

Jorunn Spord Borgen

MØTER MED PUBLIKUM

Formidling av nyskapende scenekunst
til barn og unge med prosjekt
LilleBox som eksempel.

Revidert utgave

Notat nr 43
Norsk kulturråd, 2001

© Norsk kulturråd 2001

Norsk kulturråd - utredning

Arbeidsnotat nr 43

Revidert utgave

ISBN 82 7081 0932

ISSN 0806-9700

Norsk kulturråd

Grev Wedels plass 1

0151 OSLO

Telefon 22 47 83 30

Telefaks 22 33 40 42

www.kulturrad.no

kultur@kulturrad.dep.no

Opplag: 200

Notatet er tilgjengelig i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmeside

Norsk kulturråds notatserie omfatter skrifter av kulturforsknings- og utredningsmessig interesse. Notatserien skiller seg fra rapportserien ved å være mindre forskningsmessig ambisiøse, samt at de har et mer begrenset siktemål.

Notatserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i notatene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

INNHOOLD

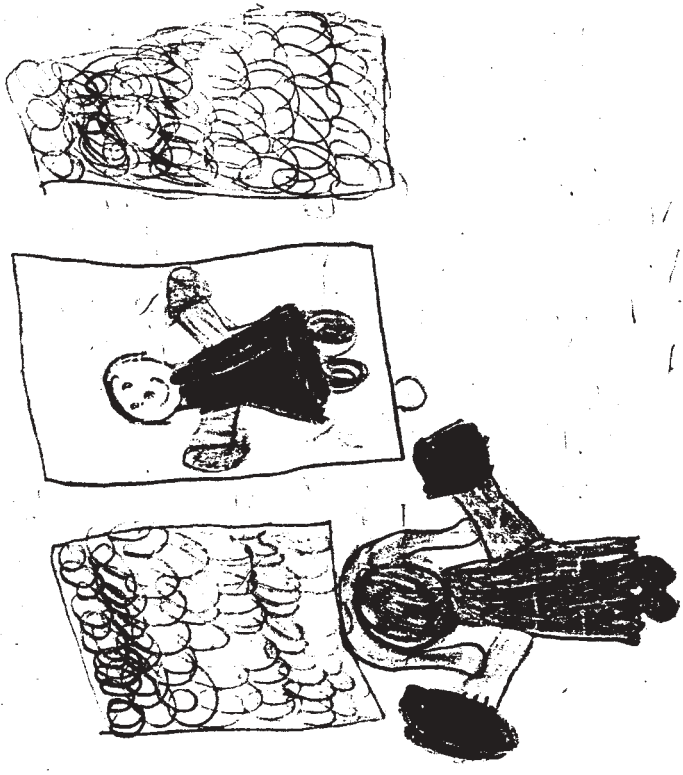
LILLEBOX-PROSJEKTET	7
Bakgrunn	7
Evaluering	7
Om rapporten	10
Beskrivelse prosjektet	11
Organisering	12
Økonomi	12
Forestillinger	13
Publikum	14
Formidling	15
Kritikk og omtale	15
FORESTILLINGEN ”I SELSKAP” – ET INFORMATIVT EKSEMPEL	17
Forestillingen	17
Intensjoner med forestillingen	18
Publikums erfaringer	19
Spørsmål og svar	20
Elevttekster fra teaterbesøket	21
Å holde seg i ro og å være stille	21
Workshop	23
Evaluering	24
ULIKE PERSPEKTIVER	27
Scenekunstheltet	27
Publikum	28
Hverdagsperspektivet	28
Barn og unges perspektiv	29

VURDERINGER AV NYSKAPENDE SCENEKUNST	33
Bedømming av kunst	33
Bruken av asymmetriske begrepspar	34
Nyskapende scenekunst og tradisjonelt teater	34
LilleBox-prosjektet – spenning mellom kunst og samfunnsorientering?	39
Økonomiske og strukturelle forutsetninger	40
Samarbeid på tvers?	42
MØTER MED PUBLIKUM.....	47
Kritikk av forestillinger	47
«I selskap»	47
«Minner»	48
«Englepels»	48
«Split Second»	49
«To Solo og en alene»	49
«Barn og lærere som publikum»	50
«Sceneinngang og workshops»	51
Konklusjoner.....	57
Sammendrag	61
Litteratur	65
Utredninger fra Norsk kulturråd	69

Alle tegningene i notatet er av elever fra Skøyen skole

VI SØPÅ BLACK BOX ALE SAMEN
TO SETOATRE SETER OG SA VÅR DEN
DAME SOM HOLT MÅNE SERVIETTER
OG SOVAR DE SLUT
MEN DA FIKVI EN KLIMKE KULE

A



ALVY A O O

LILLEBOX-PROSJEKTET

Bakgrunn

LilleBox er et prosjekt for formidling av nyskapende scenekunst for barn og unge. Høsten 1997 søkte Black Box Teater om tilskudd til prosjektet LilleBox for perioden fra og med høsten 1998 til og med 1999. Teatret har deretter søkt om utvidelse av prosjektet til og med vårsesongen 2001. Norsk kulturråd har bevilget en samlet støtte på 2 mill. kroner til prosjektet fra høsten 1998 og frem til og med vårsesongen 2001 etter tilråding fra Faglig utvalg for scenekunst (FUS) og Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur (FUBU).

Black Box Teater har søkt om forlengelse av prosjektet ut 2001. Dette ble avslått etter tilråding fra de to utvalgene.

Evalueringen

Evalueringen er gjennomført innenfor rammen av tre måneder før prosjektet er avsluttet. Ifølge mandatet skal rapporten fokusere på realiseringen av målsettingene for LilleBox-prosjektet sett i relasjon til det større scenekunsttilbudet til barn og unge. Hovedmålsettingene for prosjektet er fra Black Box Teaters side

- Gjennom egenproduksjon å bidra til å skape moderne scenekunst for barn
- Gjennom innkjøp av forestillinger å stimulere et scenekunstmiljø til å produsere nyskapende forestillinger for barn og unge
- Presentere et moderne scenekunstspråk som supplement til den norske barneteatertradisjonen
- Invitere de beste og ledende norske og internasjonale kompaniene på området
- Utvikle nye formidlingsformer for barn og unge

Gjennom dette prosjektet posisjonerer Black Box teater seg i forhold til kunstneriske og kulturpolitiske debatter om nyskapende scenekunst og tilbudet for barn og unge. Valg av forestillinger som kjøpes inn, og prioritering av ulike aktiviteter uttrykker hvilke målsettinger som anses som viktigst av teatret selv, og som lar seg realisere.

LilleBox-prosjektet er både fra Norsk kulturråds og Black Box-Teaters side et forsøk på å finne gode svar på store kunstinterne og kulturpolitiske spørsmål angående kunstproduksjon, kunstformidling for barn og unge, og kommunikasjonen med målgruppen.

Faglig utvalg for scenekunst har primært kunstpolitiske målsetninger for sin bevilgning til prosjektet. Utvalget har lagt størst vekt på at *prosjektet skal vise hva som er mulig å gjøre av nyskapende scenekunst overfor barn som målgruppe*. Fra dette perspektivet er det et ønske at LilleBox-prosjektet bidrar til å gi scenekunstnere økt mulighet til å produsere og vise nyskapende scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet for barn og unge.

Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur har vektlagt de kulturpolitiske målsettinger. Utvalget har lagt størst vekt på at *prosjektet skal bidra til å høyne statusen for det å produsere nyskapende scenekunst for barn og unge*. Fra dette perspektivet skal prosjektet bidra til at barn og unge får oppleve nyskapende scenekunst av høy kvalitet.

”Tradisjonelt barneteater” representerer både kunstpolitisk og kulturpolitisk kontrasten til ”det nyskapende” i utvalgets målsettinger. Det er fra begge utvalgenes side en kulturpolitisk målsetting at scenekunstnere gjennom et slikt prosjekt får anledning til å arbeide med barn og unge. De to første årene av LilleBox-prosjektet kom størstedelen av støtten fra *Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur*. I det siste året har de to utvalgene gitt like mye støtte. Det er derfor rimelig å legge størst vekt på de kulturpolitiske målsettinger om kunstformidling til barn og unge i evalueringen av prosjektet, og at dette blir vurdert i forhold til de kunstpolitiske ambisjonene for prosjektet.

På oppdrag fra Norsk kulturråd har evalueringen på denne bakgrunn fokusert på realisering av målsettingene for LilleBox, sett i relasjon til det større scenekunsttilbudet til barn og unge. Prosjektets aktiviteter, forutsetninger og resultater vil kunne vurderes ulikt avhengig av hvilke perspektiver dette ses i lys av. Fra ulike posisjoner i det sosiale rom kan ulike normsett, interesser og kunnskaper føre til at de samme resultater vurderes forskjellig. Avhengig av ståsted vil det for eksempel være ulike kunstneriske kvalitetsvurderinger av nyskapende scenekunst i forhold til tradisjonelt barneteater, og av behovene kunstnerne har for kompetanse i forhold til det å arbeide med barn og unge. Det samme gjelder vurderinger av egnede metoder for formidling av nyskapende scenekunst, og hvorvidt kommunikasjonen med barn og unge lykkes. Som en konsekvens av dette kan kunstinterne og kulturpolitiske målsettinger komme til å kolliderer i et prosjekt som omhandler barn og unges møte med nyskapende scenekunst. Evalueringen har med andre ord ikke en enhetlig forståelseshorisont å forholde seg til, men må forholde seg til hvordan de samme fenomener kan forstås fra ulike perspektiver. Sammenstillingen av de ulike

perspektivene gir kunnskap om dilemmaer og muligheter i formidling av scenekunst for barn og unge. Evalueringen har på denne bakgrunn kunnskapsinteresser som omfatter flere nivåer.

- Prosjektinternt fokuseres det på forholdet mellom målsettinger og gjennomføring av selve LilleBox-prosjektet.
- Kunstpolitisk diskuteres synspunkter på kunstnerisk kvalitet og vurderinger av nyskapende scenekunst i sammenheng med det øvrige scenekunsttilbudet for barn og unge.
- Kulturpolitisk fokuseres det på formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge.

Problemstillingene

Hva er karakteristisk for de kunstneriske intensjoner og for kunstfeltets vurderinger av kvalitet i nyskapende scenekunst? Hva er målgruppenes uttalte erfaringer i møter med denne kunstformen i dette prosjektet? Hvordan kan man forstå de ulike opplevelser, vurderinger og erfaringer som kommer til uttrykk hos de forskjellige aktørene i disse møtene? Hvilke konsekvenser kan dette ha i forhold til de kulturpolitiske målsettinger om kunstformidling til barn og unge?

Evalueringen bygger på denne bakgrunn på tre typer analyse: kunstfaglig analyse med fokus på forholdet mellom språk og intensjoner, kultursosiologisk analyse med fokus på forholdet mellom scenekunstfeltet og det sosiale rom rundt feltet, og barne- og ungdomsfaglig analyse med fokus på kommunikasjon.

Den sistnevnte analysen omfatter mer enn det som gjerne omtales som pedagogisk eller formidlingsfaglig kunnskap. Å tilrettelegge for lek, læring eller andre tilskattede erfaringer for barn og unge omfatter kunnskap om barn og unges utvikling, om lek og læringsprosesser, om formidling og hvordan man kan kommunisere med målgruppen. Lærere og førskolelærere er eksempler på profesjoner som har dette som sentrale elementer i kompetansen.

Metodisk vil disse analysene foregå parallelt ved at det fokuseres på hvordan den nyskapende scenekunsten vurderes og erfares fra de ulike perspektivene. På grunnlag av LilleBox-prosjektets karakter og mandatets utforming, bygger evalueringen på informasjon som er innhentet ved hjelp av feltarbeid og intervju, samt dokumenter fra Norsk kulturråd og Black Box Teater.

Forestillingen *I selskap*, som ble vist høsten 2000, er brukt som et informativt eksempel for å belyse sentrale problemstillinger. I vurderingen av denne forestillingen og video av workshops har jeg hentet innspill fra barne- og ungdomsfaglig kompetente¹.

Det er intervjuet til sammen 30 voksne, samt enkeltbarn i barnegruppene som var på to forestillinger.

De som er intervjuet er:

- Ansatte i Norsk kulturråd som har/har hatt ansvar for de områdene som har gitt midler til dette prosjektet
- Teatersjef og prosjektleder som har vært/er ansvarlige for LilleBox-prosjektet ved Black Box Teater
- Teatersjefen eller stedfortreder ved Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Oslo Nye Teater
- Lærere, førskolelærere, annet barnehagepersonell og barn som har vært til stede på to av forestillingene *I selskap*
- Kunstnere som lager og viser scenekunst for barn og unge

LilleBox-prosjektet varer frem til og med vårsesongen 2001. Dette er således ikke en ren sluttevaluering.

Om rapporten

Rapporten er delt i seks deler. Første del omfatter en beskrivelse av LilleBox som prosjekt, hvilket program som har vært presentert, hvem som har vært publikum og hvordan formidlingen har foregått. Her brukes informasjon fra intervjuer, rapporter, publikumstatistikk og sesong-kataloger for Black Box Teater.

I annen del brukes forestillingen *I selskap* som et informativt eksempel på hvordan en forestilling kan oppleves forskjellig alt etter perspektivet den erfares fra. Informasjonen i dette kapitlet er innsamlet gjennom feltobservasjon i forbindelse med forestillingen *I selskap*, fra en video fra workshops på en skole i Oslo, fra tekster og tegninger i elevers loggbøker, aviskritikk og annen omtale, intervju med lærere, barn og andre voksne ifølge med barna, samt annet feltarbeid.

Tredje del av rapporten tar for seg feltbegrepet og rollene rundt scenekunstheltet.

¹ Takk til pedagogene Hanne Christensen og Ellen Os, Høgskolen i Oslo, avd. for lærerutdanning, for nyttige faglige bidrag.

Hensikten er å synliggjøre de ulike perspektivene nyskapende scenekunst kan forstås ut fra.

Fjerde del omhandler kunstnerne oppfatninger om nyskapende scenekunst for barn og unge. Hensikten med dette er å kunne se LilleBox-prosjektet i en større, kunstfaglig sammenheng. Informasjonen er her hentet fra intervjuer med teatersjefer eller stedfortreder ved tre Oslo-teatre, intervjuer med kunstnere som jobber i det frie scenekunstheltet, intervjuer med representanter fra Black Box Teater og fra Norsk kulturråd.

Femte del omfatter ulike vurderinger av forestillinger i prosjektet. Informasjon til dette kapitlet er hentet fra intervjuer med kunstnere ved Black Box Teater samt hentet fra aviser, teaterkritikker og annen omtale. Det omfatter også barns og læreres erfaringer som publikum og deltagere i workshops. Informasjonen her er evalueringsrapporter/brev fra lærere og elever som har vært og sett forestillinger i tiltaket *Sceneinngang*.

I sjette del konkluderes det angående målsettingene fra de ulike perspektivene, kunstpolitiske og kulturpolitiske konsekvenser gis, i tillegg til forslag til hvordan en eventuell videreføring av formidling av nyskapende scenekunst for barn og unge kan gjøres i lys av erfaringene fra LilleBox-prosjektet.

Beskrivelse av LilleBox-prosjektet

LilleBox-prosjektet har vært gjennomført som del av teatervirksomheten på Black Box Teater, men med en spesiell satsing på formidling utover selve forestillingene. Jeg skal her beskrive organiseringen, hvilke forestillinger som er vist, hvem som har vært på forestillingene, hvem som har deltatt i annen formidling, samt økonomiske forhold.

Organisering

Black Box Teater er de *frie scenegrupper*s hovedscene i Oslo. Teatret produserer vanligvis ikke forestillinger selv, men har en sentral formidlingsrolle i scenekunstheltet når det gjelder ny scenekunst. Teatrets faglige leder har programansvaret for LilleBox. Teatret har i prosjektperioden hatt en prosjektleder i 100% stilling med prosjektene LilleBox og *Samtidskunst og teknologi* som sitt ansvarsområde. De løpende vurderinger angående prosjektets gjennomføring har vært gjort av teatrets leder og prosjektlederen. Det har ikke vært etablert en egen styringsgruppe for

prosjektet. Det kunstneriske råd ved Black Box Teater har, på samme måte som for teatrets øvrige virksomhet, hatt det overordnede programansvar for LilleBox. Det har i perioden 1998-2001 vært ansatt to forskjellige prosjektledere for prosjektet. I den første tildelingsperioden fra 1998 og ut 1999 var dette en person som hadde erfaring og kompetanse med kunstformidling til barn og unge fra det engelske scenekunstheltet. Den ansatte prosjektlederen i den andre tildelingsperioden, fra og med 2000 til og med våren 2001, har erfaring fra norske institusjonsteatre.

Økonomi

Det er gitt en samlet støtte fra Norsk kulturråd på to mill. kroner til *LilleBox* fra høsten 1998 frem til og med vårsesongen 2001. Denne støtten har fra Norsk kulturråds side vært gitt til kjøp og visning av eksisterende produksjoner i inn og utland. I tillegg har Black Box Teater støttet prosjektet fra egne driftsmidler. Som del av profilen har LilleBox hatt lave billettpriser, dvs. 30 – 50 kroner pr. billett for barn. Billettinntektene er derfor lave.

Tabell 1. Samlede midler til LilleBox-prosjektet

År	Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur (FUBU)	Faglig utvalg for scenekunst (FUS)	Black Box Teater, egne driftsmidler
1998	500.000	100.000	400.000
1999	500.000	100.000	400.000
2000	200.000	200.000	400.000
2001	200.000	200.000	400.000

Forestillinger

Høsten 1998 gikk fra Black Box Teaters side med til planlegging. Selve forestilling-programmet startet våren 1999. Her vises aktiviteten frem til og med 2000. I denne perioden ble det vist ti forestillinger. Av disse forestillingene er *I selskap* produsert av frie kunstnere i samarbeid med Black Box Teater, for å vises på LilleBox. De øvrige forestillingene var forestillinger som allerede var produsert og vist i andre sammenhenger, og innkjøpt for å vises i dette prosjektet.

Tabell 2. Aktivitet i LilleBox-prosjektet 1999 og 2000

Forestilling	Oppgitt alder	Antall forestill.	Antall besøk.	Scene-inngang	Workshop
<i>Minner</i> Turneorganisasjonen for Hedmark og Hedmark Teater	Fra 5 år	9	280/31 ²		90 min. etter dag-forestilling
<i>Englepels</i> Totalteatret, Tromsø	Fra 4 år	14	780/56		
<i>Sjerne.*</i> Turnéorganisasjonen for Hedmark	Fra 8 år	8	981/ 122	ja	20 min. etter dag-forestilling
<i>The Lost and Moated Land</i> Theatre Rites, London	Fra 3 – 9 år	10	876/ 87	ja	Skriftlig info for forestilling
<i>Daddy Always Wanted me to grow a Pair of Wings</i> Imago Dance Company, Roma/Oslo	Fra 7 år	7	970/138	ja	I forbindelse med dag-forestilling.
<i>PoY</i> Opera Omnia, Oslo	Fra 3 år	14	1 078/ 77		Før dag-forestilling
<i>Split Second</i> Cirka Teater Trondheim	Fra 9 år	9	968/107		
<i>Haiku</i> Teatro Rio Rose, Danmark	Fra 3 – 9 år	9	639/ 71		
<i>Som en påtagligt dödlig påtånd kanin...</i> Teater Salieri, Sverige	Fra 14 år	4	292/ 73		
<i>I Selskap</i> Runa Rebne, Oslo	Fra 4 –10 år	10	586/ 58		På en skole e. forestilling

Det er til sammen vist 88 forestillinger i løpet av disse to årene, med til sammen 7 450 besøkende. Det var 84 besøkende i gjennomsnitt på forestillingene. Fordelingen mellom voksne og barn fremgår ikke av de oppgitte tallene. Det var 31 besøkende i gjennomsnitt på forestillingen med lavest besøkstall i prosjektet. Dette var den første forestillingen. Det var 138 besøkende i gjennomsnitt på den best besøkte forestillingen, som gikk i slutten av november 1999.

Publikumsantallet kan blant annet ha sammenheng med om forestillingene er vist på den store eller den lille scenen. Andre variabler som kan ha påvirket antallet, er for eksempel at det ble levert ut gratisbilletter til publikumsgrupper til noen forestillinger i forbindelse med tiltaket *Sceneinngang*. Som en sammenligning var gjennomsnittstallet i 1999 for Black Box Teaters samlede forestillinger 91. Det laveste gjennomsnittlige besøkstallet på en forestilling var 23, det høyeste var 231. Dette betyr at forestillingene i LilleBox-prosjektet hadde et for teatret ”vanlig” antall besøkende og en ”vanlig” variasjon i besøkstallet.

Teatret har generelt arbeidet mye med å skaffe publikum til de ulike forestillingene. En begrunnelse har vært at det ikke har vært et fast barnepublikum knyttet til teatret tidligere, slik at dette måtte opparbeides. Det er imidlertid ikke tallmessig grunnlag for å vurdere de ulike variabelers betydning for publikumstallet, verken på de enkelte forestillinger eller samlet sett.

2 Viser gjennomsnittlig besøkstall pr. Forestilling.

Publikum

Med LilleBox ønsket teatret å tilby forestillinger i barnehage- og skoletid og i helger da hele familien kunne gå på teater sammen.³ De ønsket også å etablere en fast publikumskrets av barn og deres ledsagere. I søknaden til Norsk kulturråd hadde teatret planlagt at programtilbudet skulle være for barn i alder mellom tre og tolv år. Dette ble en for snever gruppe i forhold til forestillingene som ble kjøpt inn til programmet. Aldersspennet ble derfor utvidet slik at det også omfattet ungdom.

Teatret har hatt besøk fra 75 *forskjellige* barnehager i østlandsområdet. Noen av barnehagene har vært på besøk på flere forestillinger, og i noen barnehager har flere grupper besøkt samme forestilling. Det har i tillegg vært besøk fra fire familiebarnehager.

Barnehagegrupper er små. De kan for eksempel bestå av en voksen og fire barn, eller to voksne og ca. åtte barn, avhengig av alder, reisevei etc. De barnehagene som har besøkt mange forestillinger, ligger forholdsvis sentralt, slik at det er enkelt å komme til Black Box Teater via trikk, buss eller ved å gå. I tillegg var det besøk av grupper fra fem institusjoner med flerkulturelle grupper, som for eksempel 5-årsprosjektet *Gamlebyen*, og tre grupper fra kategorien ”andre grupper”.

Til forestillingene for større barn, fra sju år og oppover, var det besøk fra 20 forskjellige barne- og ungdomsskoler. I tillegg var det besøk fra tre videregående skoler og én folkehøgskole. To høyskoler hadde også grupper på besøk. I de oppgitte publikumstall er det ikke differensiert mellom voksne og barn. Det blir derfor ikke vurdert forhold rundt dette.

Formidling

I Black Box Teaters vanlige programprofil har de siden 1997 hatt ”månedens forestilling”. I den forbindelse har det vært arrangert et *Faglig Forum* i etterkant av forestillingene. I LilleBox-prosjektet ønsket teatret å skape et tilsvarende forum. Ideen var at her kunne barn og voksne snakke sammen om forestillingen og delta i forskjellige aktiviteter som tegning, dramalek etc. Denne delen av LilleBox-prosjektet skulle danne grunnlaget for å kunne skissere en metode for dialog mellom barn og voksne i opplevelsen av scenekunst.⁴

Våren 1999 startet teatret arbeidet med å utvikle kontakt mellom teater og skoler, for på den måten å knytte til seg et fast publikum som man kunne være i dialog med over tid. *Faglig forum* ble omdøpt til *Sceneinngang*. Skoler ble invitert til å

³ Fra 1. søknad for LilleBox-prosjektet.

⁴ Op.cit.

søke om å få delta, og de utvalgte skolene fikk gratis billetter til forestillingene *Stjerne.** og *Daddy always wanted me to grow a pair of wings* med tilhørende workshops. I etterkant av forestillingene var klassene og lærerne bedt om å skrive en vurdering av forestillingene og workshops. Deltagerne i *Sceneinngang* var grupper fra sju grunnskoler/ungdomsskoler, én videregående skole, én spesialscole, én folkehøgskole og to høyskoler. Våren 2000 hadde teatret en workshop i forbindelse med forestillingen *PoY*.

Høsten 2000 samarbeidet teatret med 2. og 3. klassetrinn på en grunnskole i Oslo. Utvalgte elever fra disse klassene fikk se forestillingen og kommentere den i utprøvingsfasen. Deretter kom alle elevene, til sammen 90, for å se forestillingen. I etterkant kom danserne til skolen, der det ble arrangert workshops for klassene. I den forbindelse hadde teatret hentet en engelsk dramapedagog fra danseinstitusjonen *The Place* i London. Denne pedagogen var veileder for prosjektet og koreografen og ledet en workshop i samarbeid med henne. De neste workshops ble gjennomført av danserne, med hjelp fra lærerne.

Kritikk og omtale

Det har vært varierende hvor mange kritikere som har omtalt de ulike forestillingene. Det har også variert i hvilken grad disse kritikkene har vært kunstfaglige eller mer journalistiske i perspektivene.

4/12/00 TUR TIL BLACK BOX.

I STARTEN VAR DET LIT

KJEDELI. MEN PLUTSELIG

SKVAT JEG VEI DI. FORDI

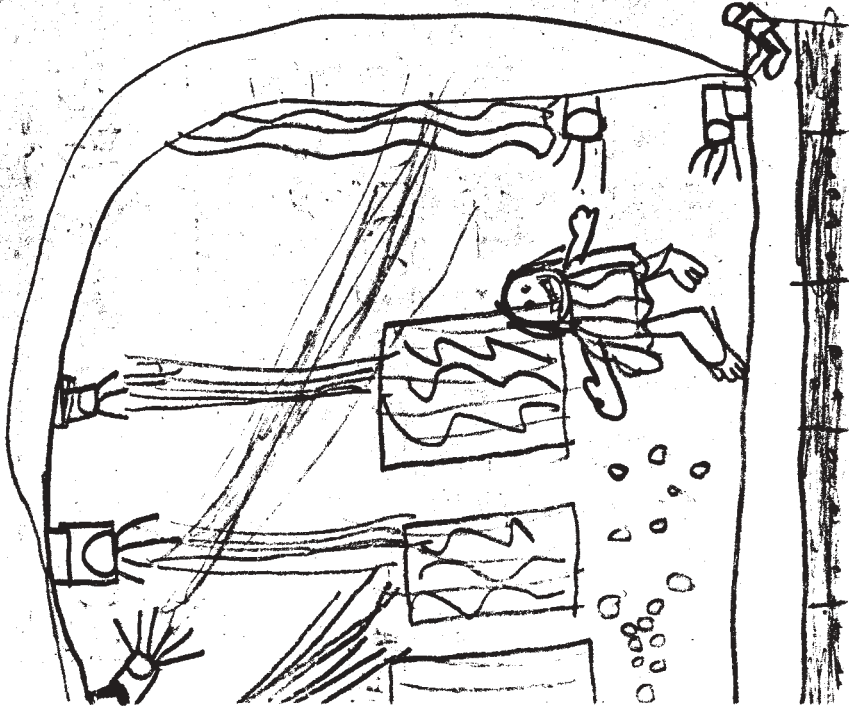
DET VAR MASE KLINKE

KULER SOM FALT UT AV

EN GLAS VEG. DET VAR ^{42.000} 40,200

KLINKE KULER.

Hva tror du stykket handlet om?



FORESTILLINGEN *I SELSKAP*

– ET INFORMATIVT EKSEMPEL

Fra de tildelende utvalgene i Norsk kulturråd var det ikke formulert noen forventninger om utvidet formidling i forbindelse med LilleBox. Black Box Teater har på sin side lagt forholdsvis stor vekt på denne delen av prosjektet. Det er en praksis i Norsk kulturråd at man har stor tillit til dem som får tildelt midler. Black Box Teater er en anerkjent institusjon, og det er rimelig å vise stor tillit til gjennomføringen. Desto viktigere blir det at prosjektet er lydhørt for ulike former for respons fra andre scenekunstnere, publikum og kritikere. Dette rommer mange typer møter. De ulike typer respons vil bli tillagt ulik betydning avhengig av ståsted. Kunstpolitisk vil det som uttrykkes i nettverket av scenekunstnere være den viktigste formen for anerkjennelse og verdsetting av forestillingene, mens det kulturpolitisk vil være det som skjer i møtet med det vanlige publikum som vil være den viktigste responsen.

Den forestillingen teatret har vært mest involvert i, er *I selskap*, hvor prosjektlederen for LilleBox har vært co-produsent. Forestillingen ble produsert og vist høsten 2000. Dette er sent i prosjektperioden. Produksjonen og det som har foregått rundt denne, blir her betraktet som et informativt eksempel på hvordan teatrets intensjoner og ideer med LilleBox er realisert i møtet med barn og unge, skoler, barnehager, lærere og kritikere. Ut fra dette eksemplet hentes det ut noen sentrale tema som blir diskutert i de neste kapitlene.

Forestillingen

Forestillingen *I selskap* er ifølge programmet som ble delt ut

...en forestilling om behovet for å være sammen med og ønsket om å være helt alene. Hvordan beholde et eget rom midt i all viraken uten å rømme fra det hele? Stillhet må ikke bety taushet, men heller en mulighet til å høre etter. Forestillingens form forener lyrisk dans med et stringent rom, i en assosiativ og flertydig lek med bevegelse, ord og lydmanipulasjon. Teksten er inspirert blant annet av en samling meditative selvfølgeligheter som løsrevet fra dagligtalen kanskje ikke er så selvfølgelige allikevel.

Forestillingen er en sekvensiell danset forestilling som ifølge programmet handler ”om å glede seg over forberedelsene til et selskap og allikevel ønske at gjestene snart skal gå hjem igjen”. Scenografien består av tre halvt gjennomskinnelige vegger som står slik at det går an å gå mellom dem, litt tilbaketrukket på venstre halvdel av scenen. De er belyst ovenfra. Når publikum kommer inn, er det ganske mørkt i rommet. En hvit løper danner en linje som skiller scenerom fra publikum. En danser står ved enden av løperen, på venstre side av scenen. Hun har på seg en sterkt rød kjole med tyllskjørt. Musikken er rolig og flytende. I sakte bevegelser bretter hun fire-fem servietter. Danseren ser ut i luften, legger seg ned og sover, en klinkekule kommer trillende fremover fra et sted bak de tre veggene og stopper ved løperen. Danseren reiser seg opp igjen og beveger seg sakte rundt på scenen mens hun forteller to historier, men stopper begge gangene før de er ferdig fortalt. Hun beveger hele tiden kropp og armer og endrer posisjoner. Noen ganger faller lyset slik at skyggen blir synlig på veggen til høyre i rommet. I en sekvens sier hun ”selvfølgeligheter”:⁵

- Bare du er helt stille hører du hva du selv sier
- Det skulle da bare mangle
- Jo takk bare bra
- Man må jo oppføre seg sånn noenlunde

Musikken flyter videre. Av og til har vi sett noe rødt bevege seg bak skjermene. Det blir mørkere i rommet, og en arm kommer frem mellom skjermene. En mann med samme kjole som den kvinnelige danseren kommer frem. Han beveger seg svært sakte fremover, går litt rundt, snur seg og bøyer seg ned, drar i noe under skjermene, og, supplert med sterk musikk, smeller 42 000 klinkekuler ut på parketten. De sprer seg ut over scenen på innsiden av den hvite løperen. De to danserne gjennomfører så en form for speiling der de sakte beveger seg ”nesten” helt likt en stund. Så er forestillingen over, noe som markeres ved at lyset tennes og danserne stiller seg opp for applaus. Forestillingene varer ca. 35-37 minutter. Barna får anledning til å stille spørsmål til danserne. Etter en kort spørsmålsrunde går alle ut, og får hver sin klinkekule av danserne på veien.

Intensjoner med forestillingen

Arbeidstittelen bak forestillingen *I selskap* har for koreografen og danseren vært ”Gi barna stillheten tilbake”. Hun har vært i Japan på studieopphold og liker estetikken og kulturen der. Ambisjonen er å gi en stemning av en stille verden og legge til noen ”litt morsomme selvfølgeligheter”. Hun er opptatt av

⁵ Fra programmet for forestillingen. Det er danseren som har kalt det selvfølgeligheter.

problemstillinger ved det å ha nok rom rundt seg. Ambisjonen er å skape et møte mellom ulike sanseopplevelser, og gi publikum en helhetlig opplevelse av at følelser kan være flertydige, i et uttrykk som fyller dem, som gir rom for å kunne ta i mot.⁶

Informantene som er involvert i denne forestillingen ved Black Box Teater, er klar over at *I selskap* er en forestilling som "kan virke utfordrende for barn" fordi den er så "annerledes" enn tradisjonelt teater. Men de anser det som viktig å presse grensene for hva man vanligvis tror barn kan få ut av en forestilling. "Vi lever i en tid som er ekstremt rasjonell og svært rask. Det finnes ikke noe å undre seg over lenger, noe som er mystisk." Det vurderes derfor slik at den abstrakte kunsten møter et emosjonelt rom hos barn. Når publikum sier at "dette forsto jeg ikke", så er svaret fra teatrets side at "det skal du ikke heller, for dette er ikke noen lineær historie". Ved teatret mener man at publikum må lære å møte denne typen kunst. En workshop er etter teatrets mening en måte å lære om det abstrakte og ukjente i ny kunst på.

Publikums erfaringer

Jeg var til stede på to forestillinger. På den ene forestillingen var publikum fra ca. fem år, fra to barnehager, to skoleklasser med barn i alderen ni - ti år og noen voksne. På den andre forestillingen var det forholdsvis mange barnehagebarn fra tre og et halvt til fem år, i tillegg var det en gruppe i ungdomsskolealder fra en spesialskole sammen med voksne. På denne forestillingen var det også noen andre dansere og kunstnere samt noen enkeltpersoner ifølge med egne barn.

Teatret hadde en forestillingsvert som tok imot voksne og barn før forestillingen. Før vi skulle gå inn i salen, ble vi bedt om å være stille, "for dette er en stille forestilling." Barna var derfor stille da de gikk inn, og de konsentrerte seg om å holde seg stille under store deler av forestillingen. De voksne som var sammen med barna, var i store deler av forestillingene opptatt med å holde barna i ro. Det holdt hardt å være stille da klinkekulene kom trillende. "Jeg skvatt!" utropte flere, og lo litt. På forestillingen med hovedsakelig barnehagebarn var det vanskelig å holde den roen som de voksne hadde forstått at de måtte bevare. De brukte mange knep for å holde barna stille. Noen barn ble holdt fast av en voksen. Dette skjedde på begge forestillingene.

Da alle klinkekulene kom fossende ut på gulvet, skvatt mange, både barn og voksne. En jente begynte å gråte. Andre barn lo litt og kommenterte at det bråkte fælt, "men jeg gråt ikke!" En voksen måtte gå ut med barnet som gråt. På andre rad satt

⁶ Fra programmet for forestillingen *I selskap*.

en mor med et barn. Dette barnet kommenterte litt det som skjedde på scenen. Forestillingsverten satt i nærheten, og hun hysjet på dette barnet. Etter en liten stund reiste moren seg og tok barnet med seg ut. Etter forestillingen forlangte denne moren pengene tilbake. Hun hadde ikke ventet at det var et slikt krav om at barnet skulle sitte stille på en barneforestilling.

Spørsmål og svar

Da forestillingen var slutt, og barna fikk lov til å stille spørsmål, var det mange i den eldste barnegruppen som rakk opp hånden. De yngre var mer forsiktige, men temaene i spørsmålene var de samme. Barna spurte om hva forestillingen handlet om, ”... jeg skjønnte ingenting, jeg”, om hvor mange klinkekuler det var der, hvordan de hadde fått klinkekulene til å være i veggen slik at de ikke datt ut, og hvordan de fikk dem til å trille ut.

Elevene fikk vite av den kvinnelige danseren at det var 42.000 klinkekuler, og at de var kjøpt i Norge. Det var også spørsmål om hvorfor mannen hadde samme kjole som damen hadde. På spørsmålet om hva forestillingen hadde handlet om, svarte danseren at

... hva tror du? Det kan være så mye... Kanskje hun hadde noen drømmer, eller tanker...

Etter en runde med mer konkrete spørsmål om klinkekulene fikk de beskjed om at ”nå er det siste spørsmål”. En gutt spurte da en gang til ”hva handlet stykket om?”. Før han hadde fått sagt ferdig setningen, hysjet en voksen ham ned: ”Dette har de svart på før!” Den voksnes impuls var her å disiplinere, istedenfor å la barnet få stilt sitt spørsmål. Dette illustrerer usikkerheten hos de voksne om roller og ansvar.

De store barna jeg snakket med rett etter forestillingen, sa at de likte forestillingen. De syntes det var morsomt med klinkekulene som raste ut, og at det var rart med mannen i kjole. Det var med andre ord konkrete referanser de brukte når de skulle si noe om hva de hadde opplevd. Barna fortalte at de hadde vært der før, på mange andre forestillinger. De voksne som var sammen med disse barna, refererte også til at de hadde vært der mange ganger, og at dette var spesielt, men interessant. Blant dem som fulgte barnehagebarna, var det også noen som hadde vært til stede på andre forestillinger. Flere av disse syntes at denne forestillingen gjerne kunne vært bedre tilpasset barn i barnehagealder, dvs. fire - fem år.

Å holde ro og å være stille

De voksnes strev med å holde ro på barna var fremtredende under de to forestillingene jeg var til stede på. De voksne jeg snakket med, opplevde det som overraskende at barna ble bedt om å være stille. Det var forskjellige verter på de to forestillingene jeg så. Begge ba publikum om å være stille før de gikk inn i salen. Det er derfor interessant at teatrets leder i intervju la vekt på at dette var noe hun ikke hadde bedt dem om å si.

Forestillingsvertene fortalte at de ikke pleide å fortelle barna hva de skulle få se, for de ville at barna skulle møte forestillingen med ”et åpent sinn.” Det blir ut fra en slik intensjon et paradoks at barna blir bedt om å være stille. Dette uttrykker en ambivalens i synet på barn. De ses på den ene siden som naturlige, åpne og fordomsfrie, på den andre siden må de lære å forstå kunst. Til dette trengs styring og disiplinering. Kravet om at barna skulle være stille førte til at mye av den energien som barna og de voksne kunne brukt til å være åpne for inntrykk, ble styrt mot å kontrollere adferd. Både voksne og barns erfaringer ble på denne måten knyttet til ytre disiplinering. De voksne jeg snakket med, ga direkte uttrykk for en følelse av forvirring om hvilke roller de skulle ha i forhold til barna, kunstnerne og andre voksne på teatret. De var usikre på hvem som egentlig hadde ansvar for at barna ble engasjert i kunsten, og hvem hadde ansvar for at de ”oppførte seg.” Teatrets intensjoner om å gi barn en stille og visuelt nyskapende scenekunsterfaring kolliderer på denne måten med barns og voksnes interesser og behov som publikum.

Elevttekster fra teaterbesøket

Elevene som var på teatret, skrev logg om det de hadde opplevd, noen har også laget en tegning. Av dette materialet fra fire klasser (ca. 90 elever) har jeg etter avtale med lærerne fått kopi av et representativt utvalg av typer logger, til sammen 19 logger. Barna ble stilt to spørsmål som de skulle besvare i loggen: Hvordan var turen til Black Box? Hva synes du om forestillingen? Noen har skrevet mye, andre bare i stikkordsform. Dette kan ha sammenheng med hvor mye klassen har snakket sammen om stykket før de skrev loggene, hva læreren har lagt vekt på i samtalen, og om engasjementet den enkelte elev har lagt ned i å skrive om teaterbesøket. I tillegg må man huske på at barn i 2. og 3. klasse har svært forskjellig skrivekompetanse. Det er imidlertid ikke lange tekster noen av dem har skrevet. De fleste elevene har beskrevet stykket i to faser, hvordan de opplevde tiden før klinkekulene, og selve hendelsen med klinkekulene.

Eksempler:

”I starten var det litt kjedelig. Men plutselig skvatt jeg veldig fordi det var masse klinkekuler som falt ut av en glassvegg. Det var 40.200 klinkekuler.” Eleven har tegnet inn fem lyskastere fra taket og fra siden, med striper den retningen lyset gikk, nemlig ned på de tre veggene, og på danseren. Det ligger noen klinkekuler på gulvet.

Klinkekulene og lyden det skapte da de trillet ut, står sentralt hos alle:

Vi var på Black Box. Det var 42 000 klinkekuler. Helt utrolig men det var kult. Mye bråk da de lot klinkekulene falle BOM BOM BOM.

Eleven har tegnet veggene og store klinkekuler som detter ned og ligger på gulvet. Det står BOM BOM BOM over veggene.

Det var ganske fint. Jeg ble litt skremt da alle klinkekulene falt på gulvet.

Noen har skrevet stikkord:

- Rart, musikk, bråk, vi så på 42 000 klinkekuler.
- Mannen i skjørt, planker ut av veggen, så klinkekuler.
- 42 000 klinkekuler: selskap: brettet servietter

Noen har kommentert dansen og danserne:

...Jeg synes hun var flink til å danse sakte. *Ingen tegning.*

...De danset veldig stille. Det var gøy... *Ingen tegning.*

Jeg synes forestillingen var ganske fin og morsom på grunn av at mannen gikk i kjole og at han slapp ut klinkekuler.

Elevene bruker ord som *gøy* eller *kjedelig* om å være på teater, de bruker *kult* og *morsomt* (om klinkekulene), men noen bruker også *skvatt*, *ble litt skremt*. En elev skriver:

Jeg skvatt når alle klinkekulene datt ned. Det var kult når alle klinkekulene datt ned. Jeg ble trett. Det var 42 000 klinkekuler.

Teateropplevelsen var altså flertydig for denne eleven. I noen av loggene har læren, etter å ha lest det eleven har skrevet, stilt spørsmålet: Hva tror du teaterstykket handlet om? Det er to typer svar ”Ha’kke peiling.” og ”Vet ikke helt.”

Disse eksemplene viser hvordan barna er åpne, de ser positivt på det de opplever i denne nye situasjonen de befinner seg i, og de er tilpasningsdyktige. De bruker i liten grad teater-konvensjonelle referanser når de vurderer det de har sett. Det er kun én elev i dette utvalget som har referanser til tradisjonelt ord-teater:

Kjedelig. De var flinke til å danse. Men det var litt kjedelig for de snakket så lite.

Overraskelsesmomentet med klinkekulene blir ikke sett på som en del av en historie, eller som kontrast til en helhet, men mer som en morsom hendelse. Mange av elevene har tegnet de tre veggene, klinkekulene og en eller to dansere. Selv om de ikke har begreper for estetikken og virkemidlene, har de opplevd dette som sentralt i forestillingen.

Workshop

I forbindelse med denne forestillingen samarbeidet teatret med British Council om et utvidet formidlingstiltak for fire klasser på 2. og 3.trinn ved en skole i Oslo. Tre elever fra hver klasse fikk se forestillingen en uke før den var ferdig. Elevene fikk da kommentere forestillingen slik at dansere, regissør og andre kunne få et inntrykk av hva barna opplevde, og hva som kunne kommunisere overfor målgruppen. Teatret hadde invitert en pedagog fra danseinstitusjonen *The Place* i London til å samarbeide med danserne i en workshop sammen med en gruppe elever på skolen noen dager etter forestillingen. De øvrige elevene hadde en workshop sammen med danserne. Jeg fikk ikke anledning til å være til stede på noen av disse workshopene, og baserer min vurdering på videoopptaket fra workshops der danserne var ansvarlige. Dette er et uredigert hendelsesforløp.

Workshopen består av korte sekvenser der barna får forskjellige oppdrag. Disse oppdragene går ut på å bevege seg på bestemte måter etter den samme musikken som var brukt i forestillingen. Disse sekvensene er forholdsvis korte. En sammenligning kan være en ballettklasse der alle øvelser og trinn er kjente. Dette er imidlertid en helt ny situasjon for disse elevene. Det ser ut til at elevene ikke får den tid de kunne trengt til å utforske bevegelsene og bli fortrolige med situasjonen. Hver gang de stoppes av danserne, oppstår det prat og latter. Danserne bruker derfor mye tid på å hysje på barna. Det er tydelig at barna og danserne ikke er fortrolige med hverandre, og dette preger atmosfæren.

Danserne virker uforberedt på kompleksiteten i situasjonen. Det kan virke som om de har stolt på at egen kunstnerisk kompetanse skal være tilstrekkelig i møtet med barna. Workshopen fremstår som lite vellykket i forhold til målsettingen om at barna skulle få uttrykke seg gjennom dans, i forhold til ønsket om kommunikasjon med barna, og ut fra teatrets intensjon om å utvikle nye metoder for formidling av nyskapende scenekunst.

Evaluering

Etter workshopene holdt lærerne og prosjektlederen ved Black Box Teater et evalueringssamling der både forarbeid, besøket på forestillingen og workshop-arbeidet ble diskutert. Kunstnerne var ikke til stede under denne evalueringssamtalen. Lærerne fortalte at barna hadde opplevd forestillingen som sekvenser der de hadde festet seg ved ulike ting. Noen husket best fortellingene i den første delen av forestillingen. Noen husket best klinkekulene. Noen opplevde det mer som et bilde som det var bevegelse i. Én elev var fascinert av at det gikk an å gå så sakte som danserne hadde gjort. Mange av elevene opplevde teaterbesøket mer som en tur til byen.

Lærerne kommenterte at man kanskje kunne ha organisert garderobeforholdene ved teatret bedre, og de syntes at barna var "utrolig flinke" som klarte å roe seg ned når alt det praktiske rundt det å komme dit som publikum, var såpass uoversiktlig. En av lærerne mente at forestillingen ikke passet så godt for barn. Hun syntes at hun hadde brukt mye energi på å fokusere på om barna hadde en god opplevelse under forestillingen.

Elevene hadde hatt ulike opplevelser av workshopen. Lærerne trakk frem kroppsopplevelsen som en terskel, spesielt for barn med særlige behov. Elevene er ikke vant til å bruke kroppen i forhold til kunstneriske uttrykk. For én elev hadde det vært skummelt å være barbert. Mange var ikke vant til å ha fokus på kroppen på denne måten. Lærerne mente at mindre grupper bedre kunne bidratt til å bevare intimiteten i forhold til barnas opplevelse.

En lærer kommenterte dansernes problemer med å holde barna i fokus. "Dere er proffe og er trygge på det å danse, men vi kunne kanskje hjulpet til med å la barna holde fokus". Det ble av en annen lærer påpekt at den gode samtalen var noe barna behersket, men at det er nødvendig å vite hvordan man skal legge til rette for dette slik at situasjonen ikke blir for kaotisk. Et eksempel som ble brukt var at danserne ga alle elevene hver sin klinkekule før de skulle sitte i ring og snakke sammen. Læreren påpekte at det vanskelig for barna å holde fokus med hver sin klinkekule i hånden. Da blir det fort lek og kommunikasjon mellom barna, istedenfor fokus på den organiserte samtalen. Lærerne påpekte at det å skulle forholde seg til kroppen på samme måte som en danser gjør, i seg selv er nytt og utfordrende for elevene.

Slik lærerne har vurdert teaterbesøket og workshop-arbeidet under ett, kan det å oppleve forestillingen anses å være en stor nok opplevelse for barna. Ved en even-

tuell videreføring av samarbeidet mellom skolen og teatret ønsket lærerne mer kontinuitet og flere mindre ”drypp” av inntrykk, istedenfor den intensiteten som det har vært i dette prosjektet. For lærerne var det også viktig å kunne knytte en eventuell videreføring av et samarbeid om teaterbesøk og workshops til et tema de ifølge L-97 skal jobbe med, for eksempel om kroppen.

Erfaringene fra teaterbesøket slik de er formulert av lærerne, handler i stor grad om konkrete trivialiteter, og i mindre grad om kunsterfaringer. Verken elevene eller lærerne har knyttet sine assosiasjoner og vurderinger til abstraksjonene som danseren og teatret hadde brukt i formuleringen av sine intensjoner. I evalueringen av erfaringene fra workshopene blir det fra lærernes side i stor grad fokusert på barnefaglige og pedagogiske problemstillinger knyttet til hvordan man jobber med en barnegruppe, og hva slags utfordringer elevene kan møte ut fra deres alder og modningsnivå.

Gjennom denne analysen av forestillingen *I selskap* synliggjøres noen generelle kunstpolitiske og kulturpolitiske problemstillinger. Kunstnerne og abstrakt formulerte intensjoner om ”å skape et møte mellom ulike sanseopplevelser, og gi publikum en helhetlig opplevelse av at følelser kan være flertydige”, kolliderer med barnas vektlegging av konkrete gjenstander og hendelser i forestillingen. Kunstnerne og teatret formulerer seg i et kunstnernt, abstrakt språk, mens barna fester seg ved konkrete erfaringer. Barna knytter ikke smellene fra 42.000 klinkekuler til teatrets intensjon om å formidle stillhet. Workshopen fremstår som lite vellykket ut fra intensjonene om å utvikle nye metoder for kunstformidling, blant annet fordi kunstnerne ikke går i dialog med barn og voksne på deres premisser.

Dette betyr ikke at barna ikke har opplevd noe meningsfylt. Men de fleste barna har opplevd noe helt annet enn det de voksne scenekunstnerne har formulert som intensjoner med forestillingen. Det voksne publikum har også gjort ulike erfaringer knyttet til sin voksenrolle. For dem er usikkerhet rundt roller og forventninger fra kunstnerne og teatret sentrale elementer i denne erfaringen. Dette har fått betydning for den helhetlige teateropplevelsen.

4/12/00 Turtelduvs Pokkefej

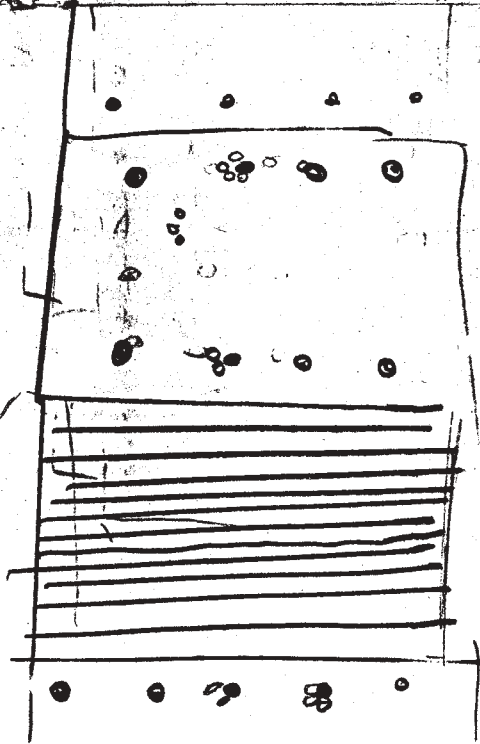
Jeg syntes at de var spillet

var fine og jeg syntes at de var

fine og stille.

Hva tror du stykket handler om?

Det må fortsette med den fine tegningen din.



ULIKE PERSPEKTIVER

Gjennom forestillingen *I selskap* synliggjøres motsetningene som ligger i det å skulle skape og formidle kunst til et bestemt publikum, og samtidig prøve å gi gode svar på store kunst- og kulturpolitiske spørsmål. Ambisjonen om å skape høy kunstnerisk kvalitet, slik dette vurderes ut fra kunstinterne kriterier, og ønsket om å berøre barn og kommunisere med dem gjennom kunsten, er målsettinger som det ofte kan være krevende å forene.

Kunstpolitisk er det viktig for scenekunstnere å vurdere kunstnerisk kvalitet uavhengig av publikums synspunkter. Samtidig er scenekunsten avhengig av å ha et publikum, og å relatere seg til kulturpolitiske målsettinger. Intensjonene med forestillingen *I selskap* er fra teatrets og kunstnernes side å lære barn og unge å møte nyskapende scenekunst, og å gi publikum en helhetlig sanseopplevelse. På denne måten blir den moderne ambivalens i forholdet mellom marked og kunst synliggjort. Den nyskapende kunsten som denne forestillingen representerer, er både et middel og et mål for oppdragelse og danning. Dette inntrykket forsterkes av at teatret på forestillingene bruker ytre disiplinering som virkemiddel for å oppnå stillhet under forestillingen, en stillhet teatret har som kunstnerisk intensjon at barna skal oppleve som individuell, indre erfaring.

Scenekunstheltet

Ifølge den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu kan viktige samfunnsområder ses på som avgrensede kunnskapsfelt med egne regler, normsett, kunnskaper, språk, erfaringsformer og praksiser. Hvert felt har en relativ autonomi i forhold til andre felt, og grensen til andre felt er en betydningsfull arena for makt og posisjonering i forhold til den større samfunnsmessige sammenheng (Bourdieu 1995). Et felt utvikles via både historiske, strukturelle og individuelle prosesser. Innen et felt finnes profesjoner og eksperter med forskjellig utdanning og ulike funksjoner, men til sammen representerer de makten over et kunnskapsområde. Et felt er relasjonelt og dynamisk. Det har en historisk utstrekning og kan forstås som et rom av ulike posisjoner, med konflikt og konkurranse, der ulike grupper og personer strides om noe de finner verdifullt og viktig. Gjennom slike kamper styrkes og

utvikles feltets særegne kunnskap, og bidrar til å vedlikeholde og styrke grensene til andre felt.

Et kjennetegn ved scenekunst i dag er at det brukes uttrykksmidler og fagkunnskap som går på tvers av de tradisjonelle kunstformene (Aslaksen 2000). I en utredning om organisering av kunstutdanningene er fellesbetegnelsen *scenekunst* brukt om utdanninger for kunstområdene *dans, teater, opera*, med undergrupper som regissør, koreograf etc. (KUF1999). Innenfor dette scenekunstheltet er dansere, skuespillere, koreografer, regissører, teatersjefer, kritikere, lyd- og lysfolk, scenografer, musikere, sangere, prosjektledere etc. noen av mange profesjonelle på forskjellige scenekunstrelevante fagområder. Scenekunsten blir skapt gjennom profesjonell samhandling og forhandling mellom de ulike profesjoner og eksperter som er involvert, og gjennom konflikter og kompromisser. Gjennom de samme prosesser vurderes og utvikles oppfatninger om det som anses som sentrale tema for feltet. Dette kan være for eksempel kunstnerisk kvalitet, nyskapende scenekunst, profesjonalitet etc. Slike vurderinger vil være både individ- og kontekstavhengige, og knyttet til meningsproduserende prosesser innenfor kunnskapsfeltet. Gjennom slike prosesser vedlikeholder scenekunstheltet kontroll over kunnskapen og makten til å definere, for eksempel hva som er nyskapende scenekunst.

Publikum

Publikum er en sammensatt gruppe med forskjellige kunnskaper om scenekunst, alt etter sin utdanning, sin posisjon i det sosiale rom og sin fortrolighet med scenekunstheltet. Gjennom sin tilslutning til scenekunsten som noe betydningsfullt og viktig, bidrar de ulike publikumsgruppene på ulike måter til at scenekunstheltet får bekreftet sin autonomi og makt. Paradokset er at både begeistring og avsky på ulike måter kan bidra til å bekrefte kunstens makt og betydning i samfunnet. Et publikum som sier at de ikke forstår noen ting, kan derfor være like betydningsfullt som et anerkjennende publikum. Dette vil spesielt gjelde for avantgardekunsten.

Hverdagsperspektivet

Virkeligheten konstrueres på ulike måter fra de ulike perspektiver, alt etter hvilke normsett, kunnskaper, interesser og handlingsrom de forskjellige aktørene representerer. Noen viktige forskjeller mellom ulike forståelser av for eksempel scenekunst, er knyttet til hvordan sammenhengen mellom disse elementene fremtrer hos de ulike aktørene. Innenfor kunnskapssosiologien gjøres det av sentrale teoretikere et skille mellom hverdagskunnskap og feltspesifikk kunnskap (Bernstein 1971, Bledstein 1978, Bourdieu 1995). Kunnskap som er ervervet gjennom utdanning og

deltagelse i et kunnskapsfelt, er en systematisert kunnskap som er utviklet og anerkjent gjennom tradisjoner og kamper i et felt. Denne kunnskapen er generell og knyttes til distanse og abstraksjon i valg og preferanser. Kontrasten til denne ekspertkunnskapen er hverdagskunnskapen, som er basert i det spesielle og det lokale. Denne kunnskapen er basert på konkrete referanser i hverdagslivet (Gullestad 1994). Forskjellen mellom eksperter og vanlige folk dreier seg med andre ord ikke bare om hva ekspertene vet, men like mye om hvordan de vet, og om denne kunnskapens abstrakte karakter. Det som av de ulike deltagerne i scenekunstheltet anses som nødvendig og relevant kunnskap, kan for vanlige folk fortone seg som tilfeldig, eksotisk eller rart.

Det vil være mange grader av kunnskap, og former for kunnskap, representert i et vanlig teaterpublikum. Det kan være eksperten eller ”skjønnere”, det kan være den velutdannede som anser kunst som en viktig del av sin identitet, eller det kan være den tilfeldige publikummer som akkurat denne dagen går i teater. Det vil ofte være en sammenheng mellom høy utdanning og interesse for kunst. Men ekspertkunnskap på ett felt fører ikke nødvendigvis til en mer ekspertpreget tilnærming på andre felt. Dette vil spesielt gjelde områder som skiller seg vesentlig fra det man selv har kunnskap om. Vi er alle ganske hverdagslige i vår tilnærming til det vi vet lite om. En slik kontrast finnes i LilleBox-prosjektet mellom kunstnerne og lærere og førskolelærere, i forhold til deres *kunnskap om kunst vs. barne- og ungdomsfaglig kunnskap*. Mens kunstnerne ut fra scenekunstheltets normer skal ta utgangspunkt i seg selv når de skaper og utøver scenekunst, skal lærere og førskolelærere ta utgangspunkt i barn og unge når de tilrettelegger for lek, læring og andre intenderte erfaringer. Kunstnere har som del av sin profesjonelle identitet å bryte samfunnets normer, mens lærere og førskolelærere har som del av sin profesjonelle identitet å ivareta og formidle disse normene, osv. Hverdagsperspektivet rommer med andre ord mange dimensjoner i forhold til spørsmål om hvilken kunnskap vi baserer våre valg og handlinger på.

Barn og unges perspektiv

Barn og unge har på mange måter en posisjon som ”de andre” i forhold til de voksne i scenekunstheltet. I LilleBox-prosjektet omtales barna av scenekunstnere, teatersjefer og andre på den ene side som mer moderne og omfattet av utfordringer og påvirkning fra alle kanter, på den andre side som mer autentiske og ekte, mindre konvensjonelle og mer ærlige i møtet med kunst.

Dette synet på barn kan gjenkjennes i det modernes ambivalens i forhold til kunstens rolle i oppdragelses- og dannelsesprosjektet. I synet på barnet er det kulturhistorisk sett etablert en natur-kultur-ambivalens som kan uttrykkes ved hjelp av to metaforer. I naturperspektivet er barnet frøet som skal gis næring: Det lærer og erfarer gjennom naturlige prosesser. I kulturperspektivet er barnet det tomme kar som skal fylles med ”riktig” kunnskap og ”gode” erfaringer.

Barnet har etter hvert fått en mer sentral posisjon enn den voksne i forhold til kunsten i oppdragelses- og dannelsesprosjektet. Behovet for oppdragelse og dannelse *til kunsten* har gått hånd i hånd med ønsket om å bidra til oppdragelse og dannelse *gjennom kunsten* (Borgen 1998, 2001). Sentrale historiske referanser for denne utviklingen er Rousseaus bok om *Emile*, Ellen Keys bok *Barnets Århundre* og Herbert Reads bok *Education Through Art*.

Spesielt i etterkrigstiden har kunstens betydning som middel i oppdragelses- og dannelsesprosjektet vært tydelig. Endringene i synet på barnet har ført med seg ulike strategier for kunstformidling. Teater for barn og unge kan, som annen kunstformidling, knyttes til disse moderniseringsprosessene. Den nordiske barneteatertradisjonen har sitt grunnlag i spesielt etterkrigstidens håp knyttet til barnet og til menneskenes mulighet for skape en ny og bedre verden. I denne sammenhengen var Egner, Lindgren og andre kjente kunstnere betydningsfulle aktører i forhold til målsettingen om å skape den nye, moderne verden gjennom barna.

På 50-, 60- og ut på 70-tallet ble kunstformidling for barn på denne bakgrunn et viktig middel i demokratiseringsprosessene. Barna skulle få et sentralisert og kvalitetssikret tilbud, og man arbeidet for at alle skulle få lik tilgang til god kunst og kultur gjennom for eksempel skoleteater, skolekonserter, skoleutstillinger etc. På 1980-tallet var man ikke lenger så opptatt av å eksponere barn og unge for de gode eksemplene, men mer fokusert på å beskytte barn og unges egen produksjon og kulturelle sfære. Barn og unges møte med kunst har på 1990-tallet blitt et sentralt kulturpolitisk mål. Man har i større grad blitt oppmerksom på hvordan barn og unge selv er medprodusenter i kulturen. Dette representerer en ny måte å se barn og unge på sammenlignet med tidligere.

Innenfor kunstfeltet i dag har dette ført til en motsetningsfylt praksis, med uklare forestillinger om barn og unge og om hva som skjer i deres møter med kunst. Det legges stor vekt på opplæring og oppdragelse til kunsten som autonomt felt. Det frigjørende potensialet i barn og unges personlige møte med kunst, knyttes gjerne

til kunstens annerledeshet i forhold til det vanlige, og til magien og auraen i kunstverket. Samtidig omtales kunst som et språk som må læres (Larsen 1998, Borgen 2001). Barnet omtales som friskere, mer naturlig og mer åpent enn den voksne. Men barnet må samtidig lære å se kunst. LilleBox-prosjektet representerer i stor grad denne ambivalensen, men vektlegger naturforståelsen av barnet og dets måte å møte kunsten på.

BLACK BOX 0 A/S

MUSIK RART DANS

KLINKEUL ERTDO

VISSA PÅ MANN BAK VES E

SELSKAP HISTORIES

GUTT GAME JENTE



VURDERINGER AV NYSKAPENDE SCENEKUNST

LilleBox-prosjektets interne målsettinger er formulert, og blir realisert, i en kunstintern sammenheng. Der finnes det ulike vurderinger av hva som kan karakteriseres som nyskapende scenekunst, og hvordan dette forholder seg til det tradisjonelle teater. Dette er kapitlets tema.

Bedømming av kunst

Kunstens status i moderniteten er både stabil og flyktig. Samtidig som kunstens autonomi har økt, har dets tilgjengelighet og forutsigbarhet minket. Tenkning om kunst er knyttet til teorier om forholdet mellom kunstner, kunstverk, betrakter og ”virkeligheten”. Teoriene om kunst vektlegger en eller flere av disse forholdene. Dette kan være forholdet mellom kunstverk og ”virkeligheten” som fører til ulike *imitasjonsteorier*, forholdet mellom kunstner og kunstverk som omfatter *ekspresjonsteorier*, forholdet mellom kunstverk og betrakter som omfatter *opplevelses- og resepsjonsteorier* og kunstverket ”alene” som omfatter *modernistiske og formalistiske teorier* (Danbolt 1999). Ofte vil flere forhold kombineres, og innen de ulike kunstarter er det ulike tradisjoner for hvilke typer fortolkning og bedømming av kunst som anses som overbevisende. Ulike vurderinger har ulike funksjoner, men kunstnerisk kvalitet er implisitt i all kunstbedømming: Er dette kunst, eller ikke? Kunsthistorien viser oss hvordan det samme kunstverket eller den samme kunstretning kan forstås forskjellig fra ulike perspektiver, til ulike tider og av ulike personer og grupper. Et eksempel er modernistisk kunst. Fascistene så det som nødvendig å ødelegge slik kunst, derfor mente man i etterkrigstiden at den optimale frihet måtte være å *skape* slik kunst. I etterkrigstiden fikk denne kunsten derfor en spesiell status i kunstformidling til barn og unge (Borgen 2001, Ziegfeldt 1953). Både innen kunsthistorie og kultursosiologi anses kunstvurderinger og bedømming av kunstnerisk kvalitet derfor som betinget av tid, sted, individ og kontekst.

Når bedømmingen av kunst har denne karakteren av flyktighet, vil de kontekstspesifikke kriterier for vurderingene ha stor betydning. Noen av disse kriteriene

vil være formulert som eksplisitte regler, andre vil være mer implisitt og usynlige for andre enn dem som befinner seg innenfor feltet og den spesifikke sammenhengen vurderingene gjøres i (Borgen 1998).

Som tidligere påpekt er mye av kunnskapen i et felt usynlig og formulert i abstrakte begreper. For eksempel er ”læring” et sentralt begrep innen utdanning, ”rettferdighet” et sentralt begrep innen jus, og ”kunstnerisk kvalitet” et sentralt begrep innen kunstfeltet. Slike abstrakte begreper viser til noen komplekse sammenhenger, bestemte normsett og til relevante handlingsalternativer som deltagerne i kunnskapsfeltet har fått kjennskap til gjennom utdanning og deltagelse i feltet.

Bruken av asymmetriske begrepspar

Å vurdere og gjøre skiller mellom stygt og pent, godt og dårlig, kunst og dusinvare, amatørskap eller profesjonalitet, betyr å avsi dommer. I denne type vurderinger brukes ofte abstrakte begreper som ikke har noen mening i seg selv. De viser ikke tilbake til fysiske egenskaper ved objektet, for eksempel til egenskaper som farger, form etc. De viser i stedet til en plassering i *feltets abstrakte kvalitetshierarki*. I kunstfeltet er denne type vurderinger avgjørende for om et objekt anses som kunstrelevant eller ikke.

Språklig er denne type begreper funksjonelle fordi de samtidig peker på hva noe ”er”, og hva det ”ikke er”. Det nyskapende er *noe annet enn* det tradisjonelle. Gjennom konstruksjonen av et slikt begrepspar skapes en positiv/negativ polarisering som har en asymmetrisk struktur. Slike begrepspar fungerer så godt fordi de omfatter forskjellige referanser til individer og strukturer, historie og kontekst. Det nyskapende kan for eksempel være kontrasterende til det vanlige, det tradisjonelle, det gammeldagse, det konvensjonelle, det estetiske, eller det politiske, det pedagogiske, det moralistiske etc. Den positives motsats kan med andre ord ikke umiddelbart identifiseres i tid og rom. Logikken i asymmetriske begrepspar er derfor at det de referer til, naturaliseres og gjøres tidløst (Koselleck 1985).

Nyskapende scenekunst og tradisjonelt teater

Det nyskapende og det tradisjonelle formuleres på ulike måter av ulike aktører i scenekunstfeltet, i forhold til den posisjonen de har i feltet. Dette betyr at et avantgardeteater, et institusjonsteater og en fri gruppe vil ha ulike interesser å ivareta, og de vil innta ulike posisjoner i forhold til hverandre. Forholdet mellom begrepene de ulike aktørene bruker, blir ofte konstruert gjennom en fortelling. De historiske perspektiver vil på denne måten bidra til å synliggjøre at språkbruken på

samme tid er både hverdagslig og teoretisk, noe som bidrar til ”naturliggjøringen” av skillene de gjensidig konstruerer for å vise sin forskjellighet i forhold til ”de andre”.

Prosjektinternt formuleres dette gjennom Black Box Teaters tekster om LilleBox, og søknaden til Norsk kulturråd er sentral. Prosjektsøknadens logikk er at det konstrueres en kontrast til det eksisterende scenekunsttilbudet, samtidig som sentrale kunst- og kulturpolitiske problemstillinger tematiseres gjennom forslaget som samtidig er forslag til en løsning.

Kunstinternt har Norsk kulturråd gjennom scenekunstkonsulenten stor definisjonsmakt. Han omtales av flere informanter også som den frie scenekunstens ”teatersjef”. Hans fortelling om søknadens relevans i forhold til sentrale problemstillinger i feltet er derfor sentral for å forstå både det avantgardistiske og det mer tradisjonelle perspektivet på scenekunsttilbudet for barn og unge. Kunstinternt har både institusjonenes og de frie gruppenes formulering av det nyskapende og det tradisjonelle betydning for vurderingen av LilleBox-prosjektet.

Black Box Teater ville gjennom LilleBox-prosjektet ifølge søknaden til Norsk kulturråd vise

...forestillinger med et uttrykk som tidligere ikke er presentert for barn, som er mer visuell enn tekstlig, og med relevans for vår tid både i form og innhold. Vi ønsker å utvikle et kontinuerlig barneteater tilbud i tråd med de realitetene en moderne barnefamilie lever under, de kulturelle og sosiale omstendighetene de er en del av. Barn møter nye, nær sagt ”moderne” utfordringer i sin hverdag som kan virke fremmede på foresatte og voksne.... Vi henvender oss til en generasjon av filofaxforeldre som vil lære sine barn å skille kunst fra reklame. På sin side forventer barna kvalitet, i sin fantasisterke forestillingsevne.⁷

Dette kontrasteres av Black Box Teater med institusjonenes tradisjonelle tilbud til barn:

Den norske familieidyllen (som) ivaretaes gjennom et celebret utvalg av tilrettelagte forestillinger som *Reisen til julestjernen* på Nationaltheatret og *Nøtteknekken på Den Norske Opera*.

En annen kontrastering som gjøres, er mot de ”små” frie grupper som befinner seg i periferien, tilbyr produksjoner i små format som kan spilles i gymsaler og på bibliotek, og som har korte spilleperioder. Barn fortjener etter teatrets mening et stort format som tar i bruk et større uttrykksregister, og gir et mer kontinuerlig tilbud.

⁷ Fra prosjektsøknaden, s. 2, 04.11.1997.

Black Box Teater bruker her to typer referanser for det nyskapende:

1. Kunstinterne referanser som henviser til *det visuelle vs. det tekstlige, kunst vs. reklame, stort, stabilt format vs. det lille, flyktige*. De positive begrepene henviser til kunstnerisk kvalitet, de negative til det tradisjonelle, det kommersielle og det hverdagslige.
2. Samfunnsorienterte referanser som henviser til *barns erfaringer vs. voksnes, den moderne families realiteter vs. familieidyll, nåtid vs "før"*. De positive begrepene henviser til det kunstnerisk aktuelle og det autentiske, i motsetning til det gamle og moralistiske.

Norsk kulturråd er via scenekunstkonsulenten en sentral aktør innenfor scenekunstheltet. Konsulentens begrep om nyskapende scenekunst er en sentral referanse i feltet. Det nyskapende er etter hans mening

"... sceneuttrykk som stiller spørsmål ved den utviklingen som kunstarten har gjennomgått, og som gjør forsøk på å utvikle den videre i en samfunnsmessig kontekst."(Stikkordet 4:2000)

Kravet om tilknytning til en "samfunnsmessig kontekst" kan tolkes som aktualisering i betydningen kunstnerisk relevant, og det nåtidige som motsetning til det gamle. Men utsagnet uttrykker først og fremst en ambivalens i forholdet mellom kunst og samfunn. Kvalitetsbegrepet er fundert i vurderinger ut fra "... et sett med parametere med særlig vekt på håndverks-sonderinger og kunstneriske visjoner".

Vurderingene av søknadene til utvalget gjøres av scenekunstkonsulenten sammen med to andre medlemmer i utvalget. Avgjørelsene tas ut fra en kombinasjon av "scenekunsthaglig konsensus og personlig ansvar".

Når det gjelder scenekunst for barn og unge, spør scenekunstkonsulenten hvorfor det ikke skjer mer nyskapende på feltet, og "... hvorfor man fortsetter å spille den samme, gamle dramatikken, Egner og Lindgren og "Reisen til julestjernen" i all evighet" (op.cit.s.13). Søknader innenfor denne sjangeren anses som generelt dårlige, og inneholder mye "moralisme og pedagogisk tenkning". Det nyskapende kontrasteres her med det tradisjonelle barneteater i institusjonsteatrene. Det siste samsvarer med hvordan Black Box Teater knytter det samfunnsorienterte perspektivet til "det nye", selv om det er tvetydig når motsatsen er "familieidyll". Det er i begge disse vurderingene en klar vektlegging av å lage scenekunst som refererer til innhold i barn og unges liv her og nå, som en del av "det nye".

Scenekunstkonsulentene knytter spørsmålet om kunstnerisk kvalitet til både samfunnsmessige og estetiske kriterier, og kunstneriske visjoner står sentralt. I de kunstinterne kriterier refereres det til scenekunstens virkemidler, utvikling og visjoner.

Fra kategorien frie grupper bruker en informant mange av de samme kontrasteringene som Black Box Teater og scenekunstkonsulentene i sine vurderinger av forholdet mellom nyskapende scenekunst og tradisjonelt barneteater. Et eksempel er utsagnet om at institusjonene skulle hatt "forbud" mot å vise tradisjonelle forestillinger i en periode, for på den måten å utfordres til å skape noe nytt. Et annet eksempel er utsagnet om at det er for mye idyll og for mye moral i norsk barneteater, og at dette skyldes behovet for "vikarierende motiver" når man viser teater for barn. Etter denne kunstnerens mening trenger godt teater ingen unnskyldning. Samtidig legges det av denne informanten vekt på hvordan publikum har påvirkning på kunsten. Levende teater er for denne kunstneren dypest sett det "uforutsigelige møtet" mellom publikum og skuespillere.

I egen nyskapende scenekunst bruker denne informanten tradisjonelle virkemidler som Commedia dell'arte-tradisjonen, med stor grad av improvisasjon. Med overraskelsens dramaturgi tas den samfunnsmessige situasjonen, her og nå, opp. Å gjøre dette innebærer bruk av estetiske virkemidler som: brudd mellom scene og sal, brudd med allmenne konvensjoner om det "vanlige", brudd med forholdet mellom voksnes og barns kompetanse, bruk av humor og folkelig-kulturelle referanser. Men det innebærer også bruk av den klassiske dramaturgien som er bygget opp rundt katarsis-strukturen: *konflikt – uløselighet – krise – løsning*. Det skal ifølge kunstneren gode grunner til å bryte dette mønsteret, fordi katarsis er sentralt i alt teater. Publikum skal ha opplevd noe de ikke kunne forestille seg på forhånd. Kunsten skal ha en betydning utover øyeblikket, og publikum skal gå ut og være gladere etterpå.

Estetikken er hos denne informanten basert på både klassisk dramaturgi og folkelige, kulturelle uttrykksformer. Denne måten å formulere det nyskapende på, refererer først og fremst til sjangerinterne, og ikke til de generelle kunstinterne kriterier. Det nyskapende knyttes også til samfunnsorientering i vektleggingen av relevansen for folks liv her og nå. Det brukes mindre grad av kontrastering i begrepsparene i denne formuleringen av det nyskapende enn hos Black Box Teater og scenekunstkonsulentene.

Ved institusjonsteatrene i Oslo er de ulike informantenes utsagn forholdsvis samstemte i sine vurderinger av det nyskapende. Det tradisjonelle teater springer ut fra

historiefortellingen, og her er ordet sentralt. Det er en oppfatning ved institusjons-teatrene at hvis man ikke spiller det tradisjonelle og viser dette, så vet ikke folk hva teater tradisjonelt har vært og er. Da kan de heller ikke se det nye som noe ”nytt”, men bare som ”teater”. Å spille tradisjonelt teater anses på denne bakgrunn både som kunstformidling og kulturformidling. Ibsen og Bjørnson fremheves av en informant som nyskapende og utfordrende i sin samtid, og de kan være like aktuelle i dag. Å spille klassikere anses derfor ikke som et hinder for å være nyskapende. Nye problemstillinger bringes frem gjennom å vise klassikerne på nye måter.

Ved institusjonene ser man det som en kulturell oppgave å presentere ”det store” i magien, eventyret og den teatrale virkelighet for barn. De ser seg som forvaltere av en arv, som ivaretas ved at det spilles for nye generasjoner barn og unge. Institusjonene mener det er synd hvis de store magiske forestillingene blir borte. Gjennom denne typen forestillinger bys barn på teater på sitt mest teatrale, dvs. kampen mellom godt og vondt, der det gode vinner over det vonde til slutt. Teatrene eksisterer i en form som har sammenheng med kulturhistorie og arkitektur og må med sine borgerlige salonger spille teater på en annen måte enn for eksempel Black Box Teater. For eksempel er ”Reisen til julestjernen” en forestilling som er skapt spesielt for Nationaltheatrets salong og arkitektur. Derfor mener Nationalteatret at de har et kulturelt ansvar for å tilby denne forestillingen for nye generasjoner barn som ett av mange tilbud i en moderne teaterverden.

For barn kan det etter teatrenes erfaring være en stor utfordring å følge en historie som forløses gjennom et slikt klassisk forløp. Institusjonsteatrenes erfaring er at de mest konvensjonelle når det gjelder synet på teater for barn og unge, ofte er foreldrene og skolen. Skolen er forpliktet på læreplanene, og i L-97 er det krav om at elevene skal møte kulturarven. Gjennom de politisk vedtatte læreplanene fungerer skolen som en konserverende kraft i forhold til kulturen. Foreldrene ønsker at barna skal få oppleve det samme som de selv fikk oppleve i teatret som barn. Samtidig anses det fra teatrenes side som kulturelt viktig å ha felles referanser på tvers av generasjonene. Slike referansepunkter er Asbjørnsen og Moe, Egner og Lindgren. Derfor får slike forestillinger en egenverdi for stadig nye grupper publikum.

I vurderingene av kunstnerisk kvalitet fremhever institusjonene styrken ved å ha faste ensembler. Det gjør at de beste skuespillerne alternerer på å spille i barne-stykker, og på den måten sikres høy kunstnerisk kvalitet. Disse ressursene kontrasteres av informantene med de frie gruppene som ofte får problemer med å ”treffe” de

best kompetente når et team skal settes sammen for å produsere en forestilling.

Disse informantene mener at formutprøving og sjangerbrytning også foregår ved institusjonene. Det er et felles ønske å provosere med det nye innenfor en ramme som gjør at man ”treffer” folk. Ved institusjonen må den gode skuespiller være i balansen mellom klisjé og det nyskapende. Hun eller han kan ikke være *for* nyskapende. Tanken er at publikum ikke må frastøtes, men utfordres. Teatrene ønsker kommunikasjon med publikum, men vil også bryte grenser.

Institusjonelle strukturer, kulturelt ansvar, bevaring av tradisjoner og fordeling av ansvarsområder er sentrale begreper når informanter på institusjonsteatrene begrunner det tradisjonelle teater. De kunstnerne kriterier som brukes, er knyttet til de stabile og varige strukturer innen scenekunst, for eksempel tradisjonell arkitektur vs. ”garasje”, profesjonalitet i fast stab vs. frilans-team, det magiske teater vs. det nye, etc. Samfunnsorienteringen er tematisert gjennom en vektlegging av ansvaret for å gi felles kulturelle referanser på tvers av generasjonene, og ved å ta ansvaret for at nye generasjoner skal få erfare tradisjonelt barneteater.

LilleBox-prosjektet – spenning mellom kunst og samfunnsorientering?

Ser vi på de ulike vurderingene av ny scenekunst og tradisjonelt teater fra informantene fra de ulike scenekunstmiljøene, danner det seg et mønster. Black Box Teater, som posisjonerer seg nærmest den nyskapende, frie scenekunsten, etablerer klare kontraster til ”de andre” i feltet. Institusjonene bruker mindre kontrasterende, mer konkrete, sjangeravgrensende og harmoniserende begreper. De bringer også inn et kulturelt ansvar som argument for programvalg.

Informanten fra frie, faste grupper knytter kunstnerisk kvalitet til tradisjonen, sjangerreferansene og til publikums katarsiserfaring. Man kan si at denne informanten, i større grad enn de andre, reflekterer inn et krav om det gjensidige møtet mellom kunstner og publikum som har referanser til 70-tallets frie grupper (Aslaksen 2000).

Ingen av informantene formulerer spesielle krav til kunsten i tilknytning til målgruppen barn og unge. Ingen av aktørene gir uttrykk for at de har behov for mer kunnskap om barn og unge for å kunne lage god kunst for målgruppen. Alle informantene hevder at godt teater for barn og unge er godt teater for voksne.

Et annet viktig trekk i informantenes synspunkter på det nyskapende vs. det tradisjonelle er at jo nærmere det nyskapende og avantgardistiske man kommer, dess mer eksplisitt er det nyskapende som kunstnerisk kvalitet knyttet til *intensjonene* med kunsten.

De tre hovedperspektivene som er blitt synliggjort her, er *det avantgarde* representert ved Black Box Teater, *det institusjonelle* representert ved institusjonsteatrene, og *det sjangerspesifikke*, representert ved frie grupper. I et kunnskapsfelts utøvelse av skjønn har språkbruken stor betydning. Bruken av kontraster virker utskillende i forhold til hvem og hva som befinner seg innenfor og utenfor et felt. Slik sett er det karakteristisk at de avantgarde er mest her-og-nå-orientert, mot ”det nye”. Dette er også kommet til uttrykk i de ulike samtaler jeg har hatt med informantene fra disse tre perspektivene.

Black Box Teater har brukt to typer referanser i tilknytning til nyskapende scenekunst: det kunstinterne og det samfunnsorienterte. De kunstinterne egenskaper ved nyskapende scenekunst henviser til LilleBox som et avantgardistisk kunstprosjekt med orientering mot ”det nye”. På den andre siden brukes samfunnsorienterte henvisninger i omtalen av barn og unge som målgruppe. Det er en sterk fokusering på barns nåtid som motsetning til voksnes ”fortid”. Teatret inntar en tydelig avantgardistisk posisjon i forhold til institusjonsteatrenes mer borgerlige og tradisjonelle posisjonering.

Det avantgardistiske teatret er utsatt for en kritikk fra mange hold, om at ”de frie gruppene har trukket seg tilbake til en Black Box-virkelighet, der de spiller forestillinger for de innvidde”. (Gran 1991, s.234). På den andre siden kan man si at teatret gjennom et ambisiøst prosjekt som LilleBox, har ønsket å belyse og foreslå løsninger på store kunst- og kulturpolitiske spørsmål, og slik sett plasserer seg i forhold til tradisjonen, midt i samfunnsdebatten.

Økonomiske og strukturelle forutsetninger

Kunstfeltet er avhengig av økonomien for å gjøre kunsten uavhengig av økonomien. De ulike vurderingene av forholdet mellom nyskapende scenekunst og tradisjonelt teater kan ikke løsrives fra de økonomiske strukturer som scenekunstfeltet er innvevd i. Økonomi og organisering er en viktig del av et felts logikk. I denne sammenhengen viser det seg at økonomi og organisering oppleves både av institusjonene og av de frie gruppene som vesentlige faktorer i forhold til nyskapende scenekunst for barn og unge. Historisk har fri scenekunst blitt et begrep for det

som har foregått av teater utenfor institusjonene og har røtter i opprøret mot den borgerlige teatertradisjonen i det moderne.

I dag er fri scenekunst knyttet til en diskusjon om forholdet mellom institusjonell og ikke-institusjonell støtteordning, og mellom varige frie grupper og mer ad hoc prosjektbaserte grupper. Dette illustreres i oversikten over hvordan forestillingene under LilleBox-programmet er støttet i produksjonsprosessen eller i forbindelse med visning. Denne støtten kommer *utenom* de midlene som er brukt direkte i selve LilleBox-prosjektet.

Tabell 3. Prosjektstøtte og gjestespillstøtte fra Norsk kulturråd, Faglig utvalg for scenekunst, og annen støtte til forestillingene vist i 1999 og 2000 (de samme som er omtalt i kap.1)

Forestilling	Prosjektstøtte Norsk kulturråd	Gjestespillstøtte Norsk kulturråd	Annen støtte til produksjon eller visning
<i>Minner</i> Turnéorganisasjonen for Hedmark og Hedmark Teater			Turnéorganisasjonen for Hedmark og Hedmark Teater, Hedmark kunstsenter
<i>Englepels</i> Totalteatret, Tromsø, Figurteatret, Nordland	1,2 mill. til Totalteatret i 1999, <i>Englepels</i> én av tre produksjoner		Norsk Kassettagiftsfond, Fond for utøvende kunstnere
<i>Sijerne</i> . * Turnéorganisasjonen for Hedmark			Turnéorganisasjonen for Hedmark, Norsk Kassettagiftsfond
<i>The Lost and Moated Land</i> Theatre Rites, London			British Council
<i>Daddy Always Wanted me to grow a Pair of Wings</i> Imago Dance Company, Roma/Oslo	300.000		Norsk Kassettagiftsfond, Fond for utøvende kunstnere
<i>PoY</i> Opera Omnia, Oslo	250.000		Norsk Kassettagiftsfond, Norsk komponistforening, Komponistenes vederlagsfond
<i>Split Second</i> Cirka Teater, Trondheim	1,1 mill. til Cirka Teater i 1999, <i>Split Second</i> én produksjon		Trondheim kommune, Sør-Trøndelag fylke
<i>Haiku</i> Teatro Rio Rose, Danmark			Teater og Dans i Norden
<i>Som en påtagligt dödlig påtänd kamin...</i> Teater Salieri, Sverige		80.000 for gjestespill på Teater AvantGarden og LilleBox	
<i>I Selskap</i> Runa Rebne, Oslo	100.000		LilleBox co-produsent, Norsk kassettagiftsfond, Fond for utøvende kunstnere

De økonomiske støtteordningene som er etablert de siste årene, virker styrende for rasjonaliteten i scenekunstheltet. Norsk kulturråds ordning med støtte til fri scenekunst fikk et nytt mandat og organisering i 1998. Denne støtteordningen har som formål å styrke nyskapende scenekunst *utenfor* de offentlige institusjonene. I Norsk kulturråd er det nå ifølge scenekunstkonsulenten en systematikk i å bringe frem ”konstellasjoner med mer særpregede uttrykk”. Det anses å være en sammenheng mellom gode søknader og evnen til å lage god kunst. Etter konsulentens vurdering er gode søknader ”presise i å uttrykke en kunstnerisk ide, en vilje”. For nyskapende scenekunst er søknader til scenekunstutvalget på denne bakgrunn blitt en viktig formuleringsarena for kunstneriske ideer og intensjoner.

Det nyskapende som har høy status i dag, er det eksperimentelle, poetiske, som har kunstnerne referanser. Det nyskapende folkelige, komiske, fysiske og kommersielle har lav status. Dette kommer etter manges mening til uttrykk blant annet gjennom tildelingene av støtte fra Norsk kulturråd. Dermed blir det en sirkelgang for de sistnevnte. De må lage selvfinansierende forestillinger for å holde det gående, og det blir lite rom for utforskning og utprøving av nye uttrykk og nye produksjoner. Når informanten i Norsk kulturråd karakteriserer en del av det som skjer innenfor scenekunsten for barn og unge som ”amatørisering”, kan dette blant annet knyttes til slike negative sirkler. Men det kan også knyttes til en generell kulturpolitisk tendens på 1990-tallet, der bredde og mangfold ses som kontrasterende til kunstnerisk kvalitet. Ifølge en informant i Norsk kulturråd er det som er vist de siste årene på *Markedet for scenekunst* i Sandefjord, en illustrasjon av disse forholdene.

Samarbeid på tvers?

Et uttrykk for at disse forholdene anses som et problem i scenekunstheltet, er at Norsk kulturråd nå ønsker å utforske nye samarbeidsmodeller, både kunstnerisk og organisatorisk, i spennet mellom institusjoner og frie grupper (Stikkordet 4:2000). Et problem for utforskning av dette har, ifølge informanter fra institusjonene, vært at de frie gruppene som har ønsket å samarbeide med institusjonene, ikke har fått penger fra Norsk kulturråd. Mange ønsker nå å bryte ned disse skillene. Forestillingen *Sult* på Nationalteatret brukes både av scenekunstkonsulenten, kunstnere og av institusjonsteatrene som et eksempel på den form for samarbeid og de konstallasjoner på tvers som man ønsker å få til. På Nationalteatret viser informanten til at den samme gruppen som laget *Sult*, ut fra eget initiativ fikk lage en forestilling for barn, *Vi (d)rømmer i natt*, i en periode der dette passet inn både for teatret og den frie gruppen. Dette kunne realiseres fordi denne gruppen allerede var innenfor institusjonen i en annen sammenheng, og fordi teatret hadde en scene og fagpersonell ledig i et passende tidsrom. Denne forestillingen var av strukturelle grunner svært enkel i scenografien og dramaturgien, og den ble en stor suksess.

Det er enighet ved institusjonsteatrene om at det er behov for et annet scenekunsttilbud enn det de selv representerer. De mener ifølge informantene at scenekunstheltet trenger alternative stemmer og nye former, og at det er viktig at det er et bredt spekter av tilbud som gir et helhetlig scenekunsthilde. De mener det er en del av kulturbildet at ulike institusjoner kan ha ulike oppgaver. Skillet mellom sjangrene er derfor etter institusjonsteatrenes og representanten for faste frie gruppers mening litt kunstig, for alle arbeider med teater og kommunikasjon.

Noen av informantene mener at avantgardistisk kunst på mange måter er blitt borgerliggjort gjennom støtteordningene i Norsk kulturråd. Fra institusjonenes side anses det som spesielt at avantgardistisk teater i Norge er mer fokusert på installasjon, dans og estetikk enn av ord-teater, men de er enige om at man også trenger et teater der uttrykket er innholdet. Avantgardistisk teater kan være både politisk og kunstintern. En av informantene mener at faren med en kunstintern avantgardistisk profil er at den blir esoterisk i sin annerledeshet, og at dette blir dets viktigste kvalitet.

Fra informantene i institusjonene anses LilleBox-prosjektet som interessant. Men man spør samtidig hvorfor Norsk kulturråd starter denne type prosjekt uten å konferere med teatersjefene om hva som gjøres, og hva man kan og *vil* gjøre? Institusjonsteatrene savner dialogen med dem som bestemmer. Hvor er de, hva vet de, hva prioriterer de, hvorfor velger de slik? Når Norsk kulturråd unngår dialogen med et bredt scenefelt, så tolkes det av disse informantene som manglende vilje til å ta ansvar for konsekvensene av egne prioriteringer. Oppgaven for Norsk kulturråd burde vært å skape debatt og dialog, men i stedet oppleves rådet og det avantgardistiske miljøet som lukket og konfliktredde.

Sammen kunne man etter disse informantenes mening diskutert hvordan oppgaver på barneteaterfeltet fordeles, og man kunne samkjørt midlene mellom Norsk kulturråd, departementene og institusjonene. For institusjonene er det ikke snakk om et enten-eller, men et både-og. Det påpekes imidlertid fra disse informantene at avantgardistisk teater må ta belastningen det er i begrepet – ”å bryte vei”. Man må derfor være villig til å ta debattene om kunstnerisk kvalitet og ikke godkjenne alt bare fordi finansieringen kommer fra Norsk kulturråd. Ifølge informantene må man i større grad være åpen for at det fins dårlig teater uansett sjanger, og at man kan oppnå konsensus om kunstnerisk kvalitet. Ved Black Box Teater fremheves det at det i scenekunstheltet ofte blir mye prat om hva man gjerne skulle gjort, og at de bestemte seg for å gjøre noe konkret for å vise hva som er mulig å få til. De anser LilleBox som et viktig bidrag til den kunstinterne og kulturpolitiske debatten om hvordan man kan skape god kunstformidling for barn og unge.

Fra de ulike posisjonene i scenekunstheltet brukes argumenter om kunstnerisk kvalitet og samfunnsmessig relevans i en kunstpolitisk argumentasjon for mer penger. Scenekunst for barn og unge blir på denne måten tematisert som noe særskilt, uvanlig og spesielt krevende. Samtidig har institusjonsteatrene i Oslo samt Black Box Teater allerede etablert et samarbeid om formidling og salg av forestillinger til

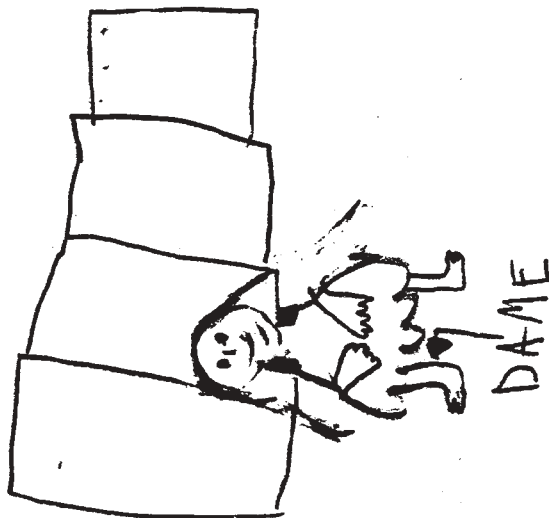
skoler og barnehager i østlandsområdet. Dette samarbeidet fungerer bra, og sammen med eksempler som *Sult* og *Vi (d)rømmer i natt*, kan LilleBox-prosjektet ses på som uttrykk for at det er en endring på gang i synet på barn og unge som målgruppe i scenekunstheltet.

MÅNDAG 4. DESEMBER

FR 208

PART
MUSIKK

BRÅK
VI SA PÅ
12.00 KLINKEKULER



~~7~~

MØTER MED PUBLIKUM

Kritikken av forestillingene

Når det gjelder kritikk, kan det skilles mellom ”allmenn journalistisk” kritikk og kunstfaglig kritikk. Allmenn journalistisk kritikk henter kriterier fra hverdagslivet og dagspressen, og er aktualitets- og formidlingsorientert. Denne kritikken har som hensikt å nå ut til folk flest (Ulfrstad 2000). Kunstfaglig kritikk skrives av kunstfaglig kompetente journalister, og henter kriterier fra kunstinterne tradisjoner og referanser. Denne kritikken har som hensikt å gi kunstfaglige vurderinger til et kunstfaglig publikum. For den vanlige avisleseren er det ikke alltid klart hvilken posisjon kritikeren innehar. Kritikken av de forskjellige forestillingene i LilleBox-prosjektet representerer begge perspektiver, selv om noen av kritikkene er uklare i hvilken posisjon de inntar. Det er en sammenheng mellom hvor tilgjengelig eller avantgardistisk en forestilling oppfattes, og hvordan den blir omtalt og vurdert av de ulike kritikerne.

I selskap

En anmelder beskriver forestillingen som ”vakker og sær”. Forestillingen hadde ikke formidlet historien om å forberede til et selskap til denne anmelderen, men, kommenterer hun, ”Jeg er ikke forestillingens primære målgruppe”. Anmelderen hadde inntrykk av at barna fulgte de samme svingningene i oppmerksomhet som hun selv, og at de kviknet til når det ”skjedde noe”, men at det var perioder hvor det var vanskelig å konsentrere seg.⁸

En annen anmelder beskriver forestillingen som en ”enkel og dyrebar danseforestilling for barn og voksne”. Denne anmelderen opplever forestillingen som et ”organisk byggverk av motsetninger mellom bevegelse og fortelling, visualitet og stemning, ro og dynamikk mellom tilskuerens deltagelse og opplevelse”. Denne anmelderen mener at danseren ”ber inn til et fintfølede fellesskap,” og klinkerkulenes rolle beskrives med at ”perler kastes inn i selskapeligheten ... før hele vegger med kuler raser ned på scenen og drar stillheten og opplevelsen inn i et dragsug”. Denne anmelderen mener at forestillingen appellerer til ”barnas spontanitet og etablerer rom for alles fantasi”.⁹

8 Nationen 05.12.2000.

9 Klassekampen 05.12.2000.

Forskjellen i de to anmeldernes tilnærming til og vurdering av forestillingen kan leses som uttrykk for henholdsvis et allment journalistisk og et kunstfaglig perspektiv. Den første anmelderen beskriver forestillingens konkrete gang, fokuserer mye på egen opplevelse som publikum og har registrert og vurdert barnas reaksjoner. Denne anmelderen setter forestillingen inn i en større kunstformidlings-sammenheng, og reflekterer over hvilke ambisjoner LilleBox-prosjektet har, og hvordan teatret realiserer dette i arbeidet med barn i tilknytning til forestillingen. Den andre anmelderen har et mer abstrakt språk, fokuserer på forestillingens form og estetikk, og kommenterer og vurderer kunstnerens bruk av kunstneriske virkemidler. Det er ingen jeg-person i denne teksten, men en distansert ”nøytral” betrakter, og barna er ikke beskrevet som empiriske realiteter. Arbeidet med barna rundt selve forestillingen er ikke nevnt eller vurdert i denne anmeldelsen.

Den kunstfaglige kritikken vurderer at forestillingen har høy kunstnerisk kvalitet, mens vurderingen av forestillingen ut fra en hverdagsforståelse er kritisk til dens manglende kommunikasjon med barn og voksne som publikum.

Minner

En anmelder tar utgangspunkt i en hverdagsforståelse av forestillingen *Minner*. Han har tatt med seg to barn og bruker disse som ”anmeldere” av forestillingen og den etterfølgende workshop. Omtalen av LilleBox-prosjektet er på denne måten kombinert med en allmenn journalistisk kritikk av forestillingen. Denne journalisten har tatt både barnets perspektiv og perspektivet til den voksne som følger barnet. Han stiller spørsmål ved om en forestilling om ”indre ting”, og om ”hvor viktig det er å være i stand til å se og erkjenne våre indre bilder av erfaringer vi har gjort oss i livet”, egnert seg som kommunikasjon for barn fra tre år. I forbindelse med forestillingen ble det holdt en 90-minutters workshop etterpå. Det konkluderes med at workshopen var ”kjædedelig”. Barna som var med mente at dette var voksen lek, og journalisten konkluderer med at dette ikke var relevant for barn.¹⁰

Englepels

Den, ifølge Black Box Teater, mest konvensjonelle forestilling i LilleBox-programmet har vært *Englepels*. Teatret måtte diskutere en del før de bestemte seg for å ta denne produksjonen med i programmet. Forestillingen tar opp et kjent tema, nemlig å miste en man er blitt glad i. Forfatteren selv legger ifølge et intervju vekt på den klassiske katarsis-funksjonen som oppbyggingen av stykket bidrar til å skape. ”Barn skal bli redde, de skal gråte litt, før det blir bra til slutt. Det er altfor mye rosa tyll og søte kaniner som presenteres for barn.”¹¹ Denne forestillingen blir i ulike

¹⁰ Aftenposten 14.3.1999.

¹¹ Avisa Tromsø 22.2.1999.

kritikker omtalt som ”Alvor med glimt i øyet”¹², ”vakkert om døden”¹³, og ”Lett som en fjær”¹⁴. Den har med andre ord ganske bred appell hos kritikerne, og har hatt suksess hos publikum.

Split Second

En annen forestilling, *Split Second*, beskrives i programmet for Black Box Teater som en mellomting mellom det tradisjonelle og det avantgardistiske. Forestillingen har fått mye omtale. Kritikerne bruker forskjellige kriterier i vurderingen, og ender med svært forskjellige konklusjoner. Fra et kunstfaglig synspunkt mener én kritiker at forestillingen til tider virker banal, spillet er ”stivt og minner om et pedagogisk barneteater hvor voksne prøver å leke på barns måte” uten å lykkes.¹⁵ Denne kritikeren stiller også spørsmål ved om dette er et stykke som egner seg for voksne.

En forfatter har sett stykket to ganger, og har fra sitt kunstinterne ståsted opplevd forestillingen som poetisk og humoristisk. Men to tenåringsjenter som har sett stykket samtidig med ham, var helt uberørt av dets ”transformative kraft”. Hans poeng i artikkelen er at det bør diskuteres om kunst, som denne forestillingen, i det hele tatt *virker* i forhold til ungdom (jenter) i en viss alder.¹⁶

En journalistisk kritikk karakteriserer forestillingen som en ”Fascinerende og magisk billedreise, flott fysisk teater om tid og uendelighet”. Forestillingen er ifølge denne kritikeren midt i blinken for større barn, samtidig som det er tankevekkende og spennende teater for voksne.¹⁷ Disse tre ulike vurderingene av forestillingen illustrerer hvordan de ulike perspektiver blir bestemmende for hvordan erfaringen oppleves og for vurderingen av kunstnerisk kvalitet og relevans.

To solo og en alene

For sammenligningens skyld er det interessant å se hva som skrives om en avantgardistisk voksenforestilling på Black Box Teater i samme tidsrom som disse forestillingene ble vist. Forestillingen *To solo og en alene* er en danseforestilling laget av tre anerkjente norske dansere. De tre delene er *Himmelen er hemmelig, jeg kjenner meg*, *Terrengløp* og *Mann med motorsykkel*.

12 Vårt land 10.3.1999.

13 Avisa Framtid 22.2.1999.

14 Nationen 9.4.1999.

15 Morgenbladet 14.04.2000.

16 Aftenposten 26.04.2000.

17 Aftenposten 09.04.2000.

Himmelen er hemmelig, jeg kjeder meg er laget av den samme danseren som har danset i *Minner* og som har laget *I selskap*. Av en kunstfaglig kritiker vurderes denne delen av forestillingen som den beste, ”sanselig myk som fløyel og søt som fløte...” Ifølge kritikeren er det en kvalitet at i denne forestillingen må tilskueren selv ”fylle øyeblikket med innhold”. Den tredje delen av forestillingen, *Mann med motorsykkkel*, vurderes som den minst interessante av de tre delene, fordi ”...det blir lite igjen for tilskueren å fordøye”.¹⁸

En mer journalistisk tilnærming har en anmeldelse med tittelen ”Herfra til ensomheten”. *Himmelen er hemmelig...* er så stille og snill ”at det nesten ikke er til å tro”, bevegelsen omtales som uttværende og lyssettingen som ”like fortryllende som H.C. Andersens lyssetting i eventyret om Piken med fyrstikkene”. Om den delen av forestillingen som har tittelen *Mann med motorsykkkel*, sier denne kritikeren ”Gå og le av denne akrobatisk-ironiske samdansen som er så jordnært utført”.¹⁹

Mens den første kritikeren bruker det abstrakte som kriterium for god kvalitet, bruker den andre det jordnære som kriterium. Det den første oppfatter som en mulighet for tilskueren til å ”fylle øyeblikk med innhold”, ser den andre ”uttværing”. Den første refererer i sine kunstfaglige vurderinger til et avantgardistisk teater, den andre til referanser fra folkelige kulturformer som sirkus.

De ulike vurderingene som kommer til uttrykk, kan knyttes til forskjellige kunstfaglige standpunkt, til ulikheter i kunstfaglig kompetanse eller til valg av en allmennrettet formidling. Det er uansett et problem å fastslå forestillingenes kvalitet ut fra disse kritikkene. Kritikkene synliggjør et paradoks som er påpekt i andre sammenhenger når det gjelder avantgardistisk kunst. Jo mer iherdig man prøver å oppfylle egne kunstneriske ambisjoner, dess vanskeligere er det å nå frem til et større publikum (Bjørkås 1999). Dette gir de ulike aktørene i scenekunstheltet stor frihet. Det blir opp til teatret å velge hva slags kritikk man vil ta hensyn til, og i hvilken grad man mener at de forskjellige synspunktene gir grunnlag for endringer i programvalg eller av andre sider ved prosjektet.

Et viktig trekk ved disse kritikkene er at i de kunstfaglig baserte vurderinger kommer ekspertene spesielt og de voksnes erfaringer og perspektiver generelt, til uttrykk. Blant de kritikerne som har inntatt et journalistisk perspektiv på forestillingene, har flere forsøkt å vurdere dem i forhold til det de oppfatter som barneperspektivet.

¹⁸ Morgenbladet 26.02.2000.

¹⁹ Bergens Tidende 24.02.1999.

Barn, unge og lærere som publikum

Innen pedagogikken vet man en del når det gjelder barns evne til å forholde seg til abstraksjon og oppfatningen av tid, retning, avstand, fart etc. Dette vil variere med alder og modenhet hos det enkelte barn. Selv om barn kan ha en estetisk opplevelse, vil det ha vanskeligheter med å abstrahere estetiske elementer ut av den sammenhengende erfaringen finner sted i. Abstrahering krever en viss grad av modenhet og systematisk læring. Et eksempel er at barn kan ha lært å telle ganske tidlig, men å forstå mengdene som tallene referer til krever både erfaringer, modenhet og systematisk læring (Evenshaug og Hallen 1979). En forskjell på barn og unge i forhold til voksne som publikum er at den voksne har et større repertoar av hverdagskunnskaper å referere til i sin tilnærming til det ukjente, nye. Dette oppfattes ofte som at barnet har færre konvensjoner og er åpnere, mer autentisk og fri enn den voksne. Det mest entydige i teoriene om barn og unge i dag, er at positive og bekræftende relasjoner til andre jevnaldrende og voksne er det viktigste element i modnings- og læringsprosessene både i barne- og ungdomstiden. Det er grunn til å anta at dette også gjelder i forhold til kunst.

Barnets premisser i forhold til scenekunsten er sjelden identiske med voksnes. Der voksne trenger et kort glimt for å assosiere og identifisere, trenger barn tid og rom for utforskning. Denne utforskningen foregår gjennom barns lek, og kan ha et dramatisk uttrykk. Derfor er det viktig at det legges til rette for slike aktiviteter når kunst skal formidles til denne målgruppen. Slik sett har LilleBox-prosjektet en relevant målsetting i forhold til bruken av workshops og sceneinngang som formidlingsformer. Ungdom har andre behov, som for eksempel identifikasjon, mulighet for dialog, og rom for uttesting av tanker og følelser.

Sceneinngang og workshop

I prosjektsøknaden har Black Box Teater formulert mål angående formidling av nyskapende scenekunst for barn og unge. For å komme i en kommunikasjonssituasjon med barn og unge, ville teatret tilby et

Faglig Forum som tar barnas intellekt og sanselighet på alvor, i samtale, lek og aktivitet. Vi vil skape et forum hvor voksne og barn snakker sammen om forestillingen, deltar i felles aktiviteter: tegning, dramalek med mer og som skisserer en metode for dialog mellom barn og voksne i opplevelsen av bl.a. scenekunst, til bruk i barnehagen, på skolen, og hjemme.

Intensjonene fra teatrets side presenteres med to typer utsagn. Det ene er om barnets møte med kunst: "Barn kan ha kjempegodt av stille, vakker, undrende kunst, sier teatersjef Inger Buresund."²⁰ Det andre er om samfunnsmessig relevans: "Bar-

²⁰ Aftenposten 14.3.1999.

neteater har ikke vært prioritert innenfor norsk kultursatsning. Nå har vi grepet tak i denne publikumsgruppen ved å tilby scenekunst som reflekterer den virkeligheten moderne barn lever i.”²¹

Sceneinngang var et formidlingsprosjekt som både skulle rekruttere en bredt sammensatt publikumsgruppe til LilleBox, og fungere som ren formidling og utvide forståelsen for denne nye scenekunsten. Gjennom sceneinngang skulle barn og unge få ”direkte kontakt med kunstnere og andre som arbeider ved teatret”, og på denne måten få innsikt i kunstnerisk arbeid. Utvalgte grupper fra barnehager til høyskoler fikk gratis inngang til to forestillinger med workshop. Et viktig mål med dette formidlingsprosjektet er med andre ord å lære opp et publikum gjennom erfaring med kunst og kunnskap om kunstneriske arbeidsformer.

Som nevnt i forbindelse med forestillingen *Minner*, hadde en kritiker en klart negativ vurdering av workshopen i etterkant av forestillingen.²² Dette var en workshop på scenen, i installasjonen. Intensjonen fra teatrets side var at barna skulle få anledning ”...til å utforske egne bilder og minner innenfor forestillingens kunstneriske ramme. De vil samarbeide med kunstnerne og utvikle sin egen scenekunst”.²³ Denne workshopen varte ifølge det som er oppgitt fra teatret i 90 minutter. Dette er to skoletimer i strekk, og en lang sekvens for barn etter at de har vært fokusert på forestillingen i ca. 40 minutter. Ved siden av tidsaspektet ble situasjonen oppfattet som en ”lek for voksne”, og ikke som lekemulighet av de to barna som var sammen med kritikeren.

Den neste workshop, i forbindelse med forestillingen *Stjerne.**, var begrenset til 20 minutter på scenekanten med de to danserne. Denne forestillingen ble annonsert som en lydinstallasjon for to dansere, og anbefalt for barn fra åtte år. Forestillingen består av to menn som danser, svingende med hver sin kassettpiller, mens de kommenterer hverandre og leker forskjellige roller, som for eksempel James Bond eller at de flyr.

Gruppene som deltok i *Sceneinngang* ble bedt om å sende inn en evaluering av forestillingene. Det er uklart hva de ble bedt om å kommentere. Etter forestillingen *Stjerne.** sendte seks ulike grupper korte brev hvor de beskriver hva de likte og ikke likte. Tre grupper besto av barn på tredje klassetrinn (rundt åtte år), én gruppe var fra en folkehøgskole med drama som fag, og to grupper var fra barne- og ungdomsskoler for barn med spesielle behov.

21 Aftenposten 12.3.1999.

22 Aftenposten 14.3.1999.

23 Fra programmet for LilleBox våren 1999.

Alle gruppene syntes at forestillingen var flott, morsom, noen syntes den var litt rar. En tredje klasse hadde sendt med et kort med tegninger og en kommentar på. Disse barna kommenterte det de hadde festet seg ved i forestillingen. Noen eksempler:

- moro når den ene sa at den andre hadde stor rumpe, og at buksa ville sprekke
- musikken var veldig fin, spesielt James Bond-musikken
- de var så flinke til å slå hjul
- det var morsomt når de kranglet
- mønstrene og pilene på gulvet var morsomt og fint

Noen hadde festet seg ved bestemte sekvenser i dansen. En elev beskriver en hendelse som må ha gjort inntrykk:

- først den ene krøllet sammen, den andre rullet oppå i midten, hodet ned på den andre siden, strakk seg ut og over og rundt

Barna hadde festet seg ved ”rare” hendelser som lignet på deres egne hverdagslivserfaringer, og ved lekenheten til skuespillerne i omgangen med radioene. Lærerne for disse åtteåringene syntes at forestillingen hadde vært en god teateropplevelse. De var kritiske til sider ved selve organiseringen av hele besøket i teatret. Det var for eksempel vanskelig å holde barna samlet når de måtte vente utenfor sceneinngangen. Det var ifølge disse lærernes vurderinger vanskelig for åtteåringene å få med seg diskusjonene i workshopen, fordi det ble for abstrakt for dem. Elever fra tiende klasse syntes at forestillingen ikke passet så godt for dem, men for litt yngre barn.

Det var arrangert workshop i tilknytning til to andre forestillinger. Her finnes det ikke noe tilsvarende materiale tilgjengelig. Et enkelt brev med en vurdering av forestillingen *Daddy always Wanted Me...* og påfølgende workshop, sier kanskje noe om hvorfor det ikke finnes flere evalueringsbrev. Både lærere og elever likte forestillingen godt. ”Workshopen derimot fungerte ikke. Barna satt for spredt, de har ikke tålmodighet til å få ting oversatt. Workshopen til *Stjerne*. * var god. Lær av den. Den var strukturert og ga barna en mulighet til å reflektere sammen med skuespillerne.”

Uten at det finnes dokumentasjon er det vanskelig å vurdere hva som var forskjellen på disse workshopene. Men det er kjent at barn liker struktur og oversiktlige rammer, og de liker å få personlige dialoger med voksne. Hvis det i tillegg ikke er så lange sekvenser, slik at barna klarer å holde fokus, kan det ligge til rette for positive erfaringer. Kanskje var det dette man fikk til på *Stjerne*. * ?

Disse erfaringene knyttet til *Sceneinngang* ble gjort høsten 1999. Våren 2000 ble det arrangert en workshop i forbindelse med forestillingen *PoY*. Det er ikke noen tilgjengelig dokumentasjon fra denne workshopen.

Prosjektlederen for LilleBox har arbeidet for å utvikle denne delen av formidlings-tilbudet videre. Hun har blant annet vært på studietur i England for å se hvordan man jobber med slike prosjekter der. Det ble bestemt at man skulle ha en mer fokusert profil på workshop, og teatret inviterte en dramapedagog til å være med på å få dette i gang i forbindelse med forestillingen *I selskap*. Ut fra videoen fra en av disse workshopene er allikevel ikke dette en vellykket del av arbeidet med denne forestillingen, sett fra et barnefaglig perspektiv. Workshopene, sett under ett, kan heller ikke karakteriseres som en spesielt vellykket del av LilleBox.

Drama med barn og teater for barn

For å forstå hvorfor dette har vist seg å være en utfordrende del av prosjektet, kan det være nyttig med noen historiske perspektiver. I litteraturen om barn og teater skilles det mellom *drama med barn* og *teater for barn* (Guss 1991, Lindvåg 1995). Drama og lek knyttes i litteraturen gjerne til John Deweys teorier om barns utforskende instinkter og hans bok om *School and society* fra 1899. En annen referanse hos Dewey er *Barnet og læreplanen* (Dale 1996). *Educational drama* er en tradisjon med workshops og ulike prosesser der barn utforsker dramatiske virkemidler i en veiledet sammenheng. I denne drama-tradisjonen kan både oppdragende og frigjørende hensikter identifiseres. Poenget her er at metodene krever både tid, rom og en sammenheng hvor aktiviteten fremstår som meningsfull og viktig. Det kreves barnefaglig kompetanse for at denne formen for gruppearbeid skal lykkes.

På 1950- og 60-tallet ble det internasjonalt sett på som en frigjøring at dramapedagoger kunne dra rundt og jobbe med barn der de befant seg, på skoler og i barnehager etc. Denne dramatradisjonen kan derfor knyttes til utviklingen av et delfelt for frie grupper innenfor scenekunstheltet. Det er på denne bakgrunn man kan forstå det som innenfor scenekunstheltet i dag gjerne betegnes som ”pedagogisk teater” og ”amatørisering” frie grupper.

Barneteater står i det borgerlige teaters tradisjon. Noen av de første moderne teaterforestillinger spesielt laget for barn, ble spilt i Paris i begynnelsen av 1800-tallet. I Tyskland ble det vist julespill for barn rundt 1850. I Norge viste Bjørnstjerne Bjørnson i 1866 Molières komedie *Den adelsglade borger* som barneforestilling, og senere ble blant annet Ludvig Holbergs *Julestuen* satt opp som barneteater, og rundt 1920 fikk Nationaltheatret *Reisen til julestjernen* som fortsatt står på reper-

toaret (Norsk kulturråd 1976).

Etterkrigstidens barneteatertradisjon med for eksempel Egner og Lindgren hadde en tilnærmet avantgardistisk posisjon i forhold til denne tidens teatertilbud for barn. Disse forfatterne bøker levde først som opplesningsserier i radio. Etter hvert tok teatersjefer kontakt med forfatterne og ba dem gjøre dem om til skuespill for scenen. Disse forfatterne kan derfor på mange måter knyttes nærmere til en fortellertradisjon enn til en teatertradisjon. Både *Reisen til Julestjernen*, *Kardemomme by* og *Ronja Røverdatter* er slik sett ulike svar på ulike tiders krav om fornying av barneteatret. Når disse klassikerne brukes av både LilleBox og institusjonsteatrene som en kontrast til det moderne, nyskapende teater for barn, blir dette derfor et interessant uttrykk for de kulturelle endringsprosesser som dreier seg om vurderinger av kvalitet av kunstneriske uttrykk (Borgen 1998).

Bruken av workhops i LilleBox-prosjektet kan på denne bakgrunn sees som et eksempel på hvordan man innenfor kunstfeltet henter metoder fra ulike sammenhenger for å prøve ut nye former for kunstformidling. Dette viser seg ofte å være svært vanskelig, når man ikke har kjennskap til de historiske forutsetninger og sammenhenger metodene er utviklet innenfor, og heller ikke har barne- og ungdomsfaglig kompetanse i tillegg til den kunstfaglige (Borgen 2001).

BOM
BEST
MORGE

BOM
BOM



DU HAR FATT MED DEG MYE AV TEATR-
ETT

MANDAG 4 DES 2000
D
VI PA BLACK BOX
DIVAR 4 200 LINKA
KULER HET UTROLIK
MET N DIVAR
KULT M YE BRÅK
RADILOT KLINKEKUL
NEM F ALK
BOM BOM P
OM I HADE BRÅK
HIT

KONKLUSJONER

LilleBox har både fra Norsk kulturråds og Black Box Teaters side vært et forsøk på å finne gode svar på ”store” kunstpolitiske og kulturpolitiske spørsmål angående kunstproduksjon og kunstformidling for barn og unge. Det er ulike vurderinger av hva som er gode svar, alt etter fra hvilken posisjon mål, virkemidler og resultater vurderes. Verdien av LilleBox-prosjektet er at det har bidratt til at man både kunstinternt, i offentligheten og gjennom evaluering får tatt disse spørsmålene opp til diskusjon. De prosjektinterne målsettinger er i stor grad nådd gjennom teatrets eget arbeid. Mulige løsninger på de mer overordnede kunst- og kulturpolitiske problemstillinger er avhengig av at det skapes politiske løsninger på strukturelle forhold.

I LilleBox-prosjektet er det vist ulike forestillinger av vanlig, god kunstnerisk kvalitet. Det har vært variert, men vanlig god publikumsoppslutning sammenlignet med den øvrige aktiviteten på Black Box Teater. LilleBox har hatt besøk av ca. 75 forskjellige barnehage-grupper og ca. 25 ulike skolegrupper. Flere grupper har kommet igjen flere ganger, og man kan si at teatret har fått etablert et publikumsnett. Fra teatrets side har man lagt vekt på at dette har vært arbeidskrevende.

Teatret har evaluert egen måloppnåelse underveis, og har endret en del strategier der man har sett behov for forbedringer. Dette gjelder særlig i satsingen på workshops, der man startet stort, men har avgrenset og fokusert arbeidet etter hvert som man har gjort ulike erfaringer.

I forhold til scenekunstheltet står LilleBox-prosjektet i en avantgardistisk tradisjon. Kunstneriske visjoner, estetiske referanser og samfunnsansvar i forhold til å vise ”det nye” er sentralt i begrunnelser og vurderinger av nyskapende vs. tradisjonell scenekunst for barn og unge.

Institusjonsteatrene står i en klassisk teksttradisjon. Formidling av kulturarv og den klassiske teateropplevelsen, kommunikasjon med publikum, bredde i repertoar, er sentralt i institusjonenes begrunnelser og vurderinger av nyskapende vs. tradisjonell scenekunst for barn og unge.

Både for det avantgardistiske teater, institusjonene og de frie grupper har sjanger og posisjonering i forhold til helheten i scenekunstheltet betydning for vurderinger av kunstnerisk kvalitet i nyskapende scenekunst. Variasjon og bredde innen barne-teater anses som viktig av alle.

Alle de intervjuede ønsker bedre samarbeid med det frie scenekunstheltet om utviklingen av barneteatertilbudet. Støtteordningene anses av alle aktørene å ha stor betydning for hva som gjøres og er mulig å få til på tvers av faste strukturer innen feltet. Scenekunsttilbudet for barn og unge omtales av alle aktørene som noe særskilt, uvanlig og spesielt krevende.

Kulturpolitiske konsekvenser

I det større, kulturpolitiske bildet er LilleBox en illustrasjon på kunstformidlingens ambivalens i forholdet til barn og unge. Man vil både oppdra barnet til kunst og utvikle barnet gjennom kunst. Dette gjenspeiles både i intensjoner og realisering av denne type prosjekter.

Det er et gap mellom de abstrakt formulerte kunstneriske intensjoner og de konkrete erfaringer som barn, unge og voksne gjør i møtet med nyskapende kunst. Barn, unge og voksne ser på kunst som en positiv verdi, og er åpne for det de får oppleve. Praktiske problemer og uklare roller og ansvarsforhold skaper usikkerhet hos de voksne som er sammen med barna. Det er stor forskjell mellom den kunstinterne og den hverdagslige forståelse av nyskapende scenekunst. Lite systematisert kunnskap om barn og unge blir et problem for kvaliteten i kunstformidlingen. Andre studier om kunstformidling har samme konklusjoner. Fra i utgangspunktet å være ikke-tematisert av prosjektet selv, er den barne- og ungdomsfaglige kompetansen i denne evalueringen blitt en tydelig faktor i forhold til hvordan de ulike nivåene i evalueringen av LilleBox-prosjektet kan vurderes.

Konklusjonen er at barnefaglig og kunstfaglig kompetanse vil ha nytte av hverandre, og at samhandlingen mellom disse kunnskapsfeltene kan være et viktig bidrag til god kunstformidling for barn og unge. Skal man komme et steg videre i forhold til kunstformidling for barn og unge, blir en viktig lærdom av LilleBox-prosjektet at kunstnere og barne- og ungdomsfaglig kompetente har et felles ansvar for formidlingen, men at de har ulike roller. Scenekunstheltet kan sammen med barne- og ungdomsfaglig kompetente utvikle gode formidlingsstrategier som ivaretar både opplærings- og opplevelsesmulighetene i forhold til kunst.

Dette er ikke nye synspunkter. Allerede i 1976 nedsatte Norsk kulturråd en komité som skulle utrede barneteaterarbeidet i Norge. Komiteens konklusjoner var at barneteater i større grad må ta utgangspunkt i barnets egenart, og at det trengtes mer forskning fordi det er et stort behov for ny kunnskap om barn og teater. Det var nødvendig å forbedre utdanningen for skuespillere og teatervitere slik at de lærer om barn og unge, og det var behov for særlige kvalifikasjoner i teatrene slik at barns interesser og behov kunne ivaretas bedre (Norsk kulturråd 1976).

I år 2001 er det mye som tyder på at disse behovene i liten grad er dekket. Barn og unge er for eksempel fremdeles ikke pensum på Teaterhøgskolen og ved Institutt for Musikk og Teater ved Universitetet i Oslo (Solheim 2000). En interessant endring i løpet av disse årene er imidlertid at man i 1976 vurderte pedagoger og barnefaglig kompetente som en positiv ressurs for teatrene og for scenekunsten, mens man i dag ser helt motsatt på denne kompetansen. Samtidig har synet på barnet endret seg i løpet av disse årene. Mens man i den kognitive tradisjonen som var rådende tidligere, så på barn og unge i et individuelt og utviklingsorientert perspektiv, ser man nå, fra et barne- og ungdomsfaglig perspektiv, på dem som kompetente og samhandlende (Os 2000). De nye kunst- og kulturformidlingsprosjektene må derfor møte barn og unge der de befinner seg. I en studie av barn, kultur og identitet hevder barneforskere at hvis kunstnerne vil bidra til det uventede og nye i barns liv, må de bidra i barnas iscenesettelse av sin egen hverdag. De må gå inn på barnas arenaer og arbeide sammen med dem i en prosess som går over en lengre periode, og på den måten formidle hvordan man kan forholde seg til skapende virksomhet (Lidén og Wilhelm 1998).

Kunstformidling for barn og unge i et distribusjonsperspektiv

Mens kunstformidling tidligere var synonymt med de kanoniserte eksemplene, mener man nå at den bør formidles gjennom at barn og unge får møte kunstnere i dagliglivet i skole og barnehage gjennom ulike tiltak. Turnéorganisasjonen for Hedmark er et eksempel på at man har klart å formidle kunst av høy kvalitet under lokale forhold. I et intervju sier lederen for Turnéorganisasjonen at forvandlingen av en gymsal kan ha stor verdi som en del av barn og unges kunstopplevelse, nettopp fordi forvandlingen er så konkret fattbar for barna.²⁴ Sammen med for eksempel Rikskonsertenes skolekonsertordning fremstår dette som eksempler på vellykket kulturell distribusjon gjennom skoler og barnehager.

²⁴ Aftenposten 19.4.2001.

Kulturell skolesekk er den nyeste kulturpolitiske satsingen for å bedre kvaliteten i kunstformidlingen og sikre kulturell distribusjon. Dette skal ifølge Kulturdepartementets planer skje ved at kunstnere kommer ut på skoler og barnehager og formidler sin kunst. Det er påpekt at dette kan føre til at kunstnerne får en gjesterolle og at lærere og førskolelærere blir verter (Solbu 2001). En slik rollefordeling vedlikeholder de asymmetriske relasjoner mellom de to typer profesjoner som er involvert i kunstformidling for barn og unge, som er beskrevet i LilleBox. Denne evalueringen av LilleBox har vist at dette får utilsiktede virkninger for kvaliteten i kunstformidlingen.

Samarbeid mellom profesjoner – utfordringer

Å samhandle på tvers av kunnskapsfelt krever gjensidig respekt for den andres perspektiver og kunnskap, tid og rom for erfaringer, forhandlinger, og en felles forståelse av målene man vil nå. LilleBox-prosjektet viser hvor sammensatt dette er. Strategiene som Black Box Teater har brukt i formidlingsdelen av LilleBox-prosjektet, kan best forstås sett fra kunstfeltets perspektiv. Barn og unge kan best forstås fra et hverdagslig og et barne- og ungdomsfaglig perspektiv. I dette prosjektet har det vært lite rom for forhandlinger mellom disse forståelseshorisontene. Lærernes åpenhet overfor kunstnerne og teatret står i kontrast til kunstnernes distanserte posisjonering overfor lærernes kompetanse. Prosjektet har synliggjort at jo mer man involveres på en annen kunnskapsarena enn der man selv er ekspert, jo mer kreves det av respekt for, og kunnskap og innsikt om, den andres perspektiver.

Dette krever utprøving av ekspertfunksjoner og rollefordeling mellom lærere, førskolelærere og kunstnere og andre kunstfaglige eksperter. Dette kan begynne allerede i profesjonenes grunnutdanninger. Her er det mange muligheter for utforskning av grenser mellom kunnskapsfelt og mellom ulike profesjoners roller. Det burde derfor ligge til rette for utvikling av konkrete etter- og videreutdanningstilbud, tematisering av dette i grunnutdanningene i de ulike profesjonsutdanningene, og for systematisk kunnskapsutvikling og forskning på dette området.

SAMMENDRAG

Bakgrunn

Norsk kulturråd har bevilget en samlet støtte på 2 mill. kroner til prosjektet LilleBox fra høsten 1998 til og med vårsesongen 2001 etter tilråding fra to av utvalgene. Faglig utvalg for scenekunst har lagt størst vekt på at *prosjektet skal vise hva som er mulig å gjøre av nyskapende scenekunst overfor barn som målgruppe*. Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur har lagt størst vekt på at *prosjektet skal bidra til å høyne statusen for det å produsere nyskapende scenekunst for barn og unge*. Aktiviteten i LilleBox-prosjektet har vært å vise eksisterende, nyskapende scenekunst for barn og unge, arbeide med å etablere et fast publikum, og arrangere workshops etter noen av forestillingene for å skape dialog mellom kunst, kunstnere og publikum. Black Box Teater har søkt om forlengelse av prosjektet ut 2001. Dette ble avslått etter tilråding fra de to bevilgende utvalgene.

Det er på formuleringsarenaen stort samsvar mellom Black Box Teaters prosjektinterne målsettinger og Norsk kulturråds målsettinger. LilleBox-prosjektet ses av både Norsk kulturråd og Black Box Teater som et bidrag i en debatt om forholdet mellom nyskapende og tradisjonelt barneteater. LilleBox kan derfor vurderes som et mulig svar på en del store, aktuelle *kunstinterne og kulturpolitiske* målsettinger om kunstformidling til barn og unge.

Evalueringen

På oppdrag fra Norsk kulturråd har evalueringen på denne bakgrunn fokusert på realisering av målsettingene for LilleBox sett i relasjon til det større scenekunsttilbudet til barn og unge.

Problemstillingene har vært: Hva er karakteristisk for de kunstneriske intensjoner og for kunstfeltets vurderinger av kvalitet i nyskapende scenekunst? Hva er målgruppenes uttalte erfaringer i møter med denne kunstformen i dette prosjektet? Hvordan kan man forstå de ulike opplevelser, vurderinger og erfaringer som kommer til uttrykk hos de forskjellige aktørene i disse møtene? Hvilke konsekvenser

kan dette ha i forhold til de kulturpolitiske målsettinger om kunstformidling til barn og unge?

Metode og analyse. Evalueringen bygger på informasjon som er innhentet ved hjelp av feltarbeid og intervju med representanter for institusjonsteatrene og frie grupper, barnetegninger, video, kritikker og omtale samt dokumenter fra Norsk kulturråd og Black Box Teater. Forestillingen *I selskap*, som ble produsert og vist høsten 2000, er brukt som et informativt case. Det er intervjuet til sammen 30 voksne, samt enkeltbarn i barnegruppene som var på to forestillinger. Evalueringen skiller mellom målrealisering på det prosjektinterne nivået, det kunstinterne nivået og det kulturpolitiske nivået, og bygger på tre typer analyse: kunstfaglig analyse, sosiokulturell analyse og barne- og ungdomsfaglig analyse.

Resultater

Prosjektinternt

I LilleBox-prosjektet er det vist ulike forestillinger av vanlig, god kunstnerisk kvalitet. Det har vært variert, men vanlig god publikumsoppslutning sammenlignet med den øvrige aktiviteten på Black Box Teater. LilleBox har hatt besøk av ca. 75 forskjellige barnehage-grupper og ca. 25 ulike skolegrupper. Flere grupper har kommet igjen flere ganger, og man kan si at teatret har fått etablert et publikumsnett. Fra teatrets side har man lagt vekt på at dette har vært arbeidskrevende. Teatret har evaluert egen måloppnåelse underveis, og har endret strategier der man har sett behov for forbedringer. Dette gjelder særlig i satsingen på workshops, der man startet stort, men har avgrenset og fokusert arbeidet etter hvert som man har gjort ulike erfaringer.

Kunstinternt

LilleBox-prosjektet står i en avantgardistisk tradisjon. Kunstneriske visjoner, estetiske referanser og samfunnsansvar i forhold til å vise ”det nye” er sentralt i begrunnelser og vurderinger av nyskapende vs. tradisjonell scenekunst for barn og unge.

Institusjonsteatrene står i en klassisk teksttradisjon. Formidling av kulturarv og den klassiske teateropplevelsen, kommunikasjon med publikum, bredde i repertoar, er sentralt i institusjonenes begrunnelser og vurderinger av nyskapende vs. tradisjonell scenekunst for barn og unge.

Både for de avantgardistiske, institusjonene og de frie grupper har sjanger og posi-

sjonering i forhold til helheten i scenekunstheltet betydning for vurderinger av kunstnerisk kvalitet i nyskapende scenekunst. Variasjon og bredde innen barneteater anses som viktig.

Alle de intervjuede ønsker bedre samarbeid med det frie scenekunstheltet om utviklingen av barneteater tilbudet. Støtteordningene anses av alle aktørene å ha stor betydning for hva som gjøres og er mulig å få til på tvers av faste strukturer innen feltet. Det er ønske om mer fleksibilitet.

Kulturpolitisk

Kunstformidlingens ambivalens er at man både vil oppdra barnet til kunst og utvikle barnet gjennom kunst. Dette gjenspeiles både i intensjoner og realisering av denne type prosjekter.

Det er et stort gap mellom den kunstnerne og en hverdagslig forståelse av nyskapende scenekunst. Det er et gap mellom de abstrakt formulerte kunstneriske intensjoner og de konkrete erfaringer som barn, unge og voksne gjør i møtet med nyskapende kunst.

Sett fra barn, unge, lærere og andre voksnes synspunkt, er nyskapende scenekunst ”rar”, ”interessant”, ”spennende”, men lite kommuniserende.

Lite systematisert kunnskap om barn og unge blir et problem for kvaliteten i kunstformidlingen. Andre studier om kunstformidling har samme konklusjoner.

Barn, unge og voksne ser på kunst som en positiv verdi, og er åpne, men praktiske problemer og uklare roller og ansvarsforhold skaper usikkerhet hos de voksne.

Konklusjoner

Kunstnerisk har LilleBox-prosjektet lyktes godt. Workshops-metoden er basert på en pedagogisk dramatisk lek-tradisjon. Dette krever barnefaglig kunnskap. Denne delen av prosjektet har lyktes i liten grad på tross av stor entusiasme og arbeidsinnsats.

Kunstnere, pedagoger og publikum har en hverdagsforståelse av hverandres perspektiver. Både kunsten og formidlingen ser ut til å lide når man ikke har et eksplisitt samarbeid om ansvar og roller mellom de ulike profesjoner som er involvert når barn og unge møter kunst.

Kulturell distribusjon av kunst er avhengig av at barn og unge møter kunsten der de befinner seg, i sammenheng med sine hverdagsliv. Barn og unges viktigste arena i dag er barnehage, skole og nærmiljø. Teorier om barn og erfaringer fra kunst- og kulturformidling tilsier at kunstnerne i større grad bør møte dem der de befinner seg, i prosesser som går over tid. I tillegg bør tradisjonell og nyskapende kunst av høy kvalitet formidles på lokale arenaer, i samarbeid med mange ulike aktører både innenfor og utenfor kunstfeltet.

Å samhandle på tvers av kunnskapsfelt krever gjensidig respekt for den andres perspektiver og kunnskap, tid og rom for erfaringer, forhandlinger, og en felles forståelse av målene man vil nå. LilleBox-prosjektet viser hvor sammensatt dette er. Strategiene som Black Box Teater har brukt i formidlingsdelen av LilleBox-prosjektet, kan best forstås sett fra kunstfeltets perspektiv. Barn og unge kan best forstås fra et hverdagslig og et barne- og ungdomsfaglig perspektiv. I dette prosjektet har det vært lite rom for forhandlinger mellom disse forståelseshorisontene. Lærernes åpenhet overfor kunstnerne og teatret står i kontrast til kunstnerens distanserte posisjonering overfor lærernes kompetanse. Prosjektet har synliggjort at jo mer man involveres på en annen kunnskapsarena enn der man selv er ekspert, jo mer kreves det av respekt for, og kunnskap og innsikt om, den andres perspektiver.

Dette krever utprøving av ekspertfunksjoner og rollefordeling mellom lærere, førskolelærere og kunstnere og andre kunstfaglige eksperter. Dette kan begynne allerede i profesjonenes grunnutdanninger. Her er det mange muligheter for utforskning av grenser mellom kunnskapsfelt og mellom ulike profesjoners roller. Det burde derfor ligge til rette for utvikling av konkrete etter- og videreutdanningstilbud, tematisering av dette i grunnutdanningene i de ulike profesjonsutdanningene, og for systematisk kunnskapsutvikling og forskning.

LITTERATUR

Aftenposten 12.03.1999, 14.03.1999, 09.04.2000, 25.04.2000, 26.04.2000, 19.04.2001

Avisa Framtid 22.02.1999

Avisa Tromsø 22.02.1999

Aslaksen, Ellen. 2000. *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet – to forsøksprosjekter og to tenkemåter*. Oslo, Norsk kulturråd, rapportserien nr. 16.

Bergens Tidende 24.02.1999

Bernstein, Basil. 1971. On the Classification and Framing of Educational Knowledge. Young, M. (ed.). *Knowledge and Control*.

Birkeland, Solveig. 1991. *Hva sier kunstnerne? Hvilke impulser har teaterkunstnere og forfattere som henvender seg til barn, å gi førskolelærere?* Trondheim, Dronning Mauds Minne, Høgskolen. Pedagogisk institutt, Universitetet i Trondheim. Hovedfagsoppgave.

Bjørkås, Svein. 1999. *Danse med ulver. En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blance Danseteater AS 1996-1999*. Norsk kulturråd, utredning 1999, arbeidsnotat nr. 34.

Bledstein, Burton J. 1978. *The Culture of Professionalism. The Middle Class and the Development of Higher Education in America*. New York/London, W.W. Norton Company.

Borgen, Jorunn Spord. 2001. *Kunstformidling for barn og unge – erfaringer og utviklingstrekk*. Universitetet i Bergen, Senter for kulturstudier. *Under publisering*.

Borgen, Jorunn Spord. 1998. *Kunnskapens stabilitet og flyktighet. Om forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet*. Universitetet i Bergen, avhandling dr.art-graden.

Bourdieu, Pierre. 1995. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Danbolt, Gunnar. 1999. *Blikk for bilder. Formidling av billedkunst til barn og unge*. Oslo, Kulturrådets prosjektserie nr. 4.

Dewey, John. 1996. *Barnet og læreplanen*. Dale, Erling Lars. 1996. *Skolens undervisning og barnets utvikling*. Oslo, Gyldendal Ad Notam.

Evenshaug og Hallen. 1979. *Barne- og ungdomspsykologi*. Oslo, Fabritius Forlagshus.

Gran, Anne Britt. 1991. *Fornyelsen av vår tids teater og regikunst*. Reistad, Helge (red.). 1991. *Regikunst*. Oslo, Tell forlag, s.213-235.

Gran, Anne Britt. 1996. Å være eller ikke være institusjon? Om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater. Buresund, I. og Gran, A.B. *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper 1970 – 1995*. Oslo, Ad Notam Gyldendal.

Gullestad, Marianne. 1994. *Familieforskning mellom positivisme og fortolkning. Barn nr. 2/1994*. Trondheim, Norsk senter for barneforskning.

Guss, Faith G. 1991. *To magiske rom – om teatret som speilbilde av barns lek*. Reistad, Helge (red.). 1991. *Regikunst*. Oslo, Tell forlag, s. 191-204.

Koselleck, Reinhart. 1985. *Futures Past*. MIT Press.

KUF1999. *Organisering av norsk kunstutdanning – vurdering og forslag*. <http://odin.dep.no/kuf/publ/1999/kunstud/kufl.html>

Lidén, Hilde, og Wilhjelm, Hanne. 1998. *Barndom, kultur og identitet. Dagliglivets iscenesettelse som vilkår for barns tilhørighet og trivsel*. Oslo, *Norsk dramatisk årbok 1998*, s. 76-83.

Lindgård, Anita. 1995. *Möte med barnteatern*. Stockholm, Skrifter utgivna av Det svenska barnboksinstitutet nr. 56. Liber Utbildning AB.

Morgenbladet 26.02.2000, 14.04.2000

Nationen 09.04.1999

Norsk kulturråd. 1976. *Utredning om barneteaterarbeid i Norge*. Oslo, Universitetsforlaget.

Os, Ellen. 2000. *Klangfugl – kunstformidling for de minste*. Oslo, Norsk kulturråd – notatserien nr. 36.

Solbu, Einar. 2001. Kulturell skolesekk – en kraft i skolen! Oslo, *Dagbladet*, kronikk 3.4.2001.

Solheim, Eli Teodora. 2000. "Zik Zak". Universitetet i Oslo, Institutt for Musikk og teater, mellomfagsoppgave i teatervitenskap.

Tinholt, Elin. 2000. Om makten og midlene. *Stikkord, nr.4:2000*. Oslo.

Ulfrstad, Lars-Marius. 2000. *Evaluering av kritikerakademiet*. Oslo, Norsk kulturråd, notatserien nr. 38.

UTREDNINGER FRA NORSK KULTURRÅD

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

Rapporter: Her utgis hovedsaklig sluttrapporter fra utrednings- eller evalueringsprosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

Notater: Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Noen utgivelser er ikke lenger å få tak i.

Rapportserien

- Rapport nr. 22: Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.) *Kunst, kvalitet og politikk*. Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000, 2001, 158 sider
- Rapport nr. 21: Cecilie Wright Lund: *Kritikkens rom – rom for kritikk?* Kulturstoffets rolle i dagspressen, 2000, 139 sider.
- Rapport nr. 20: Pernille Haugen: *Litterær mediedebatt* 1998, 2000, 187 sider.
- Rapport nr. 19: Jorid Vaagland, Halvor Fauske, Hilde Lidén, Roel Puijk og Hanne Riese: *Kulturpolitikken og de unge*, 2000, 344 sider
- Rapport nr. 18: Ellen K. Aslaksen og Christian Lund: *Grenseløs utkant? Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi*, 2000, 129 sider.
- Rapport nr. 17: Sigrid Røyseng: *Operadebatten*. Kampen om kulturpolitisk legitimitet, 2000, 147 sider
- Rapport nr. 16: Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet - to forsøksprosjekt og to tenkemåter*, 2000, 106 sider.
- Rapport nr. 15: Tom Eldegard: *Kunstnere og trygd*. Om konsekvenser av kunstneres arbeids- og lønnsvilkår for de pensjons- og trygdeytelser de oppnår, 1999, 84 sider.
- Rapport nr. 14: Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virks-*

- omhet. Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998, 1999, 128 sider.
- Rapport nr. 13: Anne-Britt Gran: *uLike barn leker best*. En evaluering av prosjektet "Teater for alle", 1999, 111 sider.
- Rapport nr. 12: Svein Bjørkås: *Det muliges kunst*. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere, 1998, 148 sider.
- Rapport nr. 11: Per Mangset: *Kunstnerne i sentrum*. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet, 1998, 280 sider.
- Rapport nr. 10: Knut Løyland: *Produksjon av nynorsk litteratur*. En vurdering av noen statlige virkemidler, 1997, 75 sider.
- Rapport nr. 9: Per Mangset: *Kulturskiller i kultursamarbeid*. Om norsk kultur samarbeid med utlandet, 1997, 362 sider.
- Rapport nr. 8: Ellen Aslaksen: *Ung og lovende*. 90-tallets unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår, 1997, 167 sider.
- Rapport nr. 7: Odd Skaarberg: Evaluering av prosjektet "Aktiv musikk for alle", 1996, 109 sider.
- Rapport nr. 6: Georg Arnestad & Per Mangset (red.): *Kulturfeltet i storbyene*. Rapport fra en konferanse i Trondheim 19.-20. juni 1995, 1996, 111 sider.
- Rapport nr. 5: Einar Harboe, Advokatfirmaet Bugge, Arentz-Hansen & Rasmussen: *Kunstneres skatte- og trygdeforhold*, 1996, 90 sider.
- Rapport nr. 4: *Improvisasjon sett i system* - om etablering av Norsk jazzforum. Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd, 1995, 62 sider.
- Rapport nr. 3: Lidvin M. Osland og Per Mangset: *Norwegian Cultural Policy. Characteristics and Trends*, 1995, 21 sider.
- Rapport nr. 2: Gunnar Danbolt og Åse Enerstvedt: *Når voksenkultur og barns kultur møter*. En evaluerings rapport om de kulturformidlings prosjekter for barn som Barnas Hus, Bergen, har satt i gang, 1995, 134 sider.
- Rapport nr. 1: Mie Berg Simonsen: *Evaluering av Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge*, 1995, 90 sider.

NOTATSERIEN

- Arbeidsnotat nr. 44: Shanti Brahmachari (ed.) *New Stages*. Conference at Norsk kulturråd February 2001, 51 sider.
- Arbeidsnotat nr. 43: Jorunn Spord Borgen: *Møter med publikum*. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel, 2001, 74 sider.
- Arbeidsnotat nr. 42: Odd Are Berkaak: *Seriøs og beskyttet*. En evaluering av Norsk musikkinformasjon, 2001, 85 sider
- Arbeidsnotat nr. 41: Anne-Britt Gran: *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge*. Rapport fra konferanse i Haugesund mars 2000, 2000, 96 sider.
- Arbeidsnotat nr. 40: Jöran Lindvall: *Utredning om norsk arkitekturmuseums utveckling*, 2000, 116 sider.
- Arbeidsnotat nr. 39: Eivind Smith: *Inhabil eller inkompetent?* Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd. 2000, 40 sider.
- Arbeidsnotat nr. 38: Lars Marius Ulfrstad: *Evaluering av Kritikerakademiet*. 2000, 61 sider.
- Arbeidsnotat nr.37: Odd Are Berkaak: *Evaluering av Norsk Kassettagiftsfonds internasjonale lanseringsstipend for musikere/ artister 1998 - 1998*, 2000, 84 sider
- Arbeidsnotat nr.36: Ellen Os: *Klangfugl - kulturformidling med de minste*. Rapport fra et forprosjekt i regi av Norsk kulturråd, 2000.
- Arbeidsnotat nr.35: Kristin Ellefsen, Christian Lund, Ane Aamodt (red.): *Rom for kunst*. Rapport fra dagsseminar i regi Norsk kulturråd, 2000.
- Arbeidsnotat nr.34: Svein Bjørkås: *Danse med ulver*. En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Danseteater AS 1996-1999. 1999, 29 sider.
- Arbeidsnotat nr.33: Jørgen Langdalen og Per Mangset (red.): *Kultursektor i endring*. Rapport fra et forskningsseminar om kommunal kultursektor, 1999, 66 sider.
- Arbeidsnotat nr.32: Halvor Fauske og Roel Pujik: *Ungdommens kulturmønst*

- ring og andre kulturtiltak for barn og unge – et kommune-
perspektiv*, 1999, 95 sider.
- Arbeidsnotat nr.31: Anne Wiland: *Skjønnheten og utstyret*. Produsjons-
nettverk for elektronisk basert billedkunst. Innstilling fra
arbeidsgruppe oppnevnt av Norsk kulturråd 1997, 1999,
54 sider.
- Arbeidsnotat nr.30: Anton Fjeldstad: *Norsk kulturråds innkjøpsordning* for
nynorsk faglitteratur for barn og ungdom 1996–1998 – ei
evaluering, 1999, 45 sider.
- Arbeidsnotat nr.29: Dag Grønnestad: *Distribusjon og markedsføring av nor-
ske fonogrammer i de smale genrene*, 1999, 79 sider.
- Arbeidsnotat nr.28: Anton Fjelstad: På ramnevengar til utlandet? MUNIN
og faglitteraturen 1996-1998, 1998, 36 sider
- Arbeidsnotat nr.27: Halvard Vike og Erik Henningsen: *Evaluering av
"Nasjonalt nettverk for dokumentasjon av barns kultur*,
1998, 31 sider.
- Arbeidsnotat nr.26: Jorid Vaagland: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for
samtidskunst og kunsthåndverk*, 1998, 68 sider.
- Arbeidsnotat nr.25: Nils Asle Bergsgard, Erik Henningsen og Joar Sannes:
*En evaluering av prøveprosjektet "Alternativ musikk
undervisning"* ved Dissimilis Kultur- og Kompetanse-
senter, 1998, 60 sider.
- Arbeidsnotat nr.24: Hilde Rudlang: *Barn og unges boklesing - en kunnskaps
oversikt*, 1998, 44 sider.
- Arbeidsnotat nr.23: Einar Økland: *Lynnesvågar - ein tøddel kystkultur*, 1998,
14 sider.
- Arbeidsnotat nr.22: Sigurd Allern, Nils Asle Bergsgard og Brynjulv Eika:
Evaluering av tidsskriftet Kulturnytt, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.21: Arnfinn Åslund: Bjørnstjerne Bjørnson og norsk kultur
politikk, 1997, 15 sider.
- Arbeidsnotat nr.20: Øivind Danielsen: *Kommunale og fylkeskommunale
utgifter til kulturformål 1991-95*, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.19: Ellen Aslaksen: *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*,
1997, 46 sider.
- Arbeidsnotat nr.18: Mie Berg Simonsen: *Musikkdilla*. Evaluering av et samar-
beidsprosjekt mellom Norsk kulturråd, NRK og
Rikskonsertene, 1997, 36 sider.
- Arbeidsnotat nr.17: Aslaksen, Bjørkås, Mangset, Rønning: *Om St meld nr*

- 47 (1996-97) 'Kunstnarane', 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.16: Erling E. Guldbrandsen: *Evaluering av Oslo Sinfonietta*, 1997, 89 sider.
- Arbeidsnotat nr.15: Georg Arnestad og Ove Osland: *Fritidskulturlivet i Norge - ein forstudie*, 1997, 63 sider.
- Arbeidsnotat nr.14: Nils Asle Bergsgard: *Kunstskeleforsøket for barn og unge*, 1994-96. En oppsummering av erfaringer, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.13: Ellen K. Aslaksen: *Evaluering av Kulturdepartementets utstillingstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utstyrsstøtte*, 1997, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr.12: Jon Bing: *Rettslige aspekter ved elektronisk formidling av materiale fra arkiv, museum, bibliotek, universitet og visse andre institusjoner*, 1996, 24 sider.
- Arbeidsnotat nr.11: Georg Arnestad og Lidvin M. Osland: *Norsk kulturråd og det frivillige kulturlivet*, 1996, 10 sider.
- Arbeidsnotat nr.10: Ellen Aslaksen, Svein Bjørkås og Per Mangset: *Kunstnerkår og kunstner politikk. Tre prosjektbeskrivelser*, 1996, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr. 9: Viggo Vestel: *Evaluering av "Oslo Groove Company"*, 1996, 38 sider.
- Arbeidsnotat nr. 8: Jon Bing: *Gjenbruk av Norsk rikskringkastings arkivmateriale*, 1996, 11 sider.
- Arbeidsnotat nr. 7: Arvid O. Vollsnes: *Fonogramproduksjon og -distribusjon i Norge*, 1996, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr. 6: Geir O. Rønning: *Evaluering av opplæringsprogrammet KULTUR OG REISELIV*, 1995, 37 sider.
- Arbeidsnotat nr. 5: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i P4*, 1995, 21 sider.
- Arbeidsnotat nr. 4: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i nærradioer*, 1995, 78 sider.
- Arbeidsnotat nr. 3: Geir H. Moshuus: *Kulturentreprenører i det flerkulturelle Norge*. En evaluering av Internasjonalt Kultursenter og Museum, 1995, 47 sider.
- Arbeidsnotat nr. 2: Geir R. Johansen: *Evaluering av BIT 20 Ensemble*, 1995, 34 sider.
- Arbeidsnotat nr. 1: Geir O.Rønning (red.): *Evaluering av prosjekter i Norsk kulturråd*, 1995, 27 sider.

