



BØRNE

TEATER

AVISEN

NR. 36 MARTS 1982

Tema: Børn som publikum
Midtersiderne: Børneteaterfestival 1982

BØRNE**TEATER****AVISEN****NR. 36 MARTS 1982**

Børneteateravisen udsendes af
»Samarbejdsudvalget«
Frederiksborggade 20, 3.
1360 København K.
Tlf. 01-15 69 00

Redaktion:
Elin Andersen
(ansv. for dette nummer)
Brita Bakkestrom
Jørgen Nordenhof

Børneteateravisen udsendes fire gange årlig til alle interesserede. Private abonnenter betaler 20 kr. årligt til dækning af forsendelsesomkostningerne. Bestilling og afbestilling af abonnement foretages skriftligt til Børneteateravisen/Samarbejdsudvalget. Meddelelse om adresseændring, udeblevne numre eller lignende rettes i første omgang til det lokale postkontor. Børneteateravisen/Samarbejdsudvalget orienteres af Avispostkontoret om ny adresse. Kontakt kun Børneteateravisen/Samarbejdsudvalget ved fortsat fejll levering eller ikke ændret adresse.

Produktion: H.P. Sats I/S, Assens. Tryk: Fjerritslev Avis Tryk, Fjerritslev.

BØRNS TEATEROplevelser

— Jørn Langsted gennemgår Viveka Hagnells nyligt udkomne bog om børneteater »Teater for, med og af børn«. Bogen er en del af et større forskningsprojekt.

side 4

KUNST OG PÆDAGOGIK

Kommentar af Viveka Hagnell til Michael Ramloses omtale af Gert Allan Hansens undersøgelse af børneteater.

side 7

SÆRTRÆK VED YNGRE SKOLEBØRNS FORHOLD TIL TEATER

En russisk masseundersøgelse af skolebørn og teater foretaget af A. Michailova.

side 8

BØRNETEATERFESTIVAL 1982

Omtale af årets festival, der afholdes i Hjørring d. 24.-25. april.

Midtersiderne

HVAD SIGER BØRNETEATERARBEJDERNE?

Børneteaterarbejderne ved mere om deres publikum end de fleste andre teaterfolk. Kaj Nissen, Må Michelsen og Eva Marie Møller fortæller

side 15

ALVORLIGT MENT

Den svenske dramatiker Per Lysander svarer på spørgsmålet: »Hvordan skal børneteateret være«

side 16

OM AT LAVE TEATER FOR BØRN — OG MED BØRN

Teaterbutikken har mange erfaringer med at inddrage børn i arbejdet med at bygge en forestilling op. Ingelise Andersen fortæller herom

side 17

BØRNETEATRET OG BRUGERNE

Økonomien er i alt for høj grad bestemmende for, hvilke teaterforestillinger teatergrupperne kan tilbyde brugerne — børnene. Jørgen Nordenhof trækker linierne op

side 18

BØRNE- OG UNGDOMSTEATER

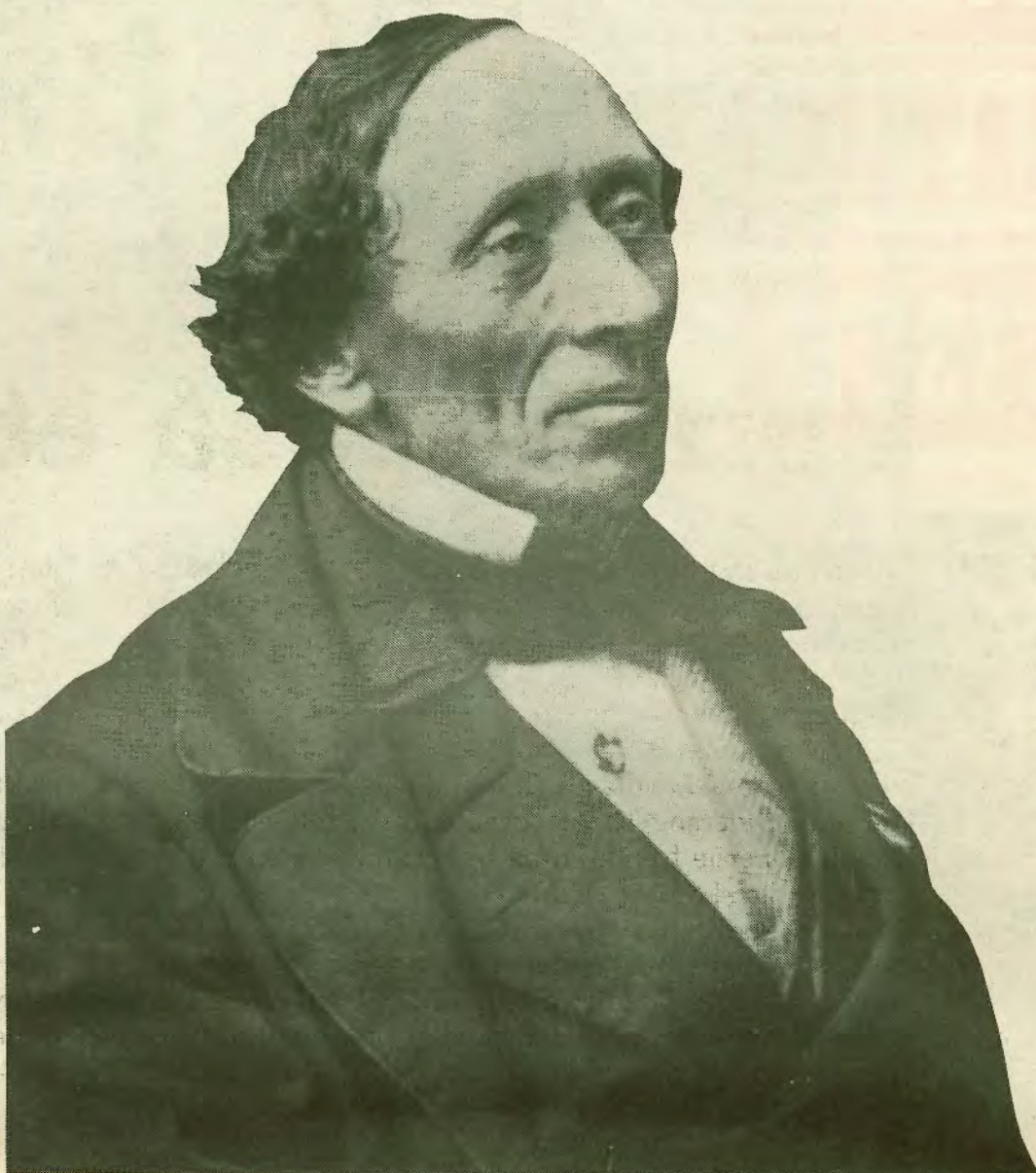
Ny bog fra Institut for Dramaturgi i Århus.

side 19

REPERTOIRENYT

side 20

FRA VOR EGEN VERDEN



Er det svært at få børn til at fortælle om deres teateroplevelser, er det til gengæld let at få voksne til at dvæle ved deres barndomsoplevelser med teater. Det myldrer i memoirelitteraturen med eksempler. Naturligvis mest der, hvor memoireforfatteren senere har gjort sin karriere ved teatret — eller har lidt af en livslang ulykkelig kærlighed til det, som f.eks. vores egen H. C. Andersen:

Inderligt bedrøvet stod jeg der, intet Menneske havde jeg, som kunde give mig Trøst og Raad; da tænkte jeg paa at døe, som det eneste Bedste for mig, og min Tanke fløi mod Gud; med hele Barnets Tillid til en Fader klyngede min Tanke sig til ham; jeg græd ret ud og sagde da til mig selv: »naar først Alt gaaer ret ulykkeligt, saa sender han Hjelp, det har jeg læst; man skal lide Meget, og saa bliver man til Noget!« — Jeg gik nu hen og købte mig en Galleri-Billet til Syngestykket *Paul og Virginie*. De Elskendes Adskillelse greb mig i den Grad, at jeg brød ud i en heftig Graad; et par Madamer, der sad ved Siden af mig, trøstede mig paa det Bedste og sagde, at det kun var Comedie, det havde slet ikke Noget at betyde, og den Ene gav mig et stort Stykke Smørrebrød med Rullepølse paa. Vi sad nu der saa selskabeligt sammen og vare Alle gode Mennesker; jeg havde den største Tillid til Alle, og med fuld Aabenhjertighed fortalte jeg dem nu i Galleri-Logen, hvor vi sad, at det egentlig ikke var for *Paul og Virginie* at jeg græd, men fordi jeg betragtede Theatret som min *Virginie*, og at naar jeg skulde skilles fra det, maatte jeg ogsaa blive lige saa ulykkelig som *Paul*. De saa paa mig, syntes ikke at forstaae mig, og jeg fortalte dem nu, hvorfor jeg var kommen til Kjøbenhavn, hvor ene jeg var — og Madamen gav mig mere Smørrebrød, Frugt og Kage.

(Fra »Mit Livs Eventyr«)

Børn er også et publikum

I de sidste numre af Børneteateravisen har vi fået tegnet nogle forenklinger. Forenklinger er ikke bare noget dårligt. De kan skabe debat og sætte en sag på spidsen. Men dér kan den dog sjældent blive stående i længden.

Udgangspunktet var, som det nok efterhånden er vores læsere bekendt, nogle konklusioner i Gert Allan Hansens undersøgelse af børneteateret i folkeskolen. Konklusionerne fremkom på baggrund af svar på nogle spørgeskemaer. Kun en meget lille del af de børn, der havde besvaret spørgsmålene, fik noget ud af det teater, de havde oplevet. Og dette »noget« der jo lige så meget handler om, hvordan børn reagerer på spørgeskemaer, som det handler om, hvad de har oplevet, fået ud af etc. — blev på en uheldig måde gjort identisk med børneteaters effekt. Den greb børneteaterens politiske modstandere: hvad skal man med et børneteater, som kun så få børn får noget ud af?

Over for en sådan forenkling måtte børneteaterarbejdere og redaktionen her naturligvis reagere. Den anden side af fronten blev tegnet skarpest af Michael Ramløse (BANDEN) i hans artikel: »Om Gert Allan Hansen og børneteateret,« hvor han kritiserer undersøgelsen sønder og sammen. Michael Ramløses kritik blev bakket op af redaktionen med et citat fra Agnete Diderichsens flere år gamle redegørelse for børns behov for børneteater, hvor hun afviser, at man kan få noget som helst ud af begrebet effekt gennem sociologiske undersøgelsesmetoder.

Imidlertid: i denne frontstilling, som havde sine rimelige grunde, skjuler der sig en gammel modsætning, som altid kan aktualiseres, nemlig modsætningen mellem kunstneren og forskeren i kunsten. Denne »gamle« strid, der både er resultatet af fordomme, uheldige erfaringer de to parter indbyrdes og af en arbejdsdeling i vores samfund, ønsker vi ikke at genoplive. Virkeligheden ser nemlig anderledes ud. Ingen af os er så sikre i den sadel, vi sidder i, at vi kan sige, at vi ikke har brug for hinanden. Alle er vi, pædagoger, forældre, børneteaterarbejdere og forskere, jo dog interesseret i

dette ene: hvad oplever børnene ved at se teater, og hvad betyder den oplevelse for dem?

I grunden er Gert Allan Hansens intention jo bl.a. at følge et af børneteaterens erklærede mål op i praksis: nemlig børneteaterens ønske om at blive betragtet som brugskunst i stedet for kunst med stort K og at undersøge, hvordan det i praksis stod til med 70'ernes diskussion om teater for børn i modsætning til teater med børn. Imidlertid ligger den en skævhed i undersøgelsens hypotese, idet Gert Allan Hansen kun giver børneteateret to betydningsmuligheder, som han iøvrigt ikke reflekterer så meget over. Børneteateret er enten underholdning eller også er det indlæring. Udtrykket effekt er i denne undersøgelse udelukkende *indlæringseffekt*. Det er (vist nok) mod forfatterens vilje og sandelig også mod, hvad teateret er i virkeligheden.

Når vi nu har sørget for at opstille fronten, føler vi os også forpligtet til at nuancere problemstillingen noget. Og det vil vi forsøge under temaet: **børn som publikum**. Det er et emne med mange indfaldsvinkler: hvad vil det sige at være publikum? Kan man sige noget og i givet fald hvad om, hvordan et barn tilegner sig en teaterforestilling? — Om børns forhold til teater i det hele taget? Vi kan undersøge de censurerende led mellem barnet og teateroplevelsen: forældre, pædagoger og hele distributionsleddet. Børn bestemmer jo ikke umiddelbart, hvad de skal se. Og vi kan indhente børneteaterens erfaringer om børn som publikum.

Vi har prioriteret forskerens stemme, kvantitativt. For det kræver plads at præsentere de (ganske vist få) undersøgelser og hypoteser, der trods alt bliver lavet.

Vi har også spurgt forskellige teaterarbejdere. Og der er en enkelt røst fra formidlingsleddet. Børnene har vi ikke spurgt direkte. Måske lidt af frygt for, at det ikke skal gå bedre med vores spørgsmål end det gik med Gert Allan Hansens. De fleste børn vil helst selv være med til at bestemme den situation, hvori de lægger deres oplevelser for en dag for voksne.

red.

Børns teateroplevelser – præsentation af en undersøgelse

Igennem et par år har teaterprofessoren i Trondheim, Viveka Hagnell, haft et forskningsprojekt i gang om børneteater: »Teater for, med og af børn«. Projektet er foreløbig resulteret i en 500-siders rapport. Jørn Langsted, der på Institut for Dramaturgi i Århus bl.a. arbejder med forskning om børneteater, skriver om rapporten og præsenterer uddrag af den.

AF JØRN LANGSTED

DET er en noget broget bog om børneteater, Viveka Hagnell har udgivet (Viveka Hagnell: *Børneteater – teater for, med og af børn*, Institut for drama, film og teater, Universitetet i Trondheim 1981, 508 s., 15 n.kr.). Den er resultat af et flerårigt forskningsprojekt om børneteater, finansieret af Nordisk kulturfond og af forskningsråd i Norge og Sverige. Viveka Hagnell, der nu er professor i Trondheim, har med hjælp af en række assistenter studeret forskellige former for børneteater og forskellige typer kommunikationsprocesser i børneteateret, specielt i Norge og Sverige.

Undervejs i projektet er der løbende blevet udgivet rapporter om de enkelte delundersøgelser med henblik på en direkte og hurtig kommunikation med de teaterarbejdere, der har deltaget med deres forestillinger. På denne måde repræsenterer dette projekt en forskningstype, der er aktuel og forholder sig aktivt til det pulserende teaterliv.

Det er resultaterne fra de enkelte delrapporter, som Viveka Hagnell nu har komponeret sammen til en bog, som udgør 2. del af det samlede projekt. 1. del af projektet skal bestå af en historisk oversigt over børneteateret i Skandinavien med udblik til resten af verden. Hensigten er, at denne 1. del skal ledsages af en antologi med artikler om forskellige landes børneteater. 2. del af undersøgelsen, det nu foreliggende, er den mere analytisk-empiriske del.

Når jeg siger, at det er en broget bog, hænger det sammen med for det første den mængde af oplysninger og ideer om børneteater, som formidles, dernæst hænger det sammen med den fantasifuldhed mht. udforskning af børneteater, teknisk og metodisk, som præsenteres, men det hænger også sammen med, at undersøgelsen, som den nu foreligger, er ujævn og bærer præg af klippe-klistre-arbejde fra de hidtil publicerede enkeltrapporter. Det kan gøre det svært for læseren at holde sammen på denne tamp af en bog. En mere gennemskreven og helhedskomponeret udgave af bogen vil være velkommen.

Noget af, en væsentlig del af baggrunden for, at denne bog er blevet sådan en tamp af et katalog, er, at det ikke handler om en ren sociologisk, statistisk analyse, selvom hovedinteressen er rettet mod at registrere og indfange, hvad børn får ud af at se børneteater. Der er hele tiden tale om kvalitative og fortolkende fremgangsmåder, der kræver plads og forklaringer, sammenhænge, for at kunne forstås og blotlægges. Det betyder f.eks., at det er nødvendigt at give læseren et forholdsvis godt begreb om de konkrete teaterforestillinger for at forstå de enkelte undersøgelser. Og lige netop her er bogen måske for indforstået. Det, jeg argumenterer for, er, at de 500 sider ikke er nok.

Vi burde måske have haft 100 sider mere!

Når jeg nu er ved de mere formelt kritisable sider af bogen, skal jeg også gøre opmærksom på, at den ligger under for nogle af den hurtige offset tekniks værre sider. Billedgengivelsen er ringe, specielt er det helt elendigt med fotografierne. Men også teksten er teknisk set svært tilgængelig, fordi den er fyldt med rettelser, og fordi trykkes af de små typer generelt står lidt gnidret.

Indhold og grundlag

Idet jeg går ud fra, at der i almindelighed er enighed om, at det er fornuftigt og nødvendigt, at der bliver forsket i børneteater på flere forskellige måder, derunder også – som her – i, hvordan kommunikationen forløber i børneteateret, vil jeg i min præsentation af undersøgelsen lægge en del vægt på at omtale de forskellige og spændende undersøgelsesmetoder, som er blevet anvendt. Indledningsvis skal jeg dog dels gengive bogens grovdisposition, så man kan danne sig et indtryk af, hvilke emner der behandles, og dels gå nærmere ind på et par af emnerne.

Bogen og undersøgelsen handler både om teater for børn og teater med børn som spillere. Og det gør den ud fra nogle overvejelser over, hvad børnekultur egentlig er. Er børnekultur den kultur, som voksne skaber og overfører til børn, eller er det børnenes egen kultur, for teatrets vedkommende med udspring i rollelegen? Ud fra denne problemstilling siges det, at børneteater er mindst tre forskellige ting: 1. børn som tilskuere til teater, skabt og udøvet af voksne skuespillere, 2. børn som udøvere af teater (i stykker skrevet af voksne) og 3. børn som skabere af teater.

Disponeringen af bogen indeholder denne brede forståelse af, hvad børneteater er. Den ser således ud:

Indledning

Begrundelse for forskningsprojektet, baggrund, problemfelter og indfaldsvinkler. Forskningsmetodik.

At overbringe information og budskaber inden for børneteateret.

Oplevelsens dynamiske dramaturgi

Identifikation.

Overføringsmuligheder.

Opfølgning/efterarbejde.

Følelser og fantasi i børneteateret

I hvilke termer kan teateret

kommunikere med børn i

forskellige aldre?

Udformning af teaterrummet.

Dukketeater.

Børn spiller teater for børn.

Sammenfatning.

Som man vil se, er det virkelig et bredt felt af væsentlige problemstillinger, der bearbejdes. Og der er tale om en fortolkende fremgangsmåde, der ikke ser det som sit mål at kunne belægge teateroplevelser med statistik, selvom man på den anden side nok undervejs kan støde



»Harmonigycklet« spilles af Teatersällskapet Arlövskvartetten.

på den sociologiserende tendens i analyserne.

»Hvordan det rent kognitive indhold er nået frem hører til det, der er lettere at konstatere, medens fantasiens muligheder for at be-

arbejde dybtliggende følelsesoplevelser, rædsel og andre mere eller mindre positive erindringer ofte unddrager sig forskningsmetodikkens muligheder. Og netop her ligger måske kunstens vigtigste opga-

ve, at komme ind på de love, som almindelig skoleundervisning, samtale og egne overvejelser ikke klarer. Forskning er, ligesom meget andet, *det muliges kunst.*« (s. 83). Sådan siges det et sted. Og denne erken-

Kommunikationssvigt

Almindeligt forekommende *hindringer* for at overføre et budskab til et børnepublikum, som de fremgår af Viveka Hagnells undersøgelser:

1. Budskabet er for ABSTRAKT fremstillet. Det *gestaltes ikke* i roller og situationer, men det fremkommer bare i replikker, som siges af en af personerne, eller også synges det i en sang.
2. Budskabet er *ikke integreret* i hele opsætningen, men »ligger udenfor« den centrale handling. Det er ikke en klar konsekvens af det, der sker.
3. Målgruppens alder, *erfaringsbaggrund*, interesser og opfattelsesevne er *fejlberegnet*. Ord som børnene ikke forstår, hentydninger til fænomener, børnene ikke kender, satire over en virkelighed, som børnene ikke har oplevet, alt det går som oftest publikum forbi.
4. *Detaljer* i forløbet på scenen tiltrækker sig overdreven interesse, og det leder bort fra hovedlinien. Hvis små børn ikke får svar på deres spørgsmål, kan de hænge sig i småting og gå glip af væsentlige ting i handlingen og dermed i hele meningsindholdet.
5. Man *distraheres*, hvis der sker for meget på én gang, måske forskellige steder på scenen, og det trækker opmærksomheden væk fra hovedhandlingen. *Styringen mangler* ofte, når det drejer sig om, hvad publikum forventes at kikke på.

Tekniske vidundere suger ofte opmærksomhed.

6. Interessen daler under *lange verbale afsnit*.
7. Sympatier og antipatier knyttes ikke efter ensembles intentioner. Den sultne ulv eller den grædende kapitalist synes publikum, at det er synd for, og man giver dem sin medfølelse.

Det er svært at styre publikums *bedømmelser* efter, hvad personerne virkelig gør, og ikke efter, hvordan de optræder.

8. Forstyrrelser pga. at publikum har en *forventning* til stykkets handling (kendte eventyr, tegneserier) eller de optrædende skuespilleres adfærd (navne, der er kendte fra TV-programmer), som *ikke indløses*, kan også påvirke opfattelsen af indholdet.
9. *Skræmmende* indslag kan *blokere* for opfattelsen af det væsentlige eller give visse dele uforholdsmæssig stor vægt.
10. *Uklarhed* i selve budskabet, når stykket handler om for mange ting på én gang og ikke holder en linie i handlingen, men springer fra det ene til det andet tema.
11. *Uro* pga. at der er for mange roller (måske flere, der spilles af den samme skuespiller), for meget at holde rede på.
12. Mangel på en central rolle, man kan *identificere sig med*, kan, men behøver ikke svække interessen og dermed bevirke kommunikationssvigt.

13. Man *trætter* publikum ved en for lang fremstilling eller ved, at *rytmen* fungerer dårligt, uden hvilepauser. Man har ikke en struktur, hvor hvert indslag giver tilfredsstillelse og mæthed, men publikum jager videre efter nye oplevelser hele tiden.

14. For *hurtigt tempo* som bevirker, at et ungt publikum ikke når at opfatte indholdet. Det er fejlagtigt at tro, at børn ønsker hurtig action hele tiden. Action og nye entréer hele tiden erstatter ofte den gradvise opbygning af en virkelig interesse hos publikum.

15. *Irritation og skuffelse* hos publikum, når skuespillerne ikke tager hensyn til deres svar, når de er blevet bedt om at komme med forslag. At rammerne for kommunikationens betingelser ikke markeres af spillerne, hvad der betyder, at de ikke formår at afvikle, hvad de har lagt op til.

16. At indholdet i forestillingen *strider mod formen*. Der tales ofte om frigørelse, mens teaterformen fungerer undertrykkende. Der tales om solidaritet, mens børnepublikummet må konkurrere om skuespillernes gunst.

17. *Indholdet* i budskabet kan tilhøre *ansvarsområder*, som et ungt publikum ikke har evne og magt til at følge op i virkelighedens verden. Listen er langt fra fuldstændig.

(Fra: Viveka Hagnell: »Børneteater«, s. 110-111).

delse er jo rigtig nok. Men samtidig aner man en beklagelse af, en undskyldning over, at det ikke rigtig lader sig gøre at sige noget fast og præcist om de mere genuine kunstneriske oplevelser. Men disse beklagelser kan man kun dele, hvis man ikke helt har skippet den sociologiserende videnskabsforståelse. Det må derimod være muligt ud fra en fortolkende og forklarende proces, hvor også forskeres egen kunstoplevelse er inddraget, at kunne nærme sig de for teaterkunsten centrale problemer.

Dette blot for at markere, dels noget af videnskabsforståelsen bag undersøgelsen, selvom den altså ikke er rent sociologiserende, men også i høj grad fortolkende, og dels at markere at min forståelse af børneteaterforskning ikke totalt falder sammen med undersøgelsens. Men hvis man kan være enig om at forskning inden for børnekultur er vigtig, så må det også anses for vigtigt, at mange forskellige metoder og angrebsvinkler bliver udfoldet.

Publikumsdeltagelse

I et langt afsnit om åbne forestillinger analyseres grundigt på, hvad der sker, når man i en forestilling vil søge at opbygge en tovejs-kommunikation, hvor publikum aktiveres på forskellige måder. Det var jo noget af tankegangen bag det ny børneteater, at det kunne etablere denne åbenhed, men de analyserede eksempler viser også modsætningerne/sammenstøddene mellem forsøgene på åbning af den forud fastlagte handling, som forestillingen kører efter. Det er let at sige »frigørelse« som budskab på en undertrykkende måde! Men analysen giver også eksempler på, at denne form for børneteater ikke bare kan affærdiges som umuligt og som ren pseudo-kommunikation. Specielt i forhold til Teatret Rundt-Omkring's *Narrepakker* demonstreres, hvordan børnene som publikum kan få et reelt indgribende forhold, idet de er delagtige som kollektiv i løsningen af de sociale problemer, forestillingen stiller. På denne måde kan en handlingsdygtig, problemløsende fantasi aktiveres gennem børneteateret.

Men det handler meget om — når man taler om publikumsindgriben — at teaterarbejderne grundigt må klargøre, hvad publikumsaktivering og indgreb skal bruges til, og hvordan disse ting vil fungere set fra tilskuernes side. Aktiverer man børnenes fantasi, og lader man så være med at bruge den, ja så efterlades de med den sædvanlige dumme smag i munden af, at de ikke dur, at deres ideer og forslag er betydningsløse. Oplever de derimod, at de tages alvorligt, at de har indflydelse, så kan denne type børneteater være med til at styrke selvtilliden. Og der vil næsten ingen grænser være for, hvor længe og hvor fantasifuldt børnene vil stræbe efter at løse de problemer, forestillingen stiller dem og skuespillerne overfor.

Overføring

»For at teatret skal kunne virke frigørende eller udviklende, er det nødvendigt at formidle kontakten mellem teatret og resten af samfundet helt konkret. En betingelse for at denne kontakt skal kunne etableres er, at småbørn er *sammen med* deres »vigtigste« *voksne*, når de ser teater. Det kan være forældre, pædagoger eller lærere,» sådan siger den psykologiske konsulent Gerd-Inger Voje i afsnittet om overføringsmuligheder. Hermed giver hun bud på børneteaters — ja, vel på kunstens i det hele taget — vanskeligste problem: Hvad kan kunstoplevelsen bruges til? Og specielt hvis den også har et eller andet budskabsmæssigt eller pædagogisk sigte? Hvordan kan man etablere forbindelser mellem de oplevelser og erkendelser, publikum har fået adgang til i kunstens fiktive verden, til den daglige trummerum og dagliglivets rodsammen af små og store problemer og spontane svar på disse problemer?

Disse her problemstillinger kan man se sig gal på, og man kan let havne i enten en kulturpessimistisk holdning, hvor kunst reduceres til nul og niks, fordi den ikke fører til noget, eller til idelige mere eller mindre anstrengte forsøg på, at man skal kunne se synlige, håndgribelige resultater af den forbandede overføring.

Men de her ekstremer betyder ikke, at problemerne om overføringen, om brugbarheden af kunst, af teater er uvæsentlige eller kan bortfjernes med en hovskisnovski-holdning. De forsøger blot at antyde, at brugbarheden må opfattes som andet og mere end et årsags-virknings-forhold, og i hvert fald som mere kompleks end en simpel stimulus-respons model.

Med et eksempel viser Viveka Hagnell også disse komplicerede overføringsproblemer. Det drejede sig om Teaterkvarterets opsætning af stykket *Trappa*, der handler om funktionshæmmede mennesker. I forbindelse med stykkets opførelse i Trondheim havde skoleklasserne dels besøg af et par funktionshæmmede mennesker, som de kunne interviewe og snakke med, og dels foregik der et efterbearbejdningsarbejde i forbindelse med det videnskabelige projekt. Det kunne konstateres, at skoleeleverne havde fået *ny kundskab* om funktionshæmmede, men de havde også fået et *engagement* for de problemer, stykket rejste, og de havde udviklet en *kreativ fantasi* i forbindelse med løsningen af nogle af de problemer, funktionshæmmede stilles overfor. Ja, nogle af eleverne var blevet så dybt påvirkede, at de havde bearbejdet indholdet i forestillingen i en ny form i deres bevidsthed.

I dette forsøg har man meget reelt satset på, hvad de forskelligartede pædagogiske og kunstneriske situationer kunne give skolebørnene. Teaterforestillingen er ikke blevet reduceret, fordi den er blevet inddraget i en bredere sammen-

Åben kommunikation

De børneteaterensembler, som er blevet studeret, har næsten alle forskellige forsøg på en åben kommunikation, en dialogtype, med deres publikum. Jeg har forsøgt at systematisere de forskellige kommunikationstyper ud fra forsøgene på at overskride grænsen mellem scene og sal:

1. *Fysisk overskridelse* (af grænsen mellem scene og sal, »rampen«). At børnene i publikum bliver bedt om at komme på scenen eller spontant kommer frem og udfører en eller anden handling er usædvanligt. Det er mere almindeligt, at skuespillerne går ud blandt publikum, tørrer støv af dem, gemmer sig blandt dem etc.

2. *Overskridelse i fantasien* (af samme grænse). Publikum tildeles en rolle i teaterstykket, f.eks. kan de være indbyggere i en by eller træer i en skov.

3. *Mundtlig overskridelse* (spørgsmål og opfordringer). Denne form er den, der forekommer oftest, og den kan deles op i tre typer:

a. *ledende spørgsmål/opfordringer*. Skuespillerne beder børnene kalde på en rolle på scenen, efterligne dem selv, istemme refrænet i en sang, hvad børnene i almindelighed flinkt gør, i det mindste efter en gentaget opfordring.

b. *halvåbne spørgsmål*. Foruden rene spørgsmål om viden,

som har ét rigtigt svar, får børnene lov til at foreslå, hvad roller skal hedde, fortælle hvilken mad de bedst selv kan lide eller fortælle en rolle, hvor en anden rolle gik hen. Men dette leder sædvanligvis ikke til nogen forandring af handlingen/indholdet. Undtagelser, hvor børnenes svar virkelig kommer til at betyde noget, findes, f.eks. ved at en rolle sminkes i den farve, som et barn har foreslået, men dette gælder mest detailjusteringer. At børnene opfordres til at svare frit, og at der fra teatrets side tages hensyn til svarene er mere sjældent, og dette kan kaldes *åbne spørgsmål*.

c. *børnene kommer spontant med forslag* — uden at være bedt om det. Det leder sædvanligvis til, enten at skuespillerne overser bemærkningerne og lader som om, de ikke har hørt dem, eller til en *afvejning* af negativ art: »nej, ikke nu«, hvis børn foreslår, at en sang skal synges, og det er på et »forkert« sted, eller skuespillerne mener, at deres egen idé er bedre.

4. *Skuespillerne inddrager publikum*, når rollerne konverserer indbyrdes på scenen. Mange roller taler ikke bare til medrollerne, men også direkte ud i salen. Dette er et greb, der heller ikke er usædvanligt på det almindelige kukkaseteater, for at

få publikum til at føle sig delagtige.

5. *Skuespillerne taler som rolle eller som skuespiller direkte til publikum*. Specielt når en rolle er alene på scenen, retter den sin monolog til publikum. En rolle kan højt gå og tænke på, hvad han skal gøre. Det virker som om, at det i højere grad end dialoger vækker publikums lyst til at svare og komme med forslag.

Nogen egentlig »overskridelse« kan man egentlig ikke tale om, når skuespilleren som skuespiller taler til publikum som publikum. Så er rollerne definerede på begge sider af »rampen«. Men det er et almindeligt greb, at skuespillere i eller uden for rollen fortæller, hvad der skal ske bagefter, eller introducerer en historie, uden at rollerne er markerede på anden måde, end at vi alle er i samme rum.

Det fremgår af eksemplerne i ovenstående opstilling, at der er tale om en meget ringe styring af begivenhedsforløbene fra publikums side. Punkt 1-5 synes snarere at eksistere for aktivitetens egen skyld, for lysten til at få »respons« i salen. *Børnenes ytringer gik også stort set ud på at bekræfte, hvad der allerede var aftalt i ensemblet.*

(Fra: Viveka Hagnell: »Børneteater«, s. 505).

hæng. Men teatrets force, at konkret kunne gestalte forholdet, følelserne og adfærden mellem mennesker, er blevet kombineret med mere direkte informative situationer og med personlige møder med virkelige funktionshæmmede.

Den viden, man har fået om, hvad der er foregået i tilskuerne, stammer bl.a. fra tegninger og digte, som de har lavet efter forestillingen. Og hermed er vi inde på de metoder, som dette projekt har anvendt i sin publikumsforskning. Der er nemlig ikke tale om blot at udfylde spørgeskemaer, bl.a. fordi man er klar over, at specielt mindre børn ikke evner den grad af verbalisering og selvanalyse, som er nødvendig for meningsfuldt at kunne udfylde spørgeskemaer.

Forsknings- og undersøgelsesmetoder

Viveka Hagnell går ind for at anvende et bredt spektrum af metoder, når det drejer sig om publikumsforskning med børn. De kan opdeles i metoder, som anvendes under teaterforestillingen, og metoder, som anvendes efter forestillingen.

Til brug under forestillingen har projektet arbejdet med voksne, der

observerer børnenes adfærd, mens teaterforestillingen finder sted. Man har konstrueret sig frem til nogle skemaer, der kan udfyldes med de observerede publikumsreaktioner og de dertil svarende steder i forestillingen. Herigennem kan man aflæse interesseforløbet under teaterforestillingen. Men man har også arbejdet med teknisk grej. Dels foto og dels video. Man har fotograferet publikum med specielt lysfølsomme film, men ryger her hurtigt ind i det problem, at for at bestemme fotografierne af publikum i forhold til forestillingen, må man have en synkron optagelse af, hvad der sker på scenen, præcis i det øjeblik hvor billedet af publikum tages.

Den videoteknik, man har arbejdet med, lyder fantastisk spændende. Med nogle lysfølsomme kameraer har man optaget både publikum (et udsnit på 5-8 tilskuere) og forestillingen. Ved hjælp af en split-screen teknik komponeres de to optagelser sammen på samme billedflade, sådan at man på den ene halvdel af billedet ser forestillingen og på den anden publikum. Hermed er det muligt at give sig ind på tolkninger af synlige publikumsreaktioner i forhold til helt konkrete steder i forestillingen.

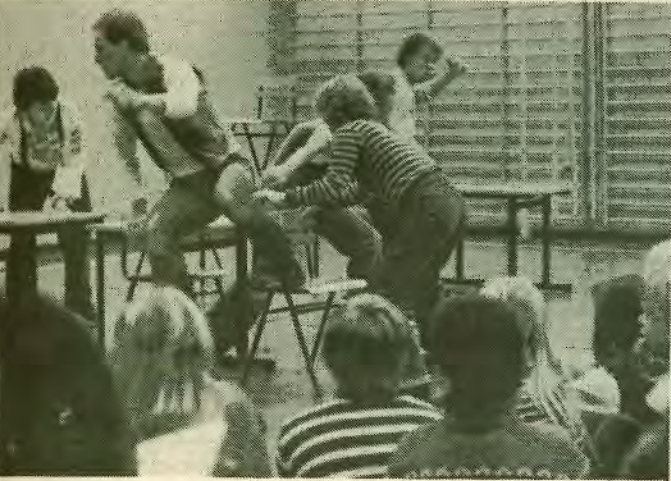
Til brug efter forestillingen har man arbejdet med observationsteknikker i forhold til børns spontane udtryk, f.eks. legen for at se om en given teaterforestilling blev bearbejdet dér. Man har arbejdet med samtaler med grupper af eller enkelte børn, samlet om en båndoptager og en konkret hobby-aktivitet. Man har arbejdet med interviews gennem en dukkefigur, der optrådte i forestillingen, og som altså også anvendes i en samtale med børnene bagefter. Endvidere har man brugt børns skriftlige udtryk (digte, stile, osv.), børns tegninger, arbejde med at fremstille masker og dukker og endelig mere teaterspil-agtige bearbejdelser.

Disse forskellige forskningsmetoder er ikke nemme at gå til, fordi de kræver nogle omfattende tolkningsprocesser for at kunne bruges til noget. Det er jo ikke så let som så at tolke f.eks. børnetegninger. Men det er på den anden side nok klart, at det er metoder af denne art, hvor efterbearbejdelse og forskningsmæssig undersøgelse glider over i hinanden, der må til, hvis man vil forsøge at indfange, hvad børneteater betyder for børn.

Problemet er så stadigvæk, at det

fortsættes næste side

Eksempler på en observationsteknik. Viveka Hagnell har gennemfotograferet en forestilling og dens publikum for at fastholde reaktioner (de synlige) på bestemte steder i forestillingen. Det er Østergötlands Länsteater, Norrköping, der spiller Siv Widerberg's »6D« i Trondheim.



Børns teateroplevelser

Fortsat fra foregående side

der undersøges i høj grad er ydre adfærd. Dvs. der er nogle behavioristiske (adfærdsforskningsmæssige) problemer i denne forskning. At mennesker får noget ud af kunst er vel ikke kun, at deres ydre, fysiske adfærd ændres?

Undersøgelsens styrke er, at den har udformet og -foldet disse forskellige metoder, og at man har fået ud og afprøvet dem i praksis. Og under denne afprøvning har man i direkte kontakt med dem man undersøger, børnene, også kunnet forholde sig personligt og subjektivt til dem. Og der er helt klare belæg for, at de involverede teatre har kunnet bruge både de forskningsteknikker (f.eks. split-screen) og de resultater, der er kommet fra projektet.

Det står ikke længere slet så skralt til med børneteaterforskningen, som Viveka Hagnell skriver i starten af sin bog. Og med denne undersøgelse er der lagt nogle alen til vores viden om børneteaters kommunikation og om børn som publikum. □

Viveka Hagnells specielle publikumsobservationsteknik: Video med split-screen på scene og sal. Forestillingen er Teatergruppen Studio's »Eneren, toeren, treeren«.



Teatret som led i børnenes socialiseringsproces

De allerfleste af de teaterproduktioner, som i projektet er blevet studeret i Sverige og Norge i den sidste del af 70'erne og begyndelsen af 80'erne, har haft et budskab at bringe børnepublikummet. Uanset om formen for produktionen også har været fantasi eller eventyr, har der ligget et eller andet meningsindhold under det hele.

Som regel har det vist sig at indebære en lang række problemer at få budskabet opfattet af og gå hjem hos publikum. En lang række måder at spille et budskab i stykker på er blevet observeret. Nogle er elementære, som f.eks. at der sker for meget på én gang, at budskabet aldrig gestaltes, men bare udtales verbalt f.eks. i en sang, at styringen af publikums opmærksomhed er for tilfældig, at forstyrrelser indtræffer i form af, at børnene distraheres eller bliver bange. Andre er sværere at få hold om, som f.eks. hvordan sympatien falder på forskellige roller, hvem børnene identificerer sig med etc.

Overføringsproblematikken har også en mere universel side, som gælder hvor meget mennesker overfører fra en sfære i livet til en anden. Det forekommer imidlertid at være sådan, at jo flere tilknytningspunkter et teaterstykke har til børnenes egen verden, desto større er chancen for at de vil få held med at forbinde det, de har set og hørt på teatret med deres egen virkelighed. En mangel på egen referenceramme til det, der sker i forestillingen, eller til teatrets miljø besværliggør i hvert fald muligheden for at overføre teatrets

budskab.

Langtidseffekter har været næsten umulige at undersøge inden for forskningsprojektets rammer. Det er i stedet for de umiddelbare, stærke udtryk under og lige efter teateroplevelsen, som er blevet studeret, og givetvis også manglen på interesse allerede dér.

Efterarbejde i forskellige former har vist sig at være en hjælp for børnene til at bearbejde, hvad de har oplevet på teatret, og til at integrere den nye indsigt i deres egen virkelighed.

At børnene selv spontant skulle bearbejde hvad de har været med til, kan man ikke forvente sig. Der er kun registreret ganske få udtryk for, at børnene selv har taget erfaringer fra teaterbesøg op i deres spontanlege etc. Hvis man skal være sikker på, at børnene får mulighed for at bearbejde deres oplevelser fra teatret, så skal det ske i organiseret form, enten medens de er sammen med teatergruppen eller bagefter sammen med pædagoger, lærere eller ved besøg igen af skuespillerne.

Børnene har som regel været kolossalt positive til at se teater. Når de så bagefter er blevet spurgt om, hvad de vil se næste gang, har de bemærkelsesværdigt ofte fremhævet, at de ønsker noget med mening i, noget om deres egen hverdag, noget om aktuelle problemer etc., dvs. de ønsker sig ikke ren underholdning, men noget som kan hjælpe dem at vokse. At formen skal være lystfyldt, dvs. engagerende er en selvfølgelighed. Men en mængde stimulans for stimulansens egen skyld synes det ik-

ke at være teatrets opgave at give. Snarere hjælp til overblik i en verden, som allerede for børnene er opsplittet. De får brudstykker af kundskab gennem skolen, andre brudstykker gennem TV. kammeraterne siger et, forældrene noget andet. Måske kan teatret gennem sine skildringer af situationer og begivenhedsforløb med mennesker i et miljø hjælpe med til at give perspektiv på tilværelsen. Ny stimulerende behøver teatret nok ikke give, men følelsesengagement med individer på scenen, en følelse af, at man ikke er alene med sine problemer, at der findes opgaver som kan udføres selv af børn, at der findes en helhed og en mening i tilværelsen — alt det kan i bedste fald give ny lyst til at leve. Med dette menes ikke, at teatret skal markedsføre en lykkemoral. Men det ser ud til at kunne hjælpe med til at gøre fortrængte følelser synlige, så de kan bearbejdes, og så man måske kan snakke om dem. Følelsen af magtesløshed kan svækkes, hvis man får en forklaring på, hvordan ting og sager hænger sammen, at der findes en årsag, som kan angribes, at alt ikke bare er ufatteligt og »mytisk«.

Men dette kræver at teatret, at det ikke længere betragter børn som »det gådefulde folk«, hvad Siv Widerberg kalder »hetz mod en befolkningsgruppe«. Samt et seriøst og systematisk studium af, hvordan teatrets virkemidler når det unge publikum.

(Fra: Viveka Hagnell: »Barnteater«, s. 503-504).

Skuespilleriet har altid været — og er fortsat — et erhverv, der går i arv. Mange teaterbørn har haft yderst blandede oplevelser ved teatret. Her er en af Charles Chaplins, hvor han fra kulissen overværer sin mors optræden. Hun er varietéstjerne og har fået sin stemme ødelagt af barske vilkår:

Det skyldtes hendes stemmebesværligheder, at jeg som fem-årig havde min første optræden på en scene. Mor tog mig som regel med på teatret om aftenen, hellere end at efterlade mig alene på et lejet værelse. På den tid spillede hun på »Canteen« i Aldershot, et snusket, tarveligt teater, hovedsageligt indrettet på soldater. Det var en grov forsamling, der greb den mindste anledning til at gøre nar og huje. For de optrædende betød Aldershot en uges rædsler.

Jeg husker, at jeg stod ude i kulissen, da mors stemme knækkede og blev til en hvisken. Publikum begyndte at le og synge i falset og lave pibekonzert. Det begyndte ret svagt, og jeg kunne ikke rigtig forstå, hvad det var, der skete. Men lar-men voksede, indtil mor blev nødt til at forlade scenen. Da hun kom ud i kulissen, var hun meget ophidset og diskuterede med regissøren, der havde set mig optræde for mors venner, og sagde noget om at lade mig gå ind i stedet for hende.

Og jeg husker, at han midt i virvaret tog mig ved hånden og førte mig ind og efter et par forklarende ord til publikum lod mig stå alene på scenen. Og foran det blændende rampelys og ansigter i røg begyndte jeg at synge, akkompagneret af orkesteret, der fumlede lidt rundt, inden det fandt min toneart.

Midtvejs i sangen faldt der en byge af mønter på scenen. Jeg holdt omgående op og meddelte, at jeg ville samle pengene op først og så synge bagefter. Det forårsagede megen latter. Regissøren kom ind med et lommeterklæde og hjalp mig med at samle op. Jeg troede, han ville beholde dem. Publikum opfattede min mistanke og lo endnu stærkere, især da han gik ud med pengene og jeg ængsteligt fulgte efter ham. Først da han havde givet mor pengene, gik jeg ind igen og fortsatte sangen. Jeg følte mig helt hjemme. Jeg talte til publikum, dansede og lavede flere parodier, deriblandt en på mor, når hun sang sin irske soldatersang, der lød sådan:

*Riley, Riley, han er dejlig;
Riley, Riley, ham ka' jeg li'.
I hele hæren, stor og lille,
er der ingen så henrivende
som den ædle sergent Riley
fra det otteogfirsindstyvende.*

Og da jeg gentog omkvædet, efterlignede jeg i al uskyldighed mors stemme, der knækkede over, og blev overrasket over den virkning, det havde på publikum. Der blev jubel og en ny regn af penge; og da mor kom ind på scenen for at hente mig, vakte hendes tilsynekomst bragende bifald. Den aften var min første optræden på scenen — og mors sidste.

(Fra C. Chaplin: »Mit liv«)

Find Charlie! I skole i Kensington, syv et halvt år gammel.





»Prins Umilius« opføres af Trondelag Teater, Norge.

Tørre tal og kunstnerisk oplevelse

Undersøgelsen kritiseres meget negativt af Michael Ramløse i Børneteateravisen nr. 35, 1981. Han bruger så stærke ord som »videnskabelig fusk« og »sjuskerier, fejl og direkte uvederhæftigheder, som rapporten vælter i hovedet på den uforberedte læser.«

Engagementet i kritikken bundet tilsyneladende i angsten for, at undersøgelsen skal give »modstanderne af børneteater deres hidtil bedste våben i hænde til at starte en fornyet hetz imod os.« Da Gert Allan Hansens undersøgelse udmunder i en række konstruktive forslag til, hvordan børneteatrene kunne få bedre økonomiske ressourcer og arbejdsvilkår, forstår jeg oprigtigt talt ikke denne angst. Gert Allan Hansens grundsyn på børneteater er jo tilmed yderst positivt, når han f.eks. siger: »Teater — og altså også børneteater — rummer en enestående mulighed for i glimt at sammenfatte sagsforhold, erfaringer og holdninger og således i fortættet form at fremvise forskellige aspekter af vor hverdag i et nyt perspektiv« (s. 77 i rapporten: »Børneteater i folkeskolen«).

Men når Michael Ramløse bruger så stærke ord, bør kritikken granskes punkt for punkt. Først kritiseres anvendelsen af statistik, at »tørre tal« »stilles op i kolonner«. Dette begrundes ikke med, at Gert Allan Hansen har regnet forkert eller fusk med sine tal, men med, at »vi, der arbejder med børneteater hver dag i praksis, ikke behøver målelige procentsatser for at se, om børnene har haft udbytte af forestillingen.« Dernæst siges det, at virkningen af en teaterforestilling er noget »fuldstændigt individuelt«.

Nu er Gert Allan Hansen den første til at påpege vanskelighederne med at konstatere sådanne psykiske processer som teateroplevelser, og han præsenterer sine resultater med alle forbehold:

»Nu er der selvfølgelig kun tale om lærernes vurdering af effekten, en størrelse som i det hele taget er svært målelig« (s. 46). Læseren er således ikke så uforberedt som det påstås i kritikken. Statistisk taltaler ikke alle læsere, nogle stoler mere på egne empiriske observationer, men jeg synes, at talmaterialet er nyttigt, f.eks. når det demonstrerer den lave udnyttelsesgrad af teatrenes arbejdsmateriale, noget vi ikke har vidst så meget om tidligere. Vurderingen af tallenes holdbarhed har læseren af rapporten alle muligheder for at gøre selv, da undersøgelsesgrundlaget er vedføjet i bilag.

Endvidere kritiserer Michael Ramløse begrebet »effekt« og »langtidsvirkning«, ligesom Agnete Diderichsen tidligere har gjort. Det er klart, at psykiske oplevelser er vanskelige størrelser at definere og begribe. Men selv taler Michael Ramløse om »udbytte«, en term fra markedøkonomien, der vel næppe er lettere at håndtere. Så »fuldstændigt individuelt« er et barns oplevelse af en teaterforestilling vel heller ikke. Er det tilfældet, ville al kommunikation jo være umulig eller i hvert fald yderligere understrege behovet for efterbearbejdelse.

Videre læser Michael Ramløse ud af rapporten, at Gert Allan Hansen vil »fortælle teatrene, at de skal gøre noget helt andet, end det de gør«, og dette skulle føre til »den mest

fundamentale og pinlige sag i hele undersøgelsen, nemlig den videnskabelige metode«. Desværre får vi ikke at vide, hvilken »teori« Gert Allan Hansen fejlagtigt forsøger at »bevise«, eller på hvilken måde han nødsages til at »fuske« og »forvanske«, hvilket gør det svært at tage stilling til udsagnet.

For det første laver mange teatergrupper allerede arbejdsmateriale til forberedelse og opfølgelse i skolerne. Rapporten fører altså ikke bevis for, at teatrene egentlig burde gøre noget helt andet, men giver i stedet belæg for mange læreres dårlige udnyttelse af materialet, især hvad angår rollespil og andre aktiviteter end samtalen i klasseværelset. Det finder jeg ingen som helst anledning til at betvivle og forstår ikke, hvad Michael Ramløse mener med, at Gert Allan Hansen fuser og forvansker resultaterne.

Hvordan dernæst børneteateret »kan blive et endnu bedre redskab for kommunikation og erfaringsbearbejdelse« (Gert Allan Hansen s. 15), kan man diskutere. Gert Allan Hansen giver selv som konstruktiv forsker flere forslag: forbedring af pædagogernes uddannelse, nærmere samarbejde ved materialets tilblivelse etc. Selv er han gået videre i praksis og har undersøgt nogle muligheder for at bruge rollespil som opfølgingsmetode, hvilket gennemgås i rapporten »Tænd lyset — et forsøg omkring afprøvning af arbejdsmaterialet til Baggårdsteatrets forestilling«, Odense, sept. 1981.

Stor kunst og god pædagogik

Når jeg tager til orde i den danske debat, hænger det sammen med, at de erfaringer, jeg har fået inden for rammen af et norsk forskningsprojekt som hedder »Teater i skolen«. Der har jeg gentagne gange fået belæg for betydningen af en bevidst pædagogisk ramme omkring skoleteatret. Her har det vist sig, at man ikke skal stole for meget på en spontan overførelse af børns oplevelser på teatret til deres hverdag. Det er som om børn lever i forskellige sociale rum: hjemme, på skolen, på teatret, blandt kammeraterne, etc.

Et forsøg, som fungerede godt, var projektet »Trappa« i Trondheim med Teaterkvartetens forestilling om bevægelseshandicap og børn i rullestol på besøg ude på skolerne. Teatret med deres mulighed for at gestalte forskellige slags mennesker med forskellige affekter i forskellige situationer, blev suppleret af det levende møde med handicappede, som sagkyndigt ud fra egen erfaring kunne berette, hvad de selv oplevede. Fiktion og virkelighed forstærkede hinanden. (En redegørelse for projektet findes i tidsskriftet »Drama« nr. 4 1981 og i forskningsrapporten »Trappa«, Institut for drama, film og teater, Trondheim 1981).

Det er forståeligt, at børneteatergrupperne ikke vil reduceres til et — om aldrig så effektivt — middel i pædagogikkens tjeneste. Men jeg synes, det er en vrangforestilling, at stor kunst ikke også skulle kunne være god pædagogik. I begge tilfælde er der jo tale om klarhed og prægning i udtryksmidlerne, evnen til at fængsle og give tilskueren oplevelsen af at vokse og udvide sin horisont. I hvert fald er det ikke sådan, at det, som er dårlig pædagogik, automatisk kan regnes for stor kunst.

Risikoen er, at det børn ikke har forudsætninger for at fatte eller genkende og som måske oven i købet fremstilles på et for dem fremmed scenisk sprog, det bliver både dårlig pædagogik og dårlig kunst.

□

Kunst og pædagogik

Om Michael Ramløses »sjuskerier« i Børneteateravisen nr. 35

Viveka Hagnell, hvis sidste arbejde netop er præsenteret af Jørn Langsted, har flere års erfaringer med undersøgelser af forholdet mellem teater og publikum ud fra en sociologisk synsvinkel. Hun har tillige været specielt optaget af dramapædagogiske problemstillinger. Viveka Hagnell imødegår her den medfart, Gert Allan Hansens undersøgelse fik af Michael Ramløse i sidste Børneteateravis.

AF VIVEKA HAGNELL

TEATER for børn er vigtigt, men næppe så vigtigt, at børneteateret kan leve sit eget liv uforstyrret og langt borte fra børnenes skole og hverdagsliv. Man skal ikke overdrive børneteaterets betydning. Knap halvdelen af alle danske skoleelever ser ikke meget mere end én

teaterforestilling om året. Endvidere viser alle erfaringer, at det er begrænset, hvor megen information og formidling af holdning, normer og vurderinger, man kan overbringe til en gruppe unge tilskuere med et enkelt teaterbesøg, trods store ambitioner hos teatergrupperne. Desværre ser man også stadig eksempler på, at børn med store forventninger i starten bliver trætte af teatret. Børn, der ser og hører dårligt, som taber handlingstråden og bliver mere optaget af at hviske med sidemanden end at følge med på scenen.

Derfor burde det være i alles interesse at diskutere, hvordan børneteater kan få større betydning end det har i dag.

Gert Allan Hansen har lavet en undersøgelse med titlen: »Børneteater i folkeskolen«, Odense 1981, som er præsenteret i Børneteateravisen nr. 32, 1981. På baggrund af denne opstiller han en række konkrete forslag til en forbedret praksis inden for børneteateret. Foruden

en række interessante oplysninger om fordeling af skoleteatret ud over landets skoler, giver undersøgelsen oplysninger om forskelle i holdning til skoleteatret blandt lærerne, som i mange tilfælde har en passiv konsumentindstilling, og blandt eleverne, som ofte er interesseret i at udbygge deres forståelse af virkeligheden. Det vigtigste resultat gælder dog teaterbesøgets plads i skolens hverdag. Forfatteren skriver:

»Denne undersøgelse viser en meget ringe udnyttelse af teatrenes arbejdsmateriale og generelt et meget ringe tidsforbrug på forberedelse og efterbehandling af børneforestillinger. Som årsag til dette forhold angives af lærerne bl.a. svært tilgængelige arbejdsmaterialer. Svært tilgængelige først og fremmest fordi man som lærer aldrig har lært noget om, hvordan man kan gribe en sådan efterbehandling an. Derimod viser samme undersøgelse en stor interesse blandt lærere for at kunne få efterbehandlet børneteaterforestillinger bedre.«



Det lille Musikkteater, Trondheim, »Velkommen hjem, Henrik«.

(oversættelse E.A.)

Særtræk ved yngre skolebørns forhold til teater

A. Michailova er sovjetisk pædagog. På de følgende sider fortæller hun om metoder og resultater fra en masseundersøgelse af yngre skolebørns forhold til teater. Undersøgelsen — der er enestående af sin art — foretoges af laboratoriet for børneteater og -film, institut for kulturel opdragelse, Sovjetunionens pædagogiske videnskabsakademi. Nu kan man naturligvis ikke uden videre overføre sådanne resultater på danske forhold. I Sovjetunionen er der jo meget mere ideologisk styr på opdragelsen, herunder også børns æstetiske opdragelse. Og det teater, børn ser i

Sovjet, ligner ikke vores opsøgende børneteater overhovedet.

Men redegørelsen viser, at der også kan siges noget kvalificeret om forholdet mellem børn og teater ud fra en række kvantitative data, når forskerne har gjort sig nogle teoretiske overvejelser over børns forhold til kunst og samtidig har respekt for kunst- og teateroplevelsens kompleksitet.

Michailova knytter i sin teori an til en række af de progressive sovjetpædagoger, som vi også herhjemme har været optaget af — ikke mindst i 60'ernes og 70'ernes pædagogiske diskussioner.

AF A. MICHAILOVA

»Det, der er forsømt i barndommen, kan aldrig erstattes Denne regel gælder alle sfærer i barnets åndsliv, og særlig den æstetiske opdragelse.«

Suchomlinskij

I DAG, da teatret ikke længere er dominerende på mediemarkedet, har forsøgene på at »vurdere« betydningen af kunstarterne for forskellige aldersgrupper fået en speciel aktualitet.

Den aktive indvirkning fra mængden af indtryk fra film og TV passerer ikke uden at sætte sig spor. Teatret henvender sig i dag til en »fjernsynsgeneration«. Men hvilken indflydelse denne faktor har på forholdet mellem børn og teater kan alene forstås gennem en række forskellige undersøgelser. Desværre har børneteateret ikke denne mulighed, sådanne undersøgelser eksisterer nemlig ikke. Derfor fandt vi det vigtigt at forsøge at forstå et af aspekterne i aldersspørgsmålet bedre.

Hvornår er det mest hensigtsmæssigt at indføre teatret i børns åndelige tilværelse i dag?

I hvilken grad er teatret nødvendigt for børn?

Dette er spørgsmål, som i dag optager skolen og teatret lige fuldt.

Karakteren af de yngste skolebørns forhold til teatret kan give et tilstrækkeligt objektivt svar på dette. Vi vil her afgrænse undersøgelsen af disse forhold til en analyse af de alleryngste skolebørns holdning til teatret. Men først er det vigtigt at understrege en væsentlig omstændighed. Sådanne specialundersøgelser er næsten ukendt i børneteaters historie. Men det, at der findes forbindelser mellem teatret og de yngste skolebørn er allerede for længe siden påpeget i pædagogikken og psykologien.

»Børn er fødte skuespillere,« skrev N. E. Rumjancev i sit interessante arbejde *»Æstetisk opdragelse«* i de første skoleår — »spil og dramatisering er deres naturlige element. Dette forklarer deres kærlighed til teatret.« (1)

Det tætte forhold mellem børn og teaterkunst blev specielt understreget i 20'ernes pædagogik. De yngste skolebørn fik en særlig plads i den proces, der betegner den æstetiske og skabende formning af personligheden. Man så behovet for dramatisk skabervirksomhed komme frem i legen. Dramatiseringen af hverdagsagtige indtryk, kærlighed til det at »forvandle sig til en anden« giver barnet en enorm glæde og interesserer det meget tidligt.

Legen er blevet betragtet som den første manifestation af »teaterfølelse«, det »dramatiske instinkt«

som er særegent for barnet, det skabende behov for omskabelse og efterligning. Disse aldersbehov skulle det professionelle børneteater udvikle, det samme skulle legeimprovisationerne (dramatiseringerne), som blev taget med i læreprocessen. Allerede i 1921 så programmet »Dramatisering på skolens første trin« dagens lys. Det indgik i det almene program i de forenede arbejds-skoler.

Den kendte sovjetiske psykolog L. S. Vygotskij (2) forsøgte at påvise og begrunde den psykologiske natur i den aldersbetingede favori-

sering af forskellige typer kunstnerisk virksomhed. Han mente f.eks., at tegning er »en typisk skabende virksomhed i den tidlige alder, særlig førskolealderen.«

Legen og den æstetiske følelse

Med overgangen til næste aldersfase ændres også karakteren i barnets kunstneriske virksomhed. Der kommer en periode med litterær virksomhed, »som er fremtrædende i de tidlige ti-år«.

Vygotskij forsøgte at påvise den

indre forbindelse mellem former for kunstnerisk skabervirksomhed og alderstrin. Efter hans mening er det, der ligger til grund for disse indre forbindelser, personlighedens aldersmæssige behov for at forstå omverdenen på en eller anden måde. Teaterkunsten ligger barnet nær af to grunde. For det første er denne form for kunstnerisk virksomhed grundet på handling, udført af barnet selv. For det andet er dramatisering umiddelbart forbundet med leg, som er roden til al kunstnerisk skabervirksomhed hos børn. Netop legen kan man efter

Vygotskijs mening se som en oprindelig dramatisk form i børns skabervirksomhed.

Vygotskij bemærkede endnu et særpræg: Vejen til børns beherskelse af en række kunstarters sprog går gennem dramatisk skabervirksomhed.

Stanislavskij havde registreret barnets følsomhed over for teatret. Det, der optog ham, var »hvordan man for første gang vækker den æstetiske følelse hos børn, som opfatter sine indtryk skarpt og husker dem hele livet« (3). Stanislavskij mente, at netop i processen af teatral opfattelse »opdages hemmeligheden i barnets skaberkraft (instinkt eller begavelse)« (3). Den store instruktør havde ikke blot øje for barndommens betydning i tilvænningsprocessen til teatret, men også for teaterkunstens almenæstetiske betydning, det, at den er i stand til at trænge ind i barnets skjulte skabende muligheder og få dem naturligt frem.

Legen og teatret

Det er åbenbart ikke blot mellem barndom og dramatisk skabervirksomhed, der eksisterer en indre forbindelse, men også mellem barndommen og teatrets arbejdsmåde, altså gennem leg og handling og det at lære verden at kende.

Det er vigtigt at tolke disse forbindelsers natur rigtigt. Det ville være en farlig fejltagelse at søge en tydelig retlinet forbindelse mellem leg og professionel teaterkunst, mellem legen og det særegne i et teaterstykke for børn. Sådanne forsøg findes ikke sjældent i teatervidenskaben og teaterkritikken. Et aspekt ved en nyere tolkning af dette problem er givet i A. A. Korjagins interessante arbejde: *Dramaet som æstetisk problem* (4). Forbindelsen mellem teater og leg udforskes her gennem en undersøgelse af teaterkunstens genetiske natur.

I forhold til teatret er legen »en forudsætning, som til en vis grad har mulighed for at blive dets psykologiske grundlag« (4). Teatrets slægtskab med legen viser sig først og fremmest i metoden for organisk tilegnelse af virkeligheden, i den direkte genskabelse af menneskets handlinger.

M. Markov udforsker problemet på et helt andet plan i arbejdet *Kunst som proces* (5). Han prøver nærmere at undersøge de genetiske forbindelser mellem legen og selve mekanismen i børns opfattelse af kunst. Han skriver: »Evnen til at opfatte kunst som en manifestation af en specifik menneskelig egenskab — viser sig først og får sin første udvikling i børns leg, i dens konkrete, trinvis periode, som man almindeligvis kalder »skabende leg« eller »rolle-leg« (5).

Denne idé er selvsagt ikke ny. Den blev lagt frem af L.S. Vygotskij i *Kunstens psykologi*. Det slog



Børneteateret i Sovjet har i udstyr og indhold meget mere lighed med vores børneteater på institutionsteatrene end med det ny børneteater herhjemme. Men én vigtig forskel er der. Det sovjetiske børneteater er ikke lavprioriteret som her inden for de store institutionsrammer. Billedet viser en scene fra »Den røde blomst« af Moskva og omegns Børneteater.

ham i sin tid, at børn »tidligt« fik den indstilling, som kunsten kræver.« Han mente, at dette faktum utvivlsomt peger på et psykologisk slægtskab mellem kunst og leg.

I legeprocessen optræner naturen ligesom de forskellige evner og psykiske funktioner, som er nødvendige for at forstå kunst.

Hvilke evner er det?

Først — *evnen til at forstå det relative i kunstens genspejling af livet*. Netop i legen bliver barnet jo vant til at handle i fiktive omstændigheder, for første gang tyer det til dette »som om« og »ligesom«.

I legeprocessen formes også *evnen til indre handling* — idet den gennemgår en række udviklingstrin, forvandles den gradvis til et vigtigt element i den kunstneriske forståelse. Og endelig — *evnen til almenførelse*. Netop i legeprocessen bliver barnet stadig nødt til at fremhæve det væsentlige, de mest typiske kendetegn på fænomener og genstande og gøre dem almene. Barnet leger jo ikke en bestemt, konkret chauffør eller flyver, men en almen repræsentant for disse erhverv, et billede som er lavet i fantasien. Legen udvikler og optræner en bestemt type fantasi, som er nødvendig for at opfatte kunst: i løbet af legen er det nødvendigt at danne en spillet situation i fantasien, at give tingene en fiktiv (symbol) karakter.

I personlighedens udviklingsproces når barnet gradvis den etape, da legen skridt for skridt forsvinder ud af ens liv, efter at den har opfyldt sin mission. Men når den periode indtræder, er evner hos barnet allerede færdigformede — evner som under gunstige forhold bliver vigtige elementer i den kunstneriske forståelse. Og i første række viser dette sig ved tilegnelsen af teatrets sprog.

Forbindelsen mellem teater og leg, mellem legevirkomhed og evnen til at opfatte teaterkunstens specifikke sprog eksisterer, men den er af indirekte og genetisk karakter. Og det er vigtigt ikke at rive den over. I dette ligger en af funktionerne i teateropdragelsens begynderetape.

Undersøgelsernes udgangspunkt

Der er opstået et behov for at udforske disse forbindelser niveau og karakter. Vi har forsøgt at udforske dem gennem studium af særegen-

hederne i de yngste skolebørns holdning til teatret. Der blev udvalgt følgende faktorer til analyserne:

- Aldersniveau og dynamikken i holdningen til teater hos børn mellem 7 og 10 år.
- Hvordan børnene strukturerer motiverne ud fra kvalitetsmæssige særpræg.
- Det almene niveau for selektiviteten »inden« selve kunsten.

Som metode for undersøgelsen valgte man masserundspørge blandt eleverne i småskolen, og måleenheden var børnenes *mening, bedømmelse*, hvilket også er særegent for denne metode.

De tre masseundersøgelser, vi gennemførte, omfattede forskellige grupper af børn, men metodikken var fælles: De skriftlige rundspørger blev lavet af forskeren i en skoletime og omfattede hele klassen.

Der var flest elever med i den første rundspørge. Her skulle man få teatrets plads frem i de yngste skolebørns kunstneriske interesser og aldersdynamikken i disse interesser.

Rundspørgerne blev foretaget i syv store byer i den russiske føderative Republik — Moskva, Voronez, Gorkij, Sverdlovsk, Novosibirsk, Murmansk, Archangelsk, og i fire byer i unionsrepublikkerne: Tasskent, Alma-Ata, Riga og Vilnius. På to skoler i hver by blev der spurgt i to hele klasser på hvert trin. Ialt blev 3.536 skolebørn fra første til fjerde klasse spurgt.

Ved udarbejdelsen blev to byer fra samme område forenet under begrebet »zone«. Altså blev alle data slået sammen i seks »zoner«: Moskva (592 pers.), den nordlige del af Rusland (Murmansk, Archangelsk — 574 pers.), det centrale område af Ruslands europæiske del (Voronez, Gorkij — 603 pers.), Sibirien (Novosibirsk, Sverdlovsk — 623 pers.). Disse var centrale for vor analyse. Og til sammenligning havde de to republik»zoner«, Baltikum (549 pers.) og Centralasia (595 pers.). »Zone« er ikke blot et geografisk begreb, men indbefatter også niveauet i »det kulturelle lag«, arbejdsystemet inden for den æstetiske opdragelse i det givne område.

Denne undersøgelse gav os mulighed for at få interessen for de forskellige kunstarter frem hos de yngste skolebørn på baggrund af mere almene alderstræk i formningen af interessen for kunstforståelse i det hele taget.

I hovedsagen var der to af spørgsmålene i enqueten, som fik interesseniveauet frem.

I det første spørgsmål skulle eleverne fra første til fjerde klasse vælge, hvad de syntes bedst om: At høre/læse eventyr, gå i biografen, i teatret, høre musik eller synge, tegne, modellere, optræde på scenen etc. Med andre ord, børnene skulle sige, hvad de foretrak af kunstnerisk oplevelse og udøvelse (»yndlingskunstart«).

De samme ting — litteratur, film, teater, musik, blev i andre spørgsmål sat ind i en sammenhæng med forskellige typer fritidsbeskæftigelser: sport, spil, etc. (»yndlingsfønøjelse«).

Aktivt kunstbehov

Gennemsnitligt var interessen for oplevelse dobbelt så stor som interessen for udøvelse, når det gjaldt kunst. Den almene alderstendens var en stigning fra første til fjerde klasse. Interessen for udøvelse har en omvendt dynamik. Det høje interesseniveau for oplevelse, genspejler de yngste skolebørns aktive behov for kontakt med kunst.

Forholdet til de forskellige kunstarter dannes i dag på baggrund af interessen for kunstopplevelsen i sin helhed. Nu bliver det centrale spørgsmål for os: Med hvilken kunstart er tilfredsstillelsen af dette behov forbundet?

Det er en udbredt forestilling, at børns kunstinteresse er organisk sammenflydende. I denne sammenhæng er det interessant at se på rangeringen af kunsten på de forskellige alderstrin og dynamikken i interessedannelsen for de forskellige kunstarter.

Hos de yngste skolebørn fører litteratur og film. Teatret indtager en sikker 3. plads. Den holder i alle »zoner« (undtagen Centralasien) og er mindst afhængig af køn, selv om interessestrukturen for de forskellige kunstarter er forskellig hos piger og drenge.

Den videre analyse fik en interessant ting frem — den rangering af kunstarter, som dannes i første klasse, holder sig helt til fjerde klasse uden forandringer.

Teatret høj prestige i syv-otte års alderen

Hvordan formes holdningen til de forskellige kunstarter?

Interessen for litteraturen gør et stort spring fremad i anden klasse.

Det er læsefærdigheden, der gør udslaget. Så får vi en flydende stigning til fjerde klasse, hvor interessen når sit højdepunkt (42% yndlingskunstart, 49% yndlingsfønøjelse). Interessen for musik formes på samme måde, men mindre aktivt. Interessen for film har sin egen udviklingsdynamik: fra første til anden klasse er der en ubetydelig stigning, fuld aktivisering kommer først i fjerde klasse (første klasse 14%, fjerde klasse 30%).

Holdningen til teatret dannes også på en særlig måde. Det traditionelle spring i anden klasse findes ikke. Tallene for første og anden klasse er næsten på samme plan. I tredje klasse mindskes interessen for teatret (»yndlingskunstart« — 2. kl. 21%, 3. kl. 15%, »yndlingsfønøjelse« — 2. kl. 14%, 3. kl. 8%).

Den synkende interesse for teatret indtræder næsten overalt (»yndlingskunstart«: Moskva, 2. kl. 43%, 3. kl. 26%, Baltikum, 2. kl. 40%, 3. kl. 29%, Nord-Rusland, 2. kl. 15%, 3. kl. 8%). Det samme gælder »yndlingsfønøjelse«: Moskva, 2. kl. 30%, 3. kl. 12%, Baltikum, 2. kl. 26%, 3. kl. 24%, Nord-Rusland, 2. kl. 10%, 3. kl. 6%.

Nedgangen i interessen for teater i tredje klasse sker i forskellige sfærer og »zoner«. Den indtræder uanset forhold. Tydeligvis er det noget særegent for alderen, som viser sig i formningen af interessen for teatret.

Interesseniveauet øges en del hos fjerdeklasserne, men i flere »zoner« dannes højdepunkterne for interessen alligevel i første og anden klasse.

Lad os f.eks. sammenligne data for første og fjerde klasse i enkelte »zoner«: Baltikum, 1. kl. 35%, 5. kl. 10%, Nord-Rusland, 1. kl. 13%, 4. kl. 10%. I anden klasse når interessen sit højeste i Sibirien, Baltikum og Nord-Rusland.

En analyse af aldersdynamikken i forhold til teatret viser, at teateret har højest prestige hos børn i 7-8 års alderen, i begyndelsen af den fase, hvor de lærer kunsten at kende.

Vi har tidligere vist, at ikke én kunstart viser en sådan slående forskel i interesseniveauet i de forskellige »zoner«. Og her deler »zonerne« sig i to grupper: Den ene består af Moskva og Baltikum, og de andre af resten af »zonerne«, som ligner hinanden meget, når det gælder interessen for teater.

Det er klart, at situationen for

kunstarbejdernes funktion (antal af teatre, børneforestillinger osv.) er en vigtig faktor her. Men den viser sig ikke at være den vigtigste. »Teaterzonerne« er klart forskellige, når det gælder aldersdynamikken i den proces, at lære teatret at kende.

I Moskva og Baltikum er antallet af børn, som i første og anden klasse ikke har været i teatret i det hele taget, tre gange mindre, og antallet af børn, som har været i teatret tre-fire gange er en og en halv gang så stort. Videre analyse viser, at førsteklasse, som har været i teatret en eller to gange foretrækker det dobbelt så ofte som tredieklasserne med samme erfaring. Andenklasserne, som har været i teatret tre gange eller mere, viste en og en halv gang større interesse end deres kammerater i tredje klasse med samme forudsætninger. Men hos børn, der begynder at gå i teatret i fjerde klasse (eller har været der et par gange) er interessen for teatret dobbelt så lav som hos førsteklaserne, som har været lige så ofte i teatret.

Analysen af afhængigheden mellem det, de foretrækker, og intensiviteten i deres tilvænnning til kunsten har vist endnu et aldersmæssigt særpræg — de første teaterindtryks aktualitet.

I syv-otte årsalderen har disse indtryk en »magisk« indflydelse, de skaber et øjebliks puf af interesse. I tredje klasse er det ligesom første etape af holdningsdannelsen til teatret er færdig, klarheden i de første indtryk er aftaget. Der er skabt et grundlag for en senere forøgelse af interessen.

Resultaterne af de første rundspørger har ikke bare tilbagevist myten om, at børn ikke skelner mellem de forskellige kunstneriske interesser, men har også vist væsentlige positioner for vurdering af den lavere skolealder i teateropdragelsens almene system.

Vi skønnede, at selvom analysen havde vist det specifikke i forbindelsen mellem teater og alder, så ville disse forbindelser først fremstå i al deres originalitet, når de blev kombineret med en analyse af de kvalitetsmæssige særegenheder i forholdet.

Filmen til sammenligning

Derfor lavede i en analyse, der skul-

fortsættes næste side

Leningrads børne- og ungdomsteater, maskulint



..... og feminint





»Fyrtojet« på Dukketeatret i Moskva. De lyse felter i sidevæggene benyttes også til scener med dukkerne.

le vise niveauet for selektiviteten på teaterområdet og en analyse af motiverne i holdning til teatret.

Vi gik ud fra, at holdningen til en kunststart vises i evnen til at fortolke den. I dette tilfælde viste børnenes motiver den kvalitetsmæssige originalitet i forholdet til kunsten. For at billedet skulle stå mere i relief, brugte vi en sammenligningsmetode. Vi brugte filmen som sammenligning og med ensartet metodik for teater og film.

Det viste sig allerede efter den første rundspørge, at det var hensigtsmæssigt at sammenligne forholdet til disse to kunstarter. Her kom en væsentlig forskel frem i de yngste skolebørns holdning til teater og film.

Undersøgelsen foregik gennem en lokal rundspørge af elever ved 6 skoler i Moskva, fra første til fjerde klasse. Til undersøgelsen blev der udvalgt almindelige folkeskoler i forskellige bydele. På hver af skolerne blev spørgsmålene stillet i en skoletime i en klasse fra hvert trin. Ialt omfattede undersøgelsen 837 børn.

Under bearbejdelsen blev motiverne klassificeret. Da det viste sig, at motiverne, som blev brugt i forhold til teater og film, var af ensartet karakter, var det muligt at samle omfanget af svar til en motivskala.

Motiver

I første omgang blev motiverne delt i to grupper — *motiveret* og *umotiveret holdning til kunst*. Det viste sig, at størsteparten af ungerne ikke havde nogen vanskeligheder med at motivere deres holdning til teatret. (Der var kun 3,5% umotiverede svar her, af samtlige adspurgte, mens der var 16% af sådanne svar hvad angår film).

Man kan sige, at formningen af interessen for teater er forbundet med mere aktiv evne til motivering.

Forholdet til kunst kan være summarisk, udifferentieret og mere bevidst differentieret. I samsvar med dette udgangspunkt blev mængden af svar inddelt i motiver, som genspejler en almen, udifferentieret og en funktionel påvirkning af teater og film.

Til de første (almene, udifferentierede) svar hørte »interessant« og »pænt«. Motivet »interessant« var det mest udbredte om teater og film. Dette mangetydige motiv, som genspejler en almen positiv holdning til kunst, bruges mere aktivt om film. Mотивet »pænt« udtrykker hovedsageligt indtryk fra teatret (teater 28%, film 7%). Man kan sige, at de yngste skolebørn er mere indstillet på skønhed i deres forhold til teater. (Eksempler på svar: »Jeg kan li' at gå i teatret, fordi der er pænt der,« »Da jeg var i teatret, var jeg forundret over så pænt der var«).

En analyse af denne type motiver gør det muligt at forstå det flertydige i motivet »pænt«. Heri er indflettet både almene indtryk fra teatrets forestillingsverden, trang til at bedømme forestillingens ydre fremtræden og holdning til indholdet i det, man har set.

En analyse af de almene motiver viser noget vigtigt. I sit væsen er børns holdning til teatret ikke forbundet med en fritidsindstilling. Blot 1% kan henføres til denne type motiver.

De yngste skolebørn forbinder tilvænningsprocessen til kunst med en følelse af fornøjelse. Motiverne »interessant« og »pænt« tjener som udtryk for glæden ved at opleve kunst.

Analyse af de funktionelle eller differentierede motiver viser, at de klart deler sig i tre typer. På den første etape er erkendelsen af teatrets og filmens påvirkning forbundet med tre funktioner som ligner hinanden: den *emotionelle*, den *kundskabsmæssige* og den *æstetiske* (dette er at betragte som en relativ karakterisering).

De emotionelle motiver

De emotionelle motiver udgør mindre end halvdelen af alle de funktionelle motiver både for teater og film. Denne gruppe motiver er ikke ensartede. Nogle afspejler en søgen mod at trænge ind i karakteren af teatrets og filmens emotionelle påvirkning:

»Jeg kan li' at gå i teatret, for der lever man med i personernes sorger og glæder.« »Jeg elsker at gå i biografen, for der skyder og dræber de, og der sejrer og slås de.« »Når jeg har set en forestilling, tænker jeg på den hele dagen.« »I teatret er det både morsomt og trist, og jeg synes det er synd for nogen.« »Det jeg allerbedst kan li' er at gå i biografen. Der ler jeg og er bange, og jeg synes det er spændende.« »Jeg kan li' at leve med i, hvordan det går med heltene, i teatret lever man mest med i, hvordan det går med heltene i forestillingen.« »Efter en forestilling kan man tænke og drømme.« »I biografen synes jeg bedst om det, når det ser mest farligt ud.« »Når du går ud fra teatret, er du fuld af tanker og gode følelser, og det er umuligt at gengive dette.«

Både i teatret og filmen sættes der særlig pris på øjeblikket af indlevelse. Nogle synes, de lever stærkest med i heltens skæbne på teatret, andre i biografen. Men følgende er karakteristisk: Det emotionelle indtryk fra forestillingen har ligesom længst udstrækning i tid. Det omfatter også forventningen, spændingen foran mødet med kunsten. En teaterforestilling synes at give de bedste forudsætninger for tankearbejde bagefter. De emotionelle motiver for biografen viser en særlig skarphed i de umiddelbare

indtryk (»synes bedst om, når det ser farligt ud«, og lign.). De er for en stor del øjebliksbetingede og forbigående.

Analysen af motiverne af denne type viser, at i syvårsalderen har evnen til levende udveksling af følelser nået den udvikling, som er nødvendig for at opfatte en forestilling.

En søgen mod erkendelse af kunstens emotionelle påvirkning åbner store muligheder for teatret for at skabe indlevelsesevne — en vigtig del af personlighedens emotionelle sfære.

Samtidig er det påfaldende, at teatret ikke har nogen lederstilling i det almene spekter af filmens og teaterkunstens emotionelle påvirkning. Tydeligvis er det vigtigt i teatrets arbejde for de yngste skolebørn at være mere nøjeregnende med omfanget af teaterkunstens emotionelle påvirkning.

Indlæringsmotiv

Interessen for teater og film er forbundet med kunstens indlæringsfunktion. Dette kommer klart til udtryk i motiverne. Eksempler på svar (teatret): »I teatret får man hver gang meget nyt at vide.« »Jeg lærer nye eventyr.« »Teatret er klogt og lærerigt.« »I teatret lærer jeg, hvordan verden lever.« »Man kan lære noget nyt fra menneskenes liv.« Film: »Vi lærer om pionerens bedrifter.« »Man lærer om livet på jorden.« »Jeg kan li' at gå i biografen, for jeg har lyst til at vide alt.«

Motivernes karakter, når det gælder teatret, er mere ensartede, de genspejler behovet for at lære livet at kende i ordets videste forstand. Når det gælder film, er en stor del af motiverne med tematisk retning.

»Indlæringsmotiverne« er mere end tre gange højere for film (teater 5% og film 16%). En så stor forskel giver grundlag for at antage, at teatret ikke i samme grad tilfredsstiller de yngste skolebørns behov. Intensiviteten i tilvænningen til kunst medfører i det hele taget en nyt niveau i kravene til teatret.

De æstetiske motiver

Den tredie type funktionelle motiver er de »æstetiske«. De har heller ikke nogen ensartet karakter. Nogle af forbundet med selve måden, livet genspejles på i teater og film.

Andre med det specielt maleriske i hver kunststart. Teatret: »Jeg kan li' at gå i teatret, for der er alt levende.« »Alt er ligesom ægte der.« »Der er der levende mennesker.« Film: »Der er alt som i virkeligheden.« »Alt er ligesom levende.« »Jeg kan li' film på grund af sandheden.«

Hos bestemte typer børn er dette motiv afgørende, når de udtrykker deres dragning mod den ene eller

den anden kunststart. Nogle henfører det til teater, andre til film.

I gruppen af motiver, som genspejler en æstetisk funktion har vi motiverne »skuespillere« og »dekorationer«. »Jeg kan li' at gå i teatret, der optræder skuespillere.« »I teatret er mine favoritskuespillere, de gengiver glæde og sorg.«

Motivet »skuespillere« benyttes mest om teatret (teater 10%, film 6%). Motivet »dekorationer« bruges kun om teatret (ca. 7%).

Evnen til at opfatte den sceniske handlings fiktion, illusionens væsen er et af de grundlæggende træk i den æstetiske forståelse. Udviklingen af denne evne kan være en indikator for, hvornår teateropdragelsen kan tage sin begyndelse. Analysen af denne gruppe motiver levner ingen tvivl om, at børn tidligt føler det fiktive i genspejlingen af livet på scenen, og at de har glæde af kontakt med en levende skuespiller.

Således er teatrets og filmens påvirkning udtrykt i tre typer besluttede motiver. Forholdet mellem dem er imidlertid præget af et originalt særpræg.

Vi er stødt på motivernes forskellige struktur. Begynderetapen i et forhold til teatret er ikke bare forbundet med en mere aktiv evne til motivation — men også med en speciel indstilling, med opbygningen af en interesse. Formningen af et forhold til teatret går efter sine helt særegne lovmæssigheder. Lad os nu se på, i hvilken grad teatrets høje prestige hos 7-8 årige og det påfølgende fald i denne prestige genspejles i de kvalitetsmæssige indikationer.

Behovet for virkelighedsorientering

Aldersdynamikken i holdningen til teatret viste sig at hænge tæt sammen med elementer i en »nyorientering« i selve indstillingen til kunstarten.

Syv-otteårige fikserer i høj grad opmærksomheden på teaterkunstens fremvisningsnatur: »I teatret viser de eventyr og interessante dekorationer.« »Der er pæne dekorationer der.« Børn er tiltrukket af teatrets særlige relativitet.

I tredie klasse mister de motiver, som er forbundet med kunstens æstetiske funktion, sin førerstilling. Den første henrykkelse ved »teatrets trolddom« (Stanislavskij) aftager. Her begynder så en ny etape i formningen af forholdet til kunst. I de æstetiske motiver begynder trangten til det virkelighedstro at dominere. Kundskabsmotiverne aktiveres og får en differentieret karakter. Der sker en kvalitetsmæssig ændring i de emotionelle motiver. Gradvis søger barnet at tilegne sig mekanismen i den emotionelle påvirkning netop fra denne

bestemte kunststart. Ved siden af dette viser der sig motiver som genspejler »indstillingen på fritid« (ganske vist kun 2%, men de starter her: Jeg kan li' at gå i teatret, der kan man slappe af, etc.).

I fjerde klasse er der allerede 3% af sådanne motiver. På dette trin foregår der en væsentlig forskydning i de æstetiske motivers karakter, når det gælder film. Hvis denne type motiver tidligere hovedsageligt blev domineret af motivet »skuespillerne«, så får man i fjerde klasse en gruppe motiver, som afslører et forhold til filmens måde at genspejle livet på. Man kan li' at gå i biografen, fordi der »foregår meget i virkeligheden«, »på film viser de sandheden«, »på film fortæller de mere detaljeret end i teatret«, »handlingen går hurtigt frem, og man lærer meget,« »på lærredet er alting mere naturligt end på scenen.«

Behovet for det virkelighedstro, som opstår i tredieklasserne, kan filmen tilfredsstille i større grad.

Ifølge oplysninger fra den hollandske psykolog *Peters*, forfatter af bogen *Filmuddannelse*, bliver filmsproget mere tilgængeligt for børn, når de er ti år. I tolvårsalderen indtræder efter hans mening »stadiet, hvor de ser aktivt«.

Åbenbart indtræder den periode, hvor man ser aktivt på forskellige tidspunkter for teater og for film. »Teateralderen« må vige for »filmalderen«.

Nu må dette ikke opfattes forenklet og ensrettet!

Der tales kun om »de mest gunstige betingelser« for indledningen af en systematisk proces for at lære disse kunstarter at kende. Det væsentlige er, at den æstetiske opdragelse må begynde med opdragelsen af »følelse« for kunst. Hvis man går ud fra denne teoretiske forestilling, så er indstillingen hos 7-8 årige mest gunstig med henblik på at så »teaterfølelsen« i dem netop i denne alder. □

(oversat af Tove Jensen, Bergen, forkortet af redaktionen)

Noter:

1. N. E. Rumjanov: »Æstetisk opdragelse i de første skoleår«, Moskva 1913.
2. L. S. Vygotskij: »Fantasi og skabervirksomhed i barnealderen«, Moskva 1967.
3. K. S. Stanislavskij: »Artikler, taler, samtaler, breve«, Moskva 1953.
4. A. A. Korjagin: »Dramaet som æstetisk problem«, Moskva 1971.
5. A. Markov: »Kunst som proces«, Moskva 1970.

Børneteaterfestival
i Hjørring og Hirtshals kommuner

19-25 APRIL

82





Velkommen til den 12. Børneteaterfestival d. 24.-25. april 1982 i Hjørring

Børneteaterfestivalen er i år placeret i Hjørring og Hirtshals kommuner.

På den ene side et område med tradition for et driftigt teaterliv (Hjørring Teater har i år 100 års jubilæum). På den anden side et stort landområde med så langt mellem folk, at det ikke er så ligetil at skrabe sammen til et opsøgende teater — selv om skoler, biblioteker og institutioner gør, hvad de kan.

I weekenden den 24.-25. april blir der lejlighed til at se en lang række forestillinger for alle aldersgrupper på Hjørring Seminarium og Hjørring Gymnasium.

Festivalen er som sædvanlig arrangeret af Samarbejdsudvalget vedr. børneteater og opsøgende teater.

Vel mødt!



Festival-information

I foyeren på Hjørring Seminarium kan du få information om alt, hvad der foregår i weekendens løb, bl.a. hvor og hvornår de enkelte forestillinger blir spillet. Der er store oversigtstavler og små programmer (et for hver af dagene), som du kan ta med dig.

48 grupper og teatre kommer med ca. 80 forskellige forestillinger. De fleste af dem spilles begge dage.

Både lørdag og søndag spilles forestillinger fra kl. 10 til ca. 17.



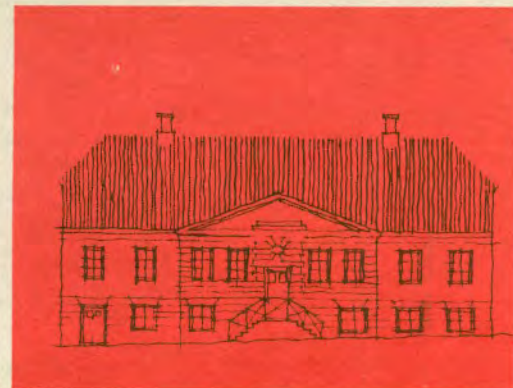
Billetter

En halv time før det annoncerede spille-tidspunkt for en forestilling vil der blive udleveret billetter. Der er gratis adgang til alle forestillinger for såvel børn som voksne. Men der kræves billet ved indgangen til spillelokalet.

Børn har fortrinsret!

Det er en børneteaterfestival. Børnene skal først og fremmest ha mulighed for at se teater. Dem lukker vi først ind.

Vi ber osse de voksne publikummer om at ta hensyn til børnene. Både i billetkøerne (som vi ikke har nogen mulighed for at undgå helt) og ved spillelokalet.



Festival-sekretariat

I ugen fra den 19.-23. marts indretter Samarbejdsudvalget festival-sekretariat i Hjørring Gamle Rådhus på Torvet midt i byen. Tlf. 08-92 37 27 fra kl. 10-16.

Weekend-forestillinger

d. 24. og 25. april 1982

ALAKAZAM TRYLLETEATER

Alakazam Trylleteater
Aldersgruppe: 6-12 år
Abrakadabra
Aldersgruppe: 3-6 år

ARTIBUS

Tossede Thomas
Aldersgruppe: 10-14 år
Hver for sig og sammen
Aldersgruppe: 7-10 år

BAGGÅRDETEATRET

Conny
Aldersgruppe: 15 år og op
Hvem var det, der vandt idag?
Aldersgruppe: 10-14 år

BJØRNETEATRET

En underlig rejse
Aldersgruppe: 3-8 år

CIRKUS-TEATER BONNIE

Cirkus-Teater for børn
Aldersgruppe: 1-101 år
Ugens Tilbud
Aldersgruppe: 1-101 år

COMEDIEVOGNET

Stærkere end Supermand
Aldersgruppe: 7 år og op

DUESLAGET

Det kører bare
Aldersgruppe: ungdomsforestilling
Hvor er min skytsengel
Aldersgruppe: 7-10 år
2 mand frem — og tilbage
Aldersgruppe: 10-14 år

FAIR PLAY

Hvor stor er lille
Aldersgruppe: 3-6 år
Alice i virkeligheden
Aldersgruppe: 14 år og op
Det snakker man ikke om
Aldersgruppe: 7-11 år

FILUREN

Dag og nat
Aldersgruppe: 4-9 år
Fri
Aldersgruppe: 14-18 år
Fuglen er fløjet
Aldersgruppe: 3-9 år

FØNIX TEATRET

Tonetrolden
Aldersgruppe: 4-7 år
Wroom
Aldersgruppe: 12 år og op

FIOLTEATRET

Kom der lys i neonrøret, gutter?
Aldersgruppe: 14 år og op
En nat i februar
Aldersgruppe: 7-11 år

GRUPPE 38

Trin på Trappen
Aldersgruppe: 3-6 år
Øv, I griner bare
Aldersgruppe: 6-10 år

HOLSTEBRO EGNSTEATER

Sat af
Aldersgruppe: 11-16 år
Marius Mikkelsen
Aldersgruppe: 3-7 år

HØJE-TAASTRUP TEATER

Pas godt på dine drømme
Aldersgruppe: 4-11 år

JAKO-BOLE TEATRET

Skorstensfejeren
Aldersgruppe: 4-9 år
En dag med Jonas
Aldersgruppe: 6-11 år
Eventyrland
Aldersgruppe: 6 år og op

JOMFRU ANE TEATRET

Tidens Tand
Aldersgruppe: 8-12 år
Afdansningsballet
Aldersgruppe: 14 år og op

JYTE ABILDSTRØMS TEATER

Frisk mod
Aldersgruppe: 6-12 år
Mariehønen og de andre —
Aldersgruppe: 3-8 år
Splejsen
Aldersgruppe: 9 år og op

KASKADETEATRET

Balladen om Vita
Aldersgruppe: 14 år og op
Gøglernes Dag
Aldersgruppe: 6 år og op

KRAKA

Gensyn med Rødhætte
Aldersgruppe: 6 år og op

KRIANE

Askepot
Aldersgruppe: 3-8 år

KUFFERTEATRET

Hvornår går det galt
Aldersgruppe: 3-7 år

DEN LETTE ENDE

Pas på bøsserne
Aldersgruppe: 14-18 år

LANDSMUSIKTEATRET

DEN LILLE OPERA

Katten på oen
Aldersgruppe: 6-12 år
Kontakt
Aldersgruppe: 12-16 år

Fillejong-gong-gong
Aldersgruppe: 2-6 år
Katja's nye venner
Aldersgruppe: 2-6 år

Jeppe
Aldersgruppe: 6-12 år

TROLDMANDEN JOHN MAILAND

Onkel John's Trylle Cirkus
Aldersgruppe: 4-12 år

MASKEN

Opdagelsesrejsen
Aldersgruppe: 4-8 år

MAX MADSEN

Selv om det
Aldersgruppe: 4-8 år

MOSAIK-TEATRET

Prins Karneval
Aldersgruppe: 3-7 el. 8-12 år

MULDVARPEN

Blandede Bolsjer
Aldersgruppe: 6-10 år
Bare fordi du bor i Karup,
behøver du ikke være bange
Aldersgruppe: 14 år og op

MØLLEN

I morgen måske
Aldersgruppe: 12-16 år
Det er osse os
Aldersgruppe: 4-8 år

PARAPLYTEATRET

Slå højt på tromme
Aldersgruppe: 3-8 år
Lille P
Aldersgruppe: 3-8 år

PAPINAK TEATRET

MIM
Aldersgruppe: 13 år og op
Spille spille
Aldersgruppe: 5-9 år

PEGASUS

Skøre naboer
Aldersgruppe: 3-8 år
Matzabok og Morgenstjernen
Aldersgruppe: kan afpasses

SKIFTEHOLDET

Frit valg
Aldersgruppe: 16 år og op

Drillepinden
Aldersgruppe: 5-10 år
La' vær' og lob, Per
Aldersgruppe: 10-14 år

SKÆGSPIRE

Sansekassen
Aldersgruppe: 3-6 år
Surt og Sodt
Aldersgruppe: 3-6 år

TEAM TEATRET

Uden for venter dagen
Aldersgruppe: 8-10. klasse

TEATERBUTIKKEN

Løse forbindelser
Aldersgruppe: 9-16 år

TEATERKOMPAGNIET

Sandhed — kys eller procenter
Aldersgruppe: 11-14 år

TEATERRAVNEN

Et rigtig lækkert vandhul
Aldersgruppe: 3-7 år

TEGLVÆRKSTEATRET

Teglværkstoget
Aldersgruppe: 3-7 år

TURNUS

Broen
Aldersgruppe: 5-9 år

TUSINDE TANKER

En hjertesag
Aldersgruppe: 0-120 år

VANDREFALKEN

Sømand, Sømand
Aldersgruppe: 9. klasse og op

VERDENS LILLESTE CIRKUS VARIETE-THEATER

Lille Claus og Store Claus
Aldersgruppe: 4-100 år

VESTENVINDEN

Suppedasen
Aldersgruppe: 3-8 år
Et fremmed sted
Aldersgruppe: 14 år og op
Hotel Castello
Aldersgruppe: 6-14 år

VESTER 60

Den bedste Tid
Aldersgruppe: 14 år og op
Aslan og Olsen
Aldersgruppe: 9-14 år

CLAUS ZIMBAS MAGISKE TEATER

Zimba og Trylleslottet
Aldersgruppe: 4-12 år

Ø-GRUPPEN

Den lille Uhyre
Aldersgruppe: 4-6 el. 6-10 år

Der tages forbehold for ændringer i programmet!

Sådan finder du vej

Hjørring Seminarium og Hjørring Gymnasium ligger begge på Skolevangen, ikke langt fra Hjørrings centrum.

Hvis du kommer ad A14 fra Aalborg og Brønderslev, ligger Skolevangen som anden gade på højre hånd efter jernbanen.

Kommer du fra Frederikshavn ad A11, skal du dreje til højre ved Falckstationen — ad Idræts Allé. Skolevangen er derefter 1. vej til venstre.

Fra banegården kan du gå ad Parallelvej, Markedsgade, til højre ad Østergade, over P-pladsen ved Bispensgade og videre ad Femhøje, som fører lige til gymnasiet og seminariet.

Iøvrigt vil der være skilte, der viser vej til festivalen.



Fotoudstillinger



Foto: Jan Rüz

Jan Rüz

På Børneteaterfestivalen vil der være ophængt en fotoudstilling af fotografen Jan Rüz. Udstillingens 60 billeder viser et bredt udsnit af danske gruppeteatres forestillinger i de sidste 4 år. Grupper som Comedievognen, Bådteatret, Odinteatret, Dueslaget, Kraka, Rimfaxe, Kaskade og Billedstofteater vil være repræsenteret.

Billederne er skabt ud af forestillingerne, som de blev spillet under forskellige vilkår, på gaden og i telte, i rum og sale. Billeder fra en søgen efter bevægelsens dynamik i rummet og fastholdelse af udtrykkets grafiske klarhed.

»Gøgl for alle pengene«

Biblioteks-vandreudstillingen »Gøgl for alle pengene« — et teaterstykke for børn bliver til — er bestilt til Hjørring i festivalperioden.

Udstillingen er lavet af fotografen Svend Åge Lorenz Christensen i samarbejde med teatergruppen Fair Play, med Asger Frøkov som konsulent.

Formålet med udstillingen er bl.a. at vise det omfattende arbejde, der ligger bag produktionen af et nyt teaterstykke for børn.

Udstillingen er beregnet for både mindre og større børn og voksne. Størstedelen af billederne er i et enkelt billedsprog, der osse vil kunne aflæses af børn og lægge op til samtale.



Foto: Jan Rüz



Herover til venstre ses en af plancherne fra »Gøgl for alle pengene«. Desuden to af Svend Åge Lorenz' børneteaterfotografier.

»Gøgl for alle pengene«



- 29/3 - 17/4 - 82: Ålborg Børnebibliotek
- 18/4 - 25/4 - 82: Børneteaterfestival i Hjørring
- 26/4 - 8/5 - 82: Rønde Bibliotek
- 17/5 - 29/5 - 82: Skagens Bibliotek
- 7/6 - 19/6 - 82: Frederikshavn Børnebibliotek
- 28/6 - 10/7 - 82: Glamsbjerg Bibliotek
- 19/7 - 31/7 - 82: Frederikssund Bibliotek
- 9/8 - 21/8 - 82: Billund Bibliotek
- 30/8 - 11/9 - 82: Næstved Bibliotek
- 20/9 - 2/10 - 82: Gladsaxe Børnebibliotek
- 11/10 - 23/10 - 82: Hinnerup Bibliotek
- 1/11 - 13/11 - 82: Nivå Bibliotek
- 22/11 - 4/12 - 82: Kolding Bibliotek
- 13/12 - 8/1 - 83: Glostrup Bibliotek
- 17/1 - 29/1 - 83: Åbenrå Børnebibliotek
- 7/2 - 19/2 - 83: Hundested Bibliotek
- 28/2 - 9/4 - 83: Ballerup Børnebibliotek





Hvad siger børneteaterarbejderne?

Børneteaterarbejdere ved mere om deres publikum end de fleste andre teaterfolk. Og det gør de, fordi der efterhånden er skabt en for dem enestående tradition for at opsøge børn og unge i deres miljøer under forarbejdet med forestillingerne. Men det kniber med at få tid til at opsamle og systematisere deres viden. Vi har tidligere i Børneteateravisen under temaet research (nr. 26, 1979), præsenteret forskellige måder at gribe denne form for publikumssamarbejde an. Her vil vi indledningsvis fortsætte denne synsvinkel på børneteaterarbejdernes publikumserfaringer ved at citere fra en artikel af dramatikeren Kaj Nissen: »På hvis betingelser, om teaterarbejderens dilemma med research og målgrupper.« Kaj Nissen har siden begyndelsen af 70'erne arbejdet som dramatiker i en række gruppeteatre. Hans artikel hører hjemme i »Børne- og ungdomsteater, en artikelsamling« (se anmeldelse andetsteds i bladet).

AF KAJ NISSEN

At stille sig til børnenes rådighed

For nu at tage det mere generelt: Hvad betyder det at stille sig til børnenes rådighed, hvad indebærer det for ens egne udfoldelser, og er det overhovedet nødvendigt? Og er det at stille sig til nogens rådighed, er det ikke bare at udstrække sit eget magtområde til nye felter, hvor man så kan skalte og valte som man vil?

Vi kan jo se på hvilke områder der researches indenfor. Der kan ihvertfald stilles tre muligheder op: Man kan gå ud og starte helt forudsætningsløst og lade målgruppens udstråling bestemme i hvilken retning man skal gå. Man kan også

bruge målgruppen som supplement, sådan at forstå, at man har sin idé, men er nødt til at vide mere om konkrete punkter. Endelig kan man bruge målgruppen til at skaffe sig debatviden til noget allerede eksisterende materiale, og for til et færdigt stykke at skaffe sig viden om f.eks. gestik og magtbalancer i børns spil og lege.

Allerede i denne opstilling er der valgfrihed mellem flere muligheder, for teatergruppen ihvertfald. Man kan selvfølgelig helt lade være at researche, i tiltro til sin egen formåen, men erfaringen viser vist, at der springer bedre teater ud af et ordentligt researcharbejde — ind skal de jo på et tidspunkt, publikum — og dermed også større fornøjelse for dem, der skal se resultatet.

Vel at mærke, hvis man har defineret sin målgruppe godt nok og vogter sig for nogle fine balancer, der gør sig gældende inden for netop denne arbejds metode.

For det første: kan børn overhødet forstå, hvordan voksne tænker — og omvendt? For det andet: kan man gå ind på børnenes vilkår og samtidig yde modstand mod den forråelse og automatisering, der som vort samfunds medieudtryk hårdest rammer en vågen flok børn? Altså: hvordan kan man vise alternativer og visioner for en ukendt flok, samtidig med at man prøver at gå ind på de betingelser, de stiller til ens arbejde?

Det er jo ikke anderledes end at samtidig med at man siger, at man stiller sig til rådighed, er ens egne ambitioner også med i spillet. Arbejdet går dermed hen og blir en dialektisk proces mellem skildringen af en virkelighed og »brugen« af den til et bestemt formål. For at sige det firkantet (og med overhængende fare for at blive misforstået): Vi har et politisk formål med børnene. Det kan de sige sig fri for med os. (.....)

En læreproces

Jeg vil vende tilbage til selve researchen. Går man nu til denne uden hovmod og uden lefleri, og prøver man gennem den at drage det frem i sig selv, som minder om

børnenes fornemmelser af verden — ja, så sker der naturligvis let det, at alle ens forudfattede meninger bræser sammen om ørerne på en.

Det skal man nok ikke være så bange for. For det meste betyder det nemlig, at der er større rigdom omkring én end man havde regnet med. Børnene ser andet og mere end man havde ventet. Nye dimensioner går op for en, og man må lade sig berige.

At stille sig til rådighed for publikum betyder da også at gå ind i en læreproces og begynde at lukke op for områder, man længe ikke har haft tilgang til. Man kan kaste nogle hæmninger over bord og igen beskæftige sig med glemte muligheder.

Det betyder ikke, at man skal have sit publikum inde tidligt og silde. Der må også være ro og eftertanke omkring ens egne processer. Men det giver mulighed for at bryde igennem en del selvcensur omkring, hvad man kan og ikke kan. Man får en chance for at spille mere åbent ud. Børn vil stort set sige ja eller nej til et bud. Ikke som smagsdommere, de bryder sig fejl om begreber som succes eller fiasko, men de har sans for kvalitet, og de ved godt, hvor de står af. Dermed blir de frigørende.

Til gengæld må man nødvendigvis også gøre sig klart, at denne arbejds metode medfører, at man ikke kan sikre sig. I det øjeblik man prøver at spænde for mange sikkerhedsnet ud, afskærer man let livsnerven. Man må turde gå ud på dybt vand, og man må turde blive derude.

Hvis jeg skal pege på endnu ét punkt, hvor de betingelser, børn stiller til ens arbejde, utvetydigt er en fordel, må det være de krav, de stiller til ens faglige kunnen. Børn kræver klarhed og præcision i udtrykket og finder sig ikke gerne i halvhjertet eller tomhjernede pjat. Deres stilsans er veludviklet. Og fremfor alt: deres sprog er et rigt instrument, og det samme er deres kropslige udtryk. Det samme forlanger de til gengæld af teatret. Der ligger i et sådant samarbejde et voldsomt krav til ægthed. Som så igen kan give ny sproglig og gestisk fantasi til teaterarbejderen.

Vi må ikke blive stående

Kaj Nissen har skrevet sin artikel på baggrund af samtaler med Mø Michelsen, skuespiller i teatergruppen Dueslaget.

Mø Michelsen har tidligere skrevet om sine research erfaringer sammen med sine kolleger i Børneteateravisen nr. 26 fra 1979. Her ajourfører hun nogle erfaringer og synspunkter om målgruppe og udtryk sammen med Eva Marie Møller, også skuespiller i Dueslaget.

AF MØ MICHELSEN & EVA MARIE MØLLER

MED 10 år på bagen ønsker vi nu at videreudvikle børneteateret i en ny retning. Vi er kommet til et punkt i udviklingen, hvor vi synes vi kan tillade os at begynde at stille større krav til børnene — og dermed osse til os selv.

Det har altid været os magtpåliggende at solidariseres os med børnene, i vores research og i vores forestillinger. Og den hensigt har vi delt med mange andre børneteatre. Men denne solidaritet må ikke være ensbetydende med en ukritisk bekræftelse af børnene. Det er, som Kaj Nissen lægger op til, på tide at reflektere over, hvad der egentlig sker i mødet med vores publikum.

Vil vi i realiteten børnene noget andet, end det, vi tror?

I børneteatrene »barndom« slo- ges vi for at skabe teater for børn — på børnenes præmisser — som det hedder. I den henseende har vi fjernet os betragteligt fra den gammel- daws skolescene, hvor børnene blev præsenteret for en form for voksen- teater, der ikke anerkender eksis- tensen af børns forestillingsver- den.

Nu producerer vi forestillinger til afgrænsede målgrupper — de 6-10 årige, 5., 6., 7. klasse, ungdoms-forestillinger, etc. — Vi har vundet noget.

— Men er der ikke noget, vi har glemt eller mistet undervejs?

Der tales ofte om at børneteater bliver underprioriteret eller ikke tilstrækkeligt anerkendt som kunstnerisk udfordring og provokation både af det omgivende samfund og af os selv i grupperne.

— Vi har osse oplevet en træthed og et manglende engagement i forhold til »kun« at spille børneteater. Vi har en fornemmelse af, at det hænger sammen med den måde, børneteater blir til på.

Vi er en kasse, der laver kasser til en større kasse — og det giver kasse!

At økonomien er bestemmende og begrænsende er jo ikke noget nyt, men det kan ind imellem være gavnligt at holde sig for øje.

— I vores repertoire-planlægning sniger nogle talemåder og begreber sig ind, som har forskrækket os. Nu tager vi ikke mere, som tidligere, udgangspunkt i en historie eller et tema, som optager os — men i stedet i en aldersgruppe. De 11-13 årige er forfordelt med hensyn til teater. Godt! Vi laver en forestilling for dem.

— Så går vi ud og spørger dem, hvad de er optaget af, og laver en forestilling ud fra det. Så er vi da nogenlunde sikre på ikke at ramme helt ved siden af. Men kommer det ikke let til at betyde, at børnene i vores teater sjældnere og sjældnere bliver konfronteret med sider af vir-

keligheden, de ikke allerede kender på forhånd?

— En anden ting er, at vores erfaring siger os, at en forestilling, hvad enten den er for små børn, store børn, unge eller voksne, osse må provokere os selv, for at vi kan engagere os helhjertet i den.

Vi mener, det er helt fint at ha' en bestemt gruppe børn (eller andre mennesker) i tankerne, når vi udformer en forestilling, men hvis den teatraliske udformning ikke tilstrækkeligt bearbejder børnenes problemer og erfaringer, men i stedet nøjes med at affotografere dem, blir det ikke til nogen provokation hverken for børnene eller os selv.

Det kommer nemt til at betyde, at vi ikke tillader børnene at gå ind i en jævnbyrdig samtale med os. Vi skuespillere er — hvor godt vi end er i stand til som voksne at leve os ind i børnerollerne — i vores virkelighed tættere på de småsure, stressede forældre, som vi ofte fremstiller i skabeloner eller måske reducerer til en stemme over højttaleren! Deres pres, deres nødvendige tilsi- desættelse af ønsker og behov, det er vores situation i virkeligheden.

Snyder vi ikke både os selv og børnene, både vores egne, dem på scenen, og dem, der er publikum, ved at undertrykke eller afvise voksenlivet omkring børnene?

Skal vi reproducere skolens opdeling af børnene i klasser? — Og samfundets opsplitning af børn, unge, voksne og gamle?

At børn og voksne i samfundet er adskilte grupper behøver vi jo ikke slavisk at reproducere i teatret. — Her skulle vi jo tværtimod modarbejde denne opsplitning — og turde tage børnene så alvorligt, at vi ikke hemmeligholder de voksnes problemer for dem.

Vi står for øjeblikket til op over begge ører midt i denne problematik med vores nye børneforestilling på Dueslaget. Vi arbejder med en »færdig tekst« — et svensk børnestykke, som i høj grad har fremprovokeret disse tanker. Stykket handler om en pige på 8 år, der gennemlever en følelsesmæssig krise med sin alenemor på 31, da der dukker en kæreste — evt. fremtidig far — op i farvandet.

Vi arbejder på at fremstille barnets og den voksnes behov som lige berettigede, men som uvægerlige modsætninger. Det er svært. — Kan man forklare børn, hvorfor man blir skilt? (altså uden de sædvanlige nemme søforklaringer à la typen: Han fandt en anden!).

Er det muligt at fortælle børn om voksnes kriser og følelser? Er det skadeligt for barnet at lære den voksnes sorger og konflikter at kende?

Vi kan (endnu) ikke besvare disse spørgsmål, vi må nøjes med at stille dem.

Derfor kunne vi godt tænke os, at forestillingen blev set af børn og voksne sammen, — osse fordi vi ønsker at få forældre til at forstå børnene bedre og omvendt. Og så vil vi gerne give børn og forældre en fælles oplevelse, som det kan være svært at få i en opsplittet hverdag.

Vi synes ikke, fremtidens børneteater skal være forbudt for voksne! Vi vil modarbejde opsplitningen mellem børne- og voksenverden. Vi har brug for samtale og samvær. □

Alvorligt ment

Per Lysander er dramatiker og instruktør på Unga Klara, et børne- og ungdomsensemble, der er tilknyttet Stockholms Stadsteater. Han har siden 1975 skrevet en række børne- og ungdomsstykker, nogle af dem sammen med instruktøren Suzanne Osten. Enkelte af stykkerne har været opført herhjemme — bl.a. »Medeas børn« (Bådteatret), »Sprut« (Møllen) og »Den våde engel« (Banden). Det er karakteristisk for hans dramatik, at den overskrider tabuer i børnekulturen om, hvad man må vise børn. Bl.a. lader Per Lysander sine personer fremstille og udleve smertefulde følelsesmæssige konflikte, der findes både i børns og voksnes liv. Hans artikel er oprindelig et svar på enqueten: »Hvordan skal børneteater være« i forbindelse med en børneteateruge i Gävle sidste år. I vores temasammenhæng er hans opsamlede erfaringer og refleksioner en stærk appel til børneteatrene og børnekulturformidlere om at tage børnepublikummet alvorligt, ved at vi skaffer os reel indsigt i børns livssituation og ikke misbruger denne viden ved at gøre børn mindre, end de er.

AF PER LYSANDER

GRUNDEN er der kun ét krav at stille til børneteateret: *Det skal være alvor*. Dermed mener jeg naturligvis ikke i første række, at det skal være alvorlige stykker, eller at publikum skal sidde og se alvorligt på dem. Jeg mener, at de skal være ment alvorligt. Det skal være alvor for dem, der laver børneteater. Det skal være alvor, og det skal være nødvendigt. Det skal være noget, som *må* gøres. At omverdenen så kalder dette for »børneteater« — det er mindre væsentligt.

Det skorter ellers ikke på gode forsætter og hensigter i børneteateret. Heller ikke på fornuftige synspunkter og velbegrundede meninger om både det ene og det andet.

Men børneteateret savner ofte ild og kraft. Det savner alvor.

Børnekulturen er historisk set vokset frem som et pædagogisk hjælpemiddel, et supplement til skolen og en erstatning for direkte livserfaringer, som isoleredes fra børnenes mere og mere beskyttede verden. Derfor har der også så at sige *à priori* været en slags foragt for, en undervurdering af børn i børnekulturen, som en ballast ved siden af alle de gode hensigter og synspunkter. Der findes en vilje til at *lære fra sig*, som udgår fra det synspunkt, at hidtidige kundskaber ikke længere er brugbare: her kommer nye kundskaber og de undskylder alt, til og med dårlig kunst. I virkeligheden er der ikke noget, der undskylder dårlig kunst.

Et problem for os, som arbejder med børneteater, er, at vi er så *vældigt nyttige*. Derved adskiller vi os fra langt de fleste andre kunstnere — det er deres mægtige stolthed og plage at vide, at de i vort samfund på det nærmeste er totalt unyttige. Det giver dem en slags renhed og dårlig økonomi. Os, der arbejder

med børneteater, deler i almindelighed de økonomiske vilkår med andre kunstnere; derimod elsker vi at fremstille os som nyttige for samfundet. Jeg er ikke helt sikker på, at dette er særlig lykkeligt eller særlig sandt.

Skolen er nyttig. Men børn behøver ikke børneteateret, som de behøver skolen. Det er jo heller ikke helt givet, at børneteateret skal være til for samfundet i det hele taget; det må være tilstrækkeligt at det er til for børnene. Og børns behov for børneteater er som voksnes behov for voksenteater, for poesi og kunst. Det er motiveret i sig selv og er hverken nyttigt eller unyttigt. At børneteateret så ofte krummer ryg og forsøger at motivere sig på andres betingelser er én sag — en helt anden sag er, hvad børnene vil med børneteateret.

Det er ikke nok at ville lære noget fra sig for at skabe stor kunst. I så fald skulle vore lærebogsforfattere være vore største kunstnere. Men kan voksne overhovedet nærme sig børn på anden måde end som forældre og lærere? Er børns verden ikke så væsensforskellig fra vores, at vi egentlig må vente til de bliver voksne med at tale med dem om noget, som virkelig er vigtigt for os?

Det er let som voksen at glemme, at børn og voksne faktisk lever side om side i samme verden. Vi lever i en verden som på alle måder stræber efter at indkapsle børn i en barndom, ja børn bliver næsten usynlige. Oven i købet når vi diskuterer familiens problemer, må man på det nærmeste minde om deres eksistens. I film, stykker, TV-serier, som berører alle tænkelige sider af det menneskelige samliv er børn, når det går højest, statistisk, somme tider gådefuldt fraværende, oftest kastet bort og udeladt som andre uvæsentlige ting.

Og dog er skilsmissestriden, kærlighedsopgørelserne, magtkampen endnu mere *deres* livsomstændigheder end det er de voksnes. Jo, børn sidder på samme stole, går over samme gulv som voksne.

De lever ikke i en fremmed verden.

Barnliggørelsen

Den, som vil arbejde alvorligt med børneteater, må altså overvinde alt det, der gør børn usynlige i »voksenkulturen«. Børneteateret må altså gå ud over sine egne forudsætninger, blive *teater* helt og fuldt og derefter kan man lade det traditionelle teater leve videre netop som »voksenteater«, en speciel form for teater, som lukker øjnene for halvdelen af menneskeheden.

Børn sidder på samme stole som voksne. Stolen er den samme, men den tager sig større ud for barnet end for den voksne. Børns erfaringer om vor fælles verden er anderledes end voksnes. Det er jo ikke blot et spørgsmål om størrelse, det er også et spørgsmål om ideologi og social organisering.

Barndommen i vor tid er ikke, hvad barndommen var før eller hvad barndommen er i andre dele af verden. I vort samfund er barndommen f.eks. udstrakt over en meget længere tidsperiode, meget længere end det er reglen inden for andre kulturer. Man fortsætter med at være barn længe efter, at man sagtens kunne have været voksen.

En følge af dette er en tendens til at fastholde barnet i barndommen, at benægte at børn vokser og udvikles. Vi *barnliggør* børn, vi behandler dem som var de mindre og mindre bevidste end de er. Det er klart, at et samfund, som afsætter de første 25 år af et menneskes liv til barndommen ikke er lige så pa-



Den tidlige barndom idealiseres (Viggo Pedersen, 1888) og derefter isoleres den (Otto Haslund 1887)



rat til at erkende børns virkelige kundskaber og kapacitet som det samfund, hvor barndommen måske varer 7 år.

Vi infantiliserer vore børn. At de alligevel vokser op og bliver voksne mennesker er antageligt lige så meget på *trods af* som ved hjælp af os. Børnekulturen er desværre en aktiv medarbejder i den undervurdering af børn, som finder sted. Vi er ængstelige for, at vort publikum ikke skal *forstå* og taler dermed til dem som om de var idioter. Det er ikke noget, de glæder sig over. Men de er vant til det. Enhver 12-årig får 20 gange om dagen at høre, at han er 9 år.

På samme tid, som vi infantiliserer vore børn, skaber vi stærke skyldfølelser omkring selve væksten. Vort samfund har meget stærke anskuelser på det at vokse og blive større: det er noget beklageligt.

Formindskningen

Den tidlige barndom romantiseres voldsomt. Hvert nyt livsår i barnets liv er et trin ned ad trappen. Med puberteten, indgangen til voksenlivet, er bunden definitivt nået.

I en vis forstand kan man sige, at børns vigtigste beskæftigelse er at blive voksne. Samtidig er de omgivet af et samfund, der synes at protestere voldsomt mod dette. Alle

vejvisere synes i stedet at pege tilbage: vend om; bliv mindre; tilbage til babystadiet.

Der er noget mistænkeligt ved dette, at alle som arbejder med børnekultur (især børnebogsforfattere) altid virker så *rare*. Hvorfor er de rare? Voksne kræver yderst sjældent rare forfattere. Gør børn det?

Børnekultur kan ikke være en almisse. Det kan ikke være noget, man gør for at være rar. At være rar kan lige så lidt, som det at ville lære noget fra sig, være en vigtig grund til kunstnerisk skaben. Og er det så ikke tilmed sådan, hvis man ser det i et større perspektiv, at venligheden i børnekulturen overhovedet ikke er venlig, men rent ud sagt både fjendtlig og hadefuld. Jo, venligheden tilbydes i stedet for alvor.

Da børnekulturen begyndte at træde frem i sidste halvdel af 1800-tallet kom den til at indtage begreber som eventyr og fantasi. Forude havde disse områder budskaber inden for den etablerede voksenkultur. Da børnekulturen voksede frem, udspaltedes eventyr, det burleske og fantasien fra voksenkulturen. Noget gik tabt og overlevede alene inden for børnekulturen.

Vi er *traditionsbærere*. Det er os, der forvalter eventyrskattene, urgamle og uendelige. Det er på vore domæner, den vilde og utøjlede fan-

tasi må hænge uden alt for mange regler og hindringer. Hvad stiller vi op med vores ansvar over for traditionerne?

Åh, vi gør, hvad vi kan. Vi renser og ordner og omformer alt, hvad remmer og tøjler kan holde. Vi skærer alt det farlige væk, for vi ved, *hvad der er godt for børn*. Vi barnliggør eventyrene for at de igen kan barnliggøre vore børn. Og fantasien, den farlige, uhæmmede, gør vi nyttig eller harmløs. Der foregår en gigantisk *formindskning*. Af eventyr, af fantasi, af børn.

Børneteateret må vide noget om sit publikum, om alt det, der udgør barndommen i vor tid, det der er verden og virkeligheden for dem, der vokser op nu. Men det er kundskaber, der ikke må misbruges. Ikke gøres til undskyldning for kunstnerisk afmagt.

Der gælder ingen særlige regler for børneteater. Det er med det, som med teater, som med al anden kunst. Det må blive til, fordi det *må*, skal blive til. □

(oversættelse: E.A.)

Om at lave teater for børn — og med børn

Teaterbutikken i København er et af de børneteatre her i landet, der inddrager børn mest under arbejdet med forestillings tilblivelse og under forestillingen. Til dette nummer bad redaktionen Teaterbutikken om at formulere sine gode og mindre gode erfaringer fra sit arbejde gennem de sidste 3-4 år med research blandt børn, og med børn som meddigtere og medspillere i en forestilling.

AF INGELISE ANDERSEN, TEATERBUTIKKEN

VORES metode er i høj grad baseret på aktiv medvirken af børn i løbet af tilblivelsesprocessen. Men der er altså ingen garanti for en perfekt, fantastisk teaterforestilling af den grund.

Sådan en vokser ikke bare automatisk frem, selv om grundlaget er nok så godt. Men det er selvfølgelig en anden historie — til dels. Grundlaget har virkelig en chance for at blive eminent godt, når man inddrager børn i sit arbejdsforløb.

Hvis man gør det rigtigt!

Vi har f.eks. for nylig gjort det sådan her:

Det var en skoleklasse, vi ikke havde mødt før — og så er »flyttedag« en smadder god leg. Det er en navneleg, i rundkreds, på stole. En person står i midten — uden stol. Hun prøver at få sig en stol ved at nævne navne på to af deltagerne. De to skal bytte plads, og det giver den stående en chance for at erobre en stol. Der er ikke noget med at stå og regne ud, hvor der bliver en stol ledig — navnene skal siges i rapt tempo.

Man kan godt få det til en god leg allerede på dette niveau. Men så snart børnene er 7-8 år, kan man gøre det lidt sværere: de der sidder i kredsen skal ikke reagere på deres egne navne — alle »overtager« navnet fra naboen på venstre side. Når man skifter venstre-nabo, skifter man også navn. Og når man står i midten, har man desuden en mulighed til — foruden den med de to navne. Man kan sige »almindelig flyttedag«; så skal alle bytte pladser — samtidig!

Alle får bevæget sig — alle kommer i gang — alle får en identitet — stivheden forsvinder.

»Her kommer vi« er fin at fortsætte med. Den er en kombination af »kongeløber« og mime-gætteleg, og den foregår i to hold. Når børnene skal mime, foregår det sådan, at alle på holdet mimer det samme samtidig.

Så er det ingen sag at mime — og det centrale bliver, om de andre gætter det.

Bagefter inddelte vi børnene i grupper med 5-6 børn i hver. Og bad dem om at lave noget om teknik. Først ved at stille sig som statuer i et billede, som de andre skulle gætte. Forberedelsestid 10 min. Når der var gættet rigtigt, skulle billedet blive levende. Børnene bestemte selv, hvor længe spillet så varede.

Hver gang en gruppe havde præsenteret deres spil, snakkede vi om det. Spurgte, og fik alle børnene til både at spørge og svare og kommentere — hvad det var der skete, og hvorfor det skete, og hvad der ellers kunne være sket.

Det er en vigtig del af vores metode i det hele taget — det med at snakke om børnenes spil.

Det er en god oplevelse, lige meget hvad alder man har, at nogen beskæftiger sig med det man har lavet, tager det alvorligt. Og det at genfortælle bliver en bevidsthedsbearbejdelse af spillet, som garanteret foregik på et ret spontant plan.

Når der sådan bliver snakket i en større gruppe, kommer der også automatisk flere perspektiver på sagen — og alle får en oplevelse af, at der er mange »sandheder«, mange udgaver af »verden«. På det beskædnede plan bliver det også en konkret erfaring af, at »verden« er foranderlig.

Teknologi — en naturlig ting!

Vi var ved at lave vores forestilling om teknologi — og det var ret tidligt i processen.

Det vi var nysgerrige efter var, hvad børnene overhovedet tænker om teknik og tænker på som teknik.

Vi vidste meget vel, at vi med vores år levede i en anden tidsalder end børn nu — og det var oplagt vigtigt at pejle rigtigt i forhold til deres bevidsthedsniveauer: Der er ikke noget så kedeligt som fortællinger, der starter med »Dengang jeg var barn«

Og vi havde prøvet selv at sidde i debatter og diskuteret og diskuteret: hvad er teknik — indtil vi var nået til stenaldermandens flintøkse, den primitive samlers kæp til at rode i jorden med — og endnu længere »ned«.

Vi havde opdaget, at debatten var ufrugtbar.

Men vi blev nødt til at vide, hvor børnenes tanker startede, så at sige. Hvor meget de tog for givet, og hvor meget de forbløffedes over, hvor meget de vidste om den moderne teknologi, hvor langt de med deres tanker var fremme i udviklingen.

Og vi var meget nysgerrige efter børnenes holdninger til emnet.

Vi skulle bruge børnenes spontane reaktion på begrebet »teknik«. Derfor introducerede vi først ordet på et sent tidspunkt — da opmærksomheden var samlet om at forestille og gætte. Børnene fik ikke mange chancer for at tænke sig om — med fuldt overlæg.

Det var en 5. klasse, og i 5. klasse er de for længst vænnet til at tænke sig om, veje og vurdere, censurere hvad de siger.

Som vi gjorde det, fik vi nogle meget relevante spil ud af det — spil der kom frit fra leveren, uden »gustent« overlæg. Og masser af materiale til vores videre arbejde.

En anden erfaring fra arbejdet med teknologiforestillingen — fra et langt senere tidspunkt i arbejdsprocessen:

Arbejdet med forestillingen var godt i gang — de fleste spillesekvenser havde fået deres grundform. Hele første afdeling af forestillingen havde vi klare planer for — det skulle være en demonstration af teknologien i funktion i det univers, vi ville skabe. Teknikken var bare ikke bygget færdig endnu.

Vi startede med at fortælle børnene noget om baggrunden for det spil, de skulle se, bl.a.: at vi forestillede os det hele foregik på en skole om 20-30 år, udstyret med alskens moderne teknik, at skolen ejedes af et multinationalt firma, at eleverne på skolen havde været gennem en prøve for at komme ind.

Børnene var i alderen 8-12 år. Ef-

ter vores spil delte vi dem i grupper og aftalte med dem, at de forestillede sig at være elever på den skole, vi havde fortalt om, og som de havde set os gå på. De skulle vise hverdagssituationer fra skolen — først som statuer, der skulle gættes — bagefter »levende«.

Og når spillene var færdige, snakkede vi om dem, nøjagtig som tidligere beskrevet.

Det viste sig, at børnene var helt fint med på den historie, vi havde bygget op, og på de personer, vi havde vist dem. De spillede på livet løs og var nøjagtige ned til de mindste detaljer. Men der var ingen meddigtning.

Vi vidste godt, at vægten i forløbet måtte blive forrykket, eftersom teknikken ikke var med, og introduktionen til fremtidsskolen på den måde var ret abstrakt.

Vi havde måske nok undervurderet de mulige konsekvenser af disse mangler.

Og vores ønske var i første række at afprøve historien og personerne. Men det stemte os til eftertanke, hvor »gammeldags« børnene tænkte i teknologirammerne.

At teknologien var der tog de i vid udstrækning for givet. Men menneskene havde det ikke anderledes indbyrdes af den grund, teknologien havde ingen konsekvenser.

Ved snak med børnene kom de i tanker om, at man måske blev lidt bims i hovedet, hvis al undervisning og al kommunikation foregik via hovedtelefoner og data- eller teleskærme.

Men det var klart vores provokationer, der fik dem til at tænke det.

Man kan ikke bruge børn til hvad som helst!!

Bl.a. kan man ikke forvente, at de på en studs skal kunne forholde sig kritisk eller medskabende til så kompleks en størrelse som »moderne teknologi«!

Skal vide, hvad man vil

Nogle korte betragtninger over medspil i forestillinger:

Vi har i tidens løb gjort erfaringer med adskillige former for aktiv medvirken fra publikums side. Og haft mange, mange meget spændende og inspirerende oplevelser med det.

Det er langt fra nogen let måde at spille teater på. Det kræver bl.a. en høj grad af åndsnærværelse og improvisationsevne. Og kunstneriske ambitioner kan man godt gemme i en aflåst kommodeskuffe. Til gengæld tror vi meget på effekten i forhold til vores publikum.

Det er spændende, og det kan være meget medrivende at få fortalt en god historie; man kan også komme til at tænke over nogle andre ting, og måske på en anden måde end man plejer. Men der er en god chance for, at man glemmer det langt hurtigere end oplevelser man selv har haft. Og det er et lykke-træf, hvis det får en sammenhæng med det bevidsthedsgods, man i forvejen bærer med sig. Selv egne oplevelser skal som oftest bearbejdes for at få en sådan sammenhæng.

Men hvordan rammerne udformes for børnenes medvirken, hvor i et forestillingsforløb den placeres og hvordan den følges op og bygges ind i forestillingen er fantastisk afgørende.

Hvert nyt emne kræver udformning af nye medspilsformer.

Er det et tabubelagt område spil-



let bevæger sig i er det oplagt at bruge f.eks. robotspilsformen. Her har de menige deltagere fuld anonymitet. De får en spiller som deres talerør, spilleren bliver robot for publikum og må kun sige præcis, hvad publikum siger. Al opmærksomhed er naturligt samlet om spilleren og det samspil, hun som robot indgår i — det er jo publikums egen opgave at få »robotten« til at fungere.

Vore erfaringer om børnenes reaktioner er både kraftigt engagement i sagen og i høj grad afprøvning af en masse tanker og forestillinger, der aldrig har fået frit lejde før.

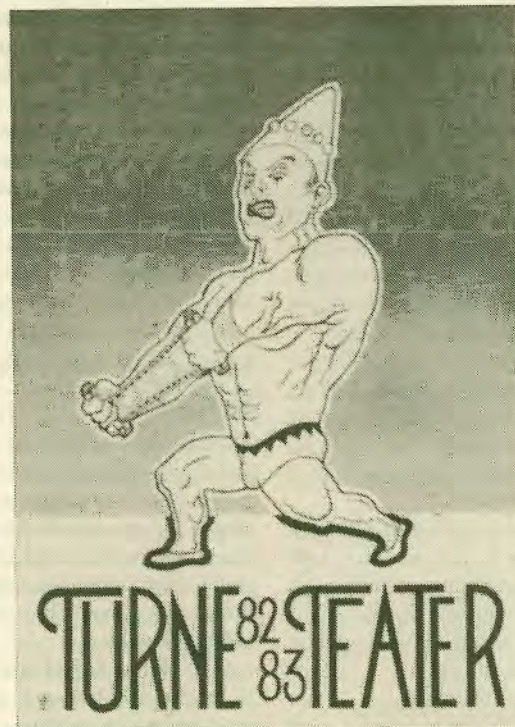
Og det er vel en vigtig post, hvis man skal komme videre, at få reelt svar på de forestillinger man gør sig.

Robotspil er godt i mange situationer. Men f.eks. er det for kompliceret en arbejdsmetode for børnehaverbørn i forestillingssammenhæng. Og så må man finde på noget andet. I spil med skolebørn er det også tit oplagt med en mere aktiv deltagelse fra tilskuerne.

Man må i hver ny situation være grundig og omhyggelig i sit tankearbejde, bruge sine hidtidige erfaringer med medspil, bruge sin fantasi og så afprøve sine ideer. Men frem for alt må man være ægte. At involvere publikum på skrømt, at inddrage tilskuerne, fordi man principielt synes det er en god idé, men — er nedladende og uværdigt for alle parter.

Man må vide, hvad man vil, og gøre, hvad man gør, for alvor! □

**Tilbud fra 52 teatre.
Tilbud om ca. 100 forskellige teater-
forestillinger og teaterarrangementer.
Tilbud om teateroplevelser for unge og
voksne i sæsonen 1982/83.**



**Den grønne Turnéteaterbrochure
er udkommet og kan rekvireres fra:
DANMARKS TEATERFORENINGER
Frederiksborggade 20, 3., 1360 Kbh. K.
Tlf. 01-15 42 48**

Børneteatrene befinder sig i dag i en fastlåst situation. Eller i hvert fald i en situation, der er vanskelig at komme ud af, og det er vanskeligt at se, hvilke veje der skal betrædes for at komme ud af situationen.

AF JØRGEN NORDENHOF

SITUATIONEN kan beskrives på to måder:

Lad mig tage den økonomiske først.

Efter den ny lov om statslige, primærkommunale og amtskommunale tilskud til børneteatrene er trådt i kraft, har vi nu fået bekræftet til fulde, at alle de indvendinger, børneteatrene havde mod loven under dens forberedelse, har vist sig at holde stik. Indvendingerne kan kort opsummeres således:

Det befrygtedes, at loven ville indskrænke antallet af børneteatre, fordi et flertal ville komme under kommunalt og/eller amtskommunalt tilskudsregi. Beslutningerne om tilskud ville komme tæt på lokale beslutningstagere, således at der ville blive taget to hensyn, når bevilling skulle gives, dels et økonomisk (hvor mange penge har vi i den kommunale/amtskommunale kasse til teater, og hvor længe vil vi bevilge dem), dels et kulturpolitisk (hvad får vi for pengene?). Herved ville der blive tale om en slags censur, eller måske endog renlivets censur. Børneteatrene ville blive kastebolde mellem forskellige partipolitiske interesser. Børneteateret betragtes som kulturfremstød, eller blot som en del af det samlede kulturelle billede ville blive skudt i baggrunden.

Børneteatrene havde dengang (foråret 79) helst set, at staten fortsat var den eneste tilskudsgiver. Staten havde aldrig tidligere, hverken gennem teaterrådet eller ministeren, forlangt andet end de diffuse begreber »kvalitet« og »publikumsmængde« opfyldt som mål for, om dette eller hint teater skulle have tilskud. Kun den af folkettingen bevilgede sum penge satte grænser for, hvor mange børneteatre der kunne få tilskud.

Det gik ikke, som børneteatrene helst ville. Resultatet af loven blev en decentralisering af bevillingsgiverne — og de første lovvirkninger er allerede begyndt at indløbe på skærmen:

I Odense har der i det nye byråd været udkæmpet en kulturpolitisk kamp om Bandens fortsatte eksistens som egnsteater i Odense.

Baggårdsteatret og Fair Play står i fare for at skulle lukke, fordi deres byråd i Svendborg og Holbæk ikke vil godkende dem som egnsteatre trods deres mangeårige virksomhed på stedet. Indtil sommeren 83 får de begge støtte af RBOT'en, men til den tid er det sandsynligt, at staten udelukkende vil støtte egnsteatre. Anderledes kan fru Lise Østergårds udtalelser til herværende blads decembernummer næppe tolkes. Hvis den tolkning er rigtig, vil Baggårdsteatret og Fair Play ikke eksistere efter sommeren 83 som professionelle teatre.

I sit heldige forsøg på at begrænse sine udgifter til børneteater, lykkes det Københavns kommune at skubbe det københavnske Bådteater tilbage til staten, hvorved Københavns kommune sparer 6-700.000 kr. på årsbasis.

Amternes RBOT-ordning med den alt for store styrelse og bureaukratiske mastodontopbygning (der koster 6-700.000 kr. om året at køre bare administrativt, mens 7½ teater må dele 6 mio. kr. til drift) vil ikke give de fornødne og tilstrækkelige bevillinger til de optagne teatre med den konsekvens, at teatrene må indskrænke deres virke.



Børneteateret og brugerne

Børneteatrene er nu blevet anbragt således, at en af deres vigtigste kampe er kampen for at få et tilskud, der er så stort, at teateret kan fungere i årets 10-12 måneder. Er tilskuddet ret meget mindre, går det ud over den professionelle standard, man med rimelighed må forvente af et børneteater.

Det bedste middel hertil er at blive kommunalt teater eller RBOT-teater i kortere eller længere tid. Men for at opnå dette sættes der grænser for børneteaternes eksperimenteren og udfordring. Teatrets rolle som provokatør formindskes eller forsvinder i iveren efter, at beslutningstagerne ikke skal få sure opstød og evt. nægte at forny kontrakten med teateret.

Den anden måde at beskrive den fastlåste situation på vil jeg give overskriften:

Hvem er børneteaternes brugere?

Man skulle synes, at det var meget ligetil: Børneteatrene skriver og producerer naturligvis sine forestillinger for at underholde børnene, og i en lang række tilfælde for at fortælle dem noget væsentligt om tilværelsens forskellige aspekter. Så langt så godt.

Det, der imidlertid gør forholdet til børnepublikummerne problematisk, er, at det er yderst sjældent, at børnene selv tager initiativet til at se en forestilling. Ja, i virkeligheden hænder det vel aldrig.

Det er børnenes formyndere: lærere, pædagoger, teaterforeningsfolk og — i meget sjældne tilfælde — forældre, der udvælger de forestillinger, børnene skal se. Derved er det ikke børnene, der er de

egentlige brugere af børneteateret, men de voksne.

Som bekendt er børneteatrene organiseret som små købmænd, der i stor udstrækning er nødt til at tænke forretningsmæssigt, når driften skal tilrettelægges. Hvis ikke der bliver solgt et vist antal forestillinger om året, vil virksomheden give underskud, og eftersom det tilskudsmæssigt er lagt således til rette, at det offentlige i dag kun betaler et tilskud, der er udregnet efter klart definerede normtal — og ikke en krone mere — vil (de eventuelle) underskud skulle betales af virksomheden selv. Den eneste måde, det kan lade sig gøre på, er at sælge endnu flere forestillinger end sæsonen før. Og helst nogle, der er dyrere.

Sådan har det ganske vist altid været, men den nye børneteaterlov har ikke gjort kømandsskabet lettere at leve med, tværtimod.

Men ligesom enhver anstændig kømand må indrette sit varesortiment og salgsapparat efter de formodede kundebehov, må børneteateret også indrette sig på de primære kunder: Lærernes, pædagogernes, teaterforeningsfolkenes og deres institutioners behov og krav. De egentlige »kunder«, børnene, bliver derved — så nødig børneteatrene end vil det — placeret i 2. række.

Javel, vil den kritiske læser udbrude, men det er da vel ikke til hinder for, at børneteatrene primært satser på at få børnene i tale?

Jo, det er det faktisk.

Især fordi dette køber-sælgerforhold tvinger børneteateret til at skabe afstand mellem det, man vil, og det, man gør. Eller sagt på en anden måde: Overlevelsesevnen ligger over viljen til at gøre tingene, som man helst vil gøre dem.

Skal vi lade alle blive lige fattige!!

Amternes RBOT-institution har midt i den forgangne februar bestemt sig for (dog ikke énstemmigt, teaternes og fagforeningernes repræsentanter stemte imod), at de 7 teatre, der havde været i ordningen i denne og foregående sæson, også skal være der i sæson 82/83, samt at optage endnu et teater.

I parantes bemærket havde vi fra teaternes side naturligvis intet imod, ja, vi syntes oven i købet det var en god idé, at de 7 skulle blive i RBOT'en. Det, vi stemte imod var, 1. at teaternes bevillinger ikke blev forhøjet med mere end 10%, trods større eller mindre driftsunderskud hos alle deltagende teatre, og 2. at der kom endnu et teater med i ordningen, inden der var blevet draget omsorg for, at de 7 fik tilstrækkelige bevillinger.

Så kommer jeg til sagen:

Alle de deltagende teatre havde inden afgørelsen tilskrevet RBOT-styrelsen, hvilke konsekvenser — herunder kulturelle og teatermæssige — det ville få, hvis teaterrådets indstillinger om bevillingernes størrelse blev fulgt, hvilket styrelsen gjorde. Det hed bl.a. i teaternes henvendelse.

»De reducerede tilskudsbeløb i forhold til de ansøgte beløb vil først og fremmest medføre følgende for teatrene:

- reduceret forestillingsantal og færre nyproduktioner,
- mindre brug af dramatikere, komponister, scenografer m.fl.,
- der må spares på alle poster, især på basisomkostninger som kostumer, rekvisitter og reklame,
- ringe eller ingen mulighed for at videreudvikle produktioner og

eksperimenter.

Jeg gætter på, at jeg ikke er den eneste, der er bange for, at med den bevillingsindstilling, det offentlige har til børneteateret, kan vi godt se i øjnene, at børneteaternes tid, hvad angår børneteateret som eksperiment og kulturpolitisk provokation, er ved at være forbi.

Den logiske konsekvens af RBOT-styrelsens beslutning ville naturligvis være, at de 7 teatre meldte sig ud af ordningen på stedet i protest mod de dårlige bevillinger, som stadig ligger milevidt fra bevillingerne til de etablerede scener for voksne.

Vejen til børnene?

Men det er klart, at teatrene ikke melder sig ud. For det ville være det samme som at dreje teatrets nøgle om straks. Og ikke et øje ville røre en finger for at forhindre det. Der ville måske blive skrevet lidt i aviserne, men ellers var der ikke en kat, der ville gå. Det vil igen sige, at udsigten til en tilværelse som arbejdsløs ville være i sigte. Så selvfølgelig vælger man pengene — og indskrænker sin teatervirksomhed, under protest ganske vist, men man gør det. Man pakker så sine kunstneriske ambitioner, sine mange kreative ideer og sine progressive meninger ned i en aflåselig kommodeskuffe. Og håber på bedre tider.

Ved børneteaternes salg af forestillinger dukker kømandsskabet helt frem til overfladen. Ethvert professionelt børneteater har en telefon og en telefontid. Så ikke alene kan kunden ringe og bestille sin vare. Børneteateret bringer også varen ud til kunden på aftalt tid og sted med behørig kontrakt, giroblanket og forbrugeroplysende materiale sendt i god tid i forvejen.

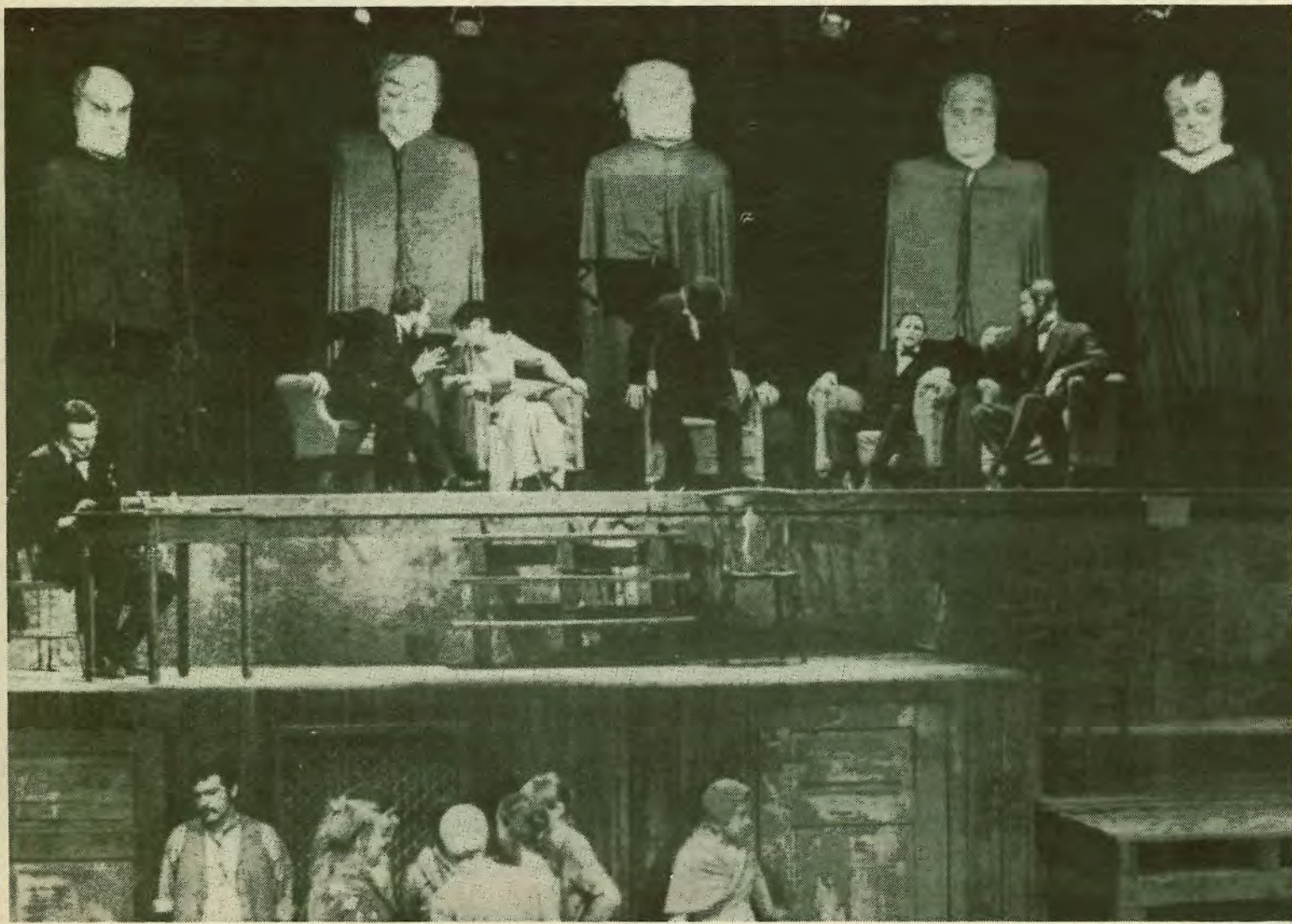
Børnene ser børneteateret, når forestillingen skal spilles. Men der skal pakkes hurtigt sammen, så man kan nå at stille dekorationer og teknik op på den næste skole, inden dagens anden forestilling løber hen over gymnastiksalens skrå brædder. Virkede forestillingen, som den skulle? Husker lærerne og pædagogerne nu at snakke med børnene om forestillingen? Eller blev den bare et kuriøst indslag i den ellers trivielle dagligdag, indpasset som den er mellem historietimen og sløjdtimen, klokkekimen og spisefrikvarteret?

Engang kaldte man sig »opsøgende«. Men det er en saga blot. Børneteateret har ganske enkelt ikke tid, kræfter, personale eller økonomi til at opsøge sit publikum. Mange smertelige erfaringer gennem årene har sat sine spor: Opsøger man sit publikum uden en klar aftale om penge på bordet, går man snart falit! Og ligefrem at tage raslebøssen frem, som man gjorde på Silas' tid, det er ligesom lige stærkt nok.

Med børneteaternes organisation som tilskudssøgende, vareproducerende kømandshandel må børnene nødvendigvis mere eller mindre blive ladet i stikken. Den tid, børneteatrene har til overs til indgående research, samtale med børnene før og efter en forestilling, opsøgende arbejde på gader og stræder, efterbearbejdelse mv. kan efterhånden være på et meget lille sted, fordi børneteatrene i første række er nødt til at tage en række hensyn og opfylde en række krav, der er børnene uvedkommende, men som alt sammen er temmelig tids- og mandsskabskrævende — inden man kan få tid til at tage sig af børnenes behov og krav.

Der er desværre ingen tvivl om, at det offentliges tilskudsgivere mener, at denne situation skal være stationær.

Spørgsmålet er, hvor længe børneteatrene også mener det? □



Mellem skuespillere og publikum er der altid i en eller anden forstand en rampe. I tidens løb har der været mange forsøg fra teatrets side på at nedbryde den. Men det sker først, når publikum holder op med at være publikum og spiller med på lige fod. Det er f.eks. sket i masseskuespil — et af de mest berømte eksempler er »Stormen på Vinterpaladset« i Petersborg 1920, hvor ca. 10.000 mennesker medvirkede i en teatral gengivelse af begivenhederne under revolutionens storm på Vinterpaladset 3 år tidligere. Men vi har også et friskt og vellykket eksempel på et masseskuespil herhjemme — tilpasset forholdene. I sommeren 1981 realiserede Baggårdsteatret et stort egnsteaterprojekt sammen med 80 svendborgensere. »Liv i Fattiggården« hed det og handlede om de fattiges vilkår i byen omkring århundredskiftet.

Børne- og ungdomsteater, en artikelsamling

»BØRNE- og ungdomsteater, en artikelsamling« er en række korte artikler skrevet af børneteaterarbejdere og forskere, der i perioder er tæt på en børneteaterpraksis. Er samlingen end kortfattet, kommer den alligevel godt rundt om mange problemer i børneteateret i dag. Det gælder de strukturelle og økonomiske (Jørn Langsted: »Brud og sammenhænge i børneteaterudviklingen i Danmark« og »Fra velvilje og småpenge til kommunal styring og offentlig støtte«). Og de æstetiske og indholdsmæssige problemer (Litten Hansen: »Børneteaternes æstetik«), de hold-

ningsmæssige i forhold til publikum (Kaj Nissen: »På hvis betingelser«) og i forhold til kønsproblematikken også inden for børneteaterkollektivets egne rammer (Janne Risum: »Mellem Kong Lindorm og græskarkvinden«). Og endelig problemerne med den pædagogiske ramme omkring skoleteatret (Gert Allan Hansen: »Børneteater-brugsteater«).

Som en rød tråd gennem artiklerne slynger sig skismaet mellem det, børneteatrene mener og siger, at de gør, og hvad de faktisk kommer til at gøre og vise i praksis. Litten Hansen, der har mange års erfaring

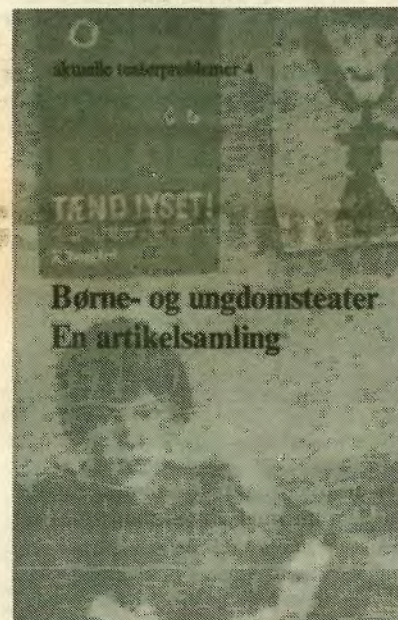
som instruktør i børneteatergrupperne, peger på uoverensstemmelser mellem form og indhold, mellem udtryk og intention. Alle børneteaterarbejdere vil gerne fortælle en god historie, der både er realistisk, vedkommende og sprudler af fantasi, men de mangler gode historiefortællere, både på manuskriptplan og på spilleplan. Danske børneteaterarbejdere mangler forbindelser til en dansk gøglertidition, der måske kunne give dem en helt anden angrebsvinkel, så latteren med dens rødde i en folkelig komik kunne gennemsyre det sceniske udtryk. Litten Hansens artikel er også et (selv)kritisk opgør med den realisme på scenen, som børneteaterarbejderne har ladet sig begrænse af blandt andet gennem researchen i børn og unges virkeligheds-miljøer.

Ny og gammel hud

»Netop på kønsrolleområdet sker der lidt for tit det, at en børneforestilling siger et og viser noget andet. Det hjælper ikke, at forestillingens enlige mor siger, at hun vel har ret til at være træt efter en lang arbejdsdag, når det børnene ser er, at hun opfører sig som en sur og urmelig harpe over for sønnen, som forestillingen inviterer dem til at identificere sig med.«

— Siger Janne Risum og sætter fingeren på et ømt punkt, ikke blot i forestillingerne, men også ind i kollektivets arbejdsproces. Janne Risum løfter tillige spørgsmålet om kønsrollen ud af dens sceniske præsentation i snævrere forstand og ind i en forståelsesramme af kvindelige (og folkelige) livsværdier vis à vis mandlige og herskende. Og det gør hun på en fin måde ved at indramme sin artikel med to eventyr om hamskifte. Det gamle folkeeventyr om kong Lindorm, der ved kvindens hjælp må gennem en række hamskifter for at blive den dejligste kongesøn og et moderne eventyr om græskarkvinden, der går rundt i et ustandseligt hudskifte og dog hele tiden bærer lapper af sin gamle hud.

Også denne artikel er på selvkr-



som har givet anledning til debat og frontstillinger bl.a. i denne avis. Her kommer det relative frem i undersøgelsen, nemlig problemet med at blive et brugsteater, når børneteateret selv gerne vil være det. Og han giver nogle anvisninger på, hvordan samarbejdet mellem børneteatrene og skolens lærere kan blive bedre, så både børneteateret og skolen får, hvad de gerne vil have.

Artiklerne pirker til den forestilling, som længe har været herskende blandt børneteaterarbejderne, at alle kunstneriske, indholdsmæssige problemer, som alle jo gerne vil erkende, i sidste instans dog skal føres tilbage til de økonomiske og strukturelle problemer, børneteatrene vitterligt har. Med Jørn Langsteds artikler for og bag fastslås det klart og præcist, hvilke strukturer, der økonomisk, lovgivningsmæssigt er lagt ned over børneteatrene. Forfatterne er fuldt bevidst om de problemer, teatrene må slås med her.

Artiklernes kritik kan derfor ikke blot afvises med henvisning til økonomi og struktur. Her sættes fingre på ømme punkter, men uden skråsikkerhed og uden færdige løsninger; her peges alene på åbninger, muligheder.

E.A.

Et hjertesuk om mørklægning

VI og vores kolleger er gang på gang ude for, at vores kunder på spillestederne ikke har forstået ordet mørklægning. Nogle mener, at det er tilstrækkeligt at trække de lyse bomuldsgardiner for vinduerne, andre har anskaffet lystætte gardiner, men har glemt ovenlyset eller en dør osv.

Vi vil godt slå fast, at vi med mørklægning mener totalt mørke, bælgmørke. Når vi kræver total mørklægning til en forestilling, er det lige så væsentligt et krav i kontrakten som f.eks. at tilskuertallet og aldersgruppen er overholdt, og at der forefindes den strøm, vi skal anvende. Kravet skal sikre kunden den teateroplevelse, der betales for. Når vi har lyssætning på en forestilling, vil effekten af den udeblive eller svækkes, hvis dagslyset trænger sig på. Især scener med svag belysning (blåt filter f.eks.) vil være tabt på gulvet. Vi bruger lyset bl.a. til at

»indramme« det, vi ønsker at publikum skal se, og mørket til det, der ikke skal ses. Men kan publikum se både pigen, der synger i lyset, og rockeren der ude i mørket ifører sig sin læderjakke med rygmærke — ja, så er det svært at bevare koncentrationen om sangen og pigen — især hvis man er 11 år.

Til de spillesteder, der ikke har og ikke kan få bevilget et mørklægningssystem, vil vi anbefale kraftig armeret sort plastik (tynd sort plastik er ikke lystæt), der kan sættes fast med en hæftemaskine eller monteres på to lister, der gør det nemt at anvende den igen og igen.

Vi har det bedst, når vi kan få lov at præsentere forestillingen, som den er tænkt — og både børnene og I vil blive mere tilfredse, hvis også mørklægningen er helt i orden.

Venlig hilsen,

Teatergruppen MASKEN

TEATERGRUPPEN

masken

EGNSTEATER I NYKØBING FALSTER

Teatergruppen Masken søger mandlige skuespillere, en pianist og en violinist til perioden d. 15/8-15/11 1982, hvor vi skal producere Leif Petersen og Jesper Jensens »Jorden rundt i 80 dage«. Gruppeteatererfaring en fordel. Løn efter overenskomst.

Ansøgning bedes snarest sendt til:

Teatergruppen Masken
Østergade 2
4800 Nykøbing F.

Repertoirenyt er en løbende orientering om tilføjelser, ændringer og korrektioner i forhold til det repertoire, der er anført i repertoirebrochureen »Teater 1981-82« (Den røde brochure).

Ligesom det gælder for repertoirebrochureen, gælder det også for repertoirenyt, at hverken stat, Samarbejdsudvalg, Børneteatersammenslutningen eller redaktionen af BTA garanterer for omtalte forestillings kvalitet, politiske bevidsthed eller pædagogiske udformning.

Og det var det

En montage af sange og lysbilleder med tekster af Halfdan Rasmussen og musik af Tom Nagel Rasmussen.

Sangene er hentet fra Halfdan Rasmussens digtsamling »og det var det —«, der beskriver hans barndom på Christianshavn i tyverne og illustreres med lysbilleder, som dels er fotos fra bydelen på den tid, dels tegninger, collager, gamle postkort mv.

Gennem sange, lysbilleder, historier og lydeffekter, får vi et detaljeret og atmosfærefyldt indtryk af livet i det, som dengang var et typisk arbejderkvarter.

For skolerne vil det være oplagt, gennem dansk-, musik- og orienteringsundervisningen at forberede eleverne til mødet med tilværelsen i tyverne, som den præsenteres gennem Halfdan Rasmussens tekster.

Medvirkende: Tom Nagel Rasmussen (fortæller, sang, guitar), Rolf Borup (bas, harmonika), Jan Rütz (lys billeder og båndlyd).

Aldersgruppe: 14 år og opefter
Tilskuertal: max. 200

Varighed: ca. 50 min.

Scenekrav: Forestillingen kræver mørklægning

Pris: 2.500 kr. incl. moms + transport

Bådteatret

Nyhavn 37

1051 København K

Tlf. 01-13 21 51

Billetsalg: Tlf. 01-12 14 60

I maj/juni måned sejler Bådteatret igen ud til en række havnebyer på Sjælland. Sommerturneen i år er vor 8. I lighed med tidligere år kan vi igen tilbyde et bredt teatertilbud til alle aldre.

Hattenes hat

En familieforestilling for de 3-10 årige og voksne.

Vi kan tilbyde en festlig gøglerforestilling, der med udgangspunkt i det klassiske tema »Snyd eller bliv snydt« præsenterer publikum for en billedbog, hvor siderne fortæller hver sin lille historie. Hattene er det gennemgående element, som fører os gennem en række situationer: En restaurant, en cowboyfilm, teselskab med en kineser, en englænder og en italiener, en militærparade osv. — men med et fælles udgangspunkt havde, afspejlende en række af samfundets mekanismer, fortalt med en humoristisk, poetisk distance.

Vore inspirationskilder spænder så vidt som Chopin, Kurosawa til Sergio Leone. Forestillingens virkemidler er enkle — skuespillerne bruger deres egen krop dels som maske, dels som scenografi.

De tre skuespillere og instruktøren er netop samlet til denne forestilling, fordi de har det tilfælles at kunne bruge arti-steri, klovneri og musikalitet i en livlig, moralsk, amoralsk, utraditionel og visuel teateroplevelse.



Bådteatret

Medvirkende: Finn Rye, Jacques Matthiessen og Torkild Lindebjerg
Instruktion: Steen Håkon Hansen
Teknik: Mads Keiser-Nielsen

Lysistrate

— eller »Kvindernes oprør« af Aristophanes for unge og voksne

Vi vil i forhold til vore Ludvig Holbergssuccesser Ulysses von Itachia i 1980 og Melampe i 1981 fortsætte den festlige, fornøjelige stil i det klassiske repertoire med en græsk komedie fra år 411 f. Kr. Handlingen er i korthed den, at under krigen mellem Athen og Sparta indleder kvinderne i begge stater ægteskabsstrejke, for at få deres mænd til at stoppe den meningsløse krig.

Med denne komedie maner Aristophanes til fred, ikklædt den erotiske spas, at kvinder nægter deres mænd erotisk samliv.

Fredsudskabet er ligeså sørgeligt aktuelt i dag, som det var år 411 f. Kr.

Instruktion: Jens Chr. Schmidt

Scenografi: Naja Salto

Medvirkende: Kurt Dreyer, Katja Miehe-Renard, Peter Hesse Overgaard, Masja Dessau, Pia Trøst Nissen og Erik Bach

Teknik: Mads Keiser-Nielsen

Varighed: ca. 2 timer

På turneen i år besøger vi bl.a. følgende byer: Helsingør, Gilleleje, Næstved, Rungsted.

Vedr. billetsalg og spilletider/perioder: tlf. 01-12 14 60.

Teatergruppen Dueslaget

Hestekøbgård

3460 Birkerød

Tlf. 02-81 99 44 (kl. 10-15)

Vi sender dette forår tre nye produktioner på turné:

Hvor er min skytsengel? (børnehaveklasse, 1., 2. og 3. klasser)

To mand frem ... og tilbage (5., 6. og 7. klasser)

Det kører bare (ungdom og voksne)

Hvor er min skytsengel?

Hvor er min skytsengel? er et svensk børneteaterstykke, som nu på andet år spilles af Tidningsteatern i Stockholm. Forestillingen er af svenske aviser udnevnt til »årets bedste børneteaterforestilling« i 1981.

Det handler om Maja, som er 8 år. Hun bor sammen med sin mor, Anna, i en lejlighed i byen. Majas forældre er skilt, og Majas far bor i en anden by. Maja ser ham sjældent, hun siger, at han er en sød og rar far, men i virkeligheden kender hun ham ikke rigtigt.

Maja synes ikke, at Anna holder nok af hende. Men Anna har det jo heller ikke let. Hun har sit job, og så er der jo alt det derhjemme: Anna elsker lille Maja over alt i verden, men hun savner en kæreste.

Maja kan bestemt ikke lide, at hendes mor har kærester. Hun vil ikke dele sin mor med nogen anden. Maja føler, at Anna er den eneste hun har i hele verden.

Det, Maja er allermest bange for, er, at der skal ske Anna noget, eller at Anna skal forlade hende.

Hvad sker der med Maja, da Anna kommer hjem med Kristian?

I hendes fantasier? I drømmene? og så er der jo også virkeligheden.

Hvor er min skytsengel? er en både sjov og alvorlig forestilling, der beskriver, hvordan et skilsmissebarn gennemgår vanskelige kriser, når dets egne behov støder sammen med de voksnes.

Aldersgruppe: børnehaveklasse, 1., 2. og 3. klasser

Tilskuertal: max. 150

Tekniske krav: spilleplads 7½×7½ m, loftshøjde min 3,60 m. Adgang til 380 V. Mørklægning kræves

Turnéperiode: 5/4-4/6 samt 16/8-30/11

Pris: 3.900,- kr. + moms, ialt 4.758,- kr.

To mand frem og tilbage

To fyre mødes efter at være smidt ud/stukket af. De slår pjalterne sam-

men for at finde drømmestedet, hvor ingen skal bestemme, og hvor frihedens og uafhængighedens blå blomster gror.

Med drømmen som handicap starter de så deres parløb.

Gennem en række mere eller mindre halsbrækkende oplevelser, hvor venskabet bliver sat på en prøve, og hvor deres frihedsdrømme næsten bliver til mareridt, når de deres mål.

.... Og hva' så?

Hvad stiller man egentlig op med en drøm, når den endelig går i opfyldelse? Ideen til *To mand frem og tilbage* fik vi fra en gammel fabel »Den blinde og den lamme« af Florian. Vi har brygget videre på den og har fået en historie ud af det, som handler om magtforhold og afhængighed i et venskab.

De to skuespillere optræder ikke som børn, men som de voksne, de nu er. Vi har ikke kunnet sætte to mand på scenen uden også at lade os inspirere af nogle af de klassiske par: Don Quichote — Sancho Panza, Fy og Bi, Kay Werner og Palle Lykke, Gøg og Gokke etc.

Det er en forestilling, der svinger mellem grotesk humor og det mere alvorlige.

Forfatter: Bent Høybye i samarbejde med holdet

Konsulenter: 7 B på Bistrup Skole

Instruktør: Bo Samuelson

Medvirkende: Tommy Frederiksen og Paul Henrik Borup-Jørgensen

Tilskuertal: max. 150

Spilleplads på gulv: 6×6 m

Højde til loft: min. 3,60 m

Strømforsyning: 220 V, 10 amp.

Gerne mørklægning

Aldersgruppe: 5., 6. og 7. klassetrin

Turnéperiode: 29/3-5/6 samt 5-10/7 samt 16/8-12/11 1982

Pris: 2.900,- kr. + moms, ialt kr. 3.538,-

Det kører bare

En musik-teaterforestilling for de 15-90 årige

Det hele begynder i virkeligheden: En banegård. Fem forskellige mennesker — tre sammen, to hver for sig — på vej hver sit sted hen, med hver deres bagage, hver deres hverdagsmaske, hver deres angst og håb, hver deres ønsker og drømme. Billetterne er stemplede. Toget ankommer til tiden. Alt er normalt. Det kører bare.

Når dørene glider i, går vi i gang. De fem personer er i bevægelse. De lader tiden passe sig selv og glider trygt og sikkert i samme retning, hver med sit mål. Alt er som det skal være. Tilsyneladende!

Hvad vore fem personer ikke ved, er, at dørene ikke glider op, som de plejer, at bevægelsen ikke standser, at toget

Leif Bach's Børne- og Ungdomsteater

Postbox 2001

8240 Risskov

Adm. tlf. 06-19 69 45

Kom og leg med, II.

Originale Mester Jakel effekter, Andersen'sk eventyrstemning, gys og spænding, pædagogik tilsat trylleri og behændighed, under holdning på en engagerende måde, hvor børnene (og de voksne?) er med til at styre handling og udvikling, ja, ligefrem fra starten bliver gjort ansvarlig for forestillingen.

Dette — og »Mester Jakel som Bager« og en ny udgave af »Karius og Baktus«, er en del af indholdet i *Kom og leg med, II.*, der er lavet af Jytte Abildstrøm og Leif Bach. Den bliver spillet af Leif Bach for de 2-8 årige, på og omkring dukketeaterscenen »Humsti Bumsti«.

Forestillingen er en kombination af dukketeater, sang, dramaleg og rytmik, der ikke blot er lavet for at more børnene, men i lige så høj grad for at aktivisere og anspore til fortsat leg med børne- og dukketeater.

Aldersgruppe: 2-8 år
Tilskuertal: max. 120

Varighed: ca. 50 min.

Pris: kr. 2.800,- alt incl.

Mester Jakel stykker

Mester Jakel teatret »Kun for Sjøv« opfører 40 forskellige 10 min. Mester Jakel-stykker. Originale og nye. Stykkerne kan tillempes specielle arrangementer efter aftale.

Pris for 2 gange 30 min. kr. 2.400,- alt incl.

Bjørneteatret

Bjørnstrup

4400 Kalundborg

Tlf. 03-50 92 91

Bjørneteatret har nu, foruden sin første forestilling *En underlig rejse* for de 3-8 årige, fået endnu en produktion på sit repertoire. Det drejer sig om:

Bjørneteatret: »Og det var det«



fortsætter — ubønhørligt. Det kører bare!

De ved ikke, at de ufrivilligt vil blive lukket inde i et rum, hvor tiden løber løbsk, hvor mål og retning forsvinder ud af syne, og at de her vil opleve at blive alene med sig selv og hinanden.

De ved heller ikke, at de vil komme til at afsløre sider af sig selv, de knap kender og aldrig har turdet være ved, end-sige vise andre.

Hvad vi ikke skal afsløre her er, hvad der sker, hvordan det sker og hvad det ender med. Det hele vil folde sig ud, når vi mødes på perronen for at følge vore fem personer i: *Det kører bare*.

Medvirkende spillere: Birgit Brüel (sang), Pia Cohn (sang), Jon Bruland (bas, sang), Johannes Mørch (guitar, sang), Ole Arnfred (keyboards, sang)
Forfatter: Jytte Hauch-Fausbøll
Instruktør: Anni Brinkløv
Scenografi: Hans Thyge Ravnkjær
Lysdesign: Carl Knudsen
Pris: 5.600,- kr. + moms, ialt 6.832,- kr.
Spillepladskrav: 7×7 m, loftshøjde min. 3,40 m. Mørklægning og publikumsopbygning påkrævet. Adgang til 380 V.

Fønix Teatret

OBS! Ny adresse:
Sortedams Dossing 7 o.g.
2200 Kbh. N
Tlf. 01-37 17 19

Tonetrolden

Et lille humoristisk eventyr uden ord for aldersgruppen 4-7 år.

Uden ord — men med det tætte, associationskabende samspil mellem lyd og scenespil, der er blevet et særkende for Fønix Teatret. De tre spillere, Paul Valjean, Niels Wamberg og Henrik Lausen, har deres genvordigheder med tonetrolden, som har taget ophold i en fagot, hvorfra den lidt efter lidt overtager spillet.

Det kræver al spillernes fantasi at komme til en forståelse med dette lune-fulde væsen, der fører os gennem mere og mere pudsige episoder, indtil

Spilleplads: 4×4 m, højde min. 2,50 m
Varighed: ca. 35 min.
Tilskuerantal: max. 50
Pris: kr. 1.380,- + moms, ialt kr. 1.683,50

Fiolteatret

Halmtorvet 9
1700 Kbh. V
tlf. 01-24 00 60, 01-24 00 77

Fremmed

*En dramatisering af Leif Esper
Andersens roman ved Leif Sundberg*

Hovedpersonen Jozef (en jugoslavisk dreng på 15 år) befinder sig en dag med ryggen mod muren i en fremmed bagård ansigt til ansigt med tre læderjaker, som kun har én tanke: at gi' ham tæsk. Ved lidt af et held lykkes det ham at undslippe uden at blive gennembanke-

Siden åbner det dramatiske forløb, gennem hvilket den nænsomme kærlighedshistorie mellem Jozef og den danske pige Hanne fortælles.

Stykket fortæller om fænomenet racisme, som den ser ud i Danmark halvsjult og spirende. Vanskelighederne ved at begå sig som fremmed er behandlet med en sådan præcision og omhed, at man kan leve sig ind i, hvordan det må føles at være anderledes. Hvor vanskeligt det er at forklare sine tanker og følelser til andre end den ene, man deler kærligheden med. Hårdhed og brutalitet er daglig kost for Jozef, men så sandelig også for Hanne, der har til-ladt sig at gengælde Jozefs kærlighed.

Gennem stykket får vi indblik i en fremmedarbejderfamilies problemer med at blive accepteret af det danske samfund, årsagerne til, at de er kommet til Danmark, og hvorfor de ikke »bare rejser hjem igen«.

Et stykke for hele familien med perspektivrigt indhold og masser af dramatik.

Instruktion: Flemming Weiss Andersen
Scenografi: Finn Erik Bendixen



Dueslaget

Medvirkende: Dorthe Yawl, Pierre Miehe-Renard, Inger Engberg, Tom Jacobsen og Anders Ahnfelt-Rønne

Forestillingen spilles stationært på Halmtorvet fra 5. april til 30. maj d.a. Billetter à 15 kr. via ARTEs ungdoms-afdeling: Tlf. 01-10 16 22.
Fremmed turnerer fra oktober 82 til april 83.

Kom der lys i neonrøret, gutter?

— vi talte efter forestillingen med en række af eleverne, der syntes, at det havde været en stor oplevelse. De tre skuespillere havde virkelig formået at spille deres roller på en sådan måde, at elevernes opmærksomhed var fanget fra første til sidste minut. Eleverne var også enige om, at der var rejst mange spørgsmål, der giver anledning til diskussioner og nærmere undersøgelse af problemerne. Det samme mente de lærere, vi talte med.

Sådan sagde pressen om vores ungdomsforestilling. Desværre er sæsonen slut 1. april, men vi håber at kunne komme igen med Bjarne Reuters musical til næste sommer.

Et nat i februar

— er simpelthen en gave til et børnepublikum, og såmænd også til voksne — et lille mirakel af meningsfuld, poetisk komik. Den er i bedste forstand professionel, og de travle tanker på scenen er resultat af kloge og kærlige tanker bag den.

Det stod at læse i Berlingeren. Også »Natten« er færdig med at spille 1. april, men den kommer igen til næste sæson til glæde for 1.-4. klasse.

Ishøj Teater

Brentedalen 8
2635 Ishøj
Tlf. 02-73 60 98

Pjerrot og Månen

Ishøj Teater har netop haft premiere på forestillingen *Pjerrot og Månen*, der er beregnet for børnehavsbørn og de yngste skolebørn. Stykket er bygget over børnesangen: Pjerrot sagde til månen.

Vi møder Pjerrot, der sidder på torvet i en lille by og skriver på et brev til Pierrette, hvori han vil bede hende blive sin kone. Da han har svært ved at udtrykke det, han vil, i sit brev, får han Harlekin til at hjælpe sig. Og mens månen, hvis lys han skriver ved, bliver stadig mindre, skriver han nu sit brev til Pierrette, hjulpet af Harlekin, der tryller Pierrette frem for ham i en række sang-optrin, som de mimer sammen.

Stykket lægger op til publikums medvirken i de indlagte sange og er opbygget så afvekslende, at det også vil kunne optage mindre børn.

Grænsen

Den 30/3 1982 har teatret premiere på *Grænsen*, der er beregnet for de 12-16 årige. Stykket handler om en ung pige og en ung mand, der har lært hinanden at kende som store børn under et bombardement og nogle år senere mødes igen ved en grænse, som hun forhindrer ham i at flygte over. Som fange og fangevogter genoplever de nu de følelser, de dengang havde for hinanden, mens de samtidig prøver at forstå hinandens ideologiske baggrund, der har fået dem begge til at tage aktivt del i forsvaret af

deres lands ideer: han overskrider ulovligt grænsen med forbudte bøger til det land, hvis nye samfundsformer hun bedst mener at kunne forsvare ved at forhindre indflydelse udefra.

Begge stykkerne spilles i formiddagstimerne, og billetprisen er 15 kr. incl. moms og orangeade, te eller kaffe til den medbragte mad, der som sædvanligt kan spises i teatrets foyer. Prisen for transport med bus til og fra teatret er 7 kr. pr. tilskuer fra Københavns-området, mens der herudover bliver tale om et tillæg efter busselskabets tariffer. Yderligere oplysninger kan fås på teatrets telefon 02-73 60 98 mellem kl. 9 og 15 mandag til fredag.

Det Lille Teater

Lavendelstræde 7
1462 København K
Billet-tlf. 01-12 27 13
Kontor-tlf. 01-12 12 29

Nattergalen

En genopsætning af H. C. Andersens eventyr. Der er ikke tale om en traditionel dukketeaterforestilling, ej heller om en moderne bearbejdelse, vi spiller eventyret som forfatteren skrev det.

Der er tre medvirkende. En fortæller (Mogens Nielsen), to dukkespillere (Birte Norst og Lars Willum). Derudover en samling dukkevæsener, som ved hjælp af de medvirkende fortæller historien på og under et næsten almindeligt spisebord.

Morten Grue har lavet dukkerne og sat dem i scene.

Forestillingen er for 5 år og opefter og spilles i perioden 8. marts til 7. april.

»En børnekoncert« af Povl Dissing og Egon Aagaard spilles i perioden 14. april til 6. maj. Koncerten er for 4 år og opefter.

Georges Marinos

Nymarksvej 18
2650 Hvidovre
Tlf. 01-49 01 87

Fra klovneland

Kloven stammer fra et andet land end børnene. Han har en mund, der taler et andet sprog, men børnene forstår snart, hvad han siger. Hans øjne ser verden anderledes end børnene ser den. På sit venstre brystlomme har han et hjerte. Det bruger han somme tider til at skjule og sommetider til at vise sit rigtige hjerte. — Og han låner gerne sit hjerte til børnene. Eller de kan låne hans mund, hans øjne, hans tøj, og således bliver de ham, og han én af dem.

Sådan kommer kloven og børnene til at forstå hinanden bedre. Jo bedre vi forstår hinanden, des mere holder vi af hinanden. Jo mere vi holder af hinanden, des bedre forstår vi hinanden.

Forestillingen indeholder sang, dans, musik, gögl.

Pris: 2.500 kr. + transport.

Mosaik-Teatret

Skolealle 2
6760 Ribe
Tlf. 05-44 50 95

Et helt nyt teater

Ganske vist er Mosaik-Teatret helt nyt, men dets medarbejderstab er alle mennesker med erfaring fra teaterlivet i bredeste forstand. Igennem de seneste år har vi arbejdet på forskellige etablerede teatre og ved dramatisk undervisning. På Børneteaterfestivalen i Hjørring i år præsenterer vi vores første produktion for børn. Denne forestilling fortæller vi kort om nedenfor. Er du interesseret i at høre nærmere om Mosaik-Teatret, så ring eller skriv til os.

På gensyn til alle, nye som gamle bekendte.

Premiere 16. april 1982:

Prins Karneval

Jytte Lyngbirks dejlige børneforestilling har vi i denne sæson sat op, således at den kan spilles for to aldersgrupper.

I den ene udgave, som ikke kræver mørklægning, henvender stykket sig til de mindste børn, dvs. 3-7 år. I den anden version, som absolut kræver mørklægning, henvender forestillingen sig til aldersgruppen 7-10 år. For begge opstillinger gælder, at der er tale om en forestilling, som vil være meget velegnet også til børn + forældre-arrangementer.

Temaet i skuespillet kan ganske enkelt beskrives som det at sidde midt i alverdens muligheder og så alligevel kede sig gudsjammerligt.

Det er en forestilling med kendte børnesange, der spindes videre på. En forestilling med fest, farver, fart osv.

Kort sagt: *Dejligt børneteater.*

Aldersgruppe: 3-7 år eller 7-10 år
Tilskuerantal: 3-7 år max. 60, 7-10 år max. 120

Varighed: ca. 50 min. i begge versioner
Spilleplads: lille sal el. lign., evt. scene
Pris: 3-7 år kr. 1.490 + moms kr. 328, ialt kr. 1.818,-
7-10 år kr. 2.180 + moms kr. 480, ialt kr. 2.660,-
Turnéperiode: 15. april til 1. juli 82, 15. september til 1. december 82.

Premiere ca. 1. juli 1982:

Cirkus Traktika

Igennem årene har vi, der nu er samlede i Mosaik-Teatret, lavet en del børneforestillinger med indlagt gögl. Hver

gang har gøglet været det, børnene virkelig elskede.

Det er derfor med glæde, at vi kan præsentere denne udprægede gøglerforestilling. Den indeholder selvfølgelig alle de kendte elementer som tryllekunst, klovner, jonglør, Mester Jakel, osv.

Forestillingen havde vi sidste sæson på turné i sommermånederne på Fyn, Ærø og Langeland med stor succes.

Stykket er skrevet for børn og egner sig fortrinligt til gadeteater.

Velkommen til ægte markedsgøgl!

Nedenstående oplysninger er kun vejledende, forestillingen kan indrettes efter behov og midler.

Aldersgruppe: fra 3 år og opefter

Tilskuertal: ca. 60 børn

Varighed: ca. 45 min.

Spillested: Hårdt gulv (ude eller inde)
Pris: normalt kr. 1.490 + moms kr. 328, ialt kr. 1.818,-

Turnéperiode: juli og august, samt sept. okt., nov.

Premiere ca. 15. september 1982:

Flaskedjævelen

Handlingen er en gendigtning af Robert L. Stevensons fortælling om, hvordan det går den, der sælger sin sjæl til djævelen for at få en kortfristet gevinst.

I San Francisco køber den hawaiianske sømand Keawe en flaskedjævel af en over måde rig mand. Flasken kan skaffe Keawe alt, hvad han ønsker sig af jordisk gods, men han må skille sig af med flasken, inden han dør, og han skal sælge den billigere, end han selv har købt den.

Flaskedjævelen har alle eventyrets elementer:

Fantastiske hændelser

Fjernt, eksotisk miljø

Spændende handling

Overnaturlige figurer

I den udgave, Mosaik-Teatret har valgt at opføre forestillingen, er den en musical. Vore musikere har sat dejlig ny musik til forestillingen, som vi tror falder i alles smag.

Manuskript: Kaj Nissen

Musik: Henrik Klintholm

Varighed: ca. 90 min.

Lokalekrav: Mørklægning, gulv 7×6 m

Særlige krav: 380 V inden for 50 m

Tilskuertal: max. 150

Pris: kr. 2.925,- + moms kr. 643,50

Aldersgruppe: 14 år og opefter

Turnéperiode: 15. september til 28. februar

Medvirkende: 4 skuespillere

Instruktion: Ib Voss

Månegøgl

Hanne Trolle

Overgaden oven Vandet 88

1415 København K

Tlf. 01-54 79 55 evt. besked på

tlf. 01-31 20 55

Teaterværksted

Teaterværkstedet Månegøgl tilbyder jer en forestilling, der kan bruges som et separat arrangement, men forestillingen er også særdeles velegnet til f.eks. fastelavns-, jule-, sommerfest eller en fest med børn og forældre. Alle, både børn og voksne, deltager aktivt i forestillingen, der indeholder sminkning, fællesdans, fællessange, drama og cirkus.

Vi starter med at sminke os i flotte farver. Derefter tager vi med toget til bl.a. et tosset land og troldeand. Efter sange og danse vil vi sammen forberede vores cirkusforestilling i interessegrupper. Jeres egen cirkusforestilling ledet af cirkusdirektøren kan da begynde.

Tilskuertal: max. 150

Aldersgruppe: 3-10 år

Varighed: ca. 50 min.

Spilleplads: et stort lokale (om sommeren evt. udendørs)

Medvirkende: 1 spiller og evt. 2 musikere

Pris: Da de medvirkendes antal kan variere efter aftale, fastsættes prisen herefter

Teaterværksted + gøgleri

Teaterværkstedet (beskrevet ovenfor) kan udvides, så det efterfølges af 45

min. underholdning for børnene. På denne måde oplever børnene både selv at deltage aktivt i et forløb og derefter være tilskuere til en forestilling, hvor de bliver præsenteret for forskellige cirkusnumre som f.eks. kan være tryllekunstnernumre, ildpusternummer, klovneri, plastisk akrobatik. Der vil til dette arrangement være musikere under både teaterværksted og gøgleri.

Aldersgruppe: 3-10 år

Varighed: ca. 1 time og 35 min.

Spilleplads: et stort lokale (om sommeren evt. udendørs)

Medvirkende: 5 spillere og musikere

Tilskuertal: max. 150

Pris: 2.820 kr. + moms

Muldvarpen Teater

er flyttet til:

Skovvejen 11 C

8000 Århus C

Tlf. 06-19 56 87

Teater Paninak

Næstvedgade 6 A, 5. tv.

2100 København Ø

Tlf. 01-26 54 98

I efteråret 1981 stiftedes den selvejende institution teater Paninak. Navnet er tjekkisk og valgt, fordi teatret arbejder med en form for skuespilkunst, som man bl.a. finder i Tjekkioslovakiet. Paninak's kunstneriske leder, Gunnar Malmgård, er nært knyttet til Prag og denne bys teaterliv gennem rejser og personlige kontakter, som også giver sig udtryk i direkte samarbejde.

Gunnar Malmgård er herhjemme mest kendt som mimiker, men har gennem teater Papinak fået mulighed for at eksperimentere også med det talte ord.

Papinak, der arbejder helt uden offentlige tilskud, kan nu præsentere forestillingen *Om tobakkens skadelige virkninger* af Anton Tjekhov — på svensk. Hvad er nu ideen med dette? Jo — man slår tre fluer med ét smæk:

1. Under omklædningen til rollen som Njusjin (Njusjin = en der bruger snustobak) giver Gunnar Malmgård en lektion i kunsten at maskere sig og fortæller samtidigt om det fundamentale i Tjekhov's forfatterskab.
2. Selve forestillingen er underholdning af høj klasse gennem en af Tjekovs mest underfundige en-aktere med alt det mest typiske »Tjekhov« fremført på 20 minutter.
3. Da det hele foregår på svensk, bliver forestillingen et vigtigt supplement til undervisningen i dette sprog.

Iøvrigt kan teater Papinak tilbyde en gammel succes, som også har fundet fodfæste i Danmark, nemlig *MIM*. Et pædagogisk og underholdende program, hvor Gunnar Malmgård viser, hvordan mimikunsten fungerer rent teknisk.

MIM er opført ca. 500 gange på forskellige skoler — lige fra højskoler over gymnasier til folkeskolens øverste klasse, og eleverne såvel som lærerne er begejstrede for forestillingen, både som dejlig underholdning og rent pædagogisk.

Endelig kan Papinak præsentere Gunnar Malmgård i forestillingen *Spille Spille* med Grit Dirckinck-Holmfeld, der tryller med sin charme og sit dejlige violinspil (spilles for de 5-9 årige).

Prisen for de to første forestillinger er for 200 tilskuere 2.500 kr. + moms 550 kr. pr. forestilling.

Prisen for børneforestillingen med 100 tilskuere er: 1.700 kr. + moms 374 kr.

Paraplyteatret

Rådhusstræde 6 C, 2.

1466 København K

Tlf. 01-13 39 40 mandag og

onsdag kl. 10-15

Det glæder os at kunne fortælle, at *Lille P* vil blive spillet i hele sæsonen og ikke kun som nævnt i den røde brochure.

Vi glæder os til at høre fra jer — osse jer i provinsen.



Teaterbutikken

Teaterbutikken

Gasværksvej 33

1656 Kbh. V

Tlf. 01-22 04 78 dgl. ml. 10-16

Teaterbutikkens nye forestilling

Løse Forbindelser:

Indbydelse

til rundvisning i vor tids mest moderne og effektive skolesystem.

Ingen — og da slet ikke I lærere og pædagoger — kan vel længere benægte, at det gamle skolesystem har spillet faldit. Den danske folkeskole har for længst tabt kapløbet med det moderne, hurtigt ekspanderende teknologiske samfund. Det indså vor tids mest fremsynede multinationale elektronikvirksomhed Megapax for mange år siden.

Megapax skabte i erkendelse heraf et fuldstændigt nyt og epokegørende skolesystem. Dette system styres direkte af forskningen på det teknologiske felt. Det vil derfor altid være lidt foran samfundsudviklingen.

Der findes allerede 53 af disse skoler i landet, og mange flere er undervejs. Skolerne styres centralt af én gigant-computer og er derfor uden for indflydelse af menneskelige følelsesforplumringer og fejltagelser.

Således sikres samfundet en stadig voksende skare af unge mennesker, som er specielt uddannede til at leve i, videreudvikle og stabilisere vort samfund. Ingen kan vel være i tvivl om, at det netop er det, vi har brug for i disse tider og fremover.

Derfor: Snyd ikke dig selv og dine elever for dette enestående tilbud om at få en smagsprøve på morgendagens eneste tidssvarende skolesystem.

Manuskript: Teaterbutikken

Instruktion: Hubert Franz

Scenografi: Teaterbutikken

Medvirkende: Ingelise Andersen, Lissy Have Jensen, Torben Vadstrup Jensen

Pladskrav: 8×8 m (incl. tilskuere), loftshøjde 4 meter

Tekniske krav: Mørklægning samt 380 V

Varighed: 90 min.

Opstillingstid: 120 minutter

Nedtagningstid: 60 minutter

Pris: 3.700 kr. incl. moms

Forestillingen spilles også stationært i Teaterbutikken på Vesterbro — 20 kr. pr. billet

Tilskuertal: max. 120

Aldersgruppe: 9-16 år, 3. til 10. klasse

Premiere: 13. marts 1982

Teaterkompagniet i Århus

Teaterkompagniet er et nyt teaterværksted og består af 8 personer. Vi arbejder alle mere eller mindre professionelt med teater — underviser på seminarier og kurser og bliver selv videreuddannet som skuespillere. Vi opfatter os selv som en værkstedsgruppe, der udveksler teater, drama og musik med andre og med hinanden. Derfor er vi både en storgruppe, der arbejder samlet på en gadeparade og delgrupper, der laver forskellige børneteaterstykker.

Hvornår går det galt?

Et børnestykke for de 3-6 årige om, hvordan vi kommer til at drille hinanden.

To klovner mødes, den ene begynder at drille den anden. Pludselig går det galt, drillerierne bli'r for grove — den ene klovn kommer til skade, og den anden blir uheldig. Herefter begynder de to klovner at vise, hvad de hver især kan, og det udvikler sig til en kamp om at få størst opmærksomhed. Men kloverne finder efterhånden ud af, at de kan lære noget af hinanden og samarbejder til slut — i stedet for at konkurrere.

Varighed: ca. 45 min.

Spilleplads: 5×4 meter

Pris: 1.450,- kr.

Kontakt: Preben Larsen (06-19 97 36) eller Villy Jensen (06-19 92 42).

Sandhed — kys eller procenter

Handlingen foregår mellem to 13-årige Pia og Ole, de to har kendt hinanden siden de var små, boet i samme andelsbolig og gået i samme skoleklasse. Man oplever deres indbyrdes forhold og de roller de placerer hinanden i, deres vej ind i puberteten og voksenverdenen. Deres voksende angst og usikkerhed på hinanden og den verden, de lever i. Hvordan de prøver forskellige roller og til stadighed søger tilbage til deres lege og fantasiverden, hvor de stadig har et fundament af tryghed. Det at skulle gøre de rigtige ting for at blive accepteret, arbejde med at skabe sig en identitet. Et spil om to børn, der forsigtigt eksperimenterer med en ukendt og spændende verden.

Vi har selv skrevet stykket — gen-

nem improvisationer har vi arbejdet blleder frem fra vores egen pubertet. I samarbejde med børnene i 7.A på Strandskolen i Risskov og 7.A på Nordgårdsskolen i Brabrand har vi bearbejdet disse billeder til et psykologisk spil mellem to unge. Stykket er bygget op omkring handling — ord — sang og dans.

Vores udgangspunkt har været at kunne spille stykket i det rum, som til hverdag er børnenes arbejdsrum, f.eks. klasseværelse eller opholdsrum. Vi vil i samarbejde med børnene flytte møbler — sætte lys op og prøve at skabe en atmosfære af teaterstemning.

Stykket varer ca. 45 min. Derudover tilbyder vi 3 timers teaterværksted med børnene omkring klovneteknikker — akrobatik — slap-stik og andre dramalege, værkstedet vil slutte med, at alle prøver at spille små klovnespil for hinanden. Vi tilbyder med andre ord en »Teaterdag«.

Vi spiller helst stykket i et klasseværelse, vi skal bruge ca. 24 m² spilleplads, antal tilskuere må afhænge af rummets størrelse, max. 100. Til værkstedet skal vi helst bruge en gymnastiksal.

Pris: *Sandhed* — kys eller procenter alene — 1.800 kr. incl. moms. *Sandhed* — kys eller procenter samt værkstedet kr. 2.700 incl. moms og transport.

Medvirkende: Pia Larsen og Ole Bjørn Rasmussen

Pia Larsen har i et par år virket som teaterarbejder på Café Teatret i København. Er nu fulltime beskæftiget med at lave teater, musik og sang.

Ole Bjørn Rasmussen er uddannet dramapædagog — har mange års erfaring med undervisning i teater og dramatik bl.a. i folkeskolen, ungdomsskoler, seminarier og institutioner.

Kontakt:

Ole Bjørn Rasmussen

Kragelunds Allé 14, 8270 Højbjerg

Tlf. 06-27 44 04

Pia Larsen

Bülowsgade 55, trap. ov.g., 8000 Århus C

Tlf. 06-13 03 44



Vaganterne

Vaganterne

Sofievej 13
2840 Holte
Tlf. 02-42 02 15

Aria da capo

af Edna St. Vincent Millay

Årets sommerforestilling bliver Edna St. Vincent Millays spændende og poetiske sommerspil: *Aria da capo*.

Stykket har form som en harlekinade og blandt personerne finder vi de klassiske figurer: Pjerrot og Columbine. Desuden medvirker to hyrder, Thyrsis og Corydon samt Cothurnus, der fungerer som leder af truppen.

Stykket er sammensat af to forskellige spil, som er flettet ind i hinanden.

Pjerrots og Columbines spil er muntret og overfladisk, mens hyrdernes spil er mere alvorligt. Det begynder med en uskyldig leg, men legen udvikler sig og fører til magtbegær, mistænksomhed og drab.

Man kan sige, det er et spil om forskellige måder at eksistere på. Dybtgående fortolkninger er dog unødvendige. Stykket er enkelt, klart og umiddelbart poetisk.

Forestillingen vil være meget velegnet som friluftsforestilling til parkunderholdning og andre sommerarrangementer, men kan også spilles indendørs.

Aria da capo vil være et festligt og farverigt, men også tankevækkende tilbud i sommerens vifte af oplevelser.

Oversættelse, scenografi og instruktion: Teatergruppen Vaganterne

Medvirkende: Maria Sjøqvist, Jan Ankjær, Mogens Ankjær, Henrik Lyding & Leif Norlyk

Varighed: 45 minutter

Krav til spilleplads: 6×7 m

Turneperiode: 5. juli – 8. august 1982

Pris: kr. 3443,- + moms kr. 757,-, ialt kr. 4.200,-

Teatergruppen Vestenvinden

Rosenørnsgade 6
8900 Randers
tlf. 06-41 20 99

Suppedasen

Teatergruppen Vestenvinden har haft premiere på *Suppedasen*, en forestilling

for de 3-8 årige. Gruppen har fået en ny spiller, Steen Brandt, der har overtaget den mandlige rolle i stykket. Vi gør desuden opmærksom på, at tilskueraantal er blevet hævet fra de hidtil annoncerede 60 børn til 100.

Stykket er en leg, der starter ved modtagelsen af børnene, og efter nogle små situationer udvikler der sig et rollespil, hvor Inge og Steen bytter roller. Steen spiller »dame« og Inge spiller »mand«. Derved opstår en række morsomme hverdagssituationer, der vender op og ned på begreberne. »Mor« skifter ble, og »far« reparerer bil. Spillet højdepunkt fremkommer omkring scenerne, hvor »far« bliver barberet, og »mor« smukkeseret, hvorefter legen ender med, at skuespillerne bliver enige om, at det er bedst at være sig selv og hjælpe hinanden.

På trods af stykkets nok så alvorlige emne, har vi undgået at moralisere over for børnene. I stedet lægger vi vægt på børnenes umiddelbare oplevelse af det, at to voksne leger med hinanden og med rekvisitterne.

Varighed: 45 minutter

Tilskueraantal: max. 100 børn 3-8 år

Spilleareal: 5×6 meter

Pris: 1.950,- kr. + 22% moms 429,- kr.

Ialt: 2.379,- kr.

Medvirkende: Inge Sperling og Steen Brandt

Konsulent: Karsten Petersen, 06-41 20 99.

Zimbas Børnetrylleshow

Nørregade 26 B

7500 Holstebro

Tlf. 07-41 35 36

Denne forestilling er bygget op efter den overbevisning, at man ikke skal trylle for børn – men *med* børn. Derfor får børnene gennem hele forestillingen lov til at medvirke aktivt på scenen. Det er meget vigtigt, at børnene er med til at sige trylleremserne og de morsomme trylleord, for uden deres hjælp vil numrene simpelthen ikke lykkes. Jublen kender ingen grænser, når børnene f.eks. ser en af deres kammerater lægge

æg samtidig med, at han kagler som en høne. Desuden indgår også optræden med duer og kaniner.

Børneunderholdning i ordets bogstaveligste forstand.

Aldersgruppe: 4-12 år

Pris: 1 Jylland kr. 2.400,- — på Fyn kr. 2.600,- — på Sjælland kr. 3.000,-.

Forestillingen er lige egnet for biblioteker, skoler, børnehaver eller som friluftsoptreden. Desuden kan også tilbydes et familieshow, et show specielt beregnet for unge mennesker 13-18 år, og trylleundervisning »lær at trylle«. Forlang vort store farvetrykte katalog.

Ø-gruppen

Lille Madsegade 32

3700 Rønne

Tlf. 03-95 44 83

Det lille uhyre

Lille udgave:

Aldersgruppe: 4-6 år

Tilskueraantal: max. 60 børn

Spilleplads: 9×9 m

Medvirkende: 3 personer

Varighed: ca. 45 min.

Opstillingsstid: 2 timer

Spillested: gulv uden søjler, gymnastiksal el. lign.

Forfatter: Med Reventberg

Instruktion: Ø-gruppen

Scenografi: Ø-gruppen og Margit Rosenmeyer

Pris: 1.910,- + 22% moms 420,20, ialt kr. 2.330,20 kr.

Stor udgave:

Som lille udgave, bortset fra:

Aldersgruppe: 6-10 år

Tilskueraantal: max. 100 børn

Pris: 2.370,- + 22% moms 521,40, ialt kr. 2.891,40 kr.

Eventyret om det lille uhyre foregår i et stort telt. Et telt, hvis vægge sætter grænsen for eventyrverdenen og den virkelige verden udenfor.

En dreng bliver alene efter at hans mormor er død. Han begiver sig ud i verden for at søge sin lykke. I den fortryllede skov møder han mange væsener, men intetsteds finder han det, han søger. I desperation vover han sig ind i kæmpens hule, spiser af hans mad og sover i hans seng. Kæmpen kommer hjem, bliver rasende og forvandler ham til et uhyre med et vederstyggeligt udseende. Drengen bliver nu endnu mere foragtet og hånet af skovens beboere end før. Han må gennemgå mange lidelser, før han endelig bliver løst fra sin ham. Det er kærligheden, der forløser. Han finder en, som elsker ham til trods for hans grimme ydre og derved brydes fortryllesen.

De mange væsener, han møder på sin vej, spilles af både mennesker og dukker, indhyllet i lys, farver og lyd. Stykket blev skrevet og opført første gang af Nationalteatret i Sverige.



Teatergruppen Vestenvinden



Herman Bang lavede publikumsobservationer, da han som barn var på komedie i 1860'ernes Horsens:

»Komedien levede i Logens Barneøjne, store, runde, forbavsede Øjne, der flyttede sig fra Person til Person. Sjælen sad i Børnenes Øren; Piger og Drengene blev røde og blege, de svedte, de flyttede sig, de hang frem over Rækværket, saa de næsten faldt ned i Orkestret — disse Børn, der fulgte »Lille Heks og Capriciosa« og Jane Eyre og hendes Lord i Slaabrok og Dronning Marguerite, der spiste Frokost med Kong Frants

Hvem der kunde have malet de Børn.

Saa Mellemakterne. Naar der blev en pludselig Pludren som i en Skole i et Frikvarter. Naar alle fløj op, røde og hede i Kammen, og fortalte og vilde spørge og ha'e Rede og dømte og lagde ud — i Munden paa hinanden, Piger og Drengene. Og de paaberaabte sig Autoriteter, Fa'er eller Mo'r, og de skændtes og de blev fornærmede — i den første Kunstinteresse, den, der kunde føre til Nævekamp.

Men der var ogsaa dem, som var stille og som gemte sig i Børnehullets inderste Krog, hvor de sad alene og tyst.»