>	40
<i>Barnegrøss</i>	41
<i>Tigerstadsteatret</i>	45
<i>Sinna Mann</i>	46
<i>Farleg kunst?</i>	48

3.0 METODE	49
3.1 FORSKINGSDESIGN	50
<i>Kvalitativ forskning</i>	50
<i>Deduktiv forskning</i>	51
<i>Hermeneutisk tilnærming</i>	52
<i>Fenomenologisk tilnærming</i>	54
3.2 ANALYSEMETODE	56
<i>Teatersemiotikk</i>	56
<i>Observasjon</i>	57
<i>Analysemodell</i>	59
3.3 EMPIRI.....	61
<i>Framsyingar</i>	61
<i>Datainnsamling</i>	62
3.4 TRUVERDIGHEIT	65
<i>Validitet og reliabilitet</i>	65
4.0 RESULTAT	67
<i>MALI BEFALER</i>	67
<i>DET BLÅSER PÅ MÅNEN</i>	70
<i>DEN VESLE PRINSEN</i>	72
5.0 DRØFTING	76
<i>MALI BEFALER</i>	77
<i>DET BLÅSER PÅ MÅNEN</i>	81
<i>DEN VESLE PRINSEN</i>	87
6.0 KONKLUSJON	92
6.1 SUMERING	92
6.2 KORLEIS SKILDRAR NORSK BARNETEATER TABUBELAGD TEMATIKK?	94
6.3 VEGEN VIDARE.....	97
LITTERATUR	99

1.0 INNLEIING

I denne fyrste delen av studien, skal eg gjere greie for val av studien sin tematikk og formål, og argumentere for studien sin samfunnsmessige aktualitet. Eg skal presentere studien sin problemstilling og forskingsspørsmål, og presentere definisjonar for sentrale fagomgrep.

1.1 Bakgrunn

Val av tematikk

Eg visste tidleg i utdanningslauget at barneteater var noko som engasjerte meg. Særleg spennande har eg alltid funne det å utfordre det tradisjonelle norske barneteateret, og utforske korleis tabubelagd tematikk vert skildra for barn. Då tida kom for å velje kva masteroppgåva skulle handle om, hadde eg inga tvil om at barneteater skulle stå i sentrum av mi forsking.

Som teaterinstruktør for barn i kulturskulen har eg fått fleire opplevingar av at barn i dag føretrekkjer å arbeide med tematikk som speglar det livet dei lever, på både godt og vondt. Desse erfaringane har gjort meg meir open for å skildre tabubelagd tematikk i mitt arbeid med barneteater. I 2020 forska eg difor på sjangeren barnetragedie i mi bacheloroppgåve, og sidan då har mi interesse for barneteater med tabubelagd tematikk auka. Særleg mangelen skildring av familievald i norsk barneteater, har auka mi interesse for teatersjangeren. Arbeid mot familievald er også ein tematikk eg engasjerer meg for på eit personleg nivå.

Forsking på vald mot barn frå 2022, viser at omtrent halvparten av barn som har opplevd vald, aldri har fortald om det til nokon. Berre 1 av 5 barn som har opplevd vald eller overgrep har vore i kontakt med ein helsesjukepleiar, barnevernsarbeidar eller annan profesjonell hjelp. Den norske hjelpeorganisasjonen Redd barna, legg fram at nokre grunnar til at barn ikkje fortel om vald kan vere at dei ikkje veit kva vald er, trur det er vanleg å verte utsett for det, ikkje veit korleis dei kan få hjelp, eller at dei prøver å fortelje, men ikkje vert tatt på alvor (Redd Barna, 2022). Mangel på informasjon om tabubelagd tematikk som dette, styrkar mitt engasjement for barnetragediesjangeren, og understrekar aktualiteten for å forske på skildring av tabubelagd tematikk for barn.

Masterstudien tek utgangspunkt i korleis barnetragedien skildrar tabubelagd tematikk for eit barnepublikum. Barnetragedien framhevar dei makteslause barna i samfunnet, og kritiserer dei vaksne som sviktar barna (Osten, 2002, s. 215). Sjangeren eit nyttig reiskap for å belyse korleis barn vert behandla i samfunnet, ettersom formålet er å styrke barna, og opplyse dei om det som kan vere vanskeleg å setje ord på, blant anna på grunn av tabu. Barnetragedien fordrar ein unik moglegheit for å dele informasjon om tabubelagd tematikk direkte til barn. Hensikta med denne studien er å finne ut korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk, og kva for faktorar som påverkar korleis dei skildrar tabubelagd tematikk for barn.

Aktualitet

FN sin barnekonvensjon er ei internasjonal avtale som beskyttar rettane til barn, og gjev alle barn og unge under 18 år rett på ein trygg og god oppvekst. Barnekonvensjonen nedfeller eigne rettar for barn på område der det er naudsynt, blant anna stadfestar han dei sosiale og kulturelle rettane til barn (Barne- og familiedepartementet, 2022). Eg vil rette spesiell merksemd til dei paragrafane som kan seie noko om kva for teater barn har rett på.

Paragraf 31 tek føre seg barn sin rett på leik og fritid, og seier at barnet har rett på kvile, fritid og leik, og på å ta del i kunst og kulturliv (Barne- og familiedepartementet, 2000). At alle barn har rett på å ta del i kunst og kulturlivet, understrekar at barneteateret er relevant for rettane til barn. Men kva for type kunst og kultur dei har rett på og tilgang til, er ikkje stadfesta. Difor vil eg trekkje inn paragraf 12, som kan vere med på å forklare kor vidt barn har rett på barneteater med tabubelagd tematikk.

Paragraf 12 omhandlar barn sin rett til å seie meininga si, og seier at barnet har rett til å seie meininga si i alt som kjem det ved, og at barnet sine meiningar skal verte lagt vekt på (Barne- og familiedepartementet, 2000). I mi forskning på barneteater med tabubelagd tematikk er desse paragrafane viktige, ettersom dei kombinert viser at barn både har rett på kunst, og at deira meiningar vert høyrte og tatt på alvor.

Kultur- og likestillingsdepartementet skal sjå til at dei sosiale og kulturelle rettane til barn vert heldt. I deira stortingsmelding frå 2021 evaluerte dei kulturtilbodet for barn. I meldinga står det at barn og unge skal ha eit kunst- og kulturtilbod av høg kvalitet. Dei skal få oppleve kunst og kultur som er laga for dei, involverer dei, og som dei kan ta del i (Kultur- og likestillingsdepartementet, 2020-2021). Meldinga viser at barn har rett på teater som er relevant for dei, men ho seier ikkje noko om kva for type barneteater som best gjer dette. I denne studien vil eg rette merksemd til om norsk barneteater med tabubelagd tematikk vert skildra på ein måte som fører til at barna får det teateret dei har rett på.

1.2 Avgrensing og problemstilling

Rammene for denne studien, er avgrensa til å ha størst fokus på norsk og svensk barneteater frå 1970-talet og fram til i dag. Grunnen for dette, er at det på 1970-talet oppstod eit vegskilje innan skandinavisk barneteater, som førte til at det vart ein vesentleg skilnad mellom kva svensk og norsk barneteater er, og difor opplever eg det rettmessig å framheve dette. Dette vil eg utdjupe i studien sitt kapittel 2.1 *Barneteater*.

Ved hjelp av teori, innsamla data og drøfting, skal eg finne svar på følgande problemstilling:

Korleis skildrar norsk barneteater tabubelagd tematikk?

For å sjå næmare på problemstillinga har eg også utforma eit forskingsspørsmål:

Kva påverkar korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk?

Spørsmål eg vil finne svar på ved drøfting av empirisk data er:

- *Er framsyninga relevant for barnepublikummet?*
- *Kva for barnesyn har framsyninga?*
- *Passar framsyninga inn under sjangeren barnetragedie?*

Desse spørsmåla vil eg utdjupe i studien sitt kapittel 3.3 *Analysemetode*, der eg legg fram ein analysemodell.

1.3 Omgrepsavklaring

For å avklare nokre av studien sine gjennomgåande omgrep, som er knytt til fagteorien og problemstillinga, vil eg no leggje fram definisjonar av dei.

Barn

I *barnekonvensjonen* er *barn* personar under 18 år (Barne- og familiedepartementet, 2000). Ettersom 0-18 år er eit stort aldersspenn med fleire skilnadar, viser denne studien til «barn» som personar i aldersgruppa 6-10 år. Det vil seie barn i småskuletrinnet (1.-4. klasse).

Barneteater

Barneteater er teater *for* barn. Barneteater spelt for barn av vaksne skodespelarar, vert rekna som profesjonelt barneteater (Heggstad & Heggstad, 2022, s. 131). I denne studien omtalar eg barneteater som ei skildring av profesjonelt barneteater med barnepublikum.

Barnetragedie

Barnetragedie er ein sjanger innan barneteater som stammar frå den svenske dramatikaren Suzanne Osten. Barnetragediar har som kjenneteikn at dei kritiserer maktesløysa til barn, og på scena skildrar dei tabubelagde tema som sjølv mord, skilsmisse, eteforstyrningar, omsorgssvikt og psykisk sjukdom for eit barnepublikum (Osten, 2002). Når ordet «barnetragedie» vert nytta i denne studien, viser eg til denne sjangeren. Sidan barnetragedie ikkje er eit kjend omgrep i norsk barneteater, vil *barneteater med tabubelagd tematikk* i norsk samanheng vere den nærmaste skildringa av det Osten kallar barnetragediar.

Tabu

Omgrepet tabu kan verte skildra som eit moralsk forbod som inneber ei førestilling om at til dømes ein gjenstand, eit omgrep, eller ei folkegruppe ikkje må nemnast eller rørast ved (Fosshagen, 2021). Osten brukar omgrepet tabu som skildring av tematikk som rører ved «gränserna för vad vi kan klara att själva skildra för barn». Ho viser i si bok *Mina meningar - Essäer, artiklar, analyser 1969-2002* til død, sorg, kvinnekamp, psykisk sjukdom og foreldremakt som døme på tabubelagd tematikk ho sjølv har utfordra og arbeida med i utviklinga av barnetragediesjangeren (Osten, 2002). I denne studien vert omgrepet tabu brukt for å skildre tematikk som er underrepresentert i samanheng med norsk barneteater.

1.4 Disposisjon

I *fyrste* del av studien har eg gjort greie for studien sin val av tematikk, samfunnsmessige relevans og formål. Eg har presentert problemstilling og forskingsspørsmål, og gjort greie for sentrale omgrep.

I *andre* del av studien vil eg leggje fram teorigrunnlaget for studien. Eg byrjar med å avklare kva barneteater er, og viser til sentrale verkemiddel, før eg forklarar skiljet mellom svensk og norsk barneteater som oppstod på 1970-talet. Eg gjer greie for kven barnepublikummet er, og viser til forskning på myter om barneteater. Deretter legg eg fram nokre barnesyn, og viser til korleis dei er relevante for studien si problemstilling. Suzanne Osten sin bakgrunn, og hennar arbeid med barnetragediesjangeren vert gjort greie for. Til slutt i denne delen trekkjer eg fram nokre norske dømer på bidrag til barneteaterdebatten i moderne tid.

I *tredje* del av studien trekkjer eg fram kva for metodisk tilnærming og forskingsdesign studien har. Eg viser korleis hermeneutikk og fenomenologi vert brukt for å svare på problemstillinga, og presenterer studien sin empiriske data. Eg gjer så greie for korleis framsyningsanalysane vert nytta som analysemetode, og legg fram min eigen analysemodell, basert på teatersemiotikk og fagteori. Eg diskuterer studien sin truverdigheit og validitet.

I *fjerde* del av studien legg eg fram resultata frå framsyningsanalysane. Fokuset i denne delen vil vere å finne svar på korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk.

I *femte* del gjennomgår eg funna frå framsyningsanalysane oppimot teorigrunnlaget. Eg nyttar analysemodellen og fagteorien konsekvent i dette arbeidet.

I *sjette* del vert studien summert ved sentrale funn og eventuelle konsekvensar av desse. Eg legg fram ny innsikt, og peikar på moglege nye problemstillingar. Eg konkluderer til slutt studien ved å trekkje fram hovudfunna som kan svare på problemstillinga og forskingsspørsmåla.

2.0 TEORI

I dette kapitlet skal eg presentere relevant fagteori som omhandlar norsk og svensk barneteater. Eg vil belyse historiske skilnadar mellom svensk og norsk barneteater, og vise til korleis desse kjem til syne i notida sitt barneteater. I teorikapitlet legg eg særleg vekt på å trekkje fram fagteori som seier noko om korleis barnesyn og makt spelar inn på norsk barneteateret si skildring av tabubelagd tematikk. Fagteorien som vert presentert i dette kapitlet fungerer som støtte i det metodiske arbeidet seinare i studien, og difor har eg vald ut fagteori som kan hjelpe meg med å svare på problemstillinga mi, for å igjen betre forstå norsk barneteater sin relasjon til tabubelagd tematikk.

2.1 Barneteater

«Vad vill man med barnteater och vilken sorts barnteater skall vi satsa på?»

- Ambjörnsson & Holm

I denne delen av studien vil eg undersøke korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk for barnepublikummet, og kva for faktorar som spelar inn på deira skildring av tabubelagd tematikk for barn. Dette vil eg blant anna gjere ved å trekkje fram ulike tankar om barnepublikummet og sjå på kva for referanseramme barn har. For å vite korleis ein kan skildre tabubelagde tema til barn, ser eg eit behov for å fyrst presentere målgruppa og barneteateret som sjanger.

Barneteateret si oppbygging

I boka *Teater for barn*, legg Leif Hernes, Gunnar Horn og Helge Reistad, fram ei oversikt over korleis barneteateret er bygd opp, og ser på kva som skil det frå teater for vaksne. Eg vil no trekkje fram dei mest sentrale faktorane ved barneteatersjangeren. Forfattarane viser til korleis organiseringa av speleplatsen til ei framsyning er svært sentral, ettersom ho verkar inn på kommunikasjonen mellom aktørane og publikum. Måten skodespelarane brukar scenerommet på, vert opplevd og registrert av publikum, og fortel dei noko om karakterane sitt forhold til kvarandre (Hernes, Horn, & Reistad, s. 102). Barnepublikummet registrerer skodespelarane sin posisjon til kvarandre og skapar eit forhold til scenerommet som kan seie dei noko om framsyninga dei er tilskodar til.

Scenografien kommuniserer som eit tredimensjonalt bilete, der ulike rom vert skapt, og den dramatiske handlaga utspelar seg. Kulissane, rekvisittane og kostyma er delar av scenografien som kan vere med på å utdjupe dei symbolske sidene ved ei framsyning. Slik kan ein seie av scenografien sin estetikk kommuniserer med publikum (Hernes, Horn, & Reistad, s. 105). Barnepublikummet vil gjennom å sjå på scenografien kunne tolke dei symbola som vert tydelege for dei, gjennom kommunikasjonen scenografien har med publikum.

Den bevisste bruken av lys i ei framsyning har vore eit viktig element i teateret til alle tider. Varierende punktbelysning, varierende fargebruk og varierende lysstyrke kan brukast til å skape stemning og til å understreke eller trekkje fram ulike delar ved handlinga. Lys har sin eigen estetikk og fungerer som eit eige kunstnarisk uttrykk. Slik kommuniserer også lyset med publikum (Hernes, Horn, & Reistad, ss. 105-106). Ved å sjå på bruken av lys under ei framsyning, vil ein kunne tolke kva framsyninga prøver å kommunisere til barnepublikummet.

Teateret vert ofte definert ved handling. Det er rørsleane som gjev liv til teateret. Her er det viktig å merke seg at barn er ikkje opplært til å lytte til ord og forhalde seg til det isolert, slik vaksne gjer. Barn tek inn, og forstår rørsleane meir direkte enn vaksne. Ei rørsle etterlet gjerne ein kjensleimpuls i staden for ei tolking eller ein analyse. Teateret si styrke er difor at ein ikkje berre «seier», ein «gjer». Dette meiner Hernes, Horn og Reistad at ein skal ta godt vare på i barneteateret (Hernes, Horn, & Reistad, ss. 106-107). Bruken av rørsle er noko som er nyttig i barneteateret, ettersom dette er eit språk barnepublikummet enkelt kan tolke.

Orda og replikkane til ei framsyning er også viktige element i ei framsyning. Språket og måten det fungerer på inneheld mykje informasjon til publikum. Det viktigaste med språket til ei framsyning ligg gjerne i underteksten, altså den meininga som ligg bak det som vert sagt frå scena. Fyrst då publikum ensar underteksten, kan dei byrje å tru på figurane på scena (Hernes, Horn, & Reistad, ss. 106-107). Viktigheita av å ha ein undertekst i ei teaterframsyning, viser til barneteateret sitt mål om å skape meining. I andre samanhengar vert omgrepet *bodskap* brukt i staden for meining, og dette omgrepet vil eg utdjupe seinare.

Song og musikk er verkemiddel som kan bidra til å skape ei spesiell stemning eller atmosfære ved ei framsyning, og forsterke kjenslene hjå publikum. For mange barn vil musikken i ei framsyning kunne påverke kjenslelivet deira direkte, og nokre barn er meir kjenslege for sterke musikalske effektar enn visuelle effektar. Difor skal ein ha tenkt gjennom konsekvensane av å nytte seg av musikk i ei framsyning for barn. Konsekvensane av å avbryte ei handling med ein song burde også ha ein gjennomtenkt funksjon, ettersom det kan verke som eit forstyrrende element (Hernes, Horn, & Reistad, s. 107). Forfattarane understrekar her viktigheita av å vere bevisst målgruppa si når ein skapar teater, og at verkemiddel kan vere hjelpemiddel, men også skape hindringar for den som vil skape barneteater.

Den svenske dramaforskaren Viveka Hagnell trekkjer fram korleis omgrepet barneteater må sjåast på i eit historisk perspektiv for å forstå betydninga av det. Ho trekkjer i boka *Myter och meningar* fram korleis barneteater som ei skildring av teater på premissane til barn, har ei kort historie. Ho peikar på korleis barneteater alltid har vore noko vaksne har nytta som reiskap til ulike formål. Det er fyrst i nyare tid at barna har vorte erkjend som ei spesifikk gruppe i samfunnet med rett til teater (Hagnell, 1983, s. 183). Hagnell meiner det finst nokre klare skilnader mellom ulike land sine barneteater tradisjonar. Eg vil no trekkje fram døme på korleis skiljet mellom svensk og norsk barneteater utvikla seg frå 1970-talet.

Nye tendensar på 1970-talet

I fyrste del av *Kapittel 4: Barneteater* i boka *7 veier til drama: Grunnbok i dramapedagogikk for lærere i barnehage og skole*, tek professor i drama og teater Kari Mjaaland Heggstad saman med dramapedagog og høgskulelektor Katrine Heggstad, føre seg korleis barneteatertradisjonen endra seg drastisk i overgangen frå 1960-talet til 1970-talet. Då oppstod det ei rekke frie teatergrupper i Skandinavia som engasjerte seg for barneteater. Fellesnemnarar for dei nye gruppene var dårleg økonomi, oppsøkande teaterverksemd, og eit ynskje om å gje barn eit annleis teater enn det institusjonsteatera gav dei. Nokre av teatergruppene hadde eit klart samfunnspolitisk budskap og eksperimenterte med form (Heggstad & Heggstad, 2022, s. 140). Forfattarane trekkjer her fram korleis 1970-talet står sentralt for utviklinga av barneteateret slik vi kjenner det i dag.

Heggstad & Heggstad trekkjer fram *Fickteatern* og *Unga Klara* i Sverige som døme på slike frie teatergrupper. Sistnemnde teatergruppe er framleis eit viktig teaterkompani i Skandinavia. *Unga Klara* starta i 1975 under leiing av Suzanne Osten, som framleis er kunstnarisk leiar. *Unga Klara* tek opp vanskelege tema knytt til barndom, og til tilværet i tenåra, på ein uredd og kunstnarisk spennande måte. Blant tema dei har teke opp i teateret er forsømming, vald, overgrep, annleisheit, rus og rasisme. Osten kallar desse framsyningane barnetragediar (Heggstad & Heggstad, 2022, s. 140). Forfattarane peikar her på eit nytt barneteater med nye impulsar. Osten sitt arbeid med tabubelagd tematikk er viktig for studien sitt teorigrunnlag, og vert vidare utdjupa i kapittel 2.3 *Suzanne Osten*.

I boka *Barnteater: en klassifisering*, skildrar Gunila Ambjörnsson og Annika Holm, saman med Susanne Osten, Leif Sundberg, Gunnel Thörnander og Hans Wigren, skilnaden på barneteater i Skandinavia på slutten av 1960-talet. Forfattarane viser til at det i desember 1969 vert heldt eit nordisk møte om barnekultur i Stockholm med ekspertgrupper frå kvart nordiske land. Den svenske ekspertgruppa oppdaga at kultursituasjonen var ulike i dei nordiske landa. Forfattarane skildrar at dei spørsmåla som var viktigast for svenskane å få svar på var «*Vad vill man med barnteater och vilken sorts barnteater skall vi satsa på?*», og seier desse spørsmåla ikkje kunne diskuterast på møtet (Ambjörnsson & Holm, 1970, s. 7). Det verkar som dei svenske synspunkta ikkje vart teken omsyn til, og at svenskane difor stod åleine i å jobbe med spørsmåla om utvikla av barneteateret.

I laupet av 1970-talet tilsette svenskane fleire utredningar, komitéar og råd, for å få ei oversikt, kome med forslag og skape orden i kulturpolitikken. Forfattarane skildrar at det i desse komitéane sat menneskjer som «kan något, vill något, och som företräder en kultursyn som inte är konservativ» (Ambjörnsson & Holm, 1970, ss. 95-96). Her viser forfattarane til at eit initiativ om å revolusjonere skandinavisk barnekultur ikkje vart teken godt i mot av dei andre ekspertgrunnene, og det vert peika på korleis norsk barnekultur kunne vore ein del av ei viktig endring.

I Sverige var dei tidleg ute med å utfordre grensene til kva barneteateret skulle vere. Eit godt døme på korleis svenskane utfordra barneteateret finn vi hjå Sven Wernström si framsyning *Ett spel om plugget*. Framsyninga vart framført av Fickteatern for Stockholms skuleteater vinteren 1969, og forfattaren har skrivt ein rapport om denne tida i debattboka *Spelet om plugget*, der han kort sumerar prosessen; «Arga debatter. Bra debatter. Ursinniga rektorer. Glada elever» (Ambjörnsson & Holm, 1970, s. 107). Sjølv om det vart ein oppheta debatt som følgje av framsyninga, førte ho til ei utvikling som vende barneteateret i retning av å finne ut korleis tabubelagd tematikk kan skildrast for barn og unge.

Ambjörnsson og Holm forklarar dei sterke reaksjonane på *Plugget* med at ei framsyning som oppfordra det unge publikummet til å vere kritiske, sjølvstendige og aktive, var noko nytt. *Plugget* hevdar at skulen ikkje gav full politisk og historisk utdanning, at utdanninga som vart gitt var partisk, og forsterka klasseskilnadar i samfunnet. Framsyninga seier rett ut at ingenting i skulen kan verte betre, om ikkje alle byrjar å diskutere (Ambjörnsson & Holm, 1970, s. 111). Framsyninga legg opp til ein debatt om undervisning, og slik utfordrar ho også skulen sitt maktperspektiv.

I boka *Dramapedagogisk historie og teori*, trekkjer forfattar Nils Braanaas fram den svenske sosioanalytikaren og legen Björn Magnér som ei anna svensk røyst, som bidrog til utvikling av svensk barneteater. Magnér hadde mange års erfaring frå psykososialt arbeid med ungdomar då han på 1970-1980-talet la merke til verknadane av rollespel og improvisasjon. Han oppdaga at ungdomane improviserte rollespel frå sin eigen kvardag, med spesielt fokus på det som skapte vantrivsel og passivitet blant dei (Braanaas, 2008, s. 161). Sjølv om Magnér ikkje har kunstnarisk bakgrunn, kunne han likevel sjå viktige tendensar hjå målgruppa, og hans vilje til å ta målgruppa på alvor står i stil med dei svenske dramapedagogane sin framgangsmåte i barneteateret i same periode.

Magnér sin hovudtanke var at individet vert påverka av samfunnet sine verdiar og normer, men også pregar sine egne omgjevnadar. Dette forholdet mellom individet og samfunnet er, ifølgje han, øydelagt i det vestlege industrisamfunnet, og difor er det menneska si oppgåve å gjenoppdrette det. Saman med ungdomane Magnér arbeida med, kom det fram historier om hærverk og rus, og ungdomane kunne ikkje forstå at dei kunne forandre sin eigen situasjon til noko betre (Braanaas, 2008, s. 161). Korleis samfunnet påverkar individet, speglar, ifølgje Magnér, inn på deira syn på seg sjølv.

Det er den ytre kontrollen som skapar eit enormt press, meiner Magnér, og særleg er massemedia ein del av denne kontrollen. Vi støtter oss ikkje lenger til egne erfaringar, men støttar oss til observasjonar og kunnskap frå samfunnet. Hjø barnet ser ein dette ved at dei opptek sine føresette sine meiningar og åtferd, i staden for å stole på egne erfaringar. Her ligg det, ifølgje Magnér, eit potensiale for frigjering (Braanaas, 2008, s. 161). I Magnér sin tankegang, kan ein sjå konturane til noko som spelar ei viktig rolle i studien si forskning på barneteateret, nemleg maktperspektivet.

Danmark byrjar også å endre si tilnærming til barneteater på 1970-talet. Dansk barneteater har eit generelt høgt nivå med eit stort tal kompani. Heggstad & Heggstad meiner det fortel noko at ein tredjedel av alle teatertilskodarar i Danmark er barn. Dansk barneteater har oppnådd internasjonal ry og anerkjenning, både for kunstnarisk kvalitet, og for å møte barn i augehøgde, altså at barn vert tatt på alvor (Heggstad & Heggstad, 2022, s. 141). Det ser ut til at både Sverige og Danmark har som mål at barneteateret si oppgåve skal vere ta barna på alvor.

Barneteateret i Noreg på 1970-talet skil seg frå resten av Skandinavia. Medan tendensen i Sverige og Danmark er å skape nye former og ny dramatik, er hovudtendensen i Noreg framleis at institusjonsteatera har eit klassisk teaterrepertoar. Tradisjonelle framsyningar er framleis det som kjenneteiknar norsk barneteater. Heggstad & Heggstad forklarar dette med at det er foreldra si prioritering som trumfar barna sine, og at også økonomiske prioriteringar har stor påverknad for kva type barneteater som vert set opp (Heggstad & Heggstad, 2022, ss. 141-142). Igjen, vert det trekt fram døme på korleis dei vaksne si makt over barneteateret er viktige faktorar som kan forklare tendensane i norsk barneteater.

Hagnell trekkjer i si bok *Barnteater - myter och meningar*, fram korleis Thorbjørn Egner sine litterære og musikalske verk på mange måtar definerte norsk barneteater i overgangen frå 1960-talet til 1970-talet. Egner sine bøker vart dramatisert på bestilling frå Nasjonalteateret sin teatersjef Hans Jacob Nielsen. Hagnell forklarar populariteten til Egner sine framsyningar med at barna kjende til songane og karakterane frå før av (Hagnell, 1983, s. 245). Hagnell si oversikt over norsk barneteater passar inn med Heggstad & Heggstad sin bruk av ordet klassisk i si skildring av norsk barneteater på 1970-talet.

Norsk barneteater får på 1970-talet impulsar til sine repertoar frå Sverige. Det svenske *Ett spel om plagget* kjem til Noreg, og vekker også debatt her. Dei norske skulane ber, på same måte som dei svenske skulane, om sensur av framsyninga. Nasjonalteateret i Oslo set også opp fleire av Unga Klara og Fickteatern sine framsyningar. Riksteateret på si side, spelar teater for barn med fleire års mellomrom, og nyttar seg av svensk barneteater då dei i 1981 set opp *Pippi Långstrump* av Astrid Lindgren (Hagnell, 1983, s. 249). Det kjem her fram at det nyskapande med norsk barneteater i denne perioden slett ikkje er norsk, men svensk. På trass av dette skal eg no trekkje fram nokre dømer på norske aktørar.

Med frie teatergrupper på 1970-talet kjem ei fornying av norsk barneteater. Dei fleste av desse frie gruppene, hadde betydeleg dårlegare økonomiske vilkår enn dei etablerte gruppene. Hagnell meiner dette kan skyldast at norske myndigheiter tek dårleg vare på den frie kulturverksemda. Den økonomiske støtta som vert delt ut til norsk barneteater kjem frå Norsk Kulturråd, og kjem frå eit pott som heiter «andre formål» (Hagnell, 1983, s. 251). Mangelen på alle formar for støtte til norske barneteateraktørar, kjem her tydleg fram og vert understreka ved at støtta som gis til barneteater vert kategorisert under «andre formål».

Kunstnar og forfattar Anne Helgesen sin artikkel, i boka *Scenekunsten og de unge: en antologi fra Scenekunstbruket*, viser også til korleis norsk barneteater kan sjåast i eit maktperspektiv. Helgesen trekkjer fram korleis dei store norske teaterinstusjonane er avhengige av å setje opp framsyningar som er populære for publikum. Ifølje Helgesen, speglar repertoaret til dei største teatera ei satsing på det som allereie er velkjend, har brei appell og er dermed salbare (Helgesen, 2014, s. 39). Etersom det er vaksne som tek med barn på teater, vert kva for teater som vert laga, styrt av dei vaksne. Slik vert også dei største teaterinstusjonane tvunge til å underhalde på same måte dei alltid har gjort.

Kva for type scener og teaterlokale som vert teken i bruk, kan, ifølgje Heggstad & Heggstad, også forklare barneteatertilbodet. Dei peikar på korleis det er dei store teaterscenane med plass til mange barn i salen som set opp barneteaterframsyningar. Barneteater er ofte god butikk for teateret ettersom framsyningane ofte har fulle teatersalar med skuleklassar. Det finst mindre frie teaterkompani i Noreg også, men på bakgrunn av økonomi har dei ofte kort levetid (Heggstad & Heggstad, 2022, s. 142). Forfattarane peikar her på korleis barneteater som kunstform framleis er nedprioritert på grunn av eit økonomisk perspektiv.

I februar 1977 vert Teatersentrum stifta som interesseorganisasjon for dei frie teater- og dansegruppene i Noreg. Dei einaste krava gruppene må fylle for å delta er at dei må ha eksistert i minst 3 år samanhengande og satt opp 2 produksjonar, eller at gruppa består av profesjonelle aktørar frå scenekunstheltet med minst 1 års eksistens og med minst 1 produksjon. I 1981 er 12 grupper og 4 andre medlem av Teatersentrum, og blant desse har ni aktørar barneteater som hovudfokus (Hagnell, 1983, s. 252). Det er tilsynelatande låge krav til aktørane i scenekunstheltet. Det verkar ikkje som barneteater har særleg stor prioritet, og difor vert det heller ikkje sett nokre spesifikke krav til kva barneteateret skal vere.

Hagnell trekkjer fram skilnadar på institusjonsteateret og dei frie teatergruppene. På den eine sida finst institusjonsteatera sine framføringar av tradisjonelle framsyningar som *Pippi Langstrømpe* eller andre folkeeventyr med overdådig dekor og fine kostymer. På den andre finst dei frie teatergruppene som framfører nyskriven dramatik om kvardagslege hendingar i barna sitt eige miljø og med publikum sin medverknad (Hagnell, 1983, s. 252). Basert på det Hagnell trekkjer fram her, kan det sjå ut til at dei frie teatergruppene har større fokus på barneteateret si utvikling, enn det institusjonsteateret har.

Institusjonsteatera held likevel fram med å spele eventyr på tradisjonelt vis. Det finst mange døme på underhaldningsteater av litt kløvnete karakter utan ein djupare analyse av betydninga. Hagnell meiner dette er ein konsekvens av mangelen på offentleg debatt om estetikken i norsk barneteater (Hagnell, 1983, s. 252). Her trekkjer Hagnell fram eit kjenneteikn ved institusjonsteateret, nemleg målet om å underhalde. Dette kan igjen verte sett i samanheng med korleis økonomien og maktperspektivet står sentralt for kva for tematikk som vert skildra i norsk barneteater.

Dei frie teatergruppene har nær kommunikasjon med barnepublikummet gjennom oppsøkande teaterverksemd. Med dokketeateret får barnepublikummet hjå dei frie teatergruppene ta på dokkene og prate med skodespelarane. Den sterke kvardagslege tendensen som slår gjennom i svensk og dansk barneteater har aldri fått like sterk dominans i norsk barneteater (Hagnell, 1983, ss. 252-253). Hagnell peikar her på korleis dei frie teatergruppene er tidleg ute med å kommunisere med barnepublikummet, og korleis svensk og dansk barneteater hadde fokus på kva som opptok barna sin kvardag.

Mot slutten av 1990-talet vert Kulturskulen etablert, der drama og teater, dans og visuell kunst vert viktige opplæringsfelt i kommune-Noreg sitt tilbod til barn og unge. I 2001 kom *Den kulturelle skulesekken* (DKS) som eit nytt tilbod for den norske skulen. Her får scenekunstnarane ein ny arena, og med dette aukar interessa for å produsere og spele barneteater. DKS har som mål at alle elevar i Noreg (6-18 år) skal få moglegheit til å oppleve profesjonelle kunst- og kulturuttrykk av høg kvalitet, gjere seg kjend med og utvikle forståing for kunst- og kulturuttrykk av alle slag (Heggstad & Heggstad, 2022, s. 143). Ved at DKS kjem til skulane, bidreg dei til at barneteater vert meir allment.

I 2008 vert utviklingsprosjektet *Kunstløftet* etablert av *Norsk kulturråd*. Her kan kunstnarar og kulturarbeidarar søke stønad til «interessante og relevante kunstprosjekteter for barn, ungdom og unge vaksne (18-26 år) i alle kunstformer». På totusentalet vert det også publisert fleire gode ressursar som bidreg til å løfte diksjonen om kunst for barn og unge, som til dømes ein digital prosjektbank, tidsskriftet *Periskop* og fleire artikkelsamlingar. Heggstad & Heggstad meiner dette viser ei klar satsing på scenekunst for barn og ungdom (Heggstad & Heggstad, 2022, s. 144). Fyrst tiår etter våre skandinaviske naboland, verkar barnekunsten å få høgare prioritet i Noreg. Eg vil i studien sitt kapittel 2.2 *Barnesyn - eit maktperspektiv*, gå djupare inn i korleis barnesyn kan forklare kvifor norsk barneteater ligg bakom sine naboland i si skildring av tabubelagd tematikk.

Myter om barneteater

Då Viveka Hagnell studerte i Trondheim, skreiv ho boka *Barnteater - myter och meningar* (Hagnell, 1983), som avdekkja mytar med påstandar dei vaksne trur er sant om barneteater, men som, ifølgje hennar forsking, er feil. Eg tek her føre meg dei seks mytane som verkar mest relevant for denne studien, ettersom desse omhandlar skildring av tabubelagd tematikk meir enn dei andre mytane.

I Hagnell si fyrste myte, peikar ho på korleis dei vaksne trur det barn ynskjer å sjå på teateret, er lett underhaldning. I denne myta ser Hagnell på kva for teater barn ynskjer å sjå, og hennar funn avdekker at lett underhaldning ikkje er svaret. Ho meiner at for at det skal ha noko føre seg å spørje barn kva for teater dei vil sjå, er det ei forutsetning at barna har nokre erfaringar om kva som finst av valmoglegheiter. Hagnell erfarte at dersom barna fekk moglegheit, ville dei sjå teater med mening, teater om noko frå sin eigen kvardag, eller teater om aktuelle samfunnsproblem (Hagnell. ss.57-58). Dette understrekar kor viktig det er å vere i open dialog med barnepublikummet om kva teater som finst, slik at kan velje det teateret dei sjølv ynskjer.

Hagnell si femte myte handlar om barneteateret sin bruk av bodskap. Myten seier at barneteateret må ha ein meningsfullt bodskap for å vere godt barneteater (Hagnell, 1983, s. 91). Ho viser til fleire vanlege hindringar som kan føre til at bodskapen ikkje når fram til barnepublikummet. Blant anna peikar Hagnell på korleis barnepublikummet sine forventingar kan spele inn på om bodskapen når barna. Dersom dei har ei førestilling av korleis til dømes *Kardemomme By* ser ut, og får servert ein annleis versjon enn dei kjenner til, kan bodskapen forsvinne (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Dersom publikum sine forventningar til teaterhendinga ikkje vert møtt, vil bodskapen kunne verte hindra i å nå barnepublikummet.

Hagnell meiner at teaterhendinga gradvis mister si mening, leiar til uengasjerte publikummarar, misoppfatning av innhaldet, og at publikum mistar interesse for hendinga om teateret ikkje lukkast med å kommunisere sine intensjonar til publikum. Ho opplevde i si forsking at ein bodskap som sniker seg inn i ein sluttreplikk eller vert drukna i popmusikk har dårlege forutsetning for å nå fram. Hagnell meiner bodskapen må bakast inn i framsyninga sin heilskap (Hagnell, 1983, ss. 91-97). Det er viktig for bodskapen sin effekt at han vert kommunisert godt og jamt gjennom heile framsyninga.

Dersom målgruppa sin alder, erfaringsbakgrunn, interesser og oppfatningar er feilberekna, vil heller ikkje budskapet nå fram. Dersom dette ikkje fungerer som forventa, meiner Hagnell ein ofte kjem galt ut. Ei feilberekning av målgruppa kan dreie seg om at framsyninga nyttar ord som barna ikkje forstår, eller viser til fenomen som barna ikkje kjenner til. Til dømes kan bruk av satire føre til at barna, som ikkje er modne nok til å forstå det, ikkje får med seg budskapet (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Hagnell understrekar viktigheita av å kjenne målgruppa, og at dette har stor påverknad på kor vidt budskapet til ei framsyning når fram.

Skremmande enkeltscener ved ei framsyning kan også bidra til å forstyrre eller øydeleggje balansen i framsyninga sin heilskap. Det er viktig å tilpasse sterke effektar til målgruppa (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Dersom effektar vert for sterke, vil dei kunne dra merksemda vekk frå budskapet. Budskapet kan gå over hovudet på publikum dersom dei ikkje vert møtt på riktig måte.

Detaljar i framsyninga kan tiltrekkje seg overdriven interesse og leia publikums merksemd bort frå hovudhandlinga til framsyninga. Dersom ein detalj verkar for interessant, eller for uforståeleg, kan barna falle av lasset, og miste vesentlege sider ved handlinga sine intriger. Dette kan også skje dersom det skjer for mykje på ein gong. Mangel på ei sentral rolle eller handling, kan også forstyrre publikum si merksemd (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Dersom alt for mykje skjer på ein gong, og ein manglar styring med omsyn til kvar publikum si merksemd vil vere, vil fleire detaljar med ei framsyning kunne bidra til ei forvirring eller forstyrring som kan hindre ein budskap med å nå fram.

Hagnell meiner det er ei altfor utbreidd vrangførestilling at det vert ei god barneteaterframsyning dersom tempoet er på topp gjennom heile framsyninga. I si forskning har ho funne at barn vert like slitne av mas og høgt tempo som vaksne (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 95). Slik kan eit høgt tempo vere ein måte å hindre barnepublikummet frå å nå tak i budskapet. Det Hagnell meiner er viktigare enn eit høgt tempo, er rytme og komposisjon. Om nokre parti går for langsamt og andre for fort, når ikkje budskapet fram. For lange verbale parti kan føre til at publikum si interesse forsvinn (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Ei balanse mellom fysisk handling og verbale parti er difor viktig for at budskapet skal kunne nå fram. Difor er omgrepet rytme eit viktig stikkord.

Den sjuande myten Hagnell har avdekt, er myten som seier at barn spontant overfører sine teateropplevingar til si eiga verd, utan at vaksne treng å blande seg inn. Hagnell opplevde at barn treng å diskutere og etterarbeida det dei får sjå i teateret, for å unngå at innhaldet i framsyninga mister all relevans, og at dei difor ikkje får noko ut av ho (Hagnell, 1983, ss. 106-107). Denne myten viser viktigheita av at vaksne skapar rom for samtale med barna i etterkant.

Kari Heggstad meiner at desto fleire tilknytingspunkt framsyninga har til barna si eiga verkelegheit, desto større sjanse er det for at barnet kan knytte teateropplevinga og erfaringar saman. Ho trekkjer også fram korleis for- og etterarbeid kan auke barnet si innsikt ved organisert hjelp frå vaksne, der dei kan setje ting i samanheng (Heggstad, 2012, s. 127). Denne studien har til no avdekt at samtaler i samband med barneteaterframsyningar er ekstra viktig når dei tek føre seg tabubelagd tematikk.

Hagnell si åttande myte, seier at barnepublikummet identifiserer seg mest med barneroller. Hennar forskning viser at barnepublikummet oftast identifiserer seg med den sterkaste karakteren, uavhengig om han er vaksen eller barn. Ho forklarar dette med at det er meir krevjande å halde med den som får straff (Hagnell, 1983, ss. 114-116). Barna vil ha makt og kontroll, og difor bytar dei også på kven dei identifiserer seg med undervegs i framsyninga, basert på kven av karakterane som har makta.

Den niande myten, seier at barneteateret ikkje skal ta opp vanskelege kjensler (Hagnell, 1983, s. 123). Hagnell sine funn viser at når vi skjuler problem for barn, gjev vi dei skuldkjensle og let dei tru at deira kjensler ikkje er tillatne. Ho meiner at når foreldregenerasjonen skjuler problema når dei prøver å beskytte barn mot vanskelege og ubehagelege opplevingar. Hagnell meiner vi bør la barna møte det vanskelege, og la dei kjenne på eigne kjensler, slik at dei lærer å kjenne dei att. Barna treng, ifølgje Hagnell, eit språk for å kunne prate om vanskelege hendingar, og ho meiner dette berre kan oppnåast ved at dei får kompetanse (Hagnell, ss.127-128). Vanskelege kjensler kan vere tabubelagd, og difor kan ein sjå denne myten i lys barneteater med tabubelagd tematikk. Teateret har ei moglegheit til å lære barna å handtere dei vanskelege kjenslene ved å skildre av den tabubelagde tematikken.

Den siste myten eg vil trekkje fram, er den tiande myten. Myten handlar om korleis eventyrteateret lurar barna ved å fortelje dei om monster, som ikkje eksisterer. Hagnell på si side, seier at verkelegheita er full av monster og tragedie. Ho meiner at det sjølvsagt finst monster, spøkelse og forferdelege kjempar, både i dei vakne og nattlege draumane til barn. Hagnell meiner eventyrteateret har ein fantastisk moglegheit til å skildre det overnaturlige, og at det kan hjelpe barn til å identifisere og handtere mostrene, både i den nattlege og vakne verda (Hagnell, 1983, s. 131). Det kan synast til at det trengs ein ny definering av omgrepet monster hjå dei vaksne. Dersom ein isolert sett ser på monster som overnaturlige vesen, vil ein ikkje kunne dekkje dei monstera som pregar kvardagen til barna. Då dette er sagt, peikar Hagnell på korleis eventyrteateret er eit godt reiskap for å handtere verkelegheita sine monster ved å bruke eventyrmonster som metafor.

Eit viktig faktum hjå Hagnell si forskning, er korleis ho har arbeida saman med barn, og skapt barneteater som eit resultat av forskinga si på barnepublikummet. I dialog med barna fekk Hagnell innsikt i barnepublikummet sine preferansar, og tilpassa teateret sin tematikk utifrå det. Ei slik kontakt med barnepublikummet kan fordre verdifulle samtalar med barna i etterkant. Kort summert avdekka mytane at barn er kompetente, og gjerne toler meir enn dei vaksne trur.

Heggstad tok Hagnell sine myter med seg ut i norsk barneteater, for å blant anna finne ut om norsk barneteater tok barn på alvor. Ho fann fleire døme på at teateropplevingar førte til skapande verksemder hjå barn, men understrekar at det ikkje alltid var slik at barn vart stimulert av det dei vaksne på førehand antok. Heggstad meiner at formelement nokre gongar kan føre til ein skapande, dramatisk konstruksjonsleik, at det er viktig at dramaleiarar legg til rette for at barn får oppleve godt barneteater, og at vi trekkjer Hagnell sine funn inn i vårt eige arbeid, som inspirasjonskjelde og som stoff til vidare arbeid (Heggstad, 2012, ss. 129-130). Ved hjelp av Hagnell sine myter, og hennar forskning på dei, har ho lært noko om korleis barnepublikummet faktisk fungerer.

Barnepublikummet

Fleire dramapedagogar understrekar viktigheita av å kjenne sitt publikum. Dramaturg og teatervitar Lisa Marie Nagel, skriv i ein artikkel om viktigheita av å undersøke i kor stor grad ein idé ein har, faktisk er eit tabu hjå dei barna ein skal spele for. «For ofte er det vi voksne som synes noe er problematisk og flaut, mens barna på ingen måte føler det sånn» (Nagel, 2011). Nettopp difor er det viktig å gå i samtale med barna, og finne ut kva for teater dei eigentleg vil sjå, sjølv om svara ein får sjølvsagt vil vere litt varierende.

Ambjörnsson & Holm meiner det kan diskuteras om den som skriv om barneteater bør vere ekspert på barn, teater, kommunikasjon, politikk eller noko anna. Det ein derimot ikkje skal trenge å diskutere, er at den som skriv om barneteater må ta si oppgåve på alvor (Ambjörnsson & Holm, 1970, s. 133). Ambjörnsson & Holm har sidan 1970-talet hatt fokus på å skape barneteater som tek barn på alvor, og for å klare dette, må den som jobbar med barneteater ta barna på alvor.

Hernes, Horn og Reistad trekkjer fram viktige tendensar med barnepublikummet. I kapittelet *Kommunikasjon i barneteateret* frå boka *Teater for barn*, skriv dei om individualiteten og preferansane til barn. Dei skriv at sjølv om dei fleste barn stiller i teateret med eit ope sinn, har dei ulike preferansar då det gjeld kva for teater dei føretrekkjer. Dei meiner at utøveren i mindre grad avgrensa av tilvising til stil, sjanger eller form, dersom barnepublikummet aksepterer fiksjonen det er lagt opp til (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 99). Ei sterk fiksjonskontrakt, kan føre til at det for nokre av barna ikkje spelar så stor rolle om tematikken som vert skildra passar inn med deira preferansar.

Hernes, Horn og Reistad skriv også om barn si toleranse for ulik tematikk. I teatersamanheng er barn i mykje mindre grad enn vaksne bunde til konvensjonar både for dramatisk oppbygging, scenografi og dramatisk uttrykk. Barn er nyfikne på livet, noko som gjev store moglegheiter til den som skal arbeide med teater for barn, men det inneber også eit stort ansvar for kvaliteten i det kunstnariske uttrykket og etisk vurdering til innhaldet (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 98). Barn si openheit er eit døme på korleis barnepublikummet kan skiljast frå vaksenpublikummet, men det er viktig å merke seg korleis dei likevel treng teater av høg kvalitet, på same måte som vaksne.

Forfattarane understrekar at barnepublikummet fortentar å verte fortald ei god historie på ein reieleg måte, utan at billege knep overskygger. Barneteateret har ein tendens til å overdrive effektar fordi ein trur at barneteater må ha høgt tempo og mange overraskingar. I staden meiner forfattarane ein bør søke etter å gje barn sterke opplevingar, men aldri overlate dei til å løyse opp spenningar sjølv (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 100). Etterarbeid og innverknad frå vaksne vert her endå ein gong teke opp som essensielt for barneteateret.

Hernes, Horn og Reistad meiner at det viktig å kartleggje tenkjemåten og kjenslelivet til barn når ein skal lage barneteater. I dette arbeidet legg dei vekt på å undersøke kva for teater målgruppa vil ha, kva ho treng, og kva ho interesserer seg for. Her skil dei mellom ytre research og indre research. Indre research dreier seg om å aktivt bruke sine egne inntrykk frå sin eigen barndom og opplevingar frå samvær med barn, medan ytre research dreier seg om å ta føre seg grupper av dei potensielle publikummet eller nytte andre ytre kjelder som hjelp (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 82). Det finst fleire måtar å verte kjend med barnepublikummet på, men det mest essensielle i dei ulike metodane, er likevel å ta omsyn til barna sine preferansar. Dette er informasjon eg vil ta med meg i mine framsyningsanalysar, ved å sjå på relevansen teaterframsyningane har for barnepublikummet.

Hernes, Horn og Reistad viser til korleis referansegrupper kan nyttast som framgangsmåte i forarbeid med barneteaterframsyningar. Forfattarane meiner referansegruppa burde vere så representativ, og nær målgruppa, som mogleg. Sidan det kan ta tid, og krevjar innsikt å kome på talefot med ei barnegruppe, tykkjer forfattarane at det lønner seg å leike, eller gjere andre ting med barna, for å oppnå fortrulegheit. Eit anna viktig poeng dei trekkjer fram, er at teatergrupper som jobbar med barn må ha eit klart formål med kva dei vil få ut av referansegruppa (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 83). Difor kan ein seie at det er nyttig å vite kva faktorar ein ser etter, før ein møter barna. Ved å bruke leik, kan ein kome fram til barna sine mest ærlege svar, ettersom leiken skapar fortrulegheit.

Dersom hensikta med research er å samle inn idear og stoff til å lage ei framsyning, må dette arbeidet likevel ha faste kriterium og premiss. Ein burde sjå etter bestemte ting, men likevel vere mottakeleg for det ein ser. Hernes, Horn og Reistad meiner ein kan få mykje nyttig innsikt ved å studere leiken til barn, særleg dersom ein sjølv er aktivt deltakande i leiken (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 83). Det å vere mottakeleg for barna sine reaksjonar, er noko eg tek med meg inn i min observasjon av barnepublikummet i framsyningsanalysane.

Hernes, Horn og Reistad skriv at ei teaterframsyning skal vere ei kunstopleving, som appellerer til publikum sine kjensler. For at ei slik kunstopleving skal verte tilgjengeleg for barn, må ho verte tilrettelagt det mentale nivået til barna, slik at dei kan ta inn over seg alle elementa ved framsyninga (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 93). Dette er noko eg ser nærmare på i mine framsyningsanalysar, der eg blant anna drøftar korleis framsyningane er tilpassa barnepublikummet sitt mentale nivå. Denne vurderinga vil kunne bidra til å sjå på, i kor stor grad barnepublikummet får moglegheit til å ta inn over seg alle elementa, inkludert den tabubelagde tematikken.

Forfattarane meiner ein alltid bør vere bevisst på korleis ein skal hjelpe barna med å rekapitulere, eller framkalle, opplevingar dei har hatt i teateret. Det er fare for at barna lærer seg å skilje ut enkeltprestasjonar, i staden for å sjå på heilskapen av teateropplevinga, og dermed overtek dei dei vaksne sitt teatersyn. Ein kan ved å stille «feil» spørsmål, lære opp barna til å rangere ei teaterhendig, i staden for å la dei lære seg å reflektere over han. Hernes, Horn og Reistad tykkjer det er betre å stille spørsmål som «kva trur du skjer vidare?», for å setje barna si førestellingsevne i gong, enn å stille spørsmål som «syns du det var gøy?», som bidreg til å rangere kjensler, og knytte desse til teaterhendinga (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, ss. 139-140). Forfattarane viser her til korleis ei samtale i etterkant av ei teaterframsyning ikkje er tilstrekkeleg i seg sjølv, og at ein difor må vere bevisst på korleis samtalen artar seg. Ved å stille «riktige» spørsmål til barnepublikummet, vil ein slik kunne lære mykje om deira eigne inntrykk og preferansar hjå teateret.

Hernes, Horn og Reistad skriv at ei av dei mest nyttige typar etterarbeid eller vidareutvikling av inntrykk som barn har fått frå ei framsyning bør fyrst og fremst verte utført innanfor teatermediet. Gjennom dramatisering og leik kan barna få rom til å bruke framsyninga som utgangspunkt til å skape noko nytt. Forfattarane meiner at det å leggje til rette for og inspirere barna til etterarbeid av inntrykka frå framsyninga gjennom dramatisk leik, må vere pedagogen si viktigaste oppgåve etter at barnegruppa har fått ei felles teateroppleving (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 141). Sidan leiken ligg naturleg for barn, vil han kunne føre til at barnepublikummet kan arbeide med inntrykka frå framsyninga på eigne premissar.

2.2 Barnesyn - eit maktperspektiv

«Hvem er barnet det formidles til?»

- Ivar Selmer-Olsen

I denne studien handlar barnesyn om korleis vaksne tolkar barndom. Eg vil no gjere greie for tre barnesyn, og korleis desse kan påverke norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk.

Det kompetente barnet

Den norske professoren i barnehagepedagogikk, Berit Bae, skriv i ein artikkel frå 2007 om korleis nordmenn sitt barnesyn er i endring. Sentralt i dette skiftet, er korleis barn vert sett på som eit subjekt heilt frå byrjinga av livet, i staden for eit objekt som skal verte påverka og forma. Å sjå barn som subjekt inneber, ifølgje Bae, at barn skal verte møtt som eit individ med eigne tankar, kjensler og meiningar. Bae, kallar dette barnesynet for *det kompetente barnet* (Bae, 2007). *Det kompetente barnet* er eit barnesyn som utfordrar maktperspektivet i det norske barneteateret, ved at det lyttar til barna sine eigne opplevingar, og tek dermed tankane, kjenslene og meiningane deira på alvor.

Bae skriv at fara med å møte barn som objekt og med manglande respekt for deira opplevingar og perspektiv, er at det kan føre til ulike variantar av psykiske forstyrringar, kontaktløyse og svekka sjølvkjensle hjå barna. Difor vert det å møte barn som subjekt eit grunnlag for medmenneskelege og konstruktive relasjonar, både i barnehage og andre stadar (Bae, 2007). Barnesynet påverkar korleis barn vert møtt i kvardagen, og dette kan verke inn på samfunnet si oppfatning av barn generelt, og difor også påverke barnesynet til teateret.

Bae drøftar metaforane *human-beings* og *human-becomings*. I staden for å sjå barn som noko som heile tida må forandrast til noko anna enn det dei er her og no, altså *human-becomings*, så vert utfordringa i det nye barnesynet (*det kompetente barnet*) å møte dei som individ med kjensler, tankar og meiningar; som fullverdige menneskjer i det livet de lever som barn. Mangelperspektivet set søkelys på kva barna ein gong skal verte, i staden for å sjå dei som individa dei er her og no (Bae, 2007). Bae peikar her på korleis barn sine kjensler, tankar og meiningar ikkje må møtast med eit mangelperspektiv, men på ein måte som viser at dei er fullverdige *human-beings*.

Det å byrje å sjå på barn som individ med rettar på linje med andre samfunnsmedlem, er som Bae skriv, relativt sett det nyaste tilskotet til menneskerettane våre. Bae meiner vi nordmenn har eit langt stykke å gå når det kjem til utviklinga av vårt barnesyn og vaksne sitt forhold til rettane til barn (Bae, 2007). Bae peikar her på at sjølv om vi i dag har eit barnesyn der barna er sett på som meir kompetent, har vi likevel noko å strekkje oss etter når det gjeld korleis vi ser barn.

Den norske dramapedagogen Ivar Selmer-Olsen, skriv i kapittelet *Formidling av kunst til barn. Hvem er barnet det formidles til?* i boka *Barnet og kunsten* om at forståinga av kva barnekultur og barndom er, endrar seg blant vaksne på 1970-talet. Selmer-Olsen viser til korleis forskinga på barn sin eigen kultur, som for alvor tok til på 1970-talet, var ein konsekvens av at ein nekta å sjå på barndomen som ein «mangelsjukdom» lenger (Selmer-Olsen, 2005, s. 33). Det nye barneteater på 1970-talet fordrar, ved sine nye impulsar og sitt mål om å ta barn på alvor, eit nytt barnesyn der barn ikkje vert sett på som ufullstendige vesen.

Selmer-Olsen meiner barn er vorte svært viktige for vaksne menneskjer i dei moderne nordiske samfunna. Ikkje på den måten at ein må ha barn for å sikre seg mat og varme i sin alderdom, eller for å vere trygg på at familiebedrifta vert ført vidare. Det er meir den meiningsberande symbolverdien til barnet som er viktig, meiner han. Mykje kan tyde på at det er gjennom barna vi skal hente meining, liv, kunnskap, samanheng, håp og helse. Det kan til og med sjå ut som at vi ikkje lenger skal lære barna, men at vi skal lære av dei (Selmer-Olsen, 2005, s. 34). Barnet sin verdi har, ifølgje Selmer-Olsen, endra seg frå å handle om deira praktiske verdi for dei vaksne, til å omhandle kva for verdi barna har for vår meining.

Samstundes som vi skal lære av barn, meiner Selmer-Olsen det også er sider ved barn og barndom som vaksne er redde for og skammar seg over. Han meiner det finst ein angst for barn i kulturen vår, og at denne angsten kan grunnjevast med barn sin skamlause blottstilling av mennesket sin natur. Selmer-Olsen seier det er noko ved barn som verker fråstøytande på oss, noko vi frykter, noko som truer oss, og noko som truer vår makt og orden (Selmer-Olsen, 2005, ss. 34-35). Selmer-Olsen trekkjer her fram korleis barna truar den nordiske vaksne sitt sterke behov for kontroll, og korleis vårt barnesyn kan pregast av dette.

Ifølgje Selmer-Olsen, finst det i Norden eit barn som er «det ideelle barn», barn som får sine foreldre til å kjenne seg vellykka. I Norden oppdrar dette ideelle barnet seg sjølv, og er barn som nærmast berre ved å kunne leve ved sidan av oss vaksne, utan tilsnakk eller inngripen, utviklar seg til veloppdragne små kulturmenneskjer på eiga hand. Selmer-Olsen peikar på at dersom dei gjer det, representerer barnet ei ekstrem stadfesting for den vaksne sitt eige liv og danning, men dersom barn derimot ikkje oppdrar seg sjølv, noko dei færreste gjer, gjev det foreldre ei kjensle av å vere mislukka og kjenne på skam (Selmer-Olsen, 2005, s. 36). Det ideelle barnet, er eit sjølvstendig barn som oppdrar seg sjølv, og er eit barn som vert brukt på som statussymbol for den vaksne, fordi kompetansen til barnet gagnar dei vaksne.

Det nye barnesynet, som Selmer-Olsen viser til, trekkjer fram eit nytt syn på kva barn evner å ta i mot, eit nytt og kunstnarisk-sett svært frigjerande syn på kva kunst for barn kan vere. Samstundes har han også tatt fram eit krav om at ein må ta omsyn til barnet si annleisheit. Eigentleg er det ikkje særleg mange motsetningar mellom vaksne og barn, men heller langt fleire fellestrekk, legg han til (Selmer-Olsen, 2005, ss. 40-41). Barnesynet som Selmer-Olsen trekkjer fram, står i stil med Berit Bae sine tankar om barnet som kompetent, i sin måte å sjå på barn som nokon som dei vaksne kan lære noko av, til trass for deira annleisheit.

Barnekulturforskar Beth Juncker, skriv i si doktoravhandling *Om processen. det æstetiskes betydning i børns kultur* at det finst to ulike paradigme knytt til barnekultur som lever side om side, det normale paradigme og det nye paradigme. I det normale barnekulturelle paradigme er barnet ei pedagogisk utfordring, medan det i det nye barnekulturelle paradigme er ei kunstnarisk utfordring. Det normale paradigme har eit utviklingspsykologisk barnesyn med tanken på barnet som eit uferdig og verjelaust objekt. I det nye paradigme ser ein på barnet som *sensitivt kompetent* og ei kunstnarisk utfordring (Juncker, 2006, ss. 79-85). Desse ulike barnekulturelle paradigma viser til eit skifte i nordmenn sitt barnesyn og heng saman med Bae sitt barnesyn, *det kompetente barnet*, og difor er Juncker si paradigmeforskning relevant.

Juncker meiner at barn er *sensitivt kompetente*, og forklarar dette med at dei er fødd med ei kompetanse om evne til erkjenning. Det er førestillingane om korleis barn skapar mening og erkjenning i kvardagen gjennom formgjeving av sansar og kjensler ved bruk av estetiske mønstre og uttrykksformer, Juncker er oppteken av. Det er prosessen som er viktig, produktet er berre ein rekvisitt som viser at ein prosess har skjedd (Juncker, 2006, s. 156). Barn som *sensitivt kompetente* er eit av dei nyaste barnesyna, og verdset barnet si evne til erkjenning.

Den svenske professoren i teatervitenskap Karin Helander viser til korleis barndomen tidlegare har vorte definert som ein brast på visdom, kunnskap og erfaring i det vestlege industrialiserte samfunn. Barn har tidlegare vorte definert etter kva dei ikkje kan og ikkje er, meir enn etter kva dei kan og er. Sidan barn er ikkje vaksne, får dei ikkje tilgang på dei vaksne si makt, og slik meiner Helander barna vert røva retten til å sjølv bestemme og er avhengige av at dei vaksne varetek rettane deira (Helander, 2003, s. 9). I barnesynet *det kompetente barnet*, vert barnet definert ut ifrå dei evnene og den kunnskapen dei har, i staden for det motsette.

Helander meiner den svenske barnedramatikken kan lesast gjennom omgrepet *barndomdiskurs*. Ho seier at *det kompetente barnet* i teatersalen får ei hovudrolle, gjennom å kritisk ta stilling til framsyninga sin tematikk. Ho meiner barnetragedien si opprivande separasjonar tvingar barnerollene til å ta ansvar og krevje respekt, og synleggjer barna sine eksistensielle tankar, og undring kring livet (Helander, 2003, s. 121). I lys av dette, kan ein sjå at barnetragedien gjev *det kompetente barnet* ein ny type teater, ved å gje barnerollene rom til å tenke kritisk.

Både barnetragedien og anna ny barnedramatikk på 1970-talet har impulsar frå psykoanalyse og barnepsykologi, kombinert med teatralsk fantasi, underfundig humor og samfunnskritisk punkt. Helander meiner grensene mellom barndom og vaksenverda under dei siste tiåra har vorte viska ut. Ho meiner søking etter livsmønster og konstruksjonen av mennesket si identitet er eitt livslangt prosjekt i det moderne samfunnet. Vaksne går vekk i frå vaksenansvar, medan barna gjennom media tidleg tek del av vaksne erfaringar og problem, utan å sjølve ha opplevde dei (Helander, 2003, s. 121). Helander viser her til korleis barnesynet *det kompetente barnet* har verka inn på det svenske barneteateret. Den nye barnedramatikken undersøker og prøver ut barndomen og vaksenverda sine roller med eit syn på barnet som kompetent. Seinare tiår si utvikling av sosiale media har drastisk forandra definisjonen av barndomen si kulturelle erfaring. Vaksenverda kan difor ikkje lengre definere barndomen etter barna sin mangel på kompetanse.

Det postmoderne barnet

Helander meiner grensene mellom barndom og vaksenverda har endra seg, og forklarar dette med at barna i det moderne mediesamfunnet tidleg får informasjon om vaksenverda, og at det difor ikkje lenger finst vasken-hemmelegheiter (Helander, 2003, s. 83). *Det postmoderne barnet* er del av eit moderne mediesamfunn, og media sin påverknad på barna er difor essensielt å ta i betraktning når ein skal forske på barneteater for barn i dag. Barna i 2023 har på grunn av media andre referanserammer, fordi dei har tilgang på heile verda gjennom internett og smarttelefonar.

Helander meiner at den postmoderne barndomen vert prega av ei stert mediebasert og kommersiell verd. *Det postmoderne barnet* møter tidleg reklame og veks opp i ei virtuell verd. Ho meiner dette kan føre til at grensene mellom det konstruerte og verkelege vert viska ut. For barna vert media eit reiskap som hjelp dei å forstå verda. Ho skriv at media kan gje utgangspunkt for samtaler og identifikasjon, og at media påverkar sjølvbilete og eigenverdien til barn (Helander, 2003, s. 101). Då Helander skriv dette er datoen tidleg 2000-tal, og vi veit at media har hatt ei stor utvikling sidan det.

Osten delar også dei same tankane om media på 2000-talet. I år 2000 skreiv Osten i artikkelen *Tabu och barnteater* at barn ser mykje på TV-såper, altså TV-program der ein ser vaksne som er utru, valdelege, seksuelle, drikk alkohol og kranglar, og at ho meiner dette gjev barna ein større tilgang på vaksenverda (Osten, 2002, s. 195). Ein kan slå fast at tilgangen barn har på vaksenverda har vorte større sidan år 2000.

Medietilsynet utførte i 2020 ei undersøking på barn og unge sin bruk av sosiale media, kalla *Barn og medier 2020*, der 3395 barn og unge i alderen 9-18 år deltok. Rapporten frå undersøkinga viser at 90 prosent av 9-18-åringar er på eitt eller fleire sosiale media. Halvparten av norske niåringar brukar sosiale media, og 65 prosent av tiåringane. 43 prosent av 13-18-åringar har sett innhald eller diskusjonar med skremmande eller valdelege bilete, til dømes av menneskjer som skadar andre menneskjer eller dyr (Medietilsynet, 2020). I dag har dei fleste barn ein smarttelefon og er del av sosiale media plattformer. Medietilsynet understrekar her Osten og Helander sine tankar, og viser at barna sin tilgang på vaksenverda har auka med sosiale media.

Gjennom media får barn tilgang til erfaringar som dei ikkje sjølv har opplevd, og resultatet, meiner Helander, er at barn i dag får eit bilete av verda som er mangfaldig, splitta og utan samanheng. Helander meiner det postmoderne samfunnet har skapt barn som vert raskare vaksne på grunn av dette (Helander, 2003, s. 102). Ved å få tilgang på innhald frå vaksenverda gjennom sosiale media, vert barn ein del av vaksenverda, fordi dei på mange måtar ser ho på same måte som dei vaksne.

Det finst også positive sider ved dei postmoderne media. Helander meiner dataspel kan betraktast som ein del av sosialiseringprosessen til barn, og viser til at barn ved å fantasere seg inn i ei virtuell verd, kan identifisere seg med spelfigurane. Helander peikar på korleis dataspel kan kontrollerast av barna meir enn verkelegheita. Slik meiner ho skilje mellom verkelegheita og spelet vert løyse opp (Helander, 2003, s. 107). Barn har på same måte som vaksne behov for kontroll, kanskje særleg i ei postmoderne verd full av inntrykk, og slik kan ein seie at dataspela kan vere ei god øving på å sosialisere seg, gjennom barna sin eigne kontrollerte fantasi.

Bomullsbarna

Bomullsbarna er, ifølgje Professor og filosof Øyvind Kvalnes, barn som er vorte skjerma og beskytta gjennom heile livet. Dei har vorte polstra mot alt som kan vere mentalt og fysisk skadeleg, og har dermed fått avgrensa erfaring med å meistre tilværet sine utfordringar (Kvalnes, 2022). *Bomullsbarna* er eit barnesyn som på mange måtar er det motsette av *det kompetente barnet*, og som samstundes kan sjåast i lys av *det postmoderne barnet*.

Barndomsforskar Ellen Beate Hansen Sandseter, peikar i sin forskingsartikkel, *Children's Risky Play from an Evolutionary Perspective: The Anti-Phobic Effects of Thrilling Experiences* (Sandseter, 2011), på at barn er heilt avhengige av å få boltre seg i risikofylt leik for å få ei sunn mental og motorisk utvikling. Ho har i si forskning funne at eit oververn kan føre til overdrivne nivå av angst hjå barn, og trekkjer fram at samfunnet i stadig større grad vernar og skjermar barn mot alt som kan vere farleg. Sandseter meiner risikofylt leik er naudsynt, fordi det gjev barnet ei oppløftande og positiv kjensle, og bidreg til å stryke deira meistringskjensle. Ho meiner difor ytterlegare forskning på risikofylt leik er naudsynt (Sandseter, 2011). Ved å skildre teater med tabubelagd tematikk for barn, vil ein kanskje kunne oppleve noko av det same, nemleg at dei vil kjenne seg oppløfta og styrka av han.

Kvalnes er bekymra for *bomullsbarna*, og meiner vi allereie i dag kan sjå konsekvensar av vaksne si polstring og kontroll av barn. Han meiner grunnlaget for å utvikle seg til sjølvstendige, robuste og utprøvande individ, er svekka (Kvalnes, 2022). Som resultat av dei vaksne sitt oververn av barna, skriv han saman med kollega Sandseter, boka *Risikofylt lek: En etisk utfordring*, der dei kombinerer barndomsforskning med etisk teori.

Sandseter og Kvalnes ynskjer å formidle at risikoforståing vert etablert gjennom leik der barn får vere aktive og oppsøke spenning, utanfor dei vaksne sin radar. Kvalnes peikar på korleis det i dag finst appar som vert teken i bruk i barnehage, skule og fritid for å ha full kontroll på kor barna til ei kvar tid er, og kva dei føretek seg. Barna vert van med å ha dei vaksne sitt blick på seg heile tida, og vert difor engstelege, då dei seinare skal røre seg ut i verda på eiga hand (Kvalnes, 2022). *Bomullsbarna* lever i det postmoderne samfunnet, men vert i staden for å kunne lære av det, beskytta frå alt det vonde ved det. Slik kan dette barnesynet verke inn på korleis tabubelagd tematikk vert skildra for desse barna.

Barne-, ungdoms- og familiedirektoratet, også kjend som Bufdir, meiner at barn ikkje tek skade av ein forelder er «litt overbeskyttande eller bekymra», men trekkjer fram at det som likevel kan vere fint å tenke over, er korleis ein som forelder handterer vanskelege kjensler og utfordringar i livet. Barnet lærer av måten ein som forelder handterer situasjonar, og tek det med seg vidare i livet (Barne-, ungdoms- og familiedirektoratet, 2023). Korleis vaksne handterer tabubelagd tematikk kan spele inn på korleis den vert motteken av barna.

2.3 Suzanne Osten

«Barnperspektivet handlar om makt»

- Suzanne Osten

I denne delen vert Suzanne Osten sin faglege bakgrunn, hennar barnesyn og arbeid med barneteater i Sverige frå 1970-talet til i dag belyst. Eg vil gjere greie for sjangeren barnetragedie og gå nærmare inn på korleis og kvifor sjangeren vart til. Eg vil også trekkje fram nokre reaksjonar ho har møtt i sitt arbeid med barneteater med tabubelagd tematikk.

Bakgrunn

Suzanne Osten er ein svensk regissør og dramatkar, som nyttar teater som reiskap, for å setje ord på det vonde i livet til barn. Sidan slutten av 1960-talet har Osten vore kjend for å lage teater av særleg høg kunstnarisk kvalitet for barn og unge (Helander, 2003, s. 19). Osten meiner at der «det er tabu, bør vi jobbe», og seier sjølv at hennar overordna prosjekt er å forandre synet samfunnet har på barn. Metoden hennar har vore å utdanne dei vaksne, verkemiddelet har vore teateret (Nagel, 2011). Osten er ikkje redd for å kritisere dei vaksne, og meiner at ein ved å ta opp tabubelagd tematikk i teateret kan endre barnesynet.

Osten skriv i si bok *Mina meningar - Essäer, artiklar, analyser 1969-2002* om at då ho byrja barneteaterforskinga si på 1960-talet, oppdaga ho at barndomsomgrepet var prega av ein romantisk idé om å bevare barna lukkeleg uvitande om dei vaksne sine problem. Dette er ein plagsam dobbeltmoral som barn lett kan avsløre, meiner Osten. Medan barna på 1960-talet var isolert frå vaksenverda, imiterte og parodierte dei vaksenverda gjennom leiken. Osten meiner at ei slik idealisering hindrar oss frå å sjå mekanismane som gjer det deprimerande å vere barn (Osten, 2002, s. 74). Då Osten byrja å forske på barn på 1960-talet, fann ho måten barna vart ekskludert frå vaksenverda på problematisk.

Mot slutten av 1960-talet, oppdaga Osten at barna ikkje ville verte verande isolerte. Dei ville ta del i det som vart sett på som forbode for dei. «Barnen, upptäckte jag, på det sena 60-talet, ville ju inte vara kvar i vår idé om barndomen, de blickar mot vuxenvärlden och vill ha det barnförbudna» (Osten, 2002, s. 196). Osten meiner at dei vaksne sitt syn på barndom smittar over på barna, og gjer at dei ikkje vil vere i den.

Osten skriv at ho i si forskning på barna, fann at ingen ville vere i barndommen (Osten, 2002, s. 72), og med dette peikar ho på korleis vaksne ser på barndommen som ein del av livet med liten status. Kommenterar som «Nei, tenk så stor du er blitt!», er eit av mange dømer på korleis vaksne lønner åtferd som handlar om å vakse opp. Det viser korleis vaksne ser på barndommen som noko ein skal verte ferdige med. Difor er korleis vaksne ser på barndommen, altså deira barnesyn, er ein viktig påverknad for korleis barna ser seg sjølv.

Grunntanken som formar barnesynet til Osten, er tanken om at eit barneperspektiv alltid er eit maktperspektiv. I fleire av sine artiklar peikar ho på den makteslause skjebnen til barn og meiner at «Barnperspektivet handlar om makt. Barnet är alltid mer beroende av den vuxne än tvärtom» (Osten, 2002, s. 207). At barn er avhengige av vaksne, seier ifølgje Osten, noko om deira makteslause. Maktperspektivet i samband med barnesyn handlar difor om korleis barna sin mangel på makt påverkar deira liv.

Ein annan del av barnesynet til Osten er psykoanalyse. Psykolanatiske perspektiv pregar fleire av hennar framsyningar på Unga Klara utover 1970-talet. Med psykoanalytikar Alice Miller sine bøker om *det svikta barnet*, fann Osten ei fordjuping i dei psykoanalytiske perspektiva i barneteateret. Miller diskuterer i sine bøker korleis agering hjå barn, utløyser smerte hjå dei vaksne. Utgangspunktet er at barna alltid har rett til sine kjensler. I Osten si tolking av Miller, kan teateret gjennom kunstnarisk behandling og innleving, få publikum til å solidarisere seg med barnet sitt perspektiv (Helander, 2003, s. 20). Ved å nytte seg av Miller sitt psykoanalytiske perspektiv, får Osten eit djupare grunnlag for sitt barnesyn. Det psykoanalytiske perspektivet, kan fortelje Osten meir om korleis barnepublikummet kan skildrast på ein måte som får publikum til å solidarisere seg med barneperspektivet.

Ein annan psykoanalytikar som inspirerte barneteatarbeidet til Osten var engelske D.W Winnicott. I sine tankar om det vesle barnet si utvikling, legg Winnicott vekt på viktigheita av tilgangen barn har til leikeområde. Leik er eit viktig steg i overgangen frå barn si avhengigheit av foreldre, til sitt eige og sjølvstendige liv (Helander, 2003, s. 20). Osten sin påverknad frå Winnicott, kan ein sjå i fleire av hennar barnetragediar, ved at ho nyttar leik som eit verkemiddel for å skildre barn si sjølvstende.

Barnetragedien

Barnetragedien, eller den optimistiske tragedien, som Helander kallar den, fyllar ein funksjon for det unge publikummet. Osten meiner at barna ikkje kan beskyttast frå sorga, fordi ho høyrer livet til, og frå dette barnesynet vert sjangeren barnetragedie forma. I denne sjangeren står barnet sine indre kjensler og konflikhtar i fokus. Tabubelagde tema som skilsmisse, foreldre si alkoholisme, mobbing og utanforskap, vert skildra i barnetragediar (Helander, 2003, s. 19). Barnetragedien kan seiast å vere Osten sitt resultat, eller svar, på hennar forskning på barnet på 1960-talet. Ho har tatt funna sine med inn i teateret og laga teater basert på eit sitt barnesyn.

I 1975 vende Osten til Aristoteles sitt omgrep, *katarsis*, som betyr reinsing, for å gjere ei undersøking på tragediar for barn. Ho skriv at ein av grunnane til at ho ville gjere dette, var at hennar forskning hadde avdekt at barndomsomgrepet hadde gått igjennom ei endring (Osten, 2002, s.29). Ved sidan av sine funn om barndomsomgrepet, tok ho utgangspunkt i den greske tragedien til Arisoteles, då ho byrja forminga barnetragediesjangeren.

Osten seier sjølv at ein av grunnane til at barnetragedien vart til, var fordi ho ville gje barna eit våpen dei kunne bruke til å endre på maktubalansen dei lev med. Ho skildrar barnetragedien som ein måte å fremje barn sine rettar på, i dramaform. «Dramat skulle bearbeta deras opplevelser och *sant* beskriva hur det är att vara barn» (Osten, 2002, s. 186). Osten ville skape eit barneteater der barnet sitt perspektiv vart skildra så ufiltrert som mogleg. I barnetragedien vert denne måten å lage barneroller på, kombinert med skildring av tabubelagd tematikk.

Osten har i si forskning på barneteater interessert seg for tabubelagd tematikk, og undersøkt kor grensene går for kva ein kan skildre for barnepublikummet. Osten har analysert skilnadar på vaksne og barn sine haldningar til tabubelagd tematikk i barneteater, og utfordrar det som vert sett på som tabu å skildre til barn (Osten, 2002, s. 201). Osten er ikkje redd for å skildre tabubelagd tematikk for barna, ettersom ho med si forskning på barnepublikummet har fått eit grunnlag for korleis dette kan gjerast.

Osten vil at barnetragedien skal skildre makteslause barn i samfunnet, og kritisere vaksne som sviktar barna. Ho seier at hennar barnetragediar handlar om det makteslause barnet sine vilkår, og at teateret, med hjelp av drama, får inn kritikken mot den makteslause skjebnen til barn (Osten, 2002, s. 215). Formålet til barnetragedien er å styrke barnet og opplyse barn om det som kan vere vanskeleg å setje ord på, blant anna på grunn av tabu.

Osten stiller spørsmålsteikn ved barnet sin posisjon i eit samfunn som byggjer på det ho kallar «en absolutt föräldramakt» (Osten, 2002, s. 186). For å bryte med dette tabuet, set ho i barnetragedien barnet sitt perspektiv i fokus, og gjev publikum moglegheit til å oppleve samfunnet frå deira posisjon.

«När vi kritiserar de vuxna och visar dem ur barnens perspektiv, får de vuxna skuldskänslor och anklagar teatern för ensidiga växtporträtt. Skuld hos de vuxna innebär motstånd och inställda föreställningar, det vill säga uteblivna betalningar, tomma salonger» (Osten, 2002, s. 76).

Osten skildrar korleis skuldkjensle hjå vaksne kan verke inn på kva for tematikk barn får tilgang på i deira teateropplevingar. Dersom dei vaksne kjenner at dei vert portrettert på ein måte dei ikkje kan relatere seg til, tek dei heller ikkje med barna sine på liknande teaterframsyningar.

Osten tykkjer ikkje det er noko poeng i å beskytte barndomen frå forandringar i samfunnet, fordi «allt rör sig». Med dette peikar Osten på korleis barnekulturen er i stadig endring og fornying. Ei slik fornying kan ein sjå hjå barna i barnetragedien, som representerer kritikken av vaksne sitt maktmisbruk og undertrykking av barn. Osten meiner barn som kritiserer vaksne ikkje får plass i samfunnet. Ho skriv at ein gjennom heile kulturhistoria har forsøkt å hindre verkelegheitsskildringa for barn som kritiserer dei vaksne (Osten, 2002, s. 198). Det viktigaste med barnetragedien er kanskje difor at han skildrar problem barn har, frå deira synspunkt. Barnetragedien tek med dette barna seriøst, og gjev dei ei røyst.

At Osten valde å bruke akkurat *barnetragedie* som namn på sjangeren, kan forklarast med hennar barnesyn og korleis ho i sine framsyningar tek utgangspunkt i tragediar som rammar barn. I søk på ordet *barnetragedie* fann eg teaterframsyninga *Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie* (1891) av den tyske dramatikaren Frank Wedekind. Framsyninga har ein undertittel som kan omsettast til «ei barnetragedie», likevel vert ho kalla *Vårløysing* på norsk (Århus, 2020). 1891 er truleg fyrste gong omgrepet barnetragedie vert brukt om teater.

Det er interessant å leggje merke til korleis den norske tittelen ikkje valde å bruke ordet barnetragedie i tittelen. Då Det Norske Teateret satt opp *Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie* i 2020 hadde framsyninga tittelen *Vårløysing* (2020), utan undertittelen «ei barnetragedie». Eg undrar om fleire norske framsyningar med tabubelagd tematikk hadde brukt ordet barnetragedie om sine framsyningar dersom ordet vart brukt allereie i 1891, eller om ordet er for negativt lada til at norsk barneteater vil stemple framsyningane sine med omgrepet.

I ei teatermelding av framsyninga skriv meldaren Frøydis Århus om korleis skodespelet *Vårløysing* vart utskjelt då det kom, på grunn av alle tabubelagde tema det tok opp. Wedekind er i framsyninga innom både ung seksualitet, misbruk i heimen, homofili, sadomasochisme, abort og sjølv mord. Århus skriv at ho håpar framsyninga ikkje berre vil fungere som ei barnetragedie for vaksne, men at dei dette gjeld, 14-åringane, også tek turen på teater «dersom dei får lov av foreldra sine» (Århus, 2020). Dette utspelet har truleg rot i dei vaksne sitt forhold til den tabubelagde tematikken, og korleis han viser seg i framsyninga.

Bruken av ordet barnetragedie kan også forklarast med at den fyrste barnetragedien Osten skreiv var basert på ei gresk tragedie for vaksne. Saman med Per Lysander, utvikla Osten omgrepet barnetragediar i deira arbeid med framsyninga *Medeas barn*, som hadde urpremiere i Osten sin regi på Unga Klara i Stockholm i 1975. Framsyninga var inspirert av Euripides si greske tragedie *Medea* (Helander, 2003, s. 59). Dette er fyrste gong Osten brukar ordet barnetragedie om ei framsyning med barnepublikum, og det ser ut til at det er den klassiske tragediesjangeren som er utgangspunktet for omgrepet.

I arbeid med barn på Fickteatern, erfarte Osten at barnepublikummet var mest engasjerte då teateret omhandla deira nærliggande kjensler og relasjonar. På bakgrunn av denne erfaringa tok ho, saman med Per Lysander, til å skrive si fyrste barnetragedie *Medas barn* for Unga Klara i 1975. Dette var ei framsyning som utfordra emosjonelle tabu gjennom kunstnarisk skildring av opprørande kjensler for barn på scena (Helander, 2003, s. 19). I *Medeas barn* er tabuet og tematikken den same som i den originale greske framsyninga om Medea, men i barnetragedien vert han tilpassa barnepublikummet.

I *Medeas barn* er Medea sine barn, Lillmedea og Lilljason, hovudrollene. Utgangspunktet var å skildre sårbarheita til barn i ein skilsmisssituasjon. Framsyninga vert utspelt på to plan. Eitt klassikarplan er knytt til den antikke malen. Teksten ligg nære originalen og tek i bruk Euripides sitt klassiske vers og handlar om den vaksne konflikten mellom Medea og Jason. Det er ofte ubegripelege ord for barnpublikummet, like uforståeleg som vaksne sine konfliktrar kan vere i auga til barn. Barna i framsyninga pratar på notids-svensk. (Helander, 2003, s. 59). Osten brukar den klassiske greske og uforståeleg teksten som ein metafor for å skildre korleis komplekse konfliktrar mellom dei vaksne ser ut frå barna sitt perspektiv.

Helander trekkjer fram korleis *Medeas barn* sluttar med ein nøkkelreplikk; «Lilljason: Nej, du, om döden och sånt vet vuxna inte mer än barn!». Med denne replikken viser Osten at barn har rett på at deira kjensler vert respektert. Osten skildrar her korleis barn kjenner like sterkt som vaksne kva lukke, sorg og død betyr. Barna er menneskjer. (Helander, 2003, s. 61). Denne sluttreplikken viser barnesynet til Osten. I barnetragedien er barna kompetente humanbeings som krevjar respekt. Osten nyttar teateret som verkemiddel for å vise barneperspektivet.

Det norske teateret Hålogaland Teater oppretta for tre år sidan noko dei kallar «Lille HT», og i regi av Toril Solvang sette dei i 2013 opp ein versjon av *Medeas Barn*, med tittelen *Æ vil ikkje skilsmissses!* (2013). I ei teatermelding av Amund Grimstad for tidsskriftet *Scenekunst*, skriv han at framsyninga tek ungane på fullt alvor. Teatermeldaren skriv at han gjennom åra har sett ulike oppsettingar av *Medeas barn*, men at han aldri før har sett noko så autentisk og gripande som denne versjonen (Grimstad, 2013). Grimstad viser til korleis framsyninga tek barna på alvor med sine autentiske skildringar av den tabubelagde tematikken.

Grimstad skildrar korleis foreldra i framsyninga er sjølvopptekne statistar i sitt eige drama, som ikkje forstår noko av det som skjer med kjenslene til dei små. Hjø barnerollene pressar spørsmåla seg på, og Grimstad skriv at det er direkte hjartesaart då vesle Lille-Jason utbryt; «Æ vil ikkje skilsmissses!». Grimstad skriv at den skepsisen han hadde på førehand mot å nytte barn i alle rollene, fordufta ganske raskt. Han meiner Toril Solvang har laga ein ganske dvelande produksjon, der ho nyttar færre og lengre scener der ungane får god tid til pause og ettertanke (Grimstad, 2013). I denne versjonen av framsyninga er også barna sin refleksjon det sentrale. Det er barnet si oppleving av ei tragedie som er i fokus, og ved å nytte få lange scener vert det større rom for barna sitt perspektiv.

Reaksjonar på barnetragedien

Hausten 2000 hadde Osten si framsyning *Gränsen* premiere på Unga Klara i Stockholm. Framsyninga byggjer på ei verkeleg hendig frå 1997. I ei lita bygd i Frankrike tek to tenåringsjenter sine eigne liv og, etterfølgt av at deira idol Kurt Cobain gjorde det same, tre år tidlegare. Dette gjorde at Osten ville prate om sjølv mord med barnepublikummet. Helander viser også til statistikk frå tidleg 2000-tal som viser relevansen til *Gränsen*, ved at sjølv mord var det vanlegaste dødsårsaka blant unge. *Gränsen* tek dermed opp ein tematikk som sjeldan vert skildra for eit ungt publikum; barn og unge som gjer sjølv mord (Helander, 2003, s. 113). Veggen mot ei framsyning om sjølv mord for eit ungt publikum skulle ikkje verte enkel for Osten og hennar ensemble. I artikkelen *Att hindra publiken från att begå självmord* (2001), skriv Osten om reaksjonar på barnetragedien *Gränsen*. Osten skildrar utviklinga av barnetragedien som full av redsle og usikkerheit. «Var det farligt att spela teater om självmord? Ja, det var det» (Osten, 2002, s. 238). Trass redsle og usikkerheit, tykte Osten tematikken var for aktuell og viktig til å la vere å formidle.

Osten skildrar også korleis ho drøymmer om at teateret kan vere ein stad der publikum kan møte ensemblet til oppriktige samtaler rett etter at framsyninga er ferdig. I samband med skapinga av *Gränsen* hadde ensemblet fleire djupe samtalar med publikum. Ho skriv at møtet med foreldre som hadde mista sine barn i sjølv mord var det tyngste og mest utfordrande ho og hennar ensemble gjorde i arbeidet. Etter dei sterke møta konkluderte ho med at *Gränsen* ikkje er ei framsyning for dei menneska som er etterlaten etter sjølv mord, og skriv at «Jag skrev *Gränsen* för den levande unga människan som har smärta» (Osten, 2002, s. 246). Ynske om å redde ungdom frå sjølv mord vart eit brennande engasjement for Osten, og ho meina teateret var svaret, men andre ekspertar skulle seie seg usamde.

Osten skriv at ho laga *Gränsen* med eit ynske om å oppnå ei opa samtale rundt sjølv mordsproblematikk blant unge, men sjølv om *Gränsen* hadde god intensjon, kom likevel sterke reaksjonar. Osten fortel om ekspertar som varsla at «Sjølvmord smittar», då ho skreiv barnetragedien om sjølv mord blant unge. Osten sin respons til reaksjonane var følgande; «Jag ville at vi skulle tala om känslan av att vilja dö. För vem har inte tänkt så?» (Osten, 2002, s. 238). Osten meiner sjølv mord er ein tematikk som rammar oss alle, og at vi difor må prate om det, sjølv om det er skummelt.

Helander viser til barneforskning som har vist at mange barn i tidleg puberteten ikkje ser på døden som ein definitiv slutt, men som ei fortsetjing på livet. Studien viste at barn i førskuleåra oftast trur at døden ikkje er definitiv, og at ein kan vekkast til live att. Allereie i seks-sju-årsalderen byrjar barnet å ane at døden er definitiv, noko som vekkar eksistensiell angst og undring rundt livsspørsmål. Ved lågstadiet og mellomstadiet (8-12 år) innser barnet at døden hender alle menneskjer. Denne innsikta kan skape mange måtar å omarbeide tankane om døden, blant anna gjennom leikar om døden, rituelle seremoniar og fantasiar rundt gravlegging (Helander, 2003, s. 118). Barneforskninga Helander viser til, peikar på korleis døden er ein tabubelagd tematikk som barna har eit forhold til frå tidleg alder, og difor kan ein argumentere for at tematikken skal kunne visast i *Gränsen*. Men Helander peikar også på korleis leikar som dette kan føre til skade hjå barna.

Barna kan, ifølgje forskinga, skade dei barna som identifiserer seg med valdsutøvarar, eller sjølvdestruktive idol som vert gjort om til forbilete. Gjennom å utsette seg for livsfarleg risiko kan derimot barn i 10-12 års alderen få arbeide med si redsle og udødelegheit, og trene på å teste grenser. Denne svenske undersøkinga på barn sine tankar om døden får fram at det for mange elevar i sjuandetrinn, altså jamaldrande med barna i framsyninga *Gränsen*, stod døden ikkje fram som definitiv men som ei slags fortsetjing på livet. Dette synet på døden forklarar Helander med at verdsbiletet har vorte forandra i det postmoderne samfunnet (Helander, 2003, s. 118). Som studien allereie har vore inne på, fekk barna med det postmoderne samfunnet eit nytt forhold til døden, gjennom tilgang på internett og dataspel. I dataspel har ein ofte fleire forsøk, fleire liv, og dette kan påverke barna til forhold til døden.

I *Gränsen* viser Osten livet og døden som karakterar, framstilt som dokker. Ho meiner den teatrale distanseringen som vert skapt ved å bruke dokker for å spele dei døde, var eit svært emosjonelt rørande verkemiddel, og ho trekkjer fram korleis dokkeskodespelarane si ømheit i handteringa av dokkene forstrekte barnekarakterane (Osten, 2002, s. 245). Etter ein lang research-prosess kom Osten saman med sitt ensemble fram til at leiken var eit fint verkemiddel å bruke i skildringa av sjølvmondsproblematikken blant unge.

Nagel skriv om møte sitt med Osten på eit seminar hjå *Norsk skuespillersenter* i 2011. Osten trekkjer fram korleis fleire vaksne har meint at ho har gått for langt i si skildring av tema som til dømes sjølv mord, skilsmisse, omsorgssvikt, eteforstyrningar, og psykisk sjukdom. Ho understrekar at ein ikkje kan «kjøre på og se hva som hender», og legg til at det ikkje nyttar å vere naiv, og at man «må ha ein strategi når ein protesterer» (Nagel, 2011). Ein del av å arbeide i det Osten kallar fiendtlege omgjevnadar, har vore å nytte seg av grunnpilaren i barnesynet hennar, nemleg den psykoanalytiske forkinga.

Osten understrekar viktigheita av å vere fagleg oppdatert på barn og barndom når ein som kunstnar skal skildre tabubelagde tema for barn, i staden for det motsette; ein nostalgisk omgang med sin eigen barndom, utan rot i den verkelegheita ein skildrar. Nagel meiner at det kanskje aller viktigaste er å undersøke kor vidt ein idé ein har faktisk er eit tabu hjå dei barna ein skal spele for. Ofte er det dei vaksne som synest noko er problematisk og flaut, medan barna på ingen måte opplever det slik (Nagel, 2011). Osten meiner at vaksne ved å halde seg oppdatert på kva som angår samtida sine barn, får informasjon om korleis tabubelagd tematikk kan skildrast for barn.

Nagel skriv at det ikkje er til å kome forbi at kunstnarskapen til Osten har hatt svært mykje å seie for korleis barneteater vert laga, sett og snakka om i Sverige. Ho meiner norske scenekunstnarar, kritikarar og teatersjefar bør kjenne si «besøkelsestid» og la seg inspirere og utfordre av Osten sitt langsiktige og målretta arbeid. Nagel understrekar at sjølv om det vert laga god norsk scenekunst, finst det område, tematikkar, uttrykksformer og arbeidsmåtar som framleis ikkje er utforska, og som kan vere med på å heve nivået (Nagel, 2011). Nagel ser verdien i Osten sitt arbeid med barneteater, og viser vidare til korleis hennar arbeidsmåte har skapt debatt rundt barnesyn.

Nagel skriv at ho trudde diskusjonen kring innhaldet i scenekunst for barn var eit tilbaketog stadium i den forstand at det eksisterer ein slags konsensus om at barn er kompetente tilskodarar som toler det meste, men at ho likevel ikkje kan hugse ei einaste kontroversiell oppleving knytt til innhald dei siste åra (Nagel, 2011). Denne observasjonen leier meg inn til neste kapittel, som handlar om ein norsk debatt om innhaldet til norsk barneteater i moderne tid.

2.4 Norsk barneteaterdebatt i moderne tid

«Vi vet ikke hvor mange vi mister ved å ikke ta tak i dette»

- Hege Haagenrud

I denne siste delen av teorikapittelet vil eg sjå nærmare på døme på norsk barneteater med tabubelagd tematikk i moderne tid. Eg vil trekkje fram forskning på skildring av tabubelagd tematikk i norsk barneteater, og sjå nærmare på tendensar ved debatten om norsk barneteater med tabubelagd tematikk dei siste åra.

Heddaprisen

Heddaprisen vert delt ut årleg, og har som formål å heidre framragande prestasjonar i norsk scenekunst (Heddaprisen, 2023). Under lanseringa av Heddaprisen sine nominasjonar i 2020, nemnde juryen, ifølgje tidsskriftet *Periskop*, for forsamlinga, at dei framleis ikkje er overtyda om at kvaliteten på barneteater i Noreg er i ferd med å løfte seg. Juryen meiner at mykje barneteater framleis er konvensjonelt, trygt og utan store ambisjonar (Periskop, 2020). Periskop bad difor juryen presisere kva dei saknar og kva som skal til for å heve kvaliteten på det som vert presentert.

I sitt svar til *Periskop*, seier juryen at dei saknar ein vilje til å engasjere barna gjennom eit større register av kjensler, konfliktrar og refleksjonar. Dei skriv at dei har inntrykk av at mange, kanskje særleg institusjonsteatera, er for opptatt av kva som engasjerer dei vaksne publikummarane. Dei meiner det trengs ei fornying av barneteateret, og synest store institusjonar som får mykje pengar frå det offentlege, bør kjenne på eit særleg ansvar for å bidra (Periskop, 2020). Det kan sjå ut til at det ikkje er økonomien som står i vegen for barneteaterframsyningar med tabubelagd tematikk, men at det er viljen det står på.

Eit godt døme på ei framsyning som har teke Heddaprisen si oppfordring på alvor, er familien Sandsund Lie. Med si framsyning *Karons sandkasse* vann dei Heddaprisen for årets barneteaterframsyning i 2022. Framsyninga let publikum ta del i ei sjølvopplevd familietragedie; det å vere eit barn som mister eit sysken (Heddaprisen, 2023). *Karons sandkasse* er eit godt norsk døme på at det er mogleg å skildre tabubelagd tematikk for barn, av høg kvalitet.

Barnegrøss

I boka *Gode grøss - om skrekkfiksjon for og av barn*, set forfattar Ann Sylvi Larsen skrekkfiksjon i samband med tragediesjangeren. Larsen meiner det mest interessante ved skrekkfiksjon for barn, er korleis frykta oppstår. I boka delar ho inn frykt i tre delar; *frykt for det ubevisste*, *frykt for det skjulte*, og *frykt for det framande*, *formløyse monstret* (Larsen A. S., 2015, ss. 20-25), og viser til korleis dei ulike fryktene fungerer, og heng saman.

Larsen meiner *det ubevisste*, som skapar frykt, kan sjåast i lys av psykoanalytikar Sigmund Freud sin teori om traume. Freud sin hovudtanke er at det som vekker frykt i oss ikkje er *det framande*, men det som vi har fortrengt. Freud peikar også på døden som eit stort tabubelagd tema, og meiner tabulegginga fører til ei fortrengele. Larsen trekkjer fram korleis temaet død er meir tabu enn nokonsinne (Larsen A. S., 2015, ss. 20-25). Med *det ubevisste* og *det fortrengele*, peikar Freud på barndommen sine traume, og korleis dei ubevisst påverkar oss. Korleis frykt påverkar oss, er noko som er essensielt i ein analyse av norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk, ettersom frykt kan prege skildringa av han.

Larsen stiller seg tvilande til Freud sin tanke om at frykta har rot i det indre. Ho meiner det som er uhyggeleg både er kjend og framand på same tid. Ho trekkjer fram eit heimsøkt hus som eit døme på ein slik ambivalens, som skapar frykt. Eit hus i seg sjølv er kjend for barna, men i kombinasjon med at det same huset er tillagt noko framand, som at det er heimsøkt, vert det skapa frykt (Larsen A. S., 2015, s. 25). Larsen meiner at det er ambivalensen mellom det som er kjend, og det som er framand, som kan skape frykt.

For å diskutere kvifor vi vert fasinert av det skremmande, trekkjer Larsen fram Aristoteles si greske tragedie, og omgrepet *katarsis*. Aristoteles si tragedie har som formål å reinse sinnet til tilskodaren, som vil oppleve frykt og medkjensle i møte med hendingane som utspelar seg på scena. Larsen meiner skrekkfiksjon har likskap med tragediesjangeren, ettersom begge sjangrane er designa for å vekke kjensler hjå mottakaren. Tilskodaren i tragedien opplever ei kjenslemessig reinsing i møte med dei fryktelege hendingane på scena. Ein liknande *katarsis*, kan også tilskodaren av horror oppleve, meiner Larsen (Larsen A. S., 2015, s. 31). Ei slik tilnærming til publikum kan ein også sjå i Osten sitt arbeid med barnetragedien, der omgrepet *katarsis* vert brukt i hennar forskning på barnepublikummet.

Barnelitteraturen vart på 1970-talet prega av dei politiske strøimmingane i samfunnet. Idylliseringa av barndomen vart avløyst av problemorientert tematikk. Då Astrid Lindgren si barnebok, *Bröderna Lejonhjärta*, kom i 1973, vart ho sterkt omdiskutert for måten ho skildra temaet død på. I samtida vart barnelitteraturen kjenneteikna som *vaksen*. No kunne han skildre vanskelege tema, og dermed låg også vegen open for meir skremmande forteljingar. Barnet skal ikkje lenger verte skåna, korkje for dei harde realitetane ved livet, eller for grøss eller redsel (Larsen A. S., 2015, s. 84). Larsen viser her til korleis barnelitteraturen, på same måte som barneteateret, møter eit skifte i tematikk på 1970-talet, der barnet får ta del i dei vaksne sitt samfunn.

Den norske forfattaren Roald Dahl var ein av dei fyrste som skreiv humoristiske og groteske skrekkforteljingar for små barn. I boka *Den kjempestore krokodillen* frå 1978 fortel Dahl om ei krokodille som vil ete små barn, og i boka følgjer lesaren krokodillen på jakt etter barnekjøt. Krokodillen er eit skremmande monster som nesten oppnår det han vil. Det skjer ei radikal endring i aksepten til denne type barneskrekke på 1980-talet, og spesielt innflytelsesrik på denne tida er amerikanske impulsar (Larsen A. S., 2015, s. 82). Roald Dahl er ikkje redd for å skremme barna, og viser med sine forteljingar realiteten slik han er for barna.

Larsen gjennomgår nokre barnegrøssarar etter tusenårsskiftet, og sumerar tendensane. Det overnaturlige monsteret manglar ein kraftig konfrontasjon med helten, noko som er karakteristisk for vaksengrøssaren. Barneskrekken sin mangel på lemleste og kroppsleg fokus, forklarar Larsen med ei uvilje mot å eksponere barn for vald og sadisme, og at den vaksne forfattaren skånar barnet for brutaliteten. Nærlesinga viste Larsen at mykje av barnegrøssen hadde ein humoristisk tone, sjølv om grunnstemninga var alvorleg. Det overnaturlige dominerer den nyaste barnegrøssen, og i desse forteljingane er ikkje helten skremt, med heller fascinert og tiltrekt av det overnaturlige (Larsen A. S., 2015, ss. 138-139). I denne nærlesinga ser Larsen på barnegrøss som er skriven til barn av vaksne, og der er tendensen at barnet skal verte beskytta for det mest brutale. Ved å studere kva forteljingar barn sjølv skriv og fortel kvarandre, finn vi svar på om barna får det innhaldet dei vil ha.

Larsen fann at barna sine egne skrekkforteljingar kunne verte kjenneteikna med tabubelagd tematikk. Ved å skrive skrekkfiksjon får barna moglegheit til å tilarbeide ei kompleks verkelegheit. Monsteret kan representere det primitive, underutvikla og ukontrollerte i kjensleregisteret hjå eit pubertalt barn. I barnetekstane fann Larsen tematikk som lausriving frå foreldre og kroppen sine endringar. Nærlesing av barna sine egne tekstar viste Larsen at skrekkfiksjonen har mykje å gje barnet, på eit kreativt, sosialt og utviklingspsykologisk plan (Larsen A. S., 2015, ss. 173-174). Skilnaden som finst i barn og vaksne sine skrekkhistorier, kan fortelje oss noko om korleis dei vaksne sitt barnesyn kan påverke norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk.

I boka *Kunsten å skremme barn - gode grøss fra vugge til småskole* (Berge, 2015) tek forfattar Anita Berge føre seg korleis ein oppvekst i eit samfunn med skremte vaksne står i kontrast til oppfatninga barn har av verda. Berge peikar på kor trygt det er å leve i den vestlege verda, men at dei vaksne framleis er redde. Norske vaksne fryktar det som dei opplever som reelle farar; skumle framande, miljøkatastrofar og terrorisme (Berge, 2015, ss. 19-20). Om ein sett Berge sine funn i samband med Larsen si forskning på skrekkfiksjon for barn, ser ein også døme på at det er ulike ting som skremmer barn og vaksne.

Berge meiner mykje kan tyde på at det er dei vaksne sine behov som vert fylt, i ynskje om å beskytte barn for brutale innslag i eventyr. Det er difor viktig å hugse at det ikkje er gjennom folkeeventyr og brutale forteljingar at barn vert presentert for frykt, meiner Berge. Frykt er ei kjensle som er i alle friske menneskjer allereie. Derimot kan dei brutale forteljingane gje oss tilgang på frykta, og vere med på å byggje opp eit vokabular og gje oss andre reiskap til å takle ho (Berge, 2015, s. 87). Berge meiner at eit godt grøss kan gje barn moglegheit til å beherske kjensla av frykt, betre enn vi vaksne presterer i dag.

Ho forklarar kvifor dette er viktig, ved å vise til korleis frykt er ein av mennesket sine grunnleggande kjensler, og at ein som barn har eit medfødd behov for å utforske heile kjensleregisteret. Frykt vert skildra som ei naudsynt kjensle for mennesket. Larsen minner oss på korleis frykt får mennesket til å handle instinktivt, og held menneskeheita i live. Møtet med det gode grøsset handlar om å overvinne frykta (Berge, 2015, s. 25). I denne skildringa av frykt tek Berge kjensla på alvor, og understrekar dermed viktigheita av å skildre ho for barn.

Berge viser til korleis kjensler som frykt, ikkje eignar seg til å sitte ned å snakke saman om på ein roleg og sakleg måte. Ho meiner det å sette av tid til rolege samtaler med barn er viktig, også samtaler om det skumle. Men likevel, meiner ho ein må ta i betraktning at mykje tyder på at vårt vanlege kvardagsspråk er dårleg egna til å prate om kjensler. Det naturlege språket til barn er det som brukar bilete og metaforar, ikkje det tørre, saklege og kvardagslege. I forteljingar og eventyr kan vi derimot finne naturlege måtar for barn å utrykke seg på (Berge, 2015, s. 81). Berge viser her korleis språket til barn må skiljast frå dei vaksne sitt i samtalar om frykt og skumle tema. Vidare viser ho til korleis ein god helt kan bidra til dette.

Eventyrhelten er, ifølgje Berge, ein måte for barn å oppnå fryktkompetanse. Helten i eventyret er nokon barnet kan kjenne seg att i, og skape mykje håp hjå barna, fordi helten alltid vinner. Samstundes tek eventyret barna sin angst på alvor. Eventyrhelten treng ikkje vere perfekt, men med eit godt hjarte og gode intensjonar, klarar han seg. Eventyrhelten viser barna at så lenge vi trur på oss sjølv og håpar, vil det gode vinne (Berge, 2015, ss. 84-85). Denne skildringa av ein helt som ikkje er perfekt, men som det likevel går bra med til slutt, er ein god måte å hjelpe barn med å takle frykt på.

Berge viser til viktigheita av å tilpasse grøsset for at det skal vere eit godt grøss. Eit grøss kan aldri verte opplevd som godt, dersom mottakaren ikkje kjenner seg trygg. Berge meiner eit godt grøss fordrar at mottakaren kjenner ein trygg avstand til situasjonen, i ei trygg setting der barna har moglegheit til å trekkje seg vekk frå han. Ein måte å gjere dette på er å skape eit grøss som er så lite realistisk som mogleg, gjerne ved å plassere handlinga på ein annan planet. Berge meiner eit godt grøss kan skildre noko meir verkelegheitsnært, dersom det vert latterleggjort, ettersom dette skapar kontroll hjå publikum (Berge, 2015, s. 27). Her kjem det fram kor viktig kontroll er i skildringa av frykt.

Dersom barn ikkje får møte frykt og andre sterke kjensler i ei eventyrdrakt, kan dei ende opp med å kjenne at kjenslene dei har er uakseptable. Slik kan barnet også kjenne seg meir einsam, og dermed vert også frykta forsterka. Om vi som er vaksne greier å inntone oss på barnet si oppleving av frykt, bekreftar vi at det er greit å kjenne det slik. Kan vi fortelje litt om frykta, le litt av han, og grøsse litt ilag, vert frykta mindre og lettare å takle (Berge, 2015, ss. 88-89). Det kan synast at det viktigaste i skildringa av frykt, med og for barn, er at dei får dele frykta med nokon i trygge rammer.

Tigerstadsteatret

Tigerstadsteatret er eit teater for barn og unge i Oslo, som har som visjon at alle barn og unge skal få oppleve teater som vil bety noko for dei for resten av livet. Tigerstadsteatret viser på si nettside til at FN sin barnekonvensjon sin paragraf 31 er førande for all deira verksemd. Dei meiner barn og ungdom treng kunstopplevingar som kan vere relevante for dei, der dei er i sine liv, og difor er barnet sitt perspektiv grunnlaget for deira framsyningar (Tigerstadsteatret, 2023). Tigerstadsteatret tek barna på alvor ved å forhalde seg både til dei kulturelle rettane til barn, og ved å utarbeide teater for barn og unge som er relevante for dei.

Journalist Julie Rongved Amundsen, legg i tidsskriftet Scenekunst fram sitt intervju av Tigerstadsteatret og Suzanne Osten. Tigerstadsteatret består av tre kunstnariske leiarar, regissøren Hilde Brinchmann, produsenten Wenche Viktorsdatter Paulsen, og dramatikaren Toril Solvang. Dei er alle utdanna ved Dramatiska Institutet i Stockholm (Amundsen, 2019), og deira svenske utdanning verkar å ha påverka korleis dei skildrar tabubelagd tematikk gjennom teater. Eit døme på ei framsyning der svensk barneteatertradisjon vert synleg er *Ingenting*.

Ingenting er ei framsyning for ungdom, som handlar om mangelen på mening med livet, og følgjer ei gruppe ungdommar som reagerer då dei opplever at meininga forsvinn. Århus kallar framsyninga vakker og makaber i si teatermelding, og skriv at ho er mørk, men også rett til kjernen på korleis ungdommane skal lage mening i sitt eget liv. Framsyninga skapar eit refleksjonsrom der ungdommane sjølv må stake ut sin eigen kurs om kva som er viktig (Amundsen, 2019). Slik framsyninga vert skildra, viser ho seg å ha eit barnesyn som ser på barna som kompetente nok til å råde over meininga i sine eigne liv.

Ein artikkel av fagredaktør Karen Frøslund Nystøyl hjå tidsskriftet Periskop, trekkjer fram korleis Brinchmann meiner det finst noko som kan forklare kvifor det tilsynelatande er så stor skilnad på svensk og norsk barneteater, den dag i dag. Brinchmann meiner at ingen teater i Noreg ville uttalt seg politisk på den måten Unga Klara gjer, og trur Unga Klara si styrke ligg i at dei ikkje er redde for å kommentere verda rundt seg (Nystøyl, 2022). Dette understrekar at norsk barnekultur framleis har noko å strekkje seg etter.

Sinna Mann

Framsyninga *Sinna Mann* er basert på ein av barnebokforfattar Gro Dahle sine mange bøker om tabubelagd tematikk. Dahle skriv i boka *Barnet og kunsten* om korleis reaksjonane ho fekk på boka *Sinna Mann*, fekk ho til å lure på om ho hadde skrive ei barnebok for vaksne. Dahle fortel at ho fekk fleire tilbakemeldingar frå vaksne om at tematikken i boka, som handlar om å vere eit barn i ein valdeleg familie, ikkje egna seg for barn. Men så fekk ho tilbakemeldingar frå barn og terapeutar, som sa at barn som lever med vald rundt seg sa om boka at; «denne handlar jo om meg». Dahle skriv at barna ved hjelp av forteljinga kunne fortelje om sitt eige liv, og leggje til egne personlege detaljer (Dahle, 2005, s. 91). Det viste seg at barna vert ikkje redde av tematikken, men opplever at deira situasjon vert tatt på alvor.

Det å nå ut til desse barna, og få hemmelegheitene ut frå leppene deira, og få dei til å snakke, var draumen for Dahle. Ho ville gje dei kjensla av at dei faktisk ikkje er åleine i valden. Møtet med kunsten vert, ifølgje Dahle, ei dør og ei opning for desse barna. Slik kan kunst vere mangfalding, underhalde eller hjelpe, få til å sjå eller røre såre punkter. Dahle meiner kunsten vert levande i dette møtet (Dahle, 2005, s. 91). Dahle sitt engasjement for dei sårbare barna, viser til korleis det å ta barna på alvor kan føre til at dei kjenner seg sett ved hjelp av kunst.

Teatergruppa Egal Teater tok Dahle si bok *Sinna Mann* som utgangspunkt då dei skapte framsyninga med same namn i 2004. Den norske seniorforskaren, med doktorgrad i kulturstudiar, Bård Kleppe, skriv fagartiklar om norsk kulturliv. I sin rapport *Betydningsfull kunst - eller terapeutisk teater?* (Kleppe, 2009), legg han fram resultatata frå si analyse av reaksjonane til barnepublikummet til *Sinna Mann*, då denne framsyninga reiste på turne til norske barneskular i 2004. Der kom det fram nokre interessante observasjonar.

Kleppe skriv at framsyninga skapte eit stort engasjement blant elevar, lærarar og vaksne som jobbar med barn. *Sinna Mann* førte også til avdekking av konkrete valdstilefeller. Framsyninga skildrar ein svært tøff kvardag for eit barn, og Kleppe viser til at fleire har stilt spørsmål ved dette. Rapporten viser, ifølgje Kleppe, derimot at barna ikkje oppfatta teaterstykket som skremmande, men at dei reagerte løysningsorientert (Kleppe, 2009, s. 2). I likskap med reaksjonane barneboka fekk, ser vi her at teaterstykket vart mottatt på same måte. At barnepublikummet reagerer annleis enn dei vaksne forventar, er eit resultat som kan hjelpe oss med å forstå barneteater med tabubelagd tematikk sin effekt.

Kleppe fortel i rapporten at det på to av framsyningane han var til stades var det elevar som i samtale med skodespelarane fortalde om eigenerfarte valdsepisodar. Kleppe meiner dette fortel noko om den direkte verknaden framsyninga hadde. «Etter å ha hørt Boj sin historie, kunne elvene også fortelle at de selv hadde opplevd noe lignende. De kunne assosiere egne opplevelser med Bojs opplevelse» (Kleppe, 2009, s. 51). Ved å iscenesette valdsepisodar, får publikum moglegheit til å sjå sin eigen situasjon utanfrå, og dermed kunne assosiere seg med karakterane i framsyninga. Kleppe viser her til at barna kunne assosiere hovudkarakteren sine valdsopplevingar med sine egne. Denne assosiasjonen mjukna dermed opp elevane til å fortelje om eigenopplevde valdsepisodar.

Historia i *Sinna Mann* ender godt for alle parter, sjølv for den valdelege faren, som får hjelp til å handtere sinneproblemet sitt. Kleppe still spørsmål ved den lukkelege slutten. Han svarer på spørsmålet i sin rapport med forventningar barn har til teaterforma. «Når barn kommer for å se et teaterstykke, forventer de en lykkelig slutt (...) Flere av elvene trakk da nettopp fram teaterformen som forklaring» (Kleppe, 2009, s. 64). Barna forklarar, ifølgje, Kleppe den lukkelege slutten med at det er fordi det er teater. Dette kan tyde på at det er rom for ein ny type teater i norsk barnedramatikk, som kanskje ikkje alltid har ein lukkeleg slutt.

I Kleppe si utarbeiding av sin rapport, oppsøkte han barnepublikummet, noko som bidreg til å styrke kunnskapen om preferansane barn har innanfor barneteater. Kleppe fann i rapport, at barn ikkje oppfattar teaterstykket med tabubelagd tematikk som skremmande, men at dei i staden reagerte løysningsorientert. Arbeid med barneteater som dokumenterer erfaringane til barn, kan avdekke kva for teater barn treng og ynskjer å sjå, og finne svar på kva for barneteater som best skildrar deira verkelegheit.

Ein viktig observasjon frå Kleppe sin rapport, er at dersom dei vaksne inviterer barna til ei samtale om innhaldet i teateret før og etter framsyninga, vil barna få moglegheit til å reflektere over innhaldet, og dele tankane sine med ein vaksen (Kleppe, 2009, s. 81). I så måte er skulen ein viktig arena, der barneteater med tabubelagd tematikk kan skildrast til barn på ein hensiktsmessig måte, etterfølgd av samtale, som er styrt av ein vaksen med pedagogisk utdanning.

Farleg kunst?

I tidsskriftet Scenekunst, skriv skribenten Tora Ferner Lange at Scenekunstbruket i 2013 hadde ein fagdag med tittelen *Farlig kunst? Hva kan vises innenfor den kulturelle skolesekken?* Framsyninga *De Grenseløse*, av Hege Haagenrud, som skulle spele på ungdomskular i Buskerud, vart avlyst av fylkeskommunen, etter råd frå psykologisk fagpersonell. Framsyninga viser ei jente som lir av eteforstyrning og sjølvskading. Ettersom lidningane har smitteeffekt, meinte det psykologiske fagpersonellet at framsyninga kunne vere skadeleg for ungdomstrinnet (Lange, 2013). Som eitt av få dokumenterte forsøk på å skildre tabubelagd tematikk for eit ungt publikum i Noreg, er denne framsyninga relevant for studien.

De Grenseløse opnar med ein tekst der publikum får ramsa opp fleire måtar å skade eller drepe seg sjølv på. Med denne teksten, meiner det psykologiske fagpersonellet at det unge publikummet vert gitt ei farleg oppskrift på anoreksi, utan noko alternativ løysing. Haagenrud har på si side skapt framsyninga med ein intensjon om å ta opp dette tabubelagde temaet for ungdom, og har i dette arbeidet samarbeida med psykologar. «Vi vet ikke hvor mange vi mister ved å ikke ta tak i dette», er Haagenrud sitt svar til det psykologiske fagpersonellet under fagdagen (Lange, 2013). Debatten om *De Grenseløse*, delar seg inn i to sider, dei som meiner framsyninga er for viktig til å avlyse, og dei som meiner ho er for farleg til å vise.

I ein kommentar til denne debatten, skriv dansepedagog Ina Coll Kjølmoen, at det er viktig at ein legg ansvar på kunstnaren, i forhold til skildringa av og rundt framsyninga. Ho meiner det å sette denne tematikken på dagsorden er vel og bra, men undrar kvifor dette skal gjerast med kunst. Ho seier seg semd i at alt kan og bør tematiserast i kunsten, men understrekar at det må gjerast med kunstnarisk kvalitet (Kjølmoen, 2013). Ei ny side av debatten oppstår mellom kunstnarar og psykologisk fagpersonell. Det vert stilt spørsmål ved om kunsten er, og bør vere fri, og korleis den tabubelagde tematikken kan skildrast for målgruppa.

Dei fleste løysingane, dreidde seg om korleis den tabubelagde tematikken bør verte betre førebudd hjå skulane, og at problemet handlar om mangel på ressursar i skulesystemet. Buskerud fylkeskommune, seier bakgrunnen for avlysinga var mistillit til skulen si førebuing. Om elevane ikkje vert førebudd på kva dei skal sjå, meiner dei det kan vere farleg å skildre han (Lange, 2013). Som studien tidlegare har vist, har både for og-etterarbeid stor betydning for framsyningar med tabubelagd tematikk.

3.0 METODE

I dette kapitlet, gjer eg greie for mitt forskingsdesign og mine metodiske tilnærmingar. Metodekapitlet vert innleia med presentasjon av det vitskapsteoretiske grunnlaget for studien. Eg viser korleis fenomenologi og hermeneutikk vert brukt i det analytiske arbeidet til studien. Eg gjer også greie for min eigen forforståing, og reflekterer over mitt forskingsperspektiv.

Deretter presenterer eg korleis framsyningsanalyse vert brukt som analysemetode i denne studien. Eg skildrar korleis analysemetoden er forankra i fagteori, teatersemiotikk og observasjon. Under dette punktet, presenterer eg også studien sin analysemodell. Vidare, gjer eg greie for korleis framsyningsanalysane vert gjennomført og fortolka, ved hjelp av analysemodellen. Eg gjer greie for korleis analysemodellen vert brukt for å svare på problemstillinga og forskingsspørsmåla.

Deretter legg eg fram det empiriske datamaterialet, og viser til korleis det har vorte samla inn, ved hjelp av nettsøk, observasjonsnotat og programhefte. I lys av omgrepa validitet og reliabilitet, vert metodekapitlet avslutta med ei etisk vurdering av forskinga si truverdighet.

3.1 Forskingsdesign

Denne studien er ein hermeneutisk-fenomenologisk studie, med eit kvalitativ-deduktivt forskingsdesign. Eg vil no utdjupe fagteorien som forskingsdesignet er bygd på, og leggje fram korleis forskinga er ei kvalitativ og deduktiv forskning.

Kvalitativ forskning

Dosent i filosofi og økonomi, Frode Nyeng, skriv i boka *Nøkkelpbegreper i forskningsmetode og vitenskapsteori*, at omgrepet *kvalitativ* er ei fellesnemning for ulike metodar, som vert brukt til å identifisere og skildre kvalitetar ved sosiale fenomen. Kvalitativ forskning har sjeldan som mål å byggje eller teste allmenngyldig fagteori. Langt oftare er sjølve forståinga av eit fenomen eit sjølvstendig mål. I kvalitativ forskning, arbeider ein med rikhaldige skriftlege, eller munnlege kjelder, som gjev forskaren tolkingar i form av ord (Nyeng, 2012, s. 71). Ettersom kvalitative tilnærmingar gjev grunnlag for å fordjupe seg sosiale fenomen, er dette ei nyttig tilnærming dersom ein ynsker å forstå kva for forståing menneskjer har av sosiale fenomen. Eg vil fastslå at eit teaterframsyning er eit sosialt fenomen, vel så mykje som ei sosial hending. Teaterframsyningar vert difor studert som eit fenomen i denne studien.

Ifølgje Nyeng, må ein unngå å redusere tolkingsmoglegheitene for tidleg i tolkingsprosessen, for å unngå å miste verdifull informasjon. Ein må også hugse at tolkingane ikkje gjev endelege svar (Nyeng, 2012, s. 73). Ettersom det vert stilt store krav til openheit og fleksibilitet i denne tilnærmingmåten, er kvalitativ forskingsmetode godt egna til å studere tema som det er lite forskning på frå før. I denne studien, er fokuset forståinga av korleis tabubelagd tematikk vert skildra i norsk barneteater, ettersom det er lite forskning på dette frå før. Med utgangspunkt i dette, vart kvalitativ forskingsmetode eit naturleg val.

Fyrstelektor i sosiologi ved Høgskolen i Oslo og Akershus, Kristin Larsen, forklarar i boka *En enklere metode* at tolking handlar om å finne meining i forskinga sine funn. Ho understrekar at denne tolkinga er forankra i dei mønstera som forskaren meiner datamaterialet representerer. Tolkinga vil samstundes vere prega av litteraturen forskaren har lese om den tematikken han studerer. Ein kombinasjon av observasjonar, og tolking av fagteori, gjev forskaren ei forståing at datamaterialet (Larsen, 2017, s. 122). I denne studien vert fagteorien og mine observasjonar nytta til å analysere teaterframsyningar om tabubelagd tematikk.

Deduktiv forskning

Ei deduktiv forskingsmetode, inneber at forskaren tek utgangspunkt i omgrep og fagteori, og lagar ei grensa problemstilling som er knyta til omgrepa eller fagteorien. Deretter vert det samla inn datamateriale, som er kopla til problemstillinga, omgrepa og fagteorien. Ei deduktiv forskingsmetode vil kunne forstå og forklare det som vert studert ved hjelp av omgrep og fagteori som utgangspunkt (Larsen, 2017, s. 24). I denne studien tek eg med meg fagteorien frå denne studien inn i teateret, og tolkar verkelegheita på bakgrunn av ho.

Nyeng meiner det å teste og forbetre bestemte delar av teori, er den deduktive tilnærminga si vanlegaste oppgåve. Ved å knyte saman enkeltobservasjonar vil ein forsøksvis byggje opp eit bilete på korleis verda ser ut, registrere empiriske fakta, og trekkje slutningar om verda (Nyeng, 2012, s. 60). Ved å ta føre meg barnesyn og maktperspektiv i mine framsyningsanalysar av barneteater, snevvar eg inn delen av framsyninga som er relevant, for å skape eit bilete på korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk i dag.

Deduktiv tenking kan hjelpe oss med å utforme hypotesar, som vi seinare kan teste (Nyeng, 2012, s. 62). Ved fagteorien som bakgrunn, har eg forma ei hypotese, basert på gjentakande tendensar som vert skildra i han. Utifrå fagteorien har eg funne at det er skilnad på norsk og svensk teater sin skildring av tabubelagd tematikk, og at det kan vise til at barnesyntet er ein faktor som påverkar dette. Med andre ord går eg inn i analysane med ei hypotese som tilseier at norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk meir filtrert enn det svenske. Ved å besøkje teater og analysere framsyningar, med fagteorien som utgangspunkt, vil eg kunne forme eit svar på denne hypotesen.

Larsen meiner at det å starte ein studie utan å vere prega av teoretiske fordomar eller personlege forventingar til kva ein kan finne, sannsynlegvis er umogleg. Det er, i følgje henne, heller ikkje mogleg å berre forhalde seg til fagteori, fordi han ein veljar å ta utgangspunkt i, er eit resultat av noko ein sannsynlegvis har observert (Larsen, 2017, ss. 24-25). Difor er eg bevisst på at mi hypotese er forma av mi tolking av fagteorien.

Hermeneutisk tilnærming

Hermeneutikk er eit samfunnssyn som hevdar at vitskap om menneskjer og samfunn ikkje handlar om udiskutable fakta, men om meiningsfenomen som må fortolkast. På denne måten kan hermeneutisk forskning verte sett på som systematisk arbeid med fortolkingar (Nyeng, 2012, s. 45). Ettersom mi forskingsmetode går ut på å fortolke teaterframsyningar, er hermeneutikken ein del av denne studien. Hermeneutikken insisterer på at både kjensler og handlingar er det dei er, i kraft av ein større sosial samanheng, og at vi ikkje kan forstå dei utan at dei vert tolka inn i sin meiningsgivande kontekst. Ved ei hermeneutisk tilnærming vil eitt og same fenomen også kunne verte tolka på fleire nivå (Nyeng, 2012, s. 48). Dette betyr at fenomenet si mening berre kan forståast i lys av fagteorien ein studerer, og ifølgje ein hermeneutisk tilnærming, finst det heller ingen absolutte røyndomar.

Då mi forforståing kan verke inn på resultatet av framsyningsanalysane, er det viktig å vere bevisst han. I kva for grad det er mogleg å sette sin eigen forforståing til sides, kan diskuteras, men bevisstheit i forhold til desse utfordringane, var eit faktum under datainnsamlinga/observasjonane. Mi forforståing i forkant av framsyningsanalysane var at det finst ulike barnesyn som påverkar korleis den tabubelagde tematikken vert skildra til barnepublikummet. Med utgangspunkt i dette, vart eg nyfiken på korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk i dag. Mine erfaringar frå praksis i fagfeltet og fagteorien som vert teken i bruk i denne studien, er difor ein del av mi forforståing. Difor har eg prøvd å sette forforståinga mi til side, og å stille meg open for framsyningane. I tråd med fenomenologisk tenking, har eg prøvd å gå inn så fordomsfri som mogleg. Eg har stilt meg open, og med dette utfordra mi eiga forforståing.

Teaterhistorikar Michael Eigtved, trekkjer fram noko som er viktig å tenkje på når ein skal analysere ei teatralisk hending. Den enkelte publikummar sine referansar spelar inn på tolkinga av framsyninga, og forskaren sine sidemenn i teatersalen kan difor oppfatte framsyninga fullstendig motsett enn sjølv (Eigtved, 2007, s. 11). Her peikar han på noko essensielt som også er viktig for denne studien. Sjølv om denne studien vil analysere framsyningar på bakgrunn av relevant fagteori, vil også mine erfaringar og referansar kunne farge analyseresultatet.

Noko anna Eigtved (Eigtved, 2007) er inne på her, er å reflektere over kven som er mine sidemenn i teatersalen. I mitt tilfelle er det hensiktsmessig å ta i betraktning at publikummet består av barn, som kan ha tolkingar som er annleis enn mi. I utføring av analysane, er eg difor bevisst på mitt forskingsperspektiv. Etersom eg ikkje lenger er eit barn sjølv, kan eg ikkje svare på problemstillinga med det same perspektivet som målgruppa. Eg svarar på det frå perspektivet til ein vaksen tilskodar, forskar og dramafagleg student. Mitt formål med analysane er å analysere korleis framsyningane skildrar tabubelagd tematikk for barna. Eg vil finne svar på dette basert på fagteori og subjektive teateropplevingar.

Fenomenologisk tilnærming

Fenomenologien er ein filosofi som byggjer på tanken om at vi erfarer verda subjektivt, og at vi alle har kvar vår verkelegheit, i den forstand at vi er engasjert i verda på vår eigen måte (Nyeng, 2012, ss. 31-33). Ved ei fenomenologisk tilnærming tek ein utgangspunkt i den subjektive opplevinga av eit fenomen, og ein forsøker å oppnå forståing av ei djupare mening i erfaringar. Når ein skal utforske den meninga mennesket tillegger sine erfaringar av eit fenomen, fører dette difor til eit subjektivt resultat. Dette pregar denne studien, ved at mine fortolkingar av ulike teaterframsyningar, er basert på mine subjektive opplevingar av dei.

I vår tid sin filosofi er den dominerande betydninga av fenomenologi skildra som «det innlysande», altså det som raskast viser seg for mennesket (Nyeng, 2012, s. 33). Ei fenomenologisk tilnærming til framsyningsanalysar, omhandlar den direkte og fordomsfrie opplevinga, skildrar korleis eit fenomen står fram under framsyninga, og framhevar dei kvalitetane som gjorde inntrykk.

Fenomenologisk forskning har eit syn på kunnskap som handlar om kva det vil seie å vere eit menneskje med bevisstheit, og er ikkje oppteken av dei bakanforliggende årsakene til folk sine opplevingar. Fenomenologien er heller oppteken av å få fram den direkte levde erfaringa, og handlar om å bevisstgjere det kvalitative, altså å kome nærmare verkelegheita slik vi sansar ho som menneskjer (Nyeng, 2012, s. 33). Ved å analysere framsyningane basert på fenomenologi, vil eg oppnå ei forståing av ei djupare meining av framsyningane. Eg er oppteken av å utforske den meninga eg tillegger mine erfaringar av eit gitt fenomen. Desse gjev grunnlag for å utvikle ei generell forståing av fenomenet barnetragedie.

Larsen meiner, det vil vere umogleg å vere heilt objektiv når ein driv med forskning, uansett kva for type forskingsmetode ein nyttar. I kor stor grad det er viktig å vere objektiv i ein studie, vil også variere med omsyn til forskaren sitt vitenskapssyn, og kva for metode ein brukar (Larsen, 2017, s. 14). Ettersom denne studien har ei fenomenologisk tilnærming, vil eg tolke datamateriale og fagteorien utifrå mi subjektive oppfatning av han.

Nyeng peiker på at ein gjennom å skildre folk sine subjektive opplevingar, indirekte fangar dei strukturane som har nedfelt seg i forskaren si bevisstheit, og dei rutinar og vanar i tenkinga som har fastsett fenomena (Nyeng, 2012, s. 35). I denne studien var norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk det sosiale fenomenet som vart studert, og som fortolkar av dette fenomenet, vert det skildra i forhold til mine eigne perspektiv i samspel med studien sitt fagteoretiske perspektiv.

3.2 Analysemetode

I denne delen vil eg gjere greie for kva for analysemetode som vert nytta i framsyningsanalysane. Eg vil vise til korleis eg nyttar *betydningsmodellen*, observasjonsnotat og fagteori til å utføre framsyningsanalysane.

Teatersemiotikk

Ein framsyningsanalyse, er for denne studien ein analyse som inneber meir enn ei tolking av det som skjer, mellom teppet i teatersalen går opp og ned. Her vert opplevinga av heile den teatrale hendinga analysert. Eigtved meiner at ein analyse av ei teatralisk hending allereie byrjar då analytikaren vert oppmerksam på hendinga. Ifølgje Eigtved, vert det straks skapt ei interesse basert på forventningar, som kan bidra til å forme resultatet av analysen (Eigtved, 2007, s. 137). Difor er det viktig for framsyningsanalysane at eg som analytikar er merksam på kvifor framsyningane vakte interesse. Det er difor også viktig å vere bevisst på kva for kriterium som må vere oppfylt for mitt utval av framsyningar.

Eigtved trekkjer i si bok *Forestillingsanalyse: en introduktion*, fram *betydningsmodellen*, som er basert på teatersemiotikk. Betydningsmodellen er sterkt knytt til teatersemiotikken, ettersom han tek utgangspunkt i tolking av symbol. Teatersemiotikk handlar om korleis ein kan forstå omverda gjennom å oppfatte elementa i ho som symbol, og tilskrive dei meining ved å oppfatte dei som symbol. Denne prosessen skjer også i *betydningsmodellen*, som vert brukt som analyseverktøy for ei teatralisk hending. Då eit element får ei betydning, kan det verte tolka. Eit døme på dette, kan vere krossen; elementet er to bjelkar lagt på tvers av kvarandre, men symbolet er kristendom (Eigtved, 2007, s. 107). Ei semiotisk tilnærming til framsyningsanalysane, kan sjåast i samband med at alt innan eit scenisk forlaup kan tolkast som symbol.

Betydningsmodellen set søkelys på å undersøke betydninga til sceniske element. Dette vil seie at han tilbyr ein måte å undersøkje kva som er betydningsfylt i ei framsyning. Ved ein systematisk tilgang til eit komplekst fenomen, gjev modellen ei ramme for å forstå. Dermed tilbyr han ei oversikt som er naudsynt for å kome i gong med analysane (Eigtved, 2007, s. 115). Betydningsmodellen vert brukt til å finne og tolke dei gjennomgåande symbolske trekka i framsyningane.

Observasjon

Ettersom framsyningsanalysane er basert på observasjon, vil eg no trekkje inn fagteori som skildrar arbeid basert på observasjon. Den norske sosiologen og professoren i kriminologi, May-len Skilbrei, skriv om observasjon i boka *Kvalitative metoder: planlegging, gjennomføring og etisk refleksjon*. Skilbrei kallar forskingsdesign som skapar observasjonsdata for observasjonsstudie. Eit anna omgrep som ofte vert brukt for å skildre denne typen arbeid er *feltarbeid*. Dette er eit omgrep som inkluderer det å vere til stades og observere ein stad, eit miljø eller ein organisasjon, eller ein eller annan eining som kan kallast eit felt (Skilbrei, 2019, s. 58). Feltet for dette arbeidet vil vere norske teatersalar, som eg skal besøkje for å observere det som går føre seg på scena.

Observasjonsstudium varierer også mykje med omsyn til kor stor grad forskaren er integrert i aktivitetane som går føre seg i feltet han studerer. Det eine ytterpunktet er observasjonsstudium, som berre består av observasjon. Slike studium vert kalla ikkje-deltakande eller passiv observasjon. Dette er eit forskingsdesign der forskaren ikkje deltek i det sosiale livet i feltet sjølv, men berre observerer kva dei andre seier eller gjer (Skilbrei, 2019, s. 59). I denne studien er observasjonen også passiv, ettersom eg ikkje deltek i framsyningane eg analyserer eller pratar med publikum.

Når ein skal planleggje ei observasjonsstudium, er det, ifølgje Skilbrei, spesielt viktig å avklare kva fenomenet er, kva for situasjon ein er, i og korleis miljøet ein skal observere er. Forskaren må identifisere feltet som noko grensbart. Det er viktig å ta stilling til at vala ein tek i førebuinga kan påverke kunnskapen ein får tilgang på. Val av type situasjon byggjer også på ei hypotese, om at det skjer noko viktig i situasjonen, noko som kan hjelpe forskaren med å forstå noko essensielt med det han studerer (Skilbrei, 2019, s. 116). I mitt arbeid har eg vald å observere det som skjer på scena i teaterframsyningar, og spesielt fokusere på korleis dei ulike sceniske verkemidla seier noko om framsyningane sitt barnesyn, sidan dette er noko eg har kunnskap om.

I boka *Observasjon som metode i lærerutdanningene*, trekkjer forfattarane Cecilie P. Dalland, Silje Hølland, & Louise Mifsud fram korleis observasjon er ei krevjande forskingsmetode, sidan forskaren må halde fokus på det som skjer rundt han, samstundes som han tek notat. Forfattarane understrekar difor viktigheita av å ta notat undervegs i ei hending, dersom det er mogleg, for å ikkje gløyme viktige detaljar ved observasjonen (Dalland, Hølland, & Mifsud, 2023, s. 87). I min observasjon av framsyningane, tok eg notat undervegs av hendinga. Etter hendinga sat eg meg ned på ein kafé, for å leggje til det eg ikkje fekk moglegheit til å skrive ned. Eg ville behandle dataen då den var så ferske som mogleg, for å hugse flest moglege detaljar og inntrykk. Ettersom teater er ei underhaldningsform, opplevde eg nokre gongar at fokuset på å ta notat, og halde meg til forskarrolla, kunne vere utfordrande. Enkelte gongar opplevde eg at eg låt meg engasjere så mykje i framsyningane, at eg gløymde å ta notat. Her vil eg leggje til at desse sterke inntrykka også vart notert i mine observasjonsnotat.

Analysemodell

Eg vil no leggje fram min eigen analysemodell, som er basert på teatersemiotikk og fagteori, og har ei hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming.

Fyrsteintrykk og forventningar

Fyrst i analysane vil eg presentere fakta om framsyninga, som til dømes informasjon om bakgrunn og formål ved framsyninga, dersom dette er skildra på DNS si nettside, eller i programhefta. Ved ei hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming tek eg utgangspunkt i mine subjektive opplevingar av framsyningane, og ifølgje ei hermeneutisk tilnærming, finst det heller ingen absolutte røyndomar (Nyeng, 2012). Mine fyrsteintrykk og forventningar kan sjåast i lys av den hermeneutisk-fenomenologiske tilnærminga til studien, ved at det eg veit om framsyninga før eg ser ho, er basert på mi subjektive tolking.

Ein del av den hermeneutisk-fenomenologiske tilnærminga til mine framsyningsanalysar, går ut på eit ynskje om å oppleve framsyningane så nært barnepublikummaren som mogleg. Dette inneber i praksis at eg ikkje les andre teatermeldingar på førehand, eller les i brosjyren eg får utdelt i teateret, før framsyninga er over. Dette gjer at mi forforståing i mindre grad fargar det eg observerer, og korleis eg tolkar framsyningane.

Relevans for barnepublikummet

I dette punktet konkluderer eg analysen ved å drøfte relevansen framsyninga har for barnepublikummet. Dette gjer eg med fagteorien, som har vorte lagt fram i denne studien, som grunnmur. Under dette punktet stiller eg spørsmålet: *Er framsyninga relevant for barnepublikummet?* Relevansen for barnepublikummet vert vurdert utifrå i kva for grad framsyninga tek barnepublikummet sine referanserammer og behov i betraktning, basert på det studien har lagt fram om dette.

Barnesyn

Under dette punktet vil eg finne svar på kva for barnesyn framsyningane har. Eg stiller meg her spørsmålet: *Kva for barnesyn har framsyninga?.* Korleis framsyninga skildrar tabubelagd tematikk, kan seie noko om teateret sitt barnesyn, og difor vil Hagnell sine myter om barneteater (Hagnell, 1983) vere eit reiskap som kan bidra til å avdekke teateret sitt barnesyn, ved å posisjonere framsyningane oppimot mytane.

Tematikk og sjanger

Ein analyse av framsyninga sin tematikk og sjanger heng saman, ettersom eg under dette punktet spør om det finst norske barnetragediar. Fordi tematikken er ein viktig del av sjangeren, vil det vere hensiktsmessig å sjå på tematikk og sjanger. Basert på Osten si forskning og utvikling av teaterforma barnetragediar (Osten, 2002), vert tre absolutte kriterium, som må verte oppfylt for å kunne kallast ei barnetragedie, forma. Eg vil under dette punktet stille spørsmålet: *Passar framsyninga inn under sjangeren barnetragedie?*. For å svare på dette nyttar eg meg av Osten sine kriterium for sjangeren.

For å kunne verte definert som ei barnetragedie, må framsyninga skildre barn si oppleving av verda, skildre makteslause barn, og samstundes kritisere vaksne, og skildre tabubelagd tematikk (Osten, 2002). Ved å svare på desse kriteria, vil eg kunne avdekke både sjanger og tematikk, sidan tabubelagd tematikk er eit av kriteria for sjangeren. Analysen av tematikk og sjanger vil også vere basert på betydningsmodellen, sidan han kan bidra til å tolke det sceniske intrykket. Korleis framsyninga skildrar tematikken gjennom kostyme, regi og manus, vil vere avgjerande for å kople han opp mot barnetragediesjangeren.

3.3 Empiri

I denne delen vil eg presentere empirien som skal verte analysert, og gjere greie for korleis han vert nytta som reiskap i mine framsyningsanalysar. Eg viser også til korleis empirien har vorte samla inn, ved hjelp av nettsøk, observasjonsnotat og programhefte. Empirien som vert analysert i denne studien er tre teaterframsyningar for barn; *Mali befaler*, *Det blåser på månen* og *Den vesle prinsen*. Dei tre teaterframsyningane er alle oppsett hjå Den Nationale Scene i Bergen i 2022 og 2023.

Framsyningar

På nettsida til Den Nationale Scene (heretter DNS) finn eg danseframsyninga *Mali befaler* (Den Nationale Scene, 2022), ei danseframsyning for barn med ein tematisk relevans, som gjer det vanskeleg å unngå å studere framsyninga nærmare. Teksten om framsyninga spør seg korleis verda ser ut dersom barnet får bestemme, i staden for dei vaksne. På DNS si nettside, står det at framsyninga er har tilråda aldersgrense 4 år.

DNS skriv at det i *Mali befaler* er Mali på 5 år som bestemmer alt, og at ingenting er som i den verkelege verda. «Mali befaler at foreldrene skal gjøre ting på hennes måte, på hennes premisser, med hennes regler» (Den Nationale Scene, 2022). Denne framsyninga er relevant som empirisk data, fordi ho ser ut til å utfordre maktperspektivet mellom barn og vaksne, og dermed kan ho verte tolka som ei framsyning for barn med tabubelagd tematikk.

På nettsida til DNS fann eg seinare på hausten ei framsyning med tittelen *Det blåser på månen* (Den Nationale Scene, 2022). Under tittelen står det at sjangeren til framsyninga er barneteater, og at ho har tilråda aldersgrense 7 år. Eit handlingsreferat skildrar framsyninga slik;

«Når pappaen kalles inn til krig i Bombardiet for å styrte tyrannen Hulagu, får de beskjed om at nå er det ekstra viktig å være snill. Dina og Mina får vite at pappaen blir tatt til fange, og bestemmer seg for å reise til Bombardiet for å redde ham» (Den Nationale Scene, 2022).

Denne teksten hintar til at framsyninga handlar om eit barneperspektiv på krig, noko som kan sjåast på som ein tabubelagd tematikk. Difor er framsyninga relevant, ettersom krig er noko som også rammar mange barn og unge.

Framsyninga *Den vesle prinsen* hjå DNS oppdaga eg på nyåret, og skildringa av framsyninga vekka interesse. DNS si nettside skriv at framsyninga passar best frå 6 år. *Den vesle prinsen* vert skildra som ei framsyning som tek publikum med på ei reise til ulike planetar, der ein får møte «ein herskesjuk konge utan undersåttar, ein forretningsmann som vil eige alle stjernene, ein drankar som drikk for å gløyme kvifor han drikk, ein geograf som aldri forlèt pulten sin og ein lyktemann fastlåst i umoglege arbeidsinstruksar» (Den Nationale Scene, 2023). Denne skildringa av framsyninga peikar på ein kritikk av vaksne, som er relevant for denne studien, ettersom kritikk av vaksne er ein del av det å utfordre maktperspektivet, og er eit av barnetragediesjangeren sine viktigaste formål.

DNS skriv også at det vert sagt om *Den vesle prinsen* at det er den klokaste og mest underfundige forteljinga om kjærleik og sagn nokonsinne. «Dei vaksne skjønner aldri noko av seg sjølv, og det er utmattande for barn å måtte forklare alt mogeleg for dei heile tida. Men løyndomen er veldig enkel; «Det er berre med hjarte ein ser godt. Det viktigaste er usynleg for auga» (Den Nationale Scene, 2023). Her er endå ei skildring av korleis framsyninga vert presentert som er framsyning som tek barn på alvor gjennom å kritisere vaksne.

Datainnsamling

Nettsøk

Då omgrepet barnetragedie sjeldan vert teken i bruk om norske barneteaterframsyningar, vel eg å fokusere på å finne framsyningar for barn med tabubelagd tematikk, basert på det eg veit om tabubelagd tematikk frå teorikapittelet. Eg leitar primært etter framsyningar som sjølv skildrar at dei er laga for barn, og at dei skildrar tematikk som kan kategoriserast som tabubelagd.

Ved internettsøk filtrerte eg ut scenekunsten for barn i Bergen som skriv at dei skildrar om ein type tematikk, som kan verte sett på som tabubelagd å skildre for barn. Dette resulterte i tre treff hjå DNS i Bergen; *Mali befaler* som skriv at det er ei framsyning som utfordrar maktperspektivet mellom barn og vaksne, *Det blåser på månen*, som vert skildra som ei framsyning med krig som tematisk bakteppe, og til slutt *Den vesle prinsen* som vert presentert som ei barneteaterframsyning som kritiserer korleis sjølvopptatte vaksne utmattar barna.

Observasjonsnotat

Skilbrei, skriv i si bok om observasjonsnotat, også kalla feltnotat, og peikar på korleis observasjonsnotat kan vere eit nyttig reiskap i kvalitativ forskning. Ho skriv at det er gjennom observasjonsnotat at observasjonsdata vert til forskingsmateriale. Ein del av førebuinga er difor å leggje til rette for å skrive observasjonsnotat. Sidan det er ikkje praktisk mogleg for forskaren å notere heile tida, eller memorere alt som skjer i *feltet*, må forskaren lage strategiar som sørger for at han får med seg mest mogleg av det han treng. Skilbrei trekkjer fram korleis stikkord kan vere svært nyttige i utvikling av observasjonsnotat. Stikkord kan hjelpe forskaren med å memorere det som skjer og vert sagt (Skilbrei, 2019, s. 119). Under mine observasjonar av framsyningane nytta eg meg av denne måten å arbeide på. Eg noterte stikkord og korte setningar som reiskap for å hugse det eg observerte.

Skilbrei skriv at det ein lett drukne i data, i nokre observasjonssamanhengar, der det skjer mykje på ein gong. Difor meiner ho ei feltdagbok er løysinga. Om ein skriv fortlaupande det ein ser og høyrer, og forhold seg til det ein skriv undervegs, kan det vere at det trer fram mønster ein ikkje såg i utgangspunktet. Feltdagboka er då viktig som reiskap for forskarar som utfører observasjonsstudiar, både fordi ho samlar og kartlegga observasjonar som forskaren kan vende tilbake til, og fordi ho innehelder løypande refleksjonar kring observasjonane (Skilbrei, 2019, ss. 148-149). Ei feltdagbok vert i denne forskinga nytta ved at eg tok notat i ei notatbok. På denne måten kunne eg få med meg mest mogleg. Dersom eg skulle ha notert alle mine observasjonar, ville eg ikkje kunne observert alt som føregjekk på scena.

Skilbrei meiner at gode notat er ei forutsetning for gode analysar. Skilbrei meiner observasjonsnotat bør vere beskrivande og detaljerte, og ikkje berre reprodusere forskaren si tru. Ho meiner poenget med ei feltdagbok er å notere ned detaljar, også detaljar ein ikkje er sikker på får betydning, for å seinare kunne merke seg mønster ved observasjonane. Observasjonsnotat bør difor vere beskrivande og detaljerte, og inkludere mest mogleg informasjon (Skilbrei, 2019, s. 149). I arbeidet med mine framsyningsanalysar nyttar eg meg av observasjonsnotat, for å betre kunne hugse kva eg har sett og opplevd i teateret. Sjølv om eg nyttar meg av stikkord, er desse så detaljerte som mogleg for at eg enkelt kan hugse observasjonane.

Skilbrei skriv at observasjonsnotat vert best dersom forskaren etablerer gode rutinar og set av god tid til studien. Ho understrekar også at observasjonsnotata er best om dei vert skrive ned så tidleg som mogleg (Skilbrei, 2019, ss. 149-150). Eg vil difor trekkje fram korleis eg noterte mange stikkord undervegs i observasjonen av framsyningane, for så å setje meg ned rett etter framsyninga for å skrive stikkorda om til meir utfyllande setningar. På denne måten fekk eg eit så rått og direkte resultat som mogleg.

Måten ein tek notat på kan påverke situasjonen. Dalland, Hølland, & Mifsud peikar på at penn og papir ofte er mindre forstyrrende, enn å skrive på ei datamaskin (Dalland, Hølland, & Mifsud, 2023, s. 90). I ein mørk teatersal valde eg ved den fyrste framsyninga eg observerte å notere på notat på mobilen min, men då eg opplevde at lyset frå skjermen, og kanskje også mobilen i seg sjølv verka som eit forstyrrende element for nokre i publikum, valde eg å gå vekk i frå dette. Ved dei to neste observasjonane, tok eg difor med meg ei lita notatbok og ein penn og skreiv ned stikkord på i staden. Ettersom ein teatersal oftast er eit mørkt rom som ikkje er ideelt for å skrive i, nytta eg meg difor ekstra godt av pausane. I pausane såg eg over stikkorda mine, og la til fleire av mine observasjonar.

Programhefte

Ved inngangen til alle teaterframsyningane eg har analysert, fekk eg utdelt eit programhefte med informasjon om framsyninga. Desse programhefta vert teken i bruk som referansar i mine framsyningsanalysar. Eg vil sjå på kva framsyningane seier dei har som formål, og basert på mine framsyningsanalysar vurdere dette.

3.4 Truverdigheit

I lys av omgrepa validitet og reliabilitet, vil eg no reflektere kring forskinga si truverdigheit.

Validitet og reliabilitet

Tidlegare i denne studien har eg avklart at han skildrar norske barn som barnepublikummet, medan eg i analysedelen ser på tilbodet til barn i Bergen. Det skal difor verte lagt merke til at resultatet i analysane kunne vore annleis, om dei hadde vorte utført i ei bygd med mindre kulturtilbod for barn og unge. Det er vanskeleg å seie noko om i kor stor grad geografi vil verke inn på resultatet, men det er likevel verd å merke seg at det kan vere skilnad på reaksjonane til eit meir urbant barnepublikum, som kanskje er meir van med å gå på teater, kontra eit barnepublikum som kanskje er meir ukjend med teater.

Eg vil også presisere at den delen av norsk barneteater som vert analysert i denne studien, i praksis baserer seg på DNS si skildring av tabubelagd tematikk. Dette er grunna med at eg ikkje fann nokre frie teatergrupper, som skildra tabubelagd tematikk for barn i Bergen i laupet av forskingsperioda. Ettersom DNS er eit norsk institusjonsteater, vil eg difor understreke at frie teatergrupper ikkje er ein del av resultatet. På bakgrunn av det fagteorien har lagt fram om frie teatergrupper si skildring av tabubelagd tematikk, er eg oppmerksam på at svaret på problemstillinga kunne vore annleis, dersom frie teatergrupper også var ein del av empirien.

Skilbrei peikar på kor viktig det er å reflektere kring forskaren sin avstand til eigen erfaring i eit observasjonsstudium. Ho meiner det å få ei god balanse mellom fyrstehandskunnskap og analytisk distanse, er ein føresetnad når ein gjennomfører observasjonsstudium. Idealet er at forskaren skal vere i stand til å få tilgang på noko som deltakarane ikkje får tilgang på, fordi dei er for tett på (Skilbrei, 2019, s. 60). I mitt tilfelle vil mi tolking av framsyningane kunne gje ei ny innsikt, enn det teateret som står bak framsyninga, har. Teateret har arbeida med ei framsyning i lang tid, og eg kjem utanfrå teateret med mi kompetanse, erfaring og fagteori, og analyserer framsyningane med ein avstand til materiale.

Nokre gongar er feltet ein observerer kjend for forskaren frå før. Då kan skiljelinjene mellom feltet forskaren studerer, og hans eige liv praktisk og sosialt, verte viska ut. At forskaren har kjennskap til feltet han studerer, kan gjere at forskinga vert meir integrert i forskaren sitt liv (Skilbrei, 2019, s. 61). Som forskar kjem eg som eg outsider inn i teateret, men studerer likevel innanfor eit fagfelt og i ein setting eg er kjend med frå før. Eg har også eit engasjement for skildring av tabubelagd tematikk i barneteateret, ei hypotese om at norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk meir filtrert enn det svenske, og kunnskap om barnetragediesjangeren, som kan farge mi forståing. For å imøtekome dette, har eg utforma ein teaterfagleg analysemodell, som utgangspunkt for mine framsyningsanalysar.

Nyeng trekkjer fram at det i kvalitativ forskning finst ein ambivalens til omgrepet validitet, ettersom det i så stor grad er forma av det kvantitative og positivistiske forskingsparadigmet. Han meiner difor reliabilitet er eit omgrep som gjev kvalitativ forskning eit breiare nedslagsfelt (Nyeng, 2012, ss.114-115). Difor vil eg i denne delen, om studien si truverdigheit, også trekkje fram omgrepet reliabilitet.

Reliabilitet handlar om kor robust ei undersøking er, og seier noko om funna i ein studie er til å stole på. Med andre ord, seier reliabiliteten noko om haldbarheita til funna. Ein måte å måle ein studie sin reliabilitet er, ifølgje Nyeng, at uavhengige observasjonar av same fenomen skal gje same resultat (Nyeng, 2012, ss. 105-106). Ettersom dette studie er basert på ei hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming, vil eg ikkje kunne garantere for at sidemannen i teatersalen har same oppleving som meg, av framsyningane eg analysar. Likevel kan ein ved å nytte seg av analysemodellen som målemetode, kunne ende opp med eit tilsvarande resultat.

Dalland, Hølland, & Mifsud viser til korleis validitet i kvalitativ forskning bør ha fokus på tillit til resultatata. Lesaren skal kunne stole på at resultatata eller forskaren sine slutningar, er korrekte. Ved sidan av dette, trekkjer forfattarane fram at det i kvalitativ forskning ikkje automatisk er ei svakheit om ein har to ulike skildringar av same hendig. I staden løftar dei fram omgrepet «fleirperspektiv», som noko positivt (Dalland, Hølland, & Mifsud, 2023, ss. 106-107). Sjølv om denne studien er deduktiv, og forankra i fagteori, er han også ein hermnetautisk-fenomenologisk studie, basert på mi tolkning av framsyningar, som observasjonsobjekt. Dette vil kunne føre til at mine funn kan tolkast annleis av ein annan forskar, noko som igjen kan føre til fleire perspektiv om barneteater med tabubelagd tematikk.

4.0 RESULTAT

Her vert resultatata frå framsyningsanalysane presentert. Resultata er basert på mine observasjonar, nærlesing av programhefte og skriving av observasjonsnotat.

Mali befaler

Sjølv om denne framsyninga berre varar i tjuve minutt, betyr ikkje det at ho automatisk er mindre kapabel til å seie noko om norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk. Framsyninga sin tematikk kjem tydeleg fram gjennom heile framsyninga, og særskild i manuset, noko eg vil gå nærmare inn på i drøftinga.

Scenografien som møter publikum i det dei entrar salen, er ein fargerik heim, med veggjar fulle av fuglemåleri og ei dempa belysning. Eg observerer at det er lite møblar på scena, og tolkar at scenografien ikkje er det som tek fokuset i framsyninga. Det er det skodespelarane si rørsle som fyrst gjer. Stemninga scenografien skapar er ei koseleg atmosfære, som speglar ein gjennomsnittleg heim der det bur små barn, men som likevel kanskje er litt meir leiken og fargerik enn dei fleste heimar. Dette vert bekrefta då framsyninga byrjar med at skodespelarane kjem hoppande og dansane ut gjennom luker i veggen. Dei dansar både åleine og saman, heilt til dei vert avbroten av Mali, ei dukke, som symboliserer ein femåring.

Eg observerer at Mali kallar dei to vaksne for Mamsepapsen. Ikkje mamma og pappa, Mamsepapsen. Mamsepapsen er begge sminka som dyr, med dyresnuter og bustete parykkar, men har på seg menneskjeklede. Eg opplever sminka som eit forstyrrande verkemiddel, ettersom Mali er ei dukke som ser ut som eit heilt vanleg barn, til trass for at hovudet hennar er betydeleg større enn resten av kroppen. Likevel er ho meir menneskeliknande enn dyreliknande, og i same storleik som ein kan forvente at ein femåring er. Dukka sin verkelegheitsnære storleik er eit verkemiddel som skapar ei sterkare fiksjjonskontrakt.

Mesteparten av framsyninga består av at Mamsepapsen dansar, oftast som ein respons på Mali sine kommandoar. Sjølv om dans ikkje er mi ekspertise, observerer eg at dansen er leikande, og fri. Det ser også ut til at dei blandar fleire ulike danseformer. Mamsepapsen dansar i ein moderne og akrobatisk stil, med innslag av hip hop og breakdance. Den mannlege dansaren snurrar på hovudet, i det som verkar som fleire minutt, og den kvinnelege dansaren går stadig i spagat, og viser kor smidig ho er. Dansen speglar ein barnleg veremåte, og fleire av rørsleane symboliserer ei positiv og leiken tilnærming til livet.

Dansarane brukar møblane i framsyninga til å danse med, oppå og rundt, og fyller heile scenebiletet til ei kvar tid. Dukka Mali vert nokre gongar med inn i dansen, ved at dei løftar og snurrar ho rundt, men som oftast er ho oppstilt med armane i kross på kanten av scenebiletet, og observerer at dei vaksne dansar, etter hennar kommando. Her står den bekymringslause dansen til den vaksne i kontrast med barnet si seriøse framtoning. Mali gjev Mamsepapsen fleire kommandoar, og bestemmer om dei skal røre seg fortare, langsamare eller på ein annan spesifikk måte.

Eg observerer at Mamsepapsen si røyst aldri vert fysisk høyrd i framsyninga, og at Mali er den einaste karakteren som har replikkar. Dette skapar eit større rom til barneperspektivet. Replikkane vert framført over ein høgtalar, og er spelt inn på førehand av eit barn. Samspelet dansarane har med replikkane har god timing, og dette gjer at eg opplever det dukka seier meir realistisk. Mali bestemmer alt i framsyninga; når det er leggetid, når dei skal ete godteri, og kva ho skal ha på seg. Mamsepapsen følgjer opp. Framsyninga kritiserer stadig dei vaksne si tidsprioritering. Mali sine replikkar uttrykker hennar misnøye om at det alltid er dei vaksne som skal bestemme alt, og at dei vaksne aldri har nok tid til henne, fordi dei alltid ser ned i teflonane sine eller i ei bok. Mali seier at barn er like smarte som vaksne.

Då Mali gjev Mamsepapsen beskjed om at dei må knyte skoa sine, kjem det store skolisser ut av veggen som dei dansar med. Dei surrar seg inn og fast i dei, og slik symboliserer skolissene at sjølv vaksne kan slite med noko så enkelt som å knyte skoa. Då Mali bestemmer at det er godteri til middag, finn Mamsepapsen fram godteri, og dansar fram og tilbake med det, før det til slutt hamnar opp hjå Mali. Då det er leggetid dansar Mamsepapsen i senga og gjennom natta bytar dei på kor dei ligg i senga fleire gongar, gjennom å danse over og under kvarandre, til dei til slutt sovnar. Dette symboliserer rastlausheita hjå karakterane.

Mali er sjarmerande og rappkjefta. Eg opplever at ho har god sjølvtilitt og tykkjer ikkje ho verkar som eit sårbart barn, før ho får vite at Mamsepapsen er gravid. Då opplever eg at Mali vert sjalu. Ho vil ikkje dele foreldra sine med babyen i magen, som ho sjølv kallar «skrikeprompen». Dansen i senga kan tolkast, frå eit vakse perspektiv, som eit symbol på at dei lagar barnet gjennom rørslene. Eit kostymeskifte symboliserer at magen veks, og ein roleg og nær dans mellom dansarane symboliserer tida som går i laupet av graviditeten. Så observerer eg ein baby som skrik inni ei skuff. At babyen vert teken ut av skuffa, symboliserer at han vert fødd. Med dette sluttar framsyninga med at Mali ser på veslesystema si, og seier til henne at «no er det du som bestemmer». Eg opplever sluttreplikken som eit sterkt verkemiddel, som skapar sirkelkomposisjon og understrekar budskapen.

Det blåser på månen

Noko av det fyrste eg observerer med framsyninga er at dei to hovudkarakterane, tvillingsøstrene Dina og Mina, er spelt av to menneskjer med ulikt kjønn og utsjånad. Det einaste som symboliserer at dei er tvillingar, er at dei har på seg heilt like klede.

Tvillingsøstrene har ulik dialekt, på trass av at dei vert framstilt som å ha vakse opp i same heim heile livet. Sjølv om fantasien ikkje har grenser i teateret, tek dette mykje fokus. Fleire av rollene i framsyninga vert spelt på tvers av kjønn. Det å vise korleis kjønn er flytande omgrep med stort olbogerosom opplever eg som fint og relevant, men når tvillingar har totalt ulik dialekt og hudfarge, til trass for å ha same foreldre, kan illusjonen om at dei er tvillingar verte broten og skape forvirring.

I byrjinga av framsyninga, seier mor og far til tvillingsøstrene Dina og Mina at faren må reise vekk fordi det er krig, og at jentene difor må vere snille. Dei gjev kvarandre ein klem, og faren reiser. Rett etterpå finn jentene på nye rampestrekar, og det verkar ikkje som at krigen har særleg effekt på barna. Det kan tenkast at jentene brukar sine rampete påfunn for å distansere seg frå sine vonde kjensler, og kamuflere redselen over korleis det går med faren deira, men det er ikkje slik det vert skildra.

Tvillingane går på skulen dagen etter faren si avreise. Eg observerer at kroppsspråket deira symboliserer at dei keiar seg. Dei søv i timen og ertar læraren når han snur ryggen til dei. Dina og Mina skal lære om keisame emne på skulen, som til dømes kva for type sniglar som finst, og det er forståeleg at dette kan verke uinteressant for to unge jenter som heller vil vere ute å leike. Læraren nemnar ikkje krigen med eitt ord. Det verkar som at han ikkje finst, og dette gjer at eg gløymer krigen heilt fram til andre akt, då tråden vert teken opp att.

Dina og Mina skulkar skulen og dreg inn til byen Puslevik, der dei steler alle pølsene til slaktaren. At dei vert blåse opp, ved hjelp av store drakter, symboliserer at dei har ete for mykje. Eg observerer at det ikkje finst nokre symbol som viser at Puslevik er særleg råka av krigen. Alle butikkane vert styrt som normalt, og ingen av karakterane i byen nemnar heller krigen. Danselæraren er ein av dei fyrste karakterane som nemnar krigen, etter at faren reiste i byrjinga av framsyninga. Danselæraren har sjølv arbeida som soldat, og fortel jentene at han drog heim att for å verte danselærer, fordi han vart redd av å vere i krigen. Dei tre karakterane dansar og syng ein munter song. Så held jentene fram med små og store rampestrekar.

Omsider skjønner jentene sjølv at dei har vore for rampete, og bestemmer seg for å dra ut i skogen for å finne ei heks, som dei har høyrd kan hjelpe dei med å verte snille. Då byrjar ei merkeleg reise. Jentene møter hekka, får feil trylledrikk, vert gjort om til kenguruar og brått er dei i ein dyrehage. Der møter dei ein puma som truar med å ete dei, men som dei endre opp å verte venar med. Jentene tek med seg sin nye ven Puma heim, og gøymmer henne på loftet.

Heime møter dei mor. Ho har fått eit brev om at faren er teken til fange i kongeriket Hulagu. Jentene vert bekymra for faren, og bestemmer seg for å dra til Hulagu, for å redde far sin ilag med pumaen. Dei bestemmer seg også for å overtale danselæraren sin til å følgje dei dit, sidan han har vore der før, og dei ikkje kan vegen. Dei fortel ikkje læraren kor dei skal, så nok ein gong driv dei med fanteri, for å få vilja si. Då dei kjem fram til Hulagu, vert danselæraren redd, og spring heim att. No er det opp til tvillingjentene og Puma å snike seg inn i den vonde diktatoren sitt slott, for å redde far sin. Teppet går ned og symboliserer at andre akt er slutt.

Framsyingar har også ein forteljar, men denne karakteren opplever eg som overflødig. Hans stadig lange forteljarsekvensar er keisame. Då eg ser meg rundt i salen under forteljarsekvensane, observerer eg barn som geispar og ser i taket, medan då Dina og Mina er i skumle Hulagu, er det spennande for barna. Dei smilar, ler og røyser seg frå setene. Munter popmusikk og dans er eit fengande, og gjennomgåande element i framsyninga. Det visuelle uttrykket er fargerikt og scenografien inneheld store element, som til dømes eit gigantisk tre med ei stor huske som hekka bur i, og med store murveggar i slottet.

I andre akt vert essensen av tematikken augeblikkeleg fanga. Vi vert teken med inn i krigen, der krigen sin absurditet får skinne. Vi vert presentert for diktatoren, som er kledd ut som ein forvaksen baby, i rullestol med smekke og smukk, og symboliserer absurditeten til krigen. Diktatoren har eit språk og ein veremåte som er humoristisk. Sjølv om han seier ting som «eg skal drepe alle!», vert det humoristisk då han får til svar frå ein, av dei tre tenarane hans at; «du har jo allereie drepe alle». Tvillingane får snike seg inn i diktator Hulagu sitt slott, og vert avslørt. Då dei held på å verte tekne til fange, kjem danselæraren inn i rustning og reddar jentene, faren, og dagen. Danselæraren sin returnering, symboliserer at alt går bra til slutt. Dina og Mina tek med diktatoren heim, og dreg tilbake til den vonde hekka, som dei også vert venar med. Det visar seg då at hekka er den «vonde» tvillingsøstera til Dina og Mina si mor. Alle vert forsona, og framsyninga vert avslutta med ein munter song som alle dansar til.

Den vesle prinsen

Ved inngangen til teateret observerer eg at det står ei såpeboblemaskin med ein flokk barn rundt. Eg smilar, og tenkjer at dette er eit symbol på at eg no skal sjå er ei barneframsyning som er leiken og fantasifull. Teppet går opp og bak det finst, til mi overrasking, ein svært minimalistisk scenografi. Den store hovudscena er omtrent tom. Det einaste som finst på dreiescena er tre knallgule vifter, som symboliserer flykrasjen. I laupet av framsyninga endrar ikkje det sceniske uttrykket seg i stor grad. Eg observerer at det kjem ballongar opp av golvet, eit tau ned frå taket, og flyg papir rundt om, men elles er scenografien minimalistisk. I *Den vesle prinsen* er det historia som er i fokus, og ho treng ikkje mange sterke visuelle element for å skinne. Når Prinsen og Piloten flyg til nye planetar, vert dette symbolisert ved at scena dreiar på seg, og viftene vert skrudd på. Det trengs ikkje fleire element eller symbol for at publikum kjøper fiksjonskontrakten.

Flykrasjen som byrjar historia vert symbolisert av papir som flyg gjennom lufta, men også ved at skodespelaren fortel det til oss. Utifrå ei lita luke i veggen bak på scena, observerer eg at det kjem ein kvinneleg skodespelar ut. Etter litt tid, observerer eg også krona på hovudet, og fattar at ho symboliserer Prinsen som vert omtala i tittelen. Prinsen er, i likskap med Piloten, på oppdagingsferd, og har hamna i ørkenen. Ørkenen vert symbolisert ved at Piloten er veldig tørst.

Prinsen ber Piloten om å teikne ein sau til han, og etter litt motstand frå Piloten, gjer han det til slutt. Prinsen meiner sauen treng noko å ete for å overleve, så Prinsen plantar ei rose. Ideen om sauen og rosa, og kvifor dei verkar så utruleg viktige for Prinsen, verkar ikkje heilt logisk for meg på dette tidspunktet i forteljinga. Men eg tykkjer likevel Prinsen si positive tilnærming til situasjonen symboliserer det barnlege håpet, som Piloten meiner ikkje finst i Ørkenen. At rosa veks, vert symbolisert ved at ho går frå å vere éin til fire rosa ballongar, som til slutt endar opp som eit menneskje. Rosa fortel publikum at ho er ei rose. Eg opplever rosekarakteren som ei diva med høge krav. Ho er tydeleg på kva ho treng for å ha det bra, men dette tykkjer Prinsen vert for slitsamt å ha ansvar for, så difor reiser han til ein ny planet.

På den nye planeten Prinsen hamnar på, finst det berre eitt menneskje, det gjer det også på alle planetane han reiser til. Her møter han ein Konge, som symboliserer kor maktsjuka vaksne kan vere. Kongen er oppteken av å bestemme over andre, men har ikkje har nokon å bestemme over. Han syng ein song som symboliserer kjenslene hans, før Prinsen flyg vidare. «Vaksne er jammen merkelege», seier Prinsen og Piloten til kvarandre. Dette gjer dei mellom alle reisene. Denne repetisjonen skapar ei rytme.

Neste karakter er mannen som ynskjer seg applaus, men som er trist, fordi det aldri kjem nokon forbi. Applausmannen symboliserer korleis vaksne treng anerkjening. Han ber Prinsen klappe i henda, og vert kjempe glad då han gjer det, og ber han gjere det igjen. Mannen vil berre ha meir og meir applaus. Dette fattar også publikum, og eg observerer at barnepublikummet byrjar å klappe og hoie. Skodespelaren reagerer på dette med stor glede, men utanom denne applaussekvensen, er ikkje framsyninga interaktiv. Eg opplever at det er ein fjerde vegg mellom sal og scene då Prinsen er på dei ulike planetane. Eit unntak til den fjerde vegg, er Piloten, som vert sittande på scenekanten mellom flygingane Prinsen gjer, og fortel om venskapet sitt med Prinsen.

På neste planet møter Prinsen ein mann med løvemaske. Eg observerer at løvemannen er tydleg oppkava. Replikkane og veremåten hans symboliserer at han er rusa.

«Eg drikk og drikk!», seier løvemannen

«Kvifor drikk du?», lurar Prinsen

«Eg drikk for å gløyme!», ropar løvemannen tilbake

«Gløyme kva?», spør Prinsen roleg

«Gløyme at eg skjemst over at eg drikk», seier mannen med ein sørgjeleg tone tilbake.

Løvemannen, som i programheftet står oppført som Drankaren, syng ein intens heavy metal-song, der han med mørk og ropande røyst gjentek replikkane. Då Drankaren forsvinn ned i hòlet i golvet, seier Piloten til Prinsen at «barn ofte må vere tolmodige rundt krevjande vaksne».

Prinsen flyg vidare til ein ny planet, der han møter ein stressa mann med kaninhovud. «Tissen din heng ut», seier Prinsen til mannen, og ler. Publikum ser ikkje om tissen heng ut eller ikkje, men barnepublikummet ler. Kaninen symboliserer vaksne sitt behov for kontroll. Han er ein matematikar som tel stjernene. Eg observerer at då Prinsen set spørsmålsteikn ved kvifor han gjer dette, vert kaninen sint, og skrik høgt på engelsk; «Do I have to punch you in the face, you fucking fuck!?!». Prinsen vert ikkje skremd, og spør meir om meininga med å telje stjernene. Prinsen får den same replikken slengt mot seg, som song, til svar.

På neste planet møter Prinsen ein mann, som har som kvardag å skru av å på lyset i ein lyktestolpe, på ein planet der dagar og netter berre varar i eitt minutt. Lyktestolpemannen symboliserer korleis dei vaksne er oppteken av å følgje samfunnet sine normer. Mannen fortel Prinsen at han gjer dette, fordi det er instruks, og det hjelper ikkje kor sliten han er, eller lenge det er sidan han har fått sove. Det er ein instruks å gjere jobben sin som lysestolpemann, sjølv om det ikkje er nokon andre å lyse opp verda for enn seg sjølv. Prinsen stiller spørsmål til alle han møter om kvifor dei gjer slik dei gjer, medan denne vaksne karakteren, er eit godt døme på ein vaksen som er mest oppteken av å berre gjere det han har fått beskjed om, fordi han har fått beskjed om det. Eg observerer at alle dei vaksne Prinsen møter på sin veg, inkludert Piloten, verkar stressa og sure, medan Prinsen er eit barn som er open, nyfiken og positiv.

Ein geolog er den neste karakteren Prinsen møter. Geologen symboliserer dei vaksne si kompetanse. Han fortel at han kan alt om fjell, hav, og plantar. Den nyfikne Prinsen fortel geologen om blomen sin, og får til svar at dette ikkje er den einaste blomen der ute. Det finst ein stad med tusenvis av blomar, og det er jorda. Geologen seier at blomen til Prinsen kan reddast om han får vatn. Då kjem Prinsen i eit indre dilemma; skal han reise til jorda og utforske endå ein planet?, eller skal han reise heim til blomen sin?. Prinsen sin utforskartrong vinn, og han reiser til jorda «medan han tenkjer på blomen sin heime», fortel Piloten.

Etter pausen har Prinsen hamna på jorda, og Piloten fortel oss at på jorda finst store mengder av alle slags folk, blant anna «30 millionar drankarar». Prinsen landar i ørkenen. Der møter han ein slange, som seier han kan hjelpe han med å finne blomen sin. Prinsen er ikkje naiv, og prøver å gøyme seg for slangen. Midt i dette, dukkar tre dansande blomar opp, og slangen forsvinn. Diskomusikk kjem på og dei tre skodespelarane dansar. Dei har ein tydeleg divaattityde og symboliserer sjølvopptatte og skrytete vaksne. Eg observerer at blomane mottek mykje applaus og latter frå salen.

Idet Prinsen sit og gret, fordi han saknar blomen sin, kjem ein hoppande rev forbi, som også fortel oss at han er ein rev. Reven symboliserer korleis det er noko godt i oss alle. Han presenterer seg som ein vill rev, men trøystar likevel Prinsen, som er lei seg på grunn av blomen sin. Reven seier til Prinsen at han ikkje skal ha dårleg samvit for å ha forlete blomen, og at det ikkje er forseint å dra heim og redde han. Vidare har reven ein lang replikk, der han trekk fram budskapet til framsyninga, nemleg kor viktig venskap er. Blant anna seier reven at «det berre er med hjartet at ein kan sjå godt». Eg observerer at talen verkar å få Prinsen i betre humør.

Så forsvinn reven. Då observerer eg at Piloten går ut av forteljarrolla, og kjem inn att i same fiksjonslag som Prinsen. Her kjem ein sirkelkomposisjon, og vi er tilbake til starten av forteljinga, der Piloten har krasja flyet sitt og er uttørka etter åtte dagar i ørkenen. «Vi kjem til å døy av tørst», utbryt han til Prinsen. Prinsen svarar han med dei kloke orda han har lærd frå reven. Han fortel Piloten at dei kjem til å finne ein brønn, dersom dei leitar med hjartet.

Dei går saman rundt i ring på scena, noko som symboliserer at dei går gjennom ørkenen, og til slutt, finn dei ein brønn. Då får Piloten vatn og energi til å fikse motoren på flyet sitt. Då Piloten kjem tilbake til Prinsen, og fortel at han har fiksa motoren, og at dei no kan reise, har Prinsen bestemd seg for at dei to no må skilje lag. Prinsen skal reise heim att til rosa si, som symboliserer venskap, og Piloten må difor reise dit han kjem frå, åleine.

Prinsen og Piloten har gjennom fleire dagar i ørkenen forma eit venskap, som gjer det vanskeleg for å dei å skilje lag. Piloten har utvikla seg til ein vemodig mann med stor kjærleik for Prinsen og venskapet deira. Prinsen fortel Piloten at dersom han ser på stjernehimmlen vil han alltid sjå Prinsen sin heim, og at venskapet deira difor vil vare evig. Prinsen og Piloten reiser kvar til sitt, og då Piloten kjem fram til sin eigen heim, sumerar han sitt møte med Prinsen. Han understrekar viktigheita av venskap, og seier at det «ikkje er alle som er så heldige som han, og har ein ven». Han ber publikum sjå ut på stjernene, og tenkje på at der oppe på himmlen, finst det «ein prins, med ein sau og ein blome».

5.0 DRØFTING

I denne delen vert vesentlege funn lagt fram og drøfta. I dette arbeider vil eg trekkje fram generelle trekk i materialet, samanhengar og mønster. Drøftinga er ein tolkingsprosess, der eg byggjer opp skriftlege resonnement, rundt empiriske dømer frå datamateriale (Skilbrei, 2019, s. 174). Mitt teoretiske perspektiv vert brukt for å omgrepsfeste og drøfte resultatata. Her vil eg dele opp mine funn basert på ulike delar av fagteorien.

Eg trekkjer fram korleis teaterframsyningane plasserer seg i forhold til barnesyn, og drøftar framsyninga sitt maktperspektiv. Eg vurderer framsyningane sin relevans for barnepublikummet, før eg svarar på om dei fyller alle kriterium til barnetragediesjangeren.

Spørsmål eg vil finne svar på ved å drøfte framsyningsanalysane er:

- *Er framsyninga relevant for barnepublikummet?*
- *Kva for barnesyn har framsyninga?*
- *Passar framsyninga inn under sjangeren barnetragedie?*

Mali befaler

Tittelen, *Mali befaler*, gjev meg ein assosiasjon til ein leik frå min eigen barndom; kongen befaler. Ein leik der maktbalansen er tydeleg; ein av deltakarane går i rolle som konge, og bestemmer over alle dei andre deltakrane i leiken. I barn sin kvardag er denne «kongen» ofte dei vaksne, men i *Mali befaler* er det motsett. Tittelen skapar ei forventning om at barna skal få bestemme over dei vaksne. Dette vert det også presentert i det vesle programheftet si skildring av framsyninga. «Nå blir det Mali befaler. No e det mine regler. Eg som pestemmer. Mestemmer. Bestemmer. Jepp. Det stemmer!» (Den Nationale Scene, 2022). Ved sidan av dette manusutdraget og tittelen, gjev ikkje programheftet meir informasjon, eller lovnadar om framsyninga, enn at ho skal vise oss eit barn som bestemmer over vaksne, noko ein får sjå.

Barnekonvensjonen har vist at barnet har rett til å seie meininga si i alt som kjem det ved, og at deira meiningar skal verte lagt vekt på (Barne- og familiedepartementet, 2000). Mali er eit godt bidrag til å belyse denne retten, ved å snu om på maktperspektivet og gje makta, som vanlegvis vaksne har, til eit barn. I lys av barnekonvensjonen, vurderer eg tematikken til *Mali befaler* som svært relevant for barnepublikummet.

Ein annan assosiasjon eg får frå tittelen, og som dessverre ikkje vert innfridd, er mitt håp om at dette skulle vere ei interaktiv framsyning, og at barnepublikummet skulle få bestemme. Hernes, Horn og Reistad meiner ein kan få mykje nyttig innsikt ved å studere leiken til barn (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 83), og difor undrar eg over om framsyninga kunne hatt større effekt, og kanskje utfordra maktperspektivet i endå større grad, ved å la barna i publikum delta i framsyninga. Eit interaktivt barnepublikum som verkemiddel, kunne tydeleggjort tematikken i endå større grad. I staden observerer eg at publikummet til *Mali befaler* er barn som; ser på ei framsyning om eit barn som bestemmer, i ein teatersal med vaksne som hysjar på dei og fortel dei at dei må sitte roleg og følgje med.

Mali er eit reflektert barn, som stadig kjem med kloke observasjonar og kommentarar med ein humoristisk tone, om kor stressa og rare vaksne er. Hernes, Horn, & Reistad viser til korleis roller treng atkjennande element for at dei skal gje publikum assosiasjonar i den retninga ein vil (Hernes, Horn, & Reistad, s. 108). I *Mali befaler* vert Mali portrettert på ein måte som er atkjennande, både for barn og vaksne i publikum. Aktørane har ved å skildre eit barn på ein ærleg måte, skapt ei barnerolle som gjev publikum assosiasjonar til korleis barn eigentleg er.

Sjølv om Mali vert skildra som eit intelligent barn, har ho likevel eit språk som kan opplevast realistisk for ein femåring. Eg observerer at kvar gong ho skal seie ordet «bestemme» seier ho i staden «pestemme» (Den Nationale Scene, 2022). Etersom «bestemme» er eit ord som har stor betydning for tematikken til denne framsyninga, opplever eg at det bryt litt med ideen om Mali som kompetent, at det er akkurat det ordet ho seier mest ho ikkje greier å uttale. Talefeilen er eit sjarmerande verkemiddel, men minner publikum på at ho «berre» er ein femåring. Dette kan dessverre føre til at ho tidvis ikkje vert teken på alvor.

Mali er den sterkaste karakteren i framsyninga, og dette fører til at barna vil assosiere seg med henne. Hagnell si forskning viser at barnepublikummet oftast identifiserer seg med den sterkaste karakteren, uavhengig om han er vaksen eller barn. Ho forklarar dette med at det er meir krevjande å halde med den som får straff (Hagnell, 1983, ss. 114-116). I *Mali befaler* er det Mali som har makta, og difor er Mali karakteren ein barna vil vere som. Her har aktørane jobba godt med å skape ein barnekarakter som er kul, og tøff nok, til at barnepublikum vil vere som henne, i staden for å ville vere ein av dei vaksne.

Bodskapen kan slite med å nå fram dersom målgruppa sin alder, erfaringsbakgrunn, interesser og oppfatningar er feilberekna (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Mamsepapsen sine humoristiske rørsler, som til dømes at dei snublar og peikar på si eiga rumpe, kan argumenterast for at det er med på å fjerne tematikken sitt alvor. Men eg observerer at humoren er eit godt verkemiddel, som barnepublikummet vert underhaldt av. Humoren tolkar eg er tilpassa barnepublikummet. Danserørslene og humoren er tilpassa barna sin alder, og vert på denne måten eit verkemiddel som framhevar bodskapen.

Hagnell meiner det er viktig for bodskapen sin effekt at han vert kommunisert godt og jamt gjennom heile framsyninga, og at rytme og komposisjon er viktigare for barneteateret enn høgt tempo (Hagnell, 1983, ss. 91-97). I denne framsyninga vert bodskapen baka inn i framsyninga sin heilskap, gjennom bruken av dans som raud tråd. Dansesekvensane er eit verkemiddel som fungerer som ein respons på Mali sine replikkar. Denne gjennomgåande «dialogen» mellom Mamsepapsen og Mali, fører til at bodskapen alltid er i fokus. Tempoet i framsyninga er også jamt, og eg opplever at korkje dansesekvensane, eller Mali sine monologar, går får raskt eller for langsamt.

At Mamsepapsen er sminka som dyr er eit verkemiddel som er vanskeleg for meg å finne ei forklaring på, men det eg likar ved det, er at dei vaksne ikkje vert delt opp i stereotypiske mors- og farsroller. Mamsepapsen sine rørsler og måten dansarane brukar scena på, er det mest iaugefallande ved karakteren. Denne studien har vist at måten skodespelarane brukar scenerommet på kan fortelje publikum noko om karakterane sitt forhold til kvarandre (Hernes, Horn, & Reistad, s. 102). Ved at barnepublikummet registrerer Mamsepapsen sin posisjon til kvarandre, og til Mali, kan dei tolke forholdet mellom dei. Eg observerer at Mali ofte står i bakgrunnen, medan dei vaksne dansar og tek fokus. Dette er eit dramaturgisk grep som fremjar tematikken, og viser korleis Mali ikkje vert sett eller høyrd av foreldra, som er fjerne, og lev i si eiga verd, med kvarandre og telefonane sine.

Barnesynet *det kompetente barnet* betyr, ifølgje Bae, at barn vert sett som eit subjekt, eit individ med eigne tankar, kjensler og meiningar (Bae, 2007), og i denne framsyninga er det i høg grad fokus på kva barn kan, i staden for kva dei ikkje kan. Likevel heng det kanskje noko frykt att, i uvissa om korleis barn vil oppføre seg om dei får utfalde seg fritt. Til dømes kan det at framsyninga ikkje er interaktiv, ha noko med underliggande fordomar mot barnepublikummet å gjere. Dette kan også enkelt verte forklart, med at dette er eit bevisst val. Men trass for at framsyninga ikkje var interaktiv, speglar ho eit kompetent barnesyn.

Det postmoderne barnet er ein del av eit postmoderne mediesamfunn, og dette kan ein også sjå trekk av hjå Mali, ved at ho stadig kommenterer korleis ho irriterer seg over at dei vaksne alltid er på telefonen, og ikkje høyrer etter når ho pratar til dei. Helander belyser også korleis *det postmoderne barnet* vert raskare vaksne, på grunn av deira tilgang til media (Helander, 2003, s. 102). Dette kan vi og sjå hjå Mali, som eg opplever som eit barn som er vaksen for alderen, i sine tankar og meiningar. I lys av Helander sine tankar om *det post moderne barnet*, er Mali eit postmoderne barn.

Denne studien har vist at barnerollene i barnetragedien er kompetente, og får rom til å tenke kritisk. Helander meiner barnetragedien tvingar barnerollene til å ta ansvar og krevje respekt, og synleggjer barna sine eksistensielle tankar, om undring kring livet (Helander, 2003, s. 121). Mali er eit barn som passar godt inn med barnetragedien sine barneroller, ved at ho krevjar at hennar tankar om verda vert respektert. Framsyninga skildrar barnet si oppleving av verda, og dei vaksne sine røyster vert heller aldri fysisk høyrd i framsyninga. Framsyninga kritiserer på denne måten dei vaksne sitt maktmisbruk, og tidsprioritering, gjennom og gje plass til barnet sine tankar om dette.

Osten sitt barnesyn kritiserer den makteslause skjebnen til barn, og trekkjer fram korleis barneperspektivet handlar om makt, fordi «Barnet är alltid mer beroende av den vuxne än tvärtom» (Osten, 2002, s. 207). *Mali befaler* utfordrar maktperspektivet ved å la eit barn ha makt over vaksne, og skildrar med dette og ein tabubelagd tematikk for eit barnepublikum. Eg tykkjer *Mali befaler* set makteslause barn i fokus, ved å skildre ein tabubelagd tematikk, som foreldremakt også er, ifølge Osten (Osten, 2002). Eg observerer at det ofte vert hinta til at Mali ikkje kjenner seg sett av foreldra, og sjølv om dette vert vist med humor, er alvorlet til stades.

Osten skapte barnetragedien nettopp fordi ho ville gje barna eit våpen dei kunne bruke til å endre på maktubalansen dei lev med. Barnetragedien skal representere barnet sitt perspektiv så ufiltrert som mogleg, og er ein måte å fremje barn sine rettar på i dramaform (Osten, 2002, s. 186). Mali er, sett frå mine vaksne auger, eit barn som ikkje kjenner seg sett. Sjølv om Mali er den karakteren i framsyninga som har all makta, er dette er likevel skildra på ein måte som kritiserer kor makteslause barn er i samfunnet. For meg er ikkje Mali eit sårbart barn, men på den måten alle barn er makteslause, symboliserer Mali dette.

Eg vil konkludere med at *Mali befaler* er ei barneteaterframsyning som viser oss eit kompetent og postmoderne barn, skildrar tabubelagd tematikk, har ein bodskap som kritiserer vaksne, og set maktperspektivet på dagsorden. *Mali befaler* liknar meir på barneteater med meining, enn teater som lett underhaldning. Framsyninga oppfyller dei kriterium som er set for barnetragediesjangeren, og skildrar den tabubelagde tematikken på ein måte som er tilpassa målgruppa sin alder og deira referanserammer. Eg vurderer tematikken som svært relevant for barnepublikummet. Særskild skildringa av vaksne som alltid ser ned i telefonen, er høgst aktuell, og gjer Mali til eit godt døme på eit ungt, postmoderne barn.

Det blåser på Månen

Det blåser på månen har det tjukkaste programheftet av dei tre framsyningane, og innehelder mange sider med store og fargerike bilete frå framsyninga, som gjev eit frampeik til universet publikum er i ferd med å entre. Teatersjef på DNS, Stefan Larsson, introduserer heftet ved å vise til korleis framsyninga er basert på ei bok, som Eric Linklater skreiv under andre verdskrig. Han legg til at framsyninga har ein alvorleg undertone, sjølv om ho er eit fantasifullt eventyr (Den Nationale Scene, 2022). At framsyninga er både visuell og gøygal, er det inga tvil om, men eg opplever ikkje at den alvorlege budskapet, eller undertonen med krig som tema, skin igjennom det streke visuelle sceniske uttrykket.

Larsen har trekt fram korleis barnegrøssen har ein humoristisk tone, sjølv om grunnstemninga er alvorleg, og at helten i desse forteljingane ikkje er skremt, men heller fascinert og tiltrekt av det overnaturlige (Larsen A. S., 2015, ss. 138-139). Sjølv om denne framsyninga ikkje er meint til å vere ein barnegrøssar, tykkjer eg den tabubelagde tematikken gjev ho eit utgangspunkt som liknar på barnegrøssen. Teatersjefen for DNS peikar på dette, då han i si omtale seier at framsyninga er eit fantasifullt eventyr med ein alvorleg undertone. I likskap med barnegrøssen er heltane i *Det blåser på månen*, altså barna, heller ikkje skremt av alvorret. Framsyninga nyttar seg også mykje av humoristiske verkemiddel, men ender likevel opp med å overdrive humoren, på ein måte som overskygger den alvorlege grunnstemninga.

Om den alvorlege tematikken, skriv regissør Hildur Kristinsdóttir, at han dessverre er like aktuell i dag, som då boka kom ut i 1945. «Barn og unge vokser også i dag opp i en usikker verden, og kunsten kan fungere som et fristed hvor vi kan finne glede og trøst i tøys og tull», meiner ho. Kristinsdóttir avsluttar teksten i programheftet med eit håp om at publikum vil forlate teateret med meir energi enn dei kom inn med, og at dei let seg forføre av dei åtte morosame, rare, skumle og dyktige skodespelarane (Den Nationale Scene, 2022). Det er inga tvil om at framsyninga kan opplevast som eit godt avbrot frå det usikre og skumle i samfunnet, men likevel vurderer eg ho ikkje fyrst og fremst som ein fristad for refleksjon for barnepublikummet, men heller som ein fristad for distraksjon frå den tabubelagde tematikken.

Likevel kan ein diskutere om det er refleksjon eller distraksjon til den tabubelagde tematikken barn treng. Barnekonvensjonen sin paragraf 31, peikar på barn sin rett på leik og fritid, og seier at barnet har rett på kvile, fritid og leik, og på å ta del i kunst og kulturliv (Barne- og familiedepartementet, 2000). I lys av paragraf 31, kan ein argumentere for at *Det blåser på månen*, med sitt leikande univers, er eit godt bidrag til å oppretthalde denne retten

Barnekonvensjonen sin paragraf 12 omhandlar barn sin rett til å seie meininga si, og seier at barnet har rett til å seie meininga si i alt som kjem det ved, og at barnet sine meiningar skal verte lagt vekt på (Barne- og familiedepartementet, 2000). *Det blåser på månen* gjer ein god jobb i å oppfylle barnekonvensjonen sin paragraf 31, om barn sin rett på leik. Men barn sin rett på å seie meininga si, er ikkje like tydeleg representert i framsyninga. Framsyninga har, med sin tabubelagde tematikk, eit godt utgangspunkt for å skildre barn sine kjensler og meiningar rundt krig.

Hagnell si forskning avdekka at det barn ynskjer å sjå på teateret, ikkje alltid er lett underhaldning. Ho erfarte at barn ikkje har noko i mot teater som handlar aktuelle samfunnsproblem (Hagnell. ss.57-58). *Det blåser på månen* har krig som tematikk, noko som kan seiast å vere eit aktuelt samfunnsproblem, og ein tabubelagd tematikk. Men i denne framsyninga opplever eg ikkje at korkje tabuet eller problematikken kjem tydleg fram.

Programheftet er også fylt av fakta om dyra ein får sjå i framsyninga. Sjølv om det kan vere morosamt for nokre og lære at det finst omlag 60 000 ulike snigle-artar, tek desse faktaboksane vekk fokuset frå tematikken, og den alvorlege undertonen, som Larsson viser til. Ved sidan av omlag åtte tekstboksar med informasjon om dyr, har programheftet også ei oppskrift på heksebrygg. Denne tekstboksen opplever eg som meir relevant for framsyninga, ettersom han peikar på korleis rampestrekane til hovudrollene, Dina og Mina, er sentrale for framsyninga (Den Nationale Scene, 2022). I framsyninga observerer eg at tvillingjentene Dina og Mina ikkje verkar interesserte då læraren fortel dei om ulike sniglar, så ein kan spørje seg kvifor barnepublikummet skal vere det.

Juncker meiner at barn er *sensitivt kompetente*, og forklarar dette med at dei er fødd med ei kompetanse om evne til erkjenning (Juncker, 2006, s. 156). Dina og Mina er barneroller som, med sine rampestrekar, synleggjer delar av barn sin naturlege veremåte. Likevel overskygger den leikande veremåten deira den *sensitive* kompetansen hjå barna. Tvillingjentene speglar difor ikkje barn si evne til erkjenning kring den tabubelagde tematikken. Difor kan ein seie at barnerollene skildrar ei generell kompetanse hjå barn, meir enn ei *sensitiv* erkjenning.

Kristinsdóttir skriv i programheftet at ho ville lage ei magisk framsyning som kan minne om eit barnerom med fri fantasi. Ho vil at publikum skal kunne merke at musikk, lys og scenografi, og kostymer, er likeverdige element ved sidan av teksten, eller «alt der rare skuespillerne sier med ord». Regissøren meiner forteljinga om Dina og Mina er ei samfunnssatire, og håpar ho vil inspirere til samtalar mellom barn og vaksne i etterkant (Den Nationale Scene, 2022). Eg trur Kristinsdóttir vil oppnå samtale, men om han vil omhandle tematikken og budskapet, er heller usikkert. Eg opplever ikkje at dei visuelle og auditive verkemidla er likeverdige element ved sidan av teksten. Eg opplever heller at både teksten og budskapet forsvinner i fargar og popmusikk.

Hernes, Horn, & Reistad peikar på at estetikken til ei framsyning kommuniserer med publikum. Dei meiner det norske barneteateret har ein tendens til å overdrive effektar, og at barnepublikummet fortentar å verte fortalde ei god historie på ein reieleg måte, utan at billege knep overskygger (Hernes, Horn, & Reistad, ss. 100-106). Framsyninga har ein tydleg estetikk med fengande musikk, storslått scenografi og fargerike kostymerer, som skapar engasjement i publikum. Men sjølv om dei sceniske elementa er svært flotte å sjå på, opplever eg dei som verkemiddel som tek fokus, frå både teksten, tematikken og budskapet.

Denne studien har vist at song og musikk er verkemiddel som kan bidra til å skape ei spesiell stemning eller atmosfære ved ei framsyning, og forsterke kjenslene hjå publikum.

Konsekvensane av å avbryte ei handling med ein song, kan også verke som eit forstyrrande element (Hernes, Horn, & Reistad, s. 107). Det er inga tvil om at musikken i framsyninga skapar stor glede hjå publikum, og eg observerer at dei aller fleste barna reiser seg frå setene sine og dansar med til den fengande popmusikken. Desverre opplever eg ikkje at musikken fører til at budskapet kjem tydlegare fram. Musikken er på mange måtar framsyninga si største styrke og svakheit på same tid. Han er det sceniske verkemiddelet som skapar størst engasjement hjå barna, men fungerer likevel som ein distraksjon frå budskapet.

Det finst fleire deltaljar ved ei framsyning som kan tiltrekkje seg overdriven interesse og leia publikum si merksemd bort frå hovudhandlinga til framsyninga (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Eg observerer fleire forstyrrende element, som tek fokus vekk frå budskapet. Reisa til hekka, og flykta frå dyrehagen, er scener som verkar forstyrrende, og tek fokus frå den tabubelagde tematikken. Det å sjå vaksne menneskjer i kengurudrakt som dansar, eller ei dame som et 100 meter med pølse, er underhaldande, men flyttar fokus frå budskapet.

Hagnell peikar på at det finst mange døme på underhaldningsteater av litt klovnete karakter utan ein djupare analyse av betydninga. Ho meiner målet om å underhalde, er eit kjenneteikn ved institusjonsteateret (Hagnell, 1983, s. 252). I *Det blåser på månen* observerer eg denne tendensen. I lys av institusjonsteateret sitt mål om å underhalde, observerer eg at dei fleste karakterane i fyrste akt har som funksjon å underhalde barnepublikummet, i staden for å spegle den tabubelagde tematikken.

Hagnell har funne at barn vert like slitne av mas og høgt tempo som vaksne, og meiner eit høgt tempo kan vere ein måte å hindre dei frå å nå tak i budskapet (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, ss. 94-95). *Det blåser på månen* manglar ei god balanse mellom fysisk handling og verbale parti, noko som bidreg til at budskapet ikkje når fram. Hagnell opplevde i si forskning at dersom ein budskap sniker seg inn i ein sluttreplikk, eller vert drukna i popmusikk har han dårlege forutsetning for å nå fram (Hagnell, 1983, ss. 91-97). Framsyninga vert avslutta med ein popsong, som sumerar budskapet om at «alle skal vere venar», i staden for å bake han inn i framsyninga. Eg opplever musikken som eit verkemiddel som fører til at den tabubelagde tematikken ikkje vert tatt på alvor.

Regissøren skriv i programheftet at forteljaren si rolle er å lose både Dina og Mina, men også publikum, trygt gjennom framsyninga (Den Nationale Scene, 2022). Men forteljaren opplever eg meir som eit forstyrrende element. Hagnell har tidlegare har peika på, at budskapet kan forsvinne i ei dårleg rytme. Dersom nokre parti går for langsamt og andre for fort, vil ikkje budskapet nå fram, og for lange verbale parti, kan føre til at publikum si interesse forsvinn (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Dette skjer i denne framsyninga ved at dei brå vendingane mellom eit svært høgt tempo, og brå overgangar til rolege forteljarsekvensar, fører til at budskapet ikkje kjem godt nok fram.

Eg opplever at forteljarsekvensane er eit verkemiddel som skapar keisame moraliserande brot frå den gøyale galskapen, som elles gjennomsyrrar framsyninga. Til dømes observerer eg at nokre scener med fargerikt lys, fengande musikk og dans, vert følgt opp med at forteljaren skal summere moralen i det ein nettopp har sett. Slik vert det bygga opp ein motstand til forteljaren, som fører til at det han seier ikkje når fram. Forteljarsekvensane gjer at rytmen vert ujamn, noko som kan føre til at barna vert meir slitne, enn engasjerte.

Denne studien har vist at barn treng refleksjon av teateropplevingar, og at dei er kompetente og tenkjande menneskjer. Hagnell meiner barnepublikummet treng å diskutere og etterarbeida det dei får sjå i teateret, for å unngå at innhaldet i framsyninga mister all relevans, og at dei difor ikkje får noko ut av ho (Hagnell, 1983, ss. 106-107). Satt på spissen kan ein seie at det som skjer i denne framsyninga, er at den alvorlege tematikken vert tabubelagd i større grad enn han vert avdekkja. Framsyninga har eit overdrive fokus på humor, i staden for å ta den tabubelagde tematikken på alvor.

Bodskapan til ei framsyning kan slite med å nå fram dersom målgruppa sin alder, erfaringsbakgrunn, interesser og oppfatningar er feilberekna (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Ved sidan av bannord, brukar framsyninga nokre «vaksne» ord, som viser til at dette fyrst og fremst er ei familieframsyning, og ikkje ei barneteaterframsyning. Humoren i nokre av replikkane er nokre gongar litt kompleks, og det er lagt opp til at ein må forstå visse referansar, som kanskje barna ikkje har tilgang til. Referansar som «Kva med å skyte ein IT-konsulent?» viser korleis framsyninga nyttar referansar som ikkje er tilpassa barna. Framsyninga si bruk av satire, appellerer kanskje meir til dei vaksne i publikum, noko som gjer at bodskapan tidvis kanskje ikkje står like sterkt hjå barna i publikum.

Helander meiner *det postmoderne barnet* vert raskare vaksne på grunn av tilgangen det har til media (Helander, 2003, s. 102). Barn har i dag, gjennom sosiale media, tilgang på mange sterke inntrykk om tematikken krig, og eg opplever ikkje at barna i *Det blåser på månen* reflekterer dette. Helander meiner barnetragedien synleggjer barn sine eksistensielle tankar om undring kring livet (Helander, 2003, s. 121). Framsyninga sin mangel på eit barneperspektiv, og mangel på barnerollene sine tankar om krig, er det som tydelegast plasserer ho utanfor barnetragediesjangeren. Tvillingjentene har fokus på å ha det gøy, og eg opplever dei slett ikkje som påverka av at det er krig.

Kristinsdóttir skriv i programheftet at framsyninga ikkje har ein realistisk spelestil (Den Nationale Scene, 2022). For meg stemmer dette godt med absurdismen og avbrota som går att i framsyninga. Mitt fokus for analysen er likevel ikkje å kategorisere framsyninga sin spelestil, men å avgjere om ho er ei barnetragédie eller ikkje, og ei barnetragédie tykkjer eg ho minner lite om. Sjølv om ho viser hendinga frå barnerollene sitt perspektiv, opplever eg ikkje at ho skildrar eit barneperspektiv på tabubelagd tematikk.

Osten meiner barneperspektivet er eit maktperspektiv (Osten, 2002, s. 207), og eg opplever diktatorrolla Hulagu som ei god skildring av maktperspektivet. Hulagu er ein forvaksen baby i rullestol, med smekke og smukk. Han symboliserer korleis dei som styrar krigen kan opplevast som maktsjuke vaksne, med stort ego utan konsekvenstenking. Osten vil at barnetragédien skal representere barnet sitt perspektiv så ufiltrert som mogleg (Osten, 2002, s. 186), og dette gjer Hulagu når han flittig bruker ord som «jævla» og «eg skal drepe alle!». Eg opplever at framsyninga viser at bannord ikkje treng å verte skulte for barna, fordi dei allereie opplever det. Men likevel viser ikkje framsyninga det ufiltrerte barneperspektivet nok, til å kunne kategorisere ho som ei barnetragédie.

Sjølv om tematikken er relevant og høgst aktuell, gløymer ein raskt at framsyninga har krig som bakteppe. Mange forstyrrande element tek fokus vekk ifrå budskapen. Framsyninga har eit barnesyn som passar inn under *det kompetente barnet*, men eg plasserer ho likevel under *barneteater som lett underhaldning*. *Det blåser på månen* kan summerast som ei underhaldande og leiken familieframsyning, med sterke visuelle uttrykk og fengande musikk, men ikkje som ei barnetragédie.

Den vesle prinsen

Den vesle prinsen har eit stort programhefte med store fargerike bilete. Det finst også ei fargeleggingsside der publikum får moglegheit til å fargeleggje eit bilete av hovudrolla. Teatersjef Larsson skildrar framsyninga sin bakgrunn i byrjinga av heftet.

«Kva er vitsen med å eige alle stjernene på himmelen, med å vere eineherskar på ein folketom planet, med å leve for beundringa av andre? Kva med alt det vi ikkje kan sjå, måle, telje - kva med alt det vi har inni oss?»

Han viser så til korleis framsyninga er basert på ein barnebokklassikar med same namn, av forfattar Antoine de Saint-Exupéry, og at teksten DNS brukar er basert på dramatikar Jon Fosse si nynorske omsetting. Larsson meiner framsyninga stiller store spørsmål om livet, og at ho syner oss kor viktig det er å ta ansvar for dei ein er glad i. Teatersjefen håpar og trur framsyninga vil vekke både undring og glede i salen (Den Nationale Scene, 2022). Frå programheftet kjem det tydeleg fram at framsyninga har ein tematikk med eit alvorleg bakteppe, og ein bodskap som fremjar viktigheita av venskap.

Då Lysestolpemannen fortel Prinsen at han utøver ein meningslaus jobb, fordi det er instruks, belyser framsyninga tematikken sin relevans. I lys av denne scena, vil eg trekkje ein parallell til overarbeida vaksne i tidsklemma, som ikkje alltid har tid til å stoppe opp å reflektere over livet, slik Prinsen, som er eit barn, gjer heile tida. Alle dei vaksne Prinsen møter på sin veg, inkludert Piloten, verkar stressa og sure, medan Prinsen er eit ope, nyfiken og positivt barn. Dette viser til at vaksne har mykje å lære av barn, spesielt når det kjem til det å stoppe opp i kvardagen og vere interessert i folk vi møter rundt oss.

Dialogen mellom Drankaren og Prinsen, viser til ei verkelegheit som mange barn dessverre kan kjenne seg att i. Denne studien har vist at nokre grunnar til at barn ikkje fortel om sine opplevingar med vald, kan vere at dei ikkje veit kva vald er (Redd Barna, 2022). Sjølv om det aldri vert sagt kva Drankaren drikk, tykkjer eg måten skodespelaren bevegar seg på, og snøvlar når han pratar, hintar til at han drikk alkohol. Drankaren har eit slapt slips rundt halsen, og eg opplever han som ein skremmande og valdeleg karakter. Åtferda hans kan minne om anna valdeleg åtferd, og speglar ein tematikk som er svært tabubelagd.

Kleppe sin rapport viste at barnepublikummet kunne assosiere seg med, og fortelje om egne valdsopplevingar, etter å ha høyrte Boj si historie (Kleppe, 2009, s. 51). Ved å iscenesette valdsepisodar, fekk barnepublikummet moglegheit til å sjå sin eigen situasjon utanfrå, og dermed kunne dei assosiere seg med karakterane i framsyninga. Ved å skildre Drankaren sin valdeleg åtferd på ein verkelegheitsnær måte, gjev *Den vesle prinsen* barnepublikummet kunnskap om korleis vald kan sjå ut. Som Kleppe sin rapport peikar på, vil dette kunne hjelpe nokre av barna som treng det, til å fortelje om egne valdsopplevingar.

Om barn si toleranse for ulik tematikk, skriv Hernes, Horn og Reistad, at barn i mykje større grad enn vaksne er nyfiske på livet (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 98). Då framsyninga har pause, observerer eg eit fyrstehands døme på korleis eit barn ikkje let seg skremme av skildring av tabubelagd tematikk. Eg høyrer at ein vaksen kommenterer til ein annan vaksen at hen «tykkjer det var for dryg tematikk, til å vere tilråda for barn frå 6 år». Ho grunngeiv det vidare med at framsyninga hadde eit «forferdeleg stygt språk», og meiner framsyninga «kan vere skummel for barna». Barnet dei har med seg, protesterer på utsegna og skrik; «Ein gong til!». Barnet vil tydeleg sjå meir av framsyninga, og greier å overtale den skeptiske vaksne til å sjå resten av ho. Denne observasjonen understrekar også korleis framsyninga treff målgruppa den var meint til å treffe, nemleg barna.

Hernes, Horn, & Reistad meiner norsk barneteater har ein tendens til å overdrive effektar, fordi ein trur at barneteater må ha høgt tempo og mange overraskingar (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 100). Den minimalistiske scenografien til *Den vesle prinsen* er eit verkemiddel som gjev eit stort pusterom til budskapen. Papir som flyg frå taket er ein enkel måte å symbolisere ein flykrasj på. Eg observerer ingen forstyrrende element ved det sceniske uttrykket, ettersom scenografien er så minimalistisk. Både lyd, lys, scenografi og kostymer står i stil med kvarandre.

Det kompetente barnet handlar om å sjå på barn som individ, med rettar på linje med andre samfunnsmedlem (Bae, 2007). Med sitt ufiltrerte språk, og ufiltrerte skildring av tabubelagd tematikk, opplever eg at framsyninga tek barnepublikummet på alvor. Ho kommuniserer at barna er kompetente nok til å få presentert verda slik ho er, på godt og vondt. Då Prinsen kjem i tale med dei tre blomane, spør han dei korleis dei overlev i ørkenen. Dei svarar med ein song med fengande rytme, som forklarar at dei toler alt, til og med «et helvetes uvær». Nok ein gong vert det banna frå scena. Bannord er ein måte å uttrykke kjensler på, og framsyninga viser at dette er noko barnepublikummet er kompetente nok til å forstå. Eg observerer at barna ler og klappar i hendene, medan dei snur seg mot foreldra i det ser ut til å vere forsøk på å få godkjenning på at det er lov å reagere slik på banninga.

Framsyninga har ein komposisjon og ei rytme som er jamn, og gjev plass til budskapet, slik Hernes, Horn og Reistad peikar på viktigheita til (Hernes, Horn, & Reistad, 2009, s. 94). Eg har difor ein ambivalens til at Piloten sumerar sitt møte med Prinsen på slutten av framsyninga. Han understrekar viktigheita av venskap, og seier at det «ikkje er alle som er så heldige som han, og har ein ven». Men sumeringa av er overflødig, ettersom eg opplever at den er til stades gjennom heile framsyninga. Framsyninga har ein komposisjon og ei rytme som gjer at det kan opplevast som ei form for moralisering at han understrekar budskapet på denne måten. Framsyninga sin budskap vert allereie understreka av Prinsen, som seier til Piloten at «dersom han ser på stjernehimmlen, vil han alltid sjå Prinsen sin heim, og at venskapet deira difor vil vare evig». Det forstyrrar difor framsyninga si rytme at dette vert gjenteke av Piloten rett etterpå.

Når det gjeld introduksjonen av alle karakterane Prinsen møter på sin veg, opplever eg at den ikkje er naudsynt. Den får meg til å reflektere kring om framsyninga kanskje har eit barnesyn der dei er usikre på om målgruppa er kompetente nok til å forstå kven dei ulike karakterane er. Dette kan tolkast i lys av barnesynet Selmer-Olsen viser til, som handlar om kva barn evner å ta i mot. Han meiner det eigentleg ikkje er særleg mange motsetningar mellom vaksne og barn, men heller langt fleire fellestrekk (Selmer-Olsen, 2005, ss. 40-41), og difor verkar det ikkje naudsynt at karakterane fortel publikum kven dei er. Barna er mest sannsynleg kompetente nok til å kunne tolke karakterane sjølv. Men akkurat då Prinsen reiser til jorda, er det kanskje greitt, både for barn og vaksne, at dei han møter på tydeleggjer at dei ikkje er menneskjer.

Helander meiner dataspel kan betraktast som ein del av sosialiseringssprosessen til barn, og at dei ved å fantasere seg inn i ei virtuell verd, kan identifisere seg med spelfigurane. Ho peikar også på korleis dataspel kan kontrollerast av barna, meir enn verkelegheita (Helander, 2003, s. 107). Eg tykkjer framsyninga skildrar tabubelagd tematikk på ein måte som viser til ei forståing av barn sin tilgang på media. Då kaninen vert sint og skrik høgt på engelsk; «Do I have to punch you in the face, you fucking fuck!?!», vert ikkje Prinsen skremd, men spør meir om meininga med å telje stjernene. Dette er ein reaksjon som kan spegle barn sin tilgang på media, ved å vise til korleis barn har tilgang til utagerande oppførsel frå dataspel. Karakteren viser også ein åtferd som barn kan identifisere frå sine egne liv, men på grunn av fiksjonen, som ein også ser i dataspel, kan barnepublikummet enklare distansere seg frå åtferda.

Berge meiner eit godt grøss kan skildre noko verkelegheitsnært, dersom det vert latterleggjort, ettersom dette skapar kontroll hjå publikum (Berge, 2015, s. 27). I lys av dette kan det at det er ein kanin, og ikkje ein vanleg mann, som har ein valdeleg veremåte, skape ein avstand til den skumle med åtferda. Barnepublikummet kan med dette kjenne på kontroll i møte med åtferda. Eg observerer at det sit ei kvinne bak meg, som fnyser av replikken til Kaninen, og verkar svært misnøgd. Barnepublikummet derimot, ler og verkar til å more seg. Dette kan sjåast i lys av Berge sitt utsagn om at slik åtferd kan skildrast dersom den vert latterleggjort.

Dialogen mellom Prinsen og Drankaren kan sjåast i lys av Osten sine barnetragediar, som skal representere barnet sitt perspektiv så ufiltrert som mogleg (Osten, 2002, s. 186), og i *Den vesle prinsen*, vert alkoholisme, psykisk helse og vald, skildra for barn på ein ufiltrert og verkelegheitsnær måte. Hagnell si forskning på barnepublikummet avdekte at dersom barna fekk moglegheit, ville dei sjå teater med meining, teater om noko frå sin eigen kvardag, eller teater om aktuelle samfunnsproblem (Hagnell. ss.57-58). Som vaksen publikummar, gjer Drankaren eit sterkt inntrykk, men som Hagnell si forskning viser, er slike scener noko barn vil sjå i teateret. Den tabubelagde tematikken til framsyninga, skildrar aktuelle samfunnsproblem som angår barna.

Barnetragedien framhevar dei makteslause barna i samfunnet, og kritiserer dei vaksne som sviktar barna (Osten, 2002, s. 215), og denne framsyninga skildrar både maktperspektivet, og kritiserer i aller høgste grad vaksne. Eg opplever at replikken «barn må vere tolmodige rundt krevjande vaksne», som Piloten seier til Prinsen då Drankaren forsvinn frå scena, understrekar maktperspektivet. Replikken «dei vaksne skjønner aldri noko av seg sjølv, og det er utmattande for barn å måtte forklare alt mogeleg for dei heile tida», er endå eit døme på korleis framsyninga kritiserer dei vaksne, og viser til korleis barn er makteslause i samfunnet.

Den vesle prinsen tek opp mange tabubelagde tema, som er relevante og aktuelle. Framsyninga gjer ein strålende jobb med å skildre fleire tabubelagde tema frå eit barneperspektiv. Sjølv framsyninga tidvis overtyder kommunikasjonen med publikum, vurderer eg at ho i alt har eit barnesyn med trekk frå både *det kompetente barnet* og *det postmoderne barnet*. Bodskaen vert formidla på ein måte som ikkje opplevast klisjé. Eg opplever *Den vesle prinsen* som barneteater med meining, og tykkjer framsyninga fyller alle kriterium for å kunne kategoriserast som ei barnetragedie.

6.0 KONKLUSJON

I denne delen vert studien avslutta med ei sumering av sentrale funn, og konsekvensar av desse. Funna vil bidra til å svare på problemstillinga, og forskingsspørsmålet. Eg vil også leggje fram ny innsikt, og peike på kva funna kan seie for vidare forskning.

6.1 Sumering

Denne masteroppgåva har vore eit bidrag til å undersøke korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk, og har trekt fram faktorar som påverkar korleis tabubelagd tematikk vert skildra av norsk barneteater. Ved hjelp av fagteori og teatersemiotikk, forma eg ein analysemodell, som vart nytta som reiskap ved framsyningsanalyse av tre teaterframsyningar hjå DNS. Studien har i praksis sett på DNS si skildring av tabubelagd tematikk. Ettersom DNS er eit norsk institusjonsteater, vil eg understreke at frie teatergrupper ikkje er ein del av svaret på problemstillinga.

Fagteorien har vist at frie teatergrupper oftare enn institusjonsteater skildrar tabubelagd tematikk for barn. I denne studien er Tigerstadsteatret, Egal Teater og Hege Haagenrud norske dømer som viser dette. Det frie teaterfeltet si skildring av tabubelagd tematikk var dessverre ikkje var tilgjengeleg for meg i denne forskingsperioda. På bakgrunn av dette, er eg oppmerksom på at svaret på problemstillinga kunne vore annleis, dersom teatergrupper utanfor institusjonsteateret var ein del av empirien.

Ettersom Kultur- og likestillingsdepartementet si stortingsmelding frå 2021 ikkje seier noko om kva for type barneteater som er relevant for barn, har eg i lys av barnekonvensjonen sine paragrafar; 31, om barn sin rett på leik og fritid, og 12; om barn sin rett på å seie meininga si, vurdert om norsk barneteater med tabubelagd tematikk vert skildra på ein måte som fører til at barna får det teateret dei har rett på. I mi forskning på barneteater med tabubelagd tematikk, var desse paragrafane viktige. I kombinasjon med kvarandre, viser paragrafane at barn både har rett på kunst av høg kvalitet, og rett på at deira meiningar vert høyrte, og tatt på alvor. Denne studien fann at norsk barneteater gjev barnepublikummet leikande og underhaldande teater, men at dei ikkje fremjar barn sin rett på å seie meininga si, i like høg grad.

Barnepublikummet har rett på, og treng, teater som er underholdande. Men denne studien har funne at det også finst eit behov for teater som skildrar tabubelagd tematikk for barn. Det er også viktig å understreke at det eine ikkje utelukka det andre. I alt, trengst ein større tematisk variasjon, og kanskje særskild i institusjonsteateret sitt repertoar. Sjølv om underholdande barneteater er naudsynt, er det også behov for barnetragedien i norsk barneteater. Fagteorien har vist at også barnetragediar kan nytte seg av humor, sjølv om fokuset ligg på den alvorlege grunntonen og maktperspektivet. Dersom norsk barneteater skal skildre tabubelagd tematikk, må dei ta han på alvor. Ved auka kompetanse om barnetragediesjangeren, kan dette gjerast utan å overskygge tabubelagd tematikk med humor.

I denne studien hadde eg ei hypotese om at «norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk meir filtrert enn det svenske». Fagteorien la fram korleis byrjinga av 1970-talet markerte eit vegskilje i den skandinaviske barneteatertradisjonen. I laupet av 1970-talet utfordra svensk, og dansk, barneteater barneteatertradisjonen med si skildring av tabubelagd tematikk for barnepublikummet. Dei belyste samfunnsproblem som barna var oppteken av, frå eit barneperspektiv, og tok med dette barnepublikummet på alvor. Denne studien viser at den sterke kvardagslege tendensen, som slo gjennom i svensk og dansk barneteater på 1970-talet, byrjar å syne seg i norsk barneteater. I større grad enn tidlegare, skildrar norsk barneteater tabubelagd tematikk og relevante samfunnsproblem for barn.

Sjølv om svensk barneteater hadde eit syn på barna som kompetente, tidlegare enn norsk barneteater, kunne mi analyse avdekke at norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk eksisterer. I mi analyse av norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk, observerte eg kompetente barneroller, som utfordra maktperspektivet ved å kritisere vaksne, og kommenterte verda rundt seg. Men hypotesen syner seg likevel å stemme. Observasjonar frå teatersalen, og fagteori i denne studien, viser at svensk barneteater framleis skildrar tabubelagd tematikk mindre filtrert enn norsk barneteater. Norsk barneteater tek i større grad enn tidlegare barn på alvor, men eg observerer likevel at det, særleg i institusjonsteateret, finst ein tendens til å ikkje tørre å skildre tabubelagd tematikk like ufiltrert som svenskane. Overdriven bruk av humor og popmusikk er dømer på dette. Konsekvensen av dette, vil eg no utdjupe nærmare, når eg skal svare på studien si problemstilling.

6.2 Korleis skildrar norsk barneteater tabubelagd tematikk?

Framsyningsanalysane har avdekt at det er stor skilnad på korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk. Dette til trass for at alle tre framsyningane som vart analysert i denne studien, var oppsett hjå same teaterinstitusjon. Den største skilnaden i skildring av tabubelagd tematikk, kan ein sjå ved at framsyningane tok den tabubelagde tematikken på alvor i ulik grad. Nokre av framsyningane valde å skildre den tabubelagde tematikken så verkelegheitsnært som mogleg, medan andre overkompenserte med humor, fargerik scenografi og popmusikk.

Denne studien har lagt fram fagteori om korleis det i barneteateret er viktig å vere bevisst bruken av sceniske verkemiddel, ettersom dei kommuniserer informasjon til barnepublikummet. Fagteorien peika på korleis norsk barneteater har ein tendens til å overdrive effektar. I framsyningsanalysane observerte eg institusjonsteateret sin tendens til å nytte humor, og til å nokre gongar overdrive sceniske element. Særskild framsyninga *Det blåser på månen*, nytta humor, musikk og scenografi, på ein måte som tok vekk alvoret frå den tabubelagde tematikken. Kanskje kan dette grunnast med ei låg kompetanse om barnepublikummet sine kjensler rundt tabubelagd tematikk. Framsyningane *Mali befaler* og *Den vesle prinsen* nytta også humor i si skildring av tabubelagd tematikk, men i desse framsyningane var humoren derimot tilpassa barnepublikummet, noko som førte til at maktperspektivet og alvoret kom betre fram.

Eg vil også trekkje fram nokre av dei faktorane som kan seie noko om kva som påverkar norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk. Noko denne studien har lagt vekt på, er at det finst ei frykt hjå dei vaksne, som påverkar korleis norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk. Fagteorien trakk fram at det er noko ved barn som verkar fråstøytande på vaksne, noko dei frykter, og noko som truar deira makt og orden. Den største grunnen for denne frykta, kan grunnast med norsk barneteater sin mangel på kompetanse om korleis dei kan skildre tabubelagd tematikk for barnepublikummet. Ein konsekvens av dette, kan ein sjå i korleis den tabubelagde tematikken i norsk barneteater vert pakka inn eit humoristisk og distanserende lag, frå alvoret.

Studien la fram tidlegare forskning på litterære barnegrøss, der ein tendens til at barn vert beskytta for dei mest brutale detaljane i skrekkforteljingar skriven av vaksne, vart stadfesta. Forskinga på barnegrøss fann at barn sine sjølvskrivne skrekkforteljingar stod i kontrast med skrekkforteljingar skrivi av vaksne, fordi barna oftare enn vaksne omhandla tabubelagd tematikk. Barnesynet *bomullsbarna*, synleggjorde korleis eit oververn av barn, kan føre til eit høgare nivå av angst hjå barn. Eit motargument til dei vaksne si frykt, er at ein ved å skildre tabubelagd tematikk for barn, vil kunne oppleve at barn kan kjenne seg oppløfta og styrka. Det viser seg at skrekkfiksjon har mykje å gje barnet. Brutale forteljingar har nemleg ei styrke, ved at dei kan gje barn tilgang på fryktkjensla, og bidra til å byggje opp eit vokabular til å prate om ho. Slik kan skildring av tabubelagd tematikk for barn skape fryktkompetanse.

Dette er noko ein også kan sjå i skildring av tabubelagd tematikk i teateret. Ved å iscenesette tabubelagd tematikk på ein verkelegheitsnær måte for barnepublikummet, kan barna, ved hjelp av identifikasjon, enklare forklare kva dei kjenner att frå framsyninga, og leggje til sine egne detaljar. Norsk barneteater kan difor gje barnepublikummet moglegheit til å sjå sin eigen situasjon utanfrå, ved å iscenesette tabubelagd tematikk, som til dømes valdsepisodar. Barnepublikummet kan slik assosiere seg med karakterane i framsyninga, og få eit språk for å prate om sine valdsopplevingar. Dette understrekar viktigheita av å tileigne seg kunnskap om barnepublikummet, i staden for å la seg styre av fordomar ein kanskje har om dei.

Drankaren i *Den vesle prinsen* er eit døme på ei skildring av alkoholisme, som kan gje barn moglegheit til å setje ord på sine tankar og kjensler om ein tabubelagd tematikk. Med sitt syn på barn som kompetent, fortel framsyninga si verkelegheitsnære skildring rus for barn, at ho tek barna på alvor. Ettersom alle dei tre framsyningane som vart analysert i denne studien skildrar tabubelagd tematikk, har dei eit utgangspunkt til å gje barna fryktkompetanse. Likevel observerte eg, særskild i framsyninga *Det blåser på månen*, ein tendens til å beskytte barnepublikummet frå den tabubelagde tematikken, i måten humor vart nytta som eit vernande lag.

Fagteorien har vist at det er mogleg å skildre tabubelagd tematikk for barn, men presiserer at det i dette arbeidet er viktig å kjenne til barnepublikummet sine preferansar. For det er fyrst når ein kjenner barna som målgruppe, at ein får innsikt i korleis ein kan skildre tabubelagd tematikk for dei, på ein måte som fører til at dei kjenner seg sett og høyrd. *Det kompetente barnet* er eit barnesyn som utfordrar maktperspektivet i det norske barneteateret, ved at det lyttar til barn sine egne opplevingar, i staden for å berre ta omsyn til dei vaksne. Barnesynet *det kompetente barnet*, tek barna sine tankar, kjensler og meiningar på alvor. Slik kan ein seie at barneteaterframsyningar med dette barnesynet, vil kunne bidra til at barn får eit språk for å prate om tabubelagd tematikk.

Korleis maktperspektivet pregar norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk, kan ein blant anna sjå ved at dei vaksne ikkje tek med barna sine på teaterframsyningar der dei kjenner at dei vert portrettert på ein måte dei ikkje kan relatere seg til. Grunna ei maktubalanse hjå barn og vaksne, påverkar dei vaksne sine tankar og meningar om tabubelagd tematikk norsk barneteater si skildring av han. Då barnetragedien vart til, var det for å gje barna eit våpen dei kunne bruke til å endre på denne maktubalansen. I framsyningane *Mali befaler* og *Den vesle prinsen* vert dei vaksne si makt kritisert frå eit barneperspektiv. Slik utfordrar desse framsyningane maktperspektivet, og fremjar barn si makteslause.

Framsyningar som utfordrar maktperspektivet er framleis i fåtal. I søken på barneteaterframsyningar med tabubelagd tematikk, observeerte eg at institusjonsteateret si skildring av tabubelagd tematikk var prega av eit mål om å underhalde. Dette kan forklarast med at norske teaterinstitusjonar er avhengige av å setje opp framsyningar som er populære for publikum. Difor kan ein også sjå at repertoaret til institusjonsteatera speglar ei satsing på barneteaterframsyningar som allereie er velkjend og har brei appell, fordi dei er salbare. Institusjonsteateret er slik prega av eit maktperspektiv, der dei vaksne avgjer at det barneteateret som er tilgjengeleg for barn, er det salbare.

Samla sett kan ein sjå at ein mangel på kunnskap om barnepublikummet påverkar korleis tabubelagd tematikk vert skildra i norsk barneteater. Maktperspektivet påverkar også, ved at både barnesyn, økonomi, og frykt hjå vaksne speglar skildringa. Mitt svar på problemstillinga; *korleis skildrar norsk barneteater tabubelagd tematikk?*, er difor at norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk, basert på eit maktperspektiv.

6.3 Veggen vidare

Juryen til Heddaprisen seier dei saknar ein vilje til å engasjere barnepublikummet gjennom eit større register av kjensler, konflikter og refleksjonar. Dei har inntrykk av at mange, og kanskje særleg institusjonsteatera, er for opptatt av kva som engasjerer dei vaksne publikummarane. Difor meiner dei det trengs ei fornying av barneteateret. Dei peikar også på at store institusjonar som får mykje pengar frå det offentlege, bør kjenne på eit særleg ansvar for å bidra. Sjølv om denne studien viser at norsk barneteater skildrar tabubelagd tematikk, har han avdekt at dei framleis har ein veg å gå. Ein god start kan vere at institusjonsteatera tileignar seg informasjon om, og tek i bruk omgrepet barnetragedie om norske barneteaterframsyningar. Sjølv om barneperspektivet er representert i norsk barneteater, vil samtaler med barnepublikum vere essensielt i vidare forskning. Difor er det største stikkordet, for vidare forskning på norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk; *dialog*.

Norske barneteateraktørar kan få mykje innsikt ved å prate med kvarandre om korleis dei skal skildre tabubelagd tematikk i framtida, men størst innsikt får dei nok om dei pratar med barna. Norsk barneteater må gå i dialog med barnepublikummet, for å lære om deira interesser og referansar, og kartleggje deira tenkjemåte og kjensleliv. Det postmoderne samfunnet gjev barna ein ny tilgang på vaksenverda, og difor kan ein ikkje lenger tenkje at det er mogleg å beskytte barna mot tabubelagd tematikk. Arbeid med barneteater som dokumenterer erfaringane til barn, kan avdekke kva for teater barn treng og ynskjer å sjå, og finne svar på kva for barneteater som best skildrar deira verkelegheit.

Ein fellesnemnar for dei som forskar på skildring av tabubelagd tematikk i barneteater, er nettopp korleis dei skapar barneteater basert på barnepublikummet sine premiss. Dette ser ein særleg i frie teatergrupper sitt arbeid med tabubelagd tematikk. I si skildring av tabubelagd tematikk, går dei på mange måtar i front mot institusjonsteateret sitt klassiske repertoar, men dessverre møter dei ofte motstand grunna dårleg økonomi. Institusjonsteateret har mykje å lære av frie teatergrupper sitt arbeid med tabubelagd tematikk. I dialog med barna, ser ein at det frie feltet får ei verdifull innsikt i barnepublikummet sine preferansar. Dette fører til at dei kan tilpasse den tabubelagde tematikken utifrå sine funn. Ei slik kontakt med barnepublikummet er difor ein viktig del av å løfte norsk barneteater si skildring av tabubelagd tematikk.

Skulen er ein viktig arena for skildring av tabubelagd tematikk, der samtale, som er styrt av ein vaksen med pedagogisk utdanning, kan gje barna moglegheit til å reflektere over innhaldet, og dele tankane sine med ein vaksen. Vaksne har eit ansvar for å inntone seg på barnet si oppleving av frykt. I framtida håpar eg å sjå ei større satsing på skildring av tabubelagd tematikk i skulen. Om vaksne, i staden for å la si eiga frykt prege korleis tabubelagd tematikk vert sklida, kan fortelje litt om frykta, kan le litt av han, og grøsse litt ilag med barn, kan frykta verte mindre og lettare å takle. Slik kan barneteater med tabubelagd tematikk vere ein god måte å byggje opp fryktkompetanse hjå barna.

Fagteorien har vist at det kan vere farleg å skildre tabubelagd tematikk for barn dersom barna ikkje vert førebudd. Grunna mangel på ressursar i skulesystemet, kan ein sjå at tabubelagd tematikk difor sjeldan når skulen. Men som studien tidlegare har vist, har både for- og etterarbeid stor betydning for framsyningar med tabubelagd tematikk, og kan gje oss innsikt i barnepublikummet. Fagteorien understrekar viktigheita av å vere fagleg oppdatert på barn og barndom, når ein som kunstnar skal skildre tabubelagde tema for barn, i staden for det motsette; ein nostalgisk omgang med sin eigen barndom, utan rot i den verkelegheita ein skildrar. Og kanskje er det aller viktigaste å undersøke kor vidt ein idé ein har, faktisk er eit tabu hjå barnepublikummet. Slik kan barneteateret vere mangfalding, underhalde, eller hjelpe til å sjå, eller røre såre punkter.

Eg vil avslutte denne studien med å seie meg eining i Hege Haagenrud sine sterke ord om den norske barneteaterdebatten, fordi hennar ord på mange måtar understrekar viktigheita av å skildre tabubelagd tematikk for barnepublikummet. For vi ikkje veit kor mange av dei unge vi kan miste, om vi ikkje tek tak i dette.

LITTERATUR

- Ambjörnsson, G., & Holm, A. (1970). *Barnteater: en klassfråga*. Rabén & Sjögren.
- Amundsen, J. R. (2019, mai 3.). *Å brøle for barna*. Henta frå Scenekunst.no:
<https://www.scenekunst.no/sak/a-brole-for-barna/>
- Bae, B. (2007). *Å se barn som subjekt - noen konsekvenser for pedagogisk arbeid i barnehage*. Henta frå regjeringen.no: <https://www.regjeringen.no/no/tema/familie-og-barn/barnehager/artikler/a-se-barn-som-subjekt---noen-konsekvenser/id440489/>
- Barne- og familiedepartementet. (2022). *FNs konvensjon om barnets rettigheter*. Henta frå regjeringen.no: <https://www.regjeringen.no/no/tema/familie-og-barn/innsiktsartikler/fns-barnekonvensjon/fns-konvensjon-om-barnets-rettigheter/id2511390/>
- Barne- og familiedepartementet. (2000). *Barnekonvensjonen nynorsk*. Henta frå regjeringen.no: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/barnekonvensjonen-nynorsk/id87589/>
- Barne-, ungdoms- og familiedirektoratet. (2023). *Beskytteren*. Hentet fra bufdir.no: <https://www.bufdir.no/foreldrehverdag/foreldrestiltesten/beskytteren/>
- Berge, A. (2015). *Kunsten å skremme barn - gode grøss fra vugge til småskole*. Universitetsforlaget.
- Braanaas, N. (2008). *Dramapedagogisk historie og teori* (Vol. 5.). Fagbokforlaget.
- Dahle, G. (2005). *20 minutter om barn og kunst*. I T. Østberg. (red.), *Barnet og kunsten* (ss. 82-91). Norsk kulturråd.
- Dalland, C. P., Hølland, S., & Mifsud, L. (2023). *Observasjon som metode i lærerutdanningene*. Fagbokforlaget.
- Den Nationale Scene. (2023). *Den vesle prinsen*. Henta frå dns.no: <https://dns.no/forestillinger/den-vesle-Prinsen/>
- Den Nationale Scene. (2022). *Det blåser på månen*. Henta frå dns.no: <https://dns.no/forestillinger/det-blaser-pa-manen/>
- Den Nationale Scene. (2022). *Mali befaler*. Henta frå dns.no: <https://dns.no/forestillinger/mali-befaler/>
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse: en introduktion*. Forlaget Samfundslitteratur.
- Fosshagen, K. (2021, september 15.). *tabu*. Henta frå snl.no: <https://snl.no/tabu>
- Grimstad, A. (2013, september 25.). *Æ vil ikkje skilsmisses!* Henta frå Scenekunst.no: <https://www.scenekunst.no/sak/ae-vil-ikkje-skilsmisses/>
- Hagnell, V. (1983). *Barnteater - myter och meningar*. Liber Förlag.
- Heddaprisen. (2023). *Om heddaprisen*. Henta frå heddaprisen.no: <https://www.heddaprisen.no/om-heddaprisen>

- Heddaprisen. (2023). *Vinnere*. Henta frå heddaprisen.no:
<https://www.heddaprisen.no/vinnere/2022>
- Heggstad, K. M., & Heggstad, K. (2022). *7 veier til drama - Grunnbok i dramapedagogikk for lærere i barnehage og skole* (Vol. 4). Fagbokforlaget.
- Heggstad, K. M. (2012). *Kapittel 4: Barneteater*. I K. M. Heggstad, *7 veier til drama* (ss. 111-176). (Vol. 3.). Fagbokforlaget.
- Helander, K. (2003). *Barndramatikk och barndomsdiskurser*. Studentlitteratur.
- Helgesen, A. (2014). *Norsk barneteaters habitus*. I S. Graffer, & Å. Sekkelsen, *Scenekunsten og de unge: en antologi fra Scenekunstbruket* (ss. 38-47). Vidarforlaget.
- Hernes, L., Horn, G., & Reistad, H. (2009). *Teater for barn*. Tell Forlag.
- Juncker, B. (2006). *Om processen. Det æstetiskes betydning i børns kultur*. Tiderne Skifter.
- Kjømoen, I. C. (2013, februar 19.). *Farlig kunst?* Henta frå Scenekunst.no:
<https://www.scenekunst.no/sak/farlig-kunst/>
- Kleppe, B. (2009). *Betydningsfull kunst - eller terapeutisk teater?: en evaluering av teaterforestillingen Sinna Mann*. Henta frå researchgate.net:
https://www.researchgate.net/publication/37687456_Betydningsfull_kunst_-_eller_terapeutisk_teater_en_evaluering_av_teaterforestillingen_Sinna_Mann
- Kultur- og likestillingsdepartementet. (2020-2021). *Meld. St. 18 (2020-2021) Oppleve, skape, dele - Kunst og kultur for, med og av barn og unge*. Henta frå regjeringen.no:
<https://www.regjeringen.no/contentassets/57f98cf5845f4d3093b84a5f47cef629/nn-no/pdfs/stm202020210018000dddpdfs.pdf>
- Kvalnes, Ø. (2022, mai 27.). *Når bomullsbarne blir voksne*. Henta frå bi.no:
<https://www.bi.no/forskning/business-review/articles/2022/05/nar-bomullsbarne-vert-voksne/>
- Lange, T. F. (2013, februar 1.). *Når kunst blir dødelig*. Henta frå Scenekunst.no:
<https://www.scenekunst.no/sak/nar-kunst-blir-dodelig/>
- Larsen, A. K. (2017). *En enklere metode: Veiledning i samfunnsvitenskapelig forskningsmetode, 2. utgave* (Vol. 2.). Fagbokforlaget.
- Larsen, A. S. (2015). *Gode grøss – om skrekkefiksjon for og av barn*. Universitetsforlaget.
- Medietilsynet. (2020). *Barn og medier 2020: Om sosiale medier og skadelig innhold på nett Delrapport 1, 11. februar 2020*. Henta frå medietilsynet.no:
https://www.medietilsynet.no/globalassets/publikasjoner/barn-og-medier-undersokelser/2020/200211-barn-og-medier-2020-delrapport-1_-februar.pdf
- Nagel, L. M. (2011). *"Höja nivån!" Et seminar om å lage kunst for barn av Suzanne Osten - I regi av Norsk skuespillersenter*. Henta frå kulturradet.no:
<https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten>
- Nyeng, F. (2012). *Nøkkelbegreper i forskningsmetode og vitenskapsteori*. Fagbokforlaget.

- Nystøyl, K. F. (2022). *Sverigedemokraterna vil stenge Unga Klara*. Henta frå periskop.no:
<https://periskop.no/sverigedemokraterna-vil-stenge-unga-klara/>
- Osten, S. (2002). *Mina meningar - Essäer, artiklar, analyser 1969-2002*. Gidlunds förlag.
- Periskop. (2020, juni 18.). *Barneteaterdebatt: - Vi må ha flere tanker i hodet samtidig*. Henta frå Periskop.no: <https://periskop.no/heddajuryen-savner-malgruppetenkning-og-ambisjoner-i-norsk-barneteater/>
- Redd Barna. (2022). *Fakta om vold mot barn*. Henta frå reddbarna.no:
<https://www.reddbarna.no/vart-arbeid/barn-i-norge/vold-og-overgrep/vold-mot-barn/vold-fakta-om-vold-mot-barn>
- Sandseter, E. B. (2011). *Children's Risky Play from an Evolutionary Perspective: The Anti-Phobic Effects of Thrilling Experiences*. Henta frå journals.sagepub.com:
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/147470491100900212>
- Selmer-Olsen, I. (2005). *Formidling av kunst til barn. Hvem er barnet det formidles til?* I T. Østberg, *Barnet og kunsten* (ss. 28-47). Norsk kulturråd.
- Skilbrei, M. (2019). *Kvalitative metoder: planlegging, gjennomføring og etisk refleksjon*. Fagbokforlaget.
- Tigerstadsteatret. (2023). *Om oss*. Henta frå tigerstadsteatret.no:
<https://tigerstadsteatret.no/om-oss/>
- Århus, F. (2020, januar 20.). *Skam deg, unge!* Henta frå Scenekunst.no:
<https://www.scenekunst.no/sak/skam-deg-unge/>