

Konstnärlig barnteater – en dialog om betydelsen av scenkonst för barn

Karin Helander:

Suzanne Osten, professor i regi vid Dramatiska institutet och konstnärlig ledare för Unga Klara vid Stockholms stadsteater sedan 1975, har varit en banbrytare med oerhörd betydelse för utvecklingen av barnteater såväl i Sverige som internationellt. Själv har jag, som teatervetare och barnkulturforskare, följt Suzanne Ostens arbete på barnscenen genom åren. I texten som följer för vi en dialog om betydelsen av scenkonst för barn utifrån flera aspekter, som makt, barndomsdiskurser och produktion resp. reception av scenkonst.

Suzanne Osten är en konstnär som också reflekterar över sin praktik, hon utövar konstnärlig forskning, hon skapar teater – jag sitter i publiken, analyserar och tolkar. Vi är båda vuxna, men försöker omfatta ett barnperspektiv – där jag sitter i salongen är jag inte del av själva målgruppen, barnen. Jag är för stor. Det gör forskningen kring kultur och konst för barn särskilt komplex, med många varv i den hermeneutiska spiralen. Som teaterforskare analyserar och tolkar jag Suzanne Ostens föreställningar med hjälp av föreställningsanalytiska metoder, som har sin bas i vuxenteatern, men som går att applicera också på scenkonst för barn.

I en modell för föreställningsanalys, inspirerad av en kombination av semiotik och hermeneutik,¹ betonas tre grundläggande frågeställningar:

- Vad berättas genom föreställningens fiktion, uttryckt i tematik och konflikter?
- Hur gestaltas dessa teman genom teaterns språk, genom färg, form, rörelse, ljus, ljud, musik, text, skådespelarkonst, dans etc. – eller genom teatrala tecken för att tala teatersemiotik?
- Vem/vilka berättar man för – hur fungerar publik tilltalet? För mig är det också viktigt att tolka receptionen – och det är särskilt relevant och svårt med barnteater!

Man kan också avläsa och tolka en teaterföreställnings kommunikation på flera nivåer: en fiktionell (eller symbolisk) nivå (föreställningens meningsproduktion, betydelsen av det sceniska skeendet), den sensoriska nivån (vad vi uppfattar med våra sinnen) och den artistiska nivån (konstnärlighet, yrkesskicklighet). Dessa tre nivåer samverkar och samspelar dynamiskt under en föreställning och påverkar tillsammans åskådarens reception.²

¹ Se bl.a. numera klassiska verk om teatersemiotik som Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theater*, Tübingen 1983, Patrice Pavis, *Language of the Stage*, New York 1982 samt om hermeneutik, t.ex. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975. Om semiotisk-hermeneutisk föreställningsanalys och reception se bl.a. Jacqueline Martin & Willmar Sauter, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm 1995 och Michael Eigtved, *Föreställningsanalys. En introduktion*, Fredriksberg 2007.

² Willmar Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City 2000.

I Suzanne Ostens scenkonstrepertoar för ung publik sedan slutet av 1960-talet kan man urskilja flera faser. Hon arbetade i den fria gruppen Fickteatern (1967-1971) med politiskt progressiv och konstnärligt avantgardistisk frigruppsteater. Fr.o.m. 1971 har hon varit verksam på Stockholms stadsteater (sedan 1975 på scenen Unga Klara) och presenterat scenkonst som erkänner barns rätt till konstnärlig gestaltning av existentiella frågor och dilemman, från barntragedier och tabubrytande uppsättningar som *Medeas barn* (1975), *Hitlers barndom* (1984) och *Flickan, mamman och soporna* (1998) till det nyskapande och utforskande *Babydrama* (2006) som ytterst handlar om också babypublikens (6-12 månader) rätt till konstnärliga upplevelser. Om man gör en översiktlig analys av Suzanne Ostens scenkonst för ung publik så präglas fiktionen av några teman. Dit hör det utsatta barnet. Suzanne Osten skildrar på barnscenen de livsfrågor som i hög grad upptar barns tankar: ensamhet och övergivenhet men också orättvisor och makt-maktlöshet.³

En för barnteatervärlden epokgörande uppsättning blev Suzanne Ostens och Per Lysanders *Medeas barn* i Ostens regi på Unga Klara. Pjäsen har sedan dess spelats i många iscensättningar både i Sverige och på den internationella barnscenen. Det är en barntragedi, inspirerad av Euripides *Medea*, men sedd i ett nytt (barn)perspektiv. Utgångspunkten var att skildra barns utsatthet i en skilsmässosituation, hur barnen drabbas av de vuxnas konflikt. Här har barnen huvudrollerna. *Medeas barn* utspelas på två plan: dels ett klassikerplan knutet till den antika förlagan, vilket handlar om den vuxna konflikten mellan Medea och Jason, dels ett samtidsplan där barnen leker skilsmässolekar. Efter att barnen genomlevt sin ångest, rädsla och förtvivlan i drömmar och flyktlekar har de kraft att hjälpa de vuxna att möta verkligheten och söka en rimlig lösning på konflikten.⁴

Suzanne Osten har skrivit om tillkomsten av *Medeas barn*, men också många artiklar om barnteater. Ett flertal är samlade i boken *Mina meningar*. På framsidan står ett citat, typiskt för Suzanne Osten: ”Jag talar enträget antingen om barn eller teater. Ofta båda två. När jag pratar om barnteater menar jag i själva verket revolution.”⁵ I artiklarna framstår tematiken kring makt och barndom lika stark som i hennes teater. Suzanne Osten formulerar att ”barnperspektivet handlar om (att beskriva) makt.”⁶ Redan i samband med uppsättningen av *Medeas barn* relaterar hon barnperspektivet till politisk makt: ”Ja, först måste man då klart se att barnen

³ Sven Hartman & Tullie Torstenson-Ed, *Barns tankar om livet*, Stockholm 2007.

⁴ Om *Medeas barn*, se bl.a. Karin Helander, *Från sagospel till barntragedi*, Stockholm 1998, Karin Helander, *Barndramatik och barndomsdiskurser*, Lund 2003, Suzanne Osten, *Mina meningar*, Hedemora 2002, *Children's Theater in Sweden*, Stockholm 1979.

⁵ Osten 2002.

⁶ Ibid. s. 207.

själva, utan vuxna, inte kan förändra den politiska verkligheten. 'Barnmakt' är nonsens."⁷

Suzanne Osten:

Jag har valt att arbeta för barn med teater sedan 1967 och har många gånger varit tvungen att bekämpa vad jag kallar samhällets barnrasism; en inställning som ofta haft att göra med språket.

- "Barn förstår inte den här pjäsen" eller "De har inte fattat det här, det är för avancerat språk" är invändningar som följt den konstnärliga teatern för barn.

Medeas barn är ett drama om hur barnen upplever sina föräldrars skilsmässa och en modelltragedi för barn 7 år gamla och uppåt. Dramat blev min point of departure som konstnär och medveten barnteaterforskare. Jag inser att det är värdefullt att rekonstruera vår mycket sofistikerade process med pjäsbygget. Aldrig hade jag anat att detta att skildra maktperspektivet, det vi nu kallar barnperspektiv, det vill säga att se barnens behov av sina föräldrar och på samma gång barns rätt och beroende av att få veta sanningen om sina liv, skulle skapa en sådan skandal bland den vuxna allmänheten i Stockholm 1975.

Min medförfattare Per Lysander och jag bestämde oss för att ta ett radikalt steg: använda en klassisk tragedi för barn. Vi ville arbeta fullskaligt teatralt med vuxna professionella och med en text med det litterära språket intakt och skriva en modern pjäsversion där barnens språk arbetades in i pjäsen. Barnens upplevelser av att leva med de vuxna och deras kamp att greppa vuxenvärlden skulle gestaltas. Barns tankar på självmord i samband med föräldrarnas skilsmässor var väl kända. Skilsmäsoantalet hade i hela Europa efter 1960 genomgått en historisk ökning. Pjäsen behövs fortfarande som en existentiell klassiker, den spelas och översätts. Dock ej i USA – där det inte finns vad vi kallar subventionerad skolteater.

Den engelske dramatikern Tom Stoppard har skrivit om Hamlet via birollerna Gyldenstern och Rosencrantz. Vi införde på samma dramaturgiska vis barn som huvudpersoner i föräldrarnas värld. Medea dödar sina barn för att Jason har tagit en annan kvinna till sin. Dessa mytologiska barngestalter är i bakgrunden när vi ser originaldramat. Dock klampar de vuxna in i barnkammaren och ändrar på alla förutsättningar för barnens liv. I Medeas barn så dödar Medea inte barnen. Men barnen drömmer det. Vi ville dessutom återvända till idén om katharsis i aristotelisk mening. Medeas barn är ett emotionellt drama för barn med en förlösning, dock utan ett förenklat lyckligt slut.

Skandalen blev ett faktum. Inte på det sätt vi trodde: att provokationen skulle granskas estetiskt eller att röster skulle höjas mot det grymma i pjäsens myt. Medea-häxan är Solens dotter och gör en del grymma handlingar för sin mans skull. Istället kom reaktionerna att handla om ordet som ett barn i pjäsen säger till ett annat barn i pjäsen; repliken som syftar på att förklara hur barnen kom till: "- Och dom knullade".

⁷ Ibid. s.30.

Det som var viktigast i vår maktanalys av den vuxnes ansvar och brist på inlevelse i sina barn provocerade fram skuld hos de vuxna och ställde alla diskussioner om barnteater på ända. Klart blev att de vuxna i debatten ville ha total emotionell kontroll över den teater barn ser, d.v.s. man ville inte visa några upprivande pjäser "för barn" i skolan. Pjäserna fick inte väcka kritik mot föräldrar eller skapa "oro" hos barnen. Man trodde att barnet inte förmår försvara sig mot känslor eller upplevelser på scen eller på film. Lärare hamnade i en dubbel situation mellan skola och hem. Samhällets syn på barnen som åskådare på teatern har under mina verksamma år som konstnär retat mig. Den är dubbelmoralisk och omodern, mycket okunnig om barns faktiska liv och upplevelser.

Idag förekommer också moralpanik när det gäller teater - som få barn ser, jämfört med den oskyddade tillvaron framför TV och dator. Vi oroar oss över allt som kan hända barn. Teaterföreställningen exponerar sig och inbjuder till debatt, det är ett politiskt drag på barnscenen! Jag har sedan dess arbetat med allierade experter, pedagoger, analytiker, föräldrar och barn för att skaffa mig och ensemblen en kunskapsplattform. Vi har velat arbeta med faktisk kunskap om barns syn på det vi berättar. Vi arbetar gärna med vad vi kallar en referensgrupp och testar oss fram under arbetsprocessens gång.

Karin Helander:

När jag har studerat barnteater i historiskt perspektiv har jag urskiljt tre huvudsyften i de vuxnas intentioner som både kan dominera och överlappa varandra eller samspela – teater som pedagogik, förströelse och konst. Trender och tendenser i svensk barnteater, både i form och innehåll, har skiftat kraftigt och stundtals mycket snabbt. Vuxenvärlden är opålitlig i sin syn på vad som är lämpligt (och ofta nyttigt och/eller skojigt) för barnpubliken.⁸

Under de senaste decenniernas diskussion kring barn och barndom har barndomsforskningen arbetat med begreppet barndomsdiskurs för att tydliggöra förändringar och variationer i konstruktionen av barndom och för att utforska relationen mellan strukturer och enskilda situationer. Utifrån Michel Foucaults diskursbegrepp och maktteorier analyseras barndomsdiskurser i relation också till barnkultur och vuxenproducerad konst för en barnpublik.⁹

Den svenska barnteatern kan avläsas genom skiftande barndomsdiskurser. Det goda barnet återfinns i många av de små dygdemönster som befolkar sagospelen från sent 1800-tal och det tidiga 1900-talet med det onda barnet som motvikt och varnande exempel. Det fria barnet intar i viss mån tilljorna med frihetspedagogiken. Kavata ungar med skinn på näsan är kapabla att lösa kniviga problem. Det kämpande barnet får strida för solidaritet och rättvisa i samhällskritiska pjäser. Det kompetenta

⁸ Helander 1998.

⁹ Helander 2003.

barnet får då en huvudroll också i salongen, genom att kritiskt ta ställning till pjäsens problematik. Familjedramats och barntragedins upprivande separationer, som i *Medeas barn*, tvingar kompetenta barn att ta ansvar och kräva respekt. Det sårbara och utsatta barnet är fokus i den barndramatik som får stort genomslag från 1970-talet och som svarar mot barns existentiella tankar och funderingar om livet¹⁰, också med impulser från barnpsykologi och psykoanalys. Under de senaste decennierna har gränserna mellan barndom och vuxenhet suddats i kanten. Sökandet efter livsmönster och konstruktionen av människans identitet är ett livslångt projekt. Vuxna abdikerar från vuxenansvar, medan barnen genom media tidigt tar del av vuxnas erfarenheter och problem utan att själva ha upplevt dem. Den postmoderna barndomens konsumtionssamhälle, medialiserade referensramar, reklamens symboler och IT-teknikens virtuella världar präglar pjäser som handlar om barnet i den postmoderna tillvaron. Det postmoderna barnet leker med identiteter och spelar olika roller.

I Suzanne Ostens teater har man också kunnat följa detta förändrade barndomsparadigm: ”Barnen /.../ har fått sin historiska roll helt förändrad.”¹¹ I Ostens teater korsar barndomsdiskurserna varandra, de kombineras och varieras. Det kompetenta barnet kan vara sårbart men uppfinna sina överlevnadsstrategier. Det utsatta barnet kan kräva sina rättigheter. Barnet kan vara både gott och ont, det kan växa fritt och tuktas. I *Hitlers barndom* (1984) utgick Suzanne Osten och författaren Niklas Rådström från barndomsperspektivet men problematiserade det onda barnet genom frågan: När blev Adolf Hitler? Inspiratör var psykoanalytikern Alice Miller som i ett brev till Osten och Unga Klara skrev:

”Men alldeles speciellt gläder det mig att möta människor, som med sådan intensitet och sanningslidelse som Suzanne Osten inte bara vågar göra egna upptäckter, utan också har möjlighet att till sin publik eller sina läsare förmedla en chans till nya upptäckter. Eftersom teatern är ett av de få ställen där det fortfarande är tillåtet att känna, är teatern också ett mycket lämpligt forum för denna förmedlingsprocess. När jag hörde talas om idén att dramatisera Hitler-kapitlet hade jag bara en betänklighet. Pjäsen fick på inga villkor bli en idealisering av Hitler, eftersom detta fullständigt skulle strida mot mina intentioner. Jag har analyserat en monstruös förbrytares barndom, för att med ett extremt exempel visa att varje barn är oskyldigt.”¹²

¹⁰ Hartman & Torstenson-Ed 2007.

¹¹ Osten 2002, s. 29.

¹² Citat från *Unga Klara. Barnteater som konst*, Hedemora 1986, s. 96, se också Suzanne Osten & Helena von Zweigbergk, *Osten om Osten. Barndom, feminism & galenskap*, Stockholm 1990.

Suzanne Osten:

Hitlers barndom gjordes både för vuxna och för barn men med olika dramaturgier. .Ett växande intresse för nazism och för den demoniske Hitler bland grundskolelever i Stockholmskolor gjorde mig och mina kollegor uppmärksamma på den s.k. svarta pedagogiken som Alice Miller problematiserar. Slagna barn med auktoritära föräldrar har en benägenhet att idealisera krig, fascistoida ideal och visar ett stort förakt för svaghet.

För vuxen publik växte en pjäs fram om det lilla slagna barnet som blev den hårde och demoniske H. För barn gjorde vi tvärtom, vi tog scenerna om den oövervinnerlige H och skalade av figuren scen efter scen och fann det lilla rädda slagna barnet. Samarbetet med Alice Miller är ett exempel på hur jag ofta sökt en allierad till vårt arbete med ny dramatik kring tabuämnen. Teatern behöver helt enkelt en analytiker med insikt i människan och med blick för samhällsliga frågeställningar. Alice Miller var vid denna period upptagen av uppfostran som den såg ut i skola och förskola och kyrkans syn och undervisning i början av 1900-talet i Europa. Hon läste vår pjäs Medeas barn och tyckte den var lysande och hon godkände att Niklas Rådström och Unga Klara dramatiserade kapitlet "Hitlers barndom" från boken "I begynnelsen var barndomen."

Alice Miller kom och såg föreställningen och klaggjorde också för oss varför de vuxna konstnärerna som ofta arbetar endast med barn och inför barn kan känna sig övergivna. Skådespelaren t.ex har ju länge längtat efter att bli betraktad i sin konst av en vuxenpublik och får legitimitet av den. Barnen behöver denna vuxenblick och kräver vår uppmärksamhet.

Behoven krockar.

Detta arbete kom att betyda mycket för mig personligen. Ett chockerande arbete. Upptäckten av olika perspektiv på maktidentifikation d.v.s. insikten att samma historia berättad för insiktsfulla vuxna skulle ge andra effekter än den väg vi valde. .Identifikation med angriparen är en stark mänsklig drift. Den som plågat dig har stort inflytande och du försvarar ofta våldet riktat en gång mot dig själv.....

Du kan bara nå dem som vill förändring, sade Alice Miller, när vi började spela för vuxenpublik.

Den djupare dialogen med de vuxna om barndomen är ett lika viktigt perspektiv för mig som att spela för barnpublik. Vi vuxna kan - ja, ska - förändra samhället.

Barnen får hopp av våra handlingar.

Den norske filosofen Harald Ofstad som skrivit boken "Vårt förakt för svaghet" är den andra viktiga impulsgivaren i det projektet.

Under mina år har jag samarbetat med åtskilliga författare, psykoanalytiker, experter på barn, föräldrar, konstnärer och barn i alla åldrar för att få fram pjäser som är slagkraftiga och emotionella, med överraskande språk och berättelser. Jag har valt att kalla huvudlinjen jag gjort för barnteater som konst, för att slippa kravet på pedagogik och skolkunskaper. Och jag har alltid insett att vi vuxna som arbetar med barn måste växla våra perspektiv. Många gånger har vi märkt att barnen lever i ett slags kaos. Vi vuxna kan kanske hjälpa dem med mönster och strukturer.

Karin Helander:

Suzanne Ostens scenkonst för barn har tydliga influenser av modernismens lekfullhet och estetiska nyfikenhet. Unga Klara har varit – och är – en plats för djärva formexperiment och konstnärliga upptäcktsfärder. Som signifikanta drag för modernismen räknas normbrott och frigörelse från traditioner, såväl språkligt som tematiskt. Raserandet av hävdvunna konventioner, gestaltungsprinciper och tabun samt utforskandet av nya ämnen har också utmärkt modernismen. Det gäller inte bara estetiska frågor utan också synen på människan, samhället och världen. Inspirationen från modernismen har också bidragit till ett gränsöverskridande mellan de sceniska språken, mellan bild, ljus, ljud och rörelse. Den teatrala modernismen underminerar också begreppen förståelse och begriplighet.

Också språkleken spelar roll i Suzanne Ostens barnteater. Ett avancerat exempel på små barns språkliga utveckling som impuls för teater var Unga Klaras *Snarkjakten* (1976) för barn mellan 3 och 7 år, efter en text av Lewis Carroll. Inspirerade av den ryske barnboksförfattaren och språkforskaren Kornej Tjukovskij hade Per Lysander och Suzanne Osten dramatiserat Carrolls text. Tjukovskij ser barnets utveckling mellan två och fem år som den kanske mest kreativa i en människas liv och han hävdar vikten av rytmiska ordlekar och språklig fantasi för ett barns utveckling. Han beskriver hur nonsens fungerar som tankegymnastik vilken främjar två- och treåringarnas språksinne och intellektuella kapacitet. I hans budord för poeter som skriver för barn ingår kraven på verbal bildkonst, poetisk medvetenhet och musikalitet.¹³ Unga Klara hade under arbetsprocessen arbetat med texterna på förskolor och daghem. Man berättade historien på prosa och vers samt spelade vissa partier på engelska med ett förstärkt kroppsspråk. Barnen fick sedan själva improvisera över vad de sett och man diskuterade känslor som vrede och rädsla. *Snarkjakten*s språkliga experimenterande med rim och rytm stimulerade barnens språkutveckling. För att följa upp barnens reaktioner åkte ensemblen ut till daghem och lekte Snarkjakt med barnen. Det visade sig att barnen ”bubblade rim och ramsor, situationer och NY POESI”.¹⁴ Uppsättningen blev omdiskuterad och väckte debatt. Suzanne Osten förfäktar en radikal estetik, något som hon menar att hon har lärt sig av barnen. Men inom barnkulturen upplevs radikal estetik ofta som provokativ – av de vuxna!

Suzanne Osten har ofta utmanat och underminerat inte bara estetiska gränser utan också ämnesmässiga tabun; från skilsmässobarnens flyktlekar i *Medeas barn* och barns uppväxt med alkoholmissbrukade föräldrar i uppsättningen av Börje Lindströms *Sprit* (1978) till barns självmord i *Gränsen* (2000) som bygger på en autentisk händelse där två flickor i den

¹³ Kornej Tjukovskij, *Från två till fem år. Om barns språk, dikt och fantasi*. Hedemora, 1976 (ryska originalutgåva 1925)

¹⁴ *Unga Klara. Barnteater som konst*, s. 169.

lilla franska staden Somain begick självmord för att följa sin idol i Nirvana, Kurt Cobain, i döden. I *Flickan, mamman och soporna* (1998) skildras en flickas uppväxt med en ensamstående, psykotisk mamma. Historien bygger på Suzanne Ostens egna erfarenheter av att växa upp med en schizofren mor. Mammans psykiska sjukdom gestaltas genom demonerna Polter och Geist, som tvingar mamman att samla sopor och skräp. Suzanne Osten beskriver i artikeln "Tabu och barnteater" arbetet med texten och uppsättningen: "Som regissör har jag behov av att skapa nya bilder. Inte minst av klyschan 'barndom'. Blanda genrer och stilar, det ska inte synas att det är för barn; realism, språk, avantgarde, komplexitet, show. Vi kan berätta med ett barnperspektiv utan att förenkla något i våra val av språk, bild och mänsklig erfarenhet, Lyckligt slut behövs inte. Vi har förstått att en framtidstro finns inbyggd i barnens kroppar och fantasi. De växer snabbt, de ska överleva, de skapar de nya bilder de behöver och diktar vidare. Den enda avgörande skillnad jag funnit mellan barn och vuxna som teaterpublik är att barn tar sig tydligt framåt. De blickar inte gärna tillbaka. Barndomen är vår egen uppfinning, även om de kan säga: 'När jag var liten'."¹⁵

Suzanne Osten:

Flickan, mamman och soporna är en spökhistoria för barn i 7-årsåldern. Barnen tycker inte sopor är lika äckliga som de vuxna. De är dessutom försedda med positiva tolkningar i överlevnadens tjänst, de vet inte om alla möjliga katastrofer som vi vuxna har läst, sett, mött.

Det är också en historia för dem om en levnadsglad flicka som besegrar sin mammas psykos och jagar bort demonerna ur huset.

Det är däremot en livsbejakande, ibland upprörande, historia om hur en flicka i 8-årsåldern lever med sin mamma som har en psykisk sjukdom och behöver andra vuxna. Flickan förstår inte att mamman är sjuk, ty för henne är detta den mest älskade mamman hon har, men hon mobiliserar sin egen överlevnadskraft när det börjar bli för konstigt. Sjukdomsbegreppet kan hjälpa barnet från skulden. Barn tror alltid att de orsakar föräldrarnas lidande. Flickan Ti i pjäsen letar upp människor i sin omgivning som är beredda att förstå och hon söker dem för att kunna uttrycka sig till dem.

1980 gjorde jag min film "Mamma", som handlade om en ung kvinna, min mor, som gick under i sjukdom. I den här pjäsen står flickan Ti i centrum för berättelsen om hur det är att leva sitt liv med en sjuk mamma och ändå klara sig vidare. Och om att ha rätt till sin fantasi. Det är om man så vill ett projekt om farliga och goda fantasier.

Historien är inte så ovanlig. Det finns ett par barn i varje skolklass i Sverige som i någon period har det besvärligt med de vuxnas demoner.

De dramatiska turerna som Polter och Geist låter mamman och flickan och ibland

¹⁵ *Mina meningar*, s. 202f. Artikeln publicerades först i *Barn Teater Drama*, Centrum för barnkulturforskning nr 32, Stockholm 2000. Pjäsen är en dramatisering av Erik Uddenberg efter en bok av Suzanne Osten.

lärare och andra dras in i är drastiska. Pjäsens spelstil är full av humor i konfrontationen med det psykotiska beteendet och vårt krav på det normala.

För barnen i publiken blir demonerna härliga karaktärer, farliga som man kan avsky, de eleganta gangstrarna har fått en motståndare i Ti, en person som kan mobilisera när hindren hopar sig. Soporna växer hemma, det gäller att överlista mammans knepiga förbudslista. Demonerna vill lägga under sig mamman, ja hela samhället

- men de drivs iväg till slut. Isoleringen bryts.

Det är en handfast spökhistoria för barn, och det slutar öppet.

Men det är mera än en spökhistoria för somliga

Det finns ett sceniskt budskap: I demonernas värld finns ingen pardon.

Därför måste barn mobilisera fantasin och kraften. Ingen unge klarar detta själv. Vuxna måste in och bryta isoleringen. En lärare finns i pjäsen som blir den som fattar beslutet att bryta sig in i Tis och mammans lägenhet.

Vi arbetade med barn och tonåringar till psykiskt sjuka föräldrar, vi skapade seminarier för lärare med undervisning om psykisk sjukdom och strategier för samtal med barnen. Vi samarbetade med flera organisationer med seminarier, material och diskussioner. Vi turnerade i Sverige, och har spelat pjäsen i många länder (USA, Europa, Sydafrika) och mött samma sorts publik: lågstadiesbarn och engagerade vuxna.

”Vi missbedömer storlek och barns reaktioner hela tiden. Barnets strävan är växande. De erfar inte skuld när de ser sorg och konflikter på scen. Vi vuxna däremot, med våra referenser, ser oftast nostalgiskt och med skuld på samma teman. Vi ser tillbaka. Vi sörjer det som gick förlorat. Detta är en stor och avgörande skillnad. Vuxna är ofta mycket sentimentala. Barn hoppas. De ser alltid framåt.”¹⁶

Karin Helander: Ytterst när man talar om scenkonst för barn handlar det om barnsyn! Det kan innebära viljan att nå barnen i publiken, med ett medvetet barnperspektiv men kanske också att nå barns perspektiv (dvs barns egna röster och utsagor om teatern, tolkat genom vuxna, dock).¹⁷ Jag har arbetat mycket med receptionsstudier med barnpublik.¹⁸ Ett nyckelord är begreppet ”förståelse” i betydelsen begriplighet. Det handlar om vuxenvärldens fixering vid ”förståelse”, inte barnens. Ofta frågar vi om barnen ”förstått” (=förstått de vuxnas intentioner). Men små barn har inga problem med förståelse. Det lilla barnet utgår självklart från sitt eget intresse och sina egna referensramar, väljer ut det som känns spännande och fogar samman delarna till sin alldeles egna föreställning. Ett föremål, en detalj, en situation eller en figur som fascinerar kan bli huvudinnebörd och styra resten av upplevelsen.

När barnen börjar skolan lär de sig snabbt att det finns **facit**, d.v.s. rätt eller fel svar på alla frågor - vare sig det gäller räkning eller konst. Barn

¹⁶ Osten, *Mina meningar*, s. 180.

¹⁷ Om barnperspektiv och barns perspektiv se bl.a. *Pedagogisk Forskning i Sverige*, årg. 8, nr 1-2.

¹⁸ Se t.ex. Karin Helander, ”’Det var roligt när mamman grät’ - barns tankar om teater”, *Barns smak – om barn och estetik*, Centrum för barnkulturforskning nr 36, Stockholms universitet 2004.

inser att vuxna tycker att teater skall vara nyttigt, ha ett budskap och kunna logiskt förklaras. Därför är det inte konstigt att barn – även i de mest fria, associativa föreställningar som egentligen inte går att begripa i logisk mening säger – för att vi vuxna ska bli nöjda - : ”Den var rolig och sorglig och man förstod väldigt mycket också”, ”Det som var bra var att man förstod vad handlingen var i historien” och ”Jag tyckte teatern var väldigt bra. Den var också väldigt lätt att förstå”. Barn skolas tidigt in i vuxnas syn på förståelse som ett kvalitetskriterium.

Begreppet förståelse, i betydelsen bokstavig begriplighet, ställs på sin spets när man talar om de allra minsta barnens rätt till konstnärliga upplevelser. I FN:s konvention om barnets rättigheter (artikel 31) formuleras barnets rätt att fritt och till fullo delta i det kulturella och konstnärliga livet. Men när är det lämpligt att börja? Vid skolstarten? Eller anser vi vuxna att 3 år är lagom? Vad vuxenvärlden tycker ändrar sig efter tidens syn på barn och barndom, fostran, kultur och konst. Man kan roa sig med att fråga från andra hållet s.a.s. – när är det dags att sluta uppleva konst, vid 93 eller 85 eller 67? Visst känns det absurt med en äldre åldersgräns – kanske är det lika absurt med en yngre? Med stöd av ny spädbarnsforskning har Suzanne Osten utforskat scenkonstnärliga uttryck för babypubliken, som uppenbarligen uppfattar upplevelser och uppskattar teaterns sammansmältning av musik och rörelse, ordkonst och bildkonst.

Babydrama, av dramatikern och psykoanalytikern Ann-Sofie Bárány, i regi av Suzanne Osten, gavs på Unga Klara 2006/2007. Det var en storslagen uppsättning av färg, form, rörelse, språk, musik och skådespelargestaltning för barn mellan 6 och 12 månader (12- 15 barn per föreställning plus medföljande vuxen). *Babydrama* gestaltar det lilla barnets erfarenheter; att bli till, miraklet att födas och lusten att leva.¹⁹

Suzanne Osten:

Linjen från Medeas barn 1975 till Babydrama 2006 handlar inte om tabu vad det gäller ämne, men det är samma perspektiv: vi – teatern, riktar oss till barnet, med föräldrar i bakgrunden.

När kan barn behöva teater?

Vill du skriva en pjäs för babysar?

Jag ställde frågan till psykoanalytikern Ann-Sofie Bárány. Hon skriver om och forskar kring psykets teatralitet. Och hon arbetar med små barn. Jag var fascinerad av den franska barnpsykoanalytikern Francois Dolto. Om en spädbarnspsykoanalytiker kan tala till barnet i vårdarens famn och om min vän Maria Öller kan spela clown för det

¹⁹ Om *Babydrama* se Ann-Sofie Bárány, ”Babydrama – Teater och psykoanalys i livslustens tjänst”, *Barn(s)kultur – nytta eller nöje?*, Centrum för barnkulturforskning nr 40 2008 och Marie Ramm, ”Barns perspektiv och barnperspektiv på Babydrama – Man kan aldrig börja tidigt nog”, *Utsikter och Insikter – Barns kulturella liv*, Centrum för barnkulturforskning nr 41 2008.

*sjuka barnet i sängen på sjukhuset, borde väl jag på teatern med allt mitt folk kunna?
Och Stadsteatern vill ju bredda sin publik.*

Den moderna spädbarnsforskningen omfattar nya kunskaper om hur barnet via ansiktet, rösten, kroppen och känslorna lär sig sin väg till mänsklighet. Teatern är som gjord för detta spel med ansikte, känsla och röst. Men då måste teaterns hantverkare också få tillfälle att forska lite djupare i sitt arbete.



I Babydrama arbetade jag och mina medarbetare med alla teaterns grundfrågor:

- *dramaturgi – text och ämne*
- *scenografi, rum och ljus*
- *publikplacering och förflyttningar*
- *skådespeleri, spelstil och rörelsespråk*
- *musik, tonalitet och rytm,*
- *skillnaden mellan ett vardagligt möte och ett teatralt, föreställande*
- *frågan om äkthet och förställning*
- *skillnaden mellan främmande språk och vårt eget*
- *humor*

*Har babyn humor, kan man fråga sig. Den som har hört fem spädbarn skratta samtidigt
åt en ordlek vi har i föreställningen har skakats om i grunden.*

*Dramat nu – Babydrama - handlar om att födas. Barnet vill bli till och är
berättelsens subjekt. Babydrama beskriver konflikter, barnets eget liv och starka vilja att*

erövra världen. I en serie scener möter clownföräldern sin baby, delvis i förvirring. Hur ska man mötas? Vem är du egentligen?

Mamman i en scen regredierar och vill bli baby själv efter en jobbig födelsedag med barnet. Föräldrarnas krav och stränga "-Nej!" gör att barnet i en annan scen slår sig fri på sin stora trumma. Våra publikbarn från 6 månader kryper mot skådespelarna, uttrycker sin empati och sitt intresse och är sällan ens förskräckta av de stora känslorna. De ser och förstår, vet vi nu. Det är bara teater. Men det handlar om något som kan intressera denna publik, bli till, födas. Leva.

Debatten om Babydrama har hittills kommit att handla om följetongen:

"Förstår dom verkligen det här?"

"Är det inte för mycket, orkar de, de glömmer väl allt?"

"Är det meningsfullt för dem?"

För mig, Ann-Sofie Bárány och skådespelarna som har mött 1750 barn och deras anhöriga och som under 2 år studerat saken i detalj, har pjäsen för babyn och kontakten vi fått, varit det mest meningsfulla vi utträttat på teatern.



Babydramateaterprojektet och den av Bengt Danneborn filmade processen avsedd att bli en dokumentärfilm, visar hur vi sätter de vuxna - skådespelare och föräldrar, experter och medarbetare - i kontakt med sina egna tidigaste minnen; de egna spädbarnserfarenheterna. Det har varit en regiprocess med text inför spädbarnspublik som har satt de vuxna i kontakt med det glömda. Och som upprättat ett barnperspektiv från början. Vi gör detta arbete med de vuxna skådespelarna för att öka deras sensibilitet och nå kontakt och ökad förståelse för det verbalt språklösa barnet.

I boken "På kroppen och på skriket" av spädbarnsanalytikern Caroline Eliacheff, beskrivs läkande samtal med traumatiserade spädbarn från tre månaders ålder. Barnet möter i vårdarens famn en annan vuxen som formulerar sanningen – och läkning sker.

Om en spädbarnsanalytiker kan tala med känsla, kropp och inlevelse till ett tremånaders barn, borde teatern kunna göra detsamma.

Som regissör är jag alltid inne på ett vidgat begrepp av ordet förståelse. Mäter vi ord och testar vad barn kan återge från en pjäs eller en film kan alla vuxna kritiker få rätt. Men den sinnliga erfarenheten av orden, gesten och känslan bildar en helhet. Och varför skulle vi inte tilltro våra små barn att se teater, när vi tilltror dem att vandra genom staden: gallerierna, varuhuset och att se filmer, TV, spel, serier och barnbilder.

Ordet förståelse måste ges en vidgad betydelse för att fånga det som sker på teatern. UPPLEVELSEN måste vi analysera på ett kvalificerat sätt.



Behöver ett spädbarn teater?

Vi människor behöver berättelsen för att få syn på livet och tyda mening med det. Moses i vassen är kanske det första babydramat, historien om vistelsen i Mammans mage?

Grekerna skapade Dramat som berättar om vårt öde och budskapet i Unga Klaras pjäs för babysar och deras föräldrar skulle kunna sammanfattas så här:

Välkommen till livet du fick. Sen färdades du i vatten i nio månader.

Sen kom du ut till oss. Här möter du föräldrar som du inte känner, men du förnimmer redan att du är ett jag. Ditt drama börjar.

Men tänker du som läser det här: ett spädbarn är inte tänkbart som teaterpublik. Du har ju rätt. Spädbarnet är maktlöst men unikt. Alltså är budskapet till föräldrarna:

Det barn du har i famnen är en självständig människa som du ska hjälpa

se och höra vår teaterberättelse som riktar sig till barnet.
Ensemblen som för första gången spelar för en så ung publik har iakttagit att t.o.m. 6-
månadersbarn uppfattar scenrum, ljus, detaljer, rörelser.
Barnen letar efter ansiktets känslor hos skådespelarna. De intresserar sig för helmasker.
Spädbarnen svarar på vår dialog. De kryper närmare och vill undersöka allt på scenen.
Publiken är olika, men de är intresserade och vill se .
- Min dotter satt i 35 minuter helt stilla, säger en förundrad mamma.

Nyfikenhet ser likadan ut i alla kulturer hos barn som vuxna; nackarna sträcks, ögonen
vidgas, ögonbrynen lyfter sig upp i förvåning. Ibland är pjäsens situationer välbekanta
som ett tryggt prat och barnen somnar eller äter eller upptäcker varandra. Men
lyssnandet är regelbundet mycket koncentrerat och återkommer. Det är en särskild
tystnad. Vår dramaturgi fungerar.

Det är en glädje att vara i ett rum med en publik som njuter. På teatern är du inte ensam
om att ha ett öde och en livsresa. Det är uppenbart att vi lär oss av att se andra, känna
och spela.

Men åter:

Hur tidigt börjar teater tala till oss?

Är det inte lätt att vi underskattar barns intelligens för att de är så korta och inte kan
säga vad de känner med ord?

Förstår barnen teaterns ord frågar man mig.

Jag talar om upplevelse. Men jag tror att vår publik faktiskt förstår det vi förmedlar av oss
själva.

Mina viktigaste motfrågor är:

- Vilka barn och föräldrar når vi inte?

- Vilka barn får aldrig se teater eller höra ord eller musik?

Det gäller att finna de vuxna kring dem.

SUZANNE OSTEN – BARNTEATER – URVAL

1968 – 1971: FICKTEATERN

23 produktioner, bland andra

Hemligheter (1968)

Vart går vår u-hjälp (1968)

Ett spel om plugget (1969)

Håll mig hårt (1969)

Gräddvargen (1970)

Fredag (1970)

Vält grytorna (1970)

Bomben som försvann(1970)

1971 – 1975: STOCKHOLMS STADSTEATER - URVAL

Bellman, blomman, baby och bruden (1972)

1975 - : UNGA KLARA - URVAL

Medeas barn (1975) – en barntragedi

Snarkjakten (1976) – avancerad språklek (efter Lewis Carroll)

Klass 6D Sverige världen (1978) – om solidaritet och makt
Sprit (1978) – om barn med alkoholmissbrukande förälder
Fläskhästarna (1981) – en svart fars om lärare, skola och makt
Hitlers barndom (1984) – ur psykoanalytiskt perspektiv (Alice Miller)
Delfinen (1992) – om syskonsvartsjuka och övergivenhet (D.W. Winnicott)
Mirad (1994) – klassrumsteater om krig
Flickan, mamman och soporna (1998) – om en psykotisk mamma
Gränsen (2000) – om barns självmord
Babydrama (2006) – om födelsen och lusten att leva

Litteratur

Bárány, Ann-Sofie, ”Babydrama – Teater och psykoanalys i livslustens tjänst”, *Barn(s)kultur – nytta eller nöje?*, Centrum för barnkulturforskning nr 40 2008
Barn Teater Drama, Centrum för barnkulturforskning nr 32, Stockholm 2000
Children's Theater in Sweden, Stockholm 1979
Eigtved, Michael, *Forestillingsanalyse. En introduktion*, Fredriksberg 2007
Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theater*, Tübingen 1983
Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975
Hartman, Sven & Torstenson-Ed, Tullie, *Barns tankar om livet*, Stockholm 2007
Helander, Karin, *Från sagospel till barntragedi*, Stockholm 1998
Helander, Karin, *Barndramatik och barndomsdiskurser*, Lund 2003
Helander, Karin, ” ’Det var roligt när mamman grät’ - barns tankar om teater”, *Barns smak – om barn och estetik*, Centrum för barnkulturforskning nr 36, Stockholms universitet 2004
Martin, Jacqueline & Sauter, Willmar, *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm 1995
Osten, Suzanne & von Zweigbergk, Helena, *Osten om Osten. Barndom, feminism & galenskap*, Stockholm 1990.
Osten, Suzanne, *Mina meningar*, Hedemora 2002
Pavis, Patrice, *Language of the Stage*, New York 1982
Pedagogisk Forskning i Sverige, årg. 8, nr 1-2
Ramm, Marie, ”Barns perspektiv och barnperspektiv på Babydrama – Man kan aldrig börja tidigt nog”, *Utsikter och Insikter – Barns kulturella liv*, Centrum för barnkulturforskning nr 41 2008
Sauter, Willmar, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City
Tjukovskij, Kornej, *Från två till fem år. Om barns språk, dikt och fantasi*. Hedemora, 1976
Unga Klara. Barnteater som konst, Hedemora 1986