

Faglig rapport til Norsk kulturråd Faglig
utvalg for barne- og ungdomskultur
"TreMødre – Ex auditorio" Dansdesign
august 7, 2002

dansdesign© 2002

TRE MØDRE – EX AUDITORIO

En koreografi av dansdesign

Rapport til Norsk kulturråd, utvalget for barne- og ungdomskultur. (Som et premiss for tildelingen av midler til prosjektet TreMødre, blir skriftlig materiale stillet til rådighet for prosjektledelsen i Klangfuglprosjektet. Materialet som foreligger her er grunnlaget for det arbeidet, og er ment som en delrapportering til Norsk kulturråd.)

Prosjektet fikk tittelen *TreMødre* fordi det er tre mødre som står på scenen. To dansere og en sanger. Bak forestillingen står Dansdesign som sammen med komponisten Ole Henrik Moe og scenograf og lysdesigner Harald Fetveit har utviklet *TreMødre*. "*Ex auditorio*" betyr "svar fra salen" – og henspiller på det lydlige og det fysiske gjensvaret vi håpte skulle komme fra salen under forestillingen.

Forestillingen ble spilt på Black Box Teater under programmet LilleBox og vist 12 ganger. Publikumstallet var satt til 30 barn + voksne noe som gav et publikumssnitt på 40 pr forestilling. Forestillingen fikk kritikker i Dagbladet ved Anette Mürer og Aftenposten ved Frederik Rütter (se vedlegg) i tillegg til omtale i Kulturnytt NRK P2. Det ble/blir skapt en videodokumentar av forestillingen i tre deler; forestillingen, barna opplever forestillingen og fra prøvene. Forestillingen ble 20 minutter lang.

Krediteringsliste

Dansere

Caroline Wahlstrøm Nesse

Sigrid Edvardsson

Sanger

Liv Gunnhild Tandberg

Komponist

Ole Henrik Moe

Scenografi og lys

Harald Fetveit

Kostymer

Linda Nielsen

Videodokumentasjon

Setsuko Wavanatabe

Konsulenter

Juel Edvardsson (1 år)

Linea Nesse (7 mnd)

Koreografi

Dansdesign

Produksjonen og forestillingen er støttet av Norsk kulturråd, scenekunstutvalget og Norsk kulturråd, utvalget for barne- og ungdomskultur, samt Fond for utøvende kunstnere. Forestillingen er co-produsert med Black Box Teater/LilleBox.

Produksjonen har hatt 6-8 ukers prøvetid. Prøvene har foregått med barn i studio nesten hele tiden. I tillegg er det blitt gjort videoopptak som vil bli brukt i videre arbeid med erfaringsinnsamling fra produksjonsprosessen. Parallelt med erfaringsinnsamlingen vil en dokumentasjonsvideo bli redigert og ventes ferdig høst '02. Forestillingen er også vist i forbindelse med mønstringen av Klangfuglprosjekter i Kristiansand i slutten av august i år. Tre forestillinger med originalcastet ble vist.

Erfaringer fra prosjektet "TreMødre – Ex Auditorio

Det er fascinerende og inspirerende for kunstnere i en formgivningsprosess å ha små barn mellom beina mens en prøver ut sekvenser og sammenhenger disse sekvensene skal stå i. Spesielt når denne aldersgruppen er målgruppen. Dette hadde vi i *Mødreprosjektet*. Barnas dagsrytme og aktiviteter styrte mye av prøvene både når det gjaldt disponeringen av utøverne og når det gjaldt tidsbruken på de ulike tema. God forberedelse var viktig samt evnen til å improvisere, endre fokus og tema raskt.

Koreografene og komponisten var svært opptatt av den umiddelbare responsen fra barna når vi presenterte et nytt tema. Ville vi klare vi å fange oppmerksomheten til de to? På hvilke måte reagerte barna? Hvilke type reaksjoner synes vi å merke og hvordan skulle vi tolke disse? Var det forskjeller på reaksjonene til de to? Videokamera var alltid i nærheten, men mange av de mest slående reaksjonene skjedde selvfølgelig når dette ikke var i bruk, som for eksempel under disse episodene:

1 åringen sitter på gulvet sammen med moren som er danser. De betrakter begge koreografen som instruerer danseren og demonstrerer bevegelsene nøyaktig slik som hun vil at danserne skal utøve dem. Vi andre voksne som ser på blir oppmerksomme på 1 åringen. Han følger med på hva koreografen gjør. Det oppstår en parallellitet mellom danserens blikk og hodebevegelse som ser ut som de er helt identiske med 1-åringens blikk og hodebevegelser. Danseren betrakter bevegelsen og vet at hun umiddelbart skal reise seg opp å gjenta hva hun har observert. Det virker for oss som ser på at 1-åringen ser på innstuderingen av dansesekvensen på samme måte som danseren - som om han skal utøve den umiddelbart.

Jenta på 7 måneder sitter på gulvet og lytter til sangeren som utøver sitt partitur som er bygget over pentatone skalaer. Der sangeren har pauser i sitt partitur fullfører den unge jenta den pentatone skalaen. Hun fyller ut manglende toner etter å ha hørt åpningsmelodien flere ganger.

Nøytrale skalaer finnes i alle kulturer. Det ligger nedfelt i oss en evne til å kjenne igjen nøytrale skalaer (skalaer som består av like tonetrinn). Når vi så i tillegg vet at barn også er sensitivt persiperende spesielt ved lyd som er formidlet gjennom stemmen blir man som voksen imponert over barns evne til å respondere på komplekse tonetrinn.

Slike opplevelser hadde vi daglig under produksjon av forestillingen. Noen ganger ble forklaringsmodeller på barnas respons bekreftet på nytt, i andre sammenhenger måtte forklaringsmodellene nyanseres.

Vel brukte vi mye tid på å utvikle bevegelsestema og bevegelsesinnhold til de ulike tema, så vel som å utvikle hver enkelt bevegelse sin særegne dynamikk, men vi fant fort ut at vi også måtte ta stilling til hvordan helheten i opplevelsen skulle være for barna. Vi måtte

svare for: Når starter opplevelsen for det enkelte barn og hvordan ville vi gjøre den best mulig for både utøvere og for publikum?

Rammer rundt kunstformidling til små barn

Hvilke valg kan en gjøre for å gi barna en god mottakelse?

På samme måte som oss voksne, opplever barn rom forskjellig. Vi reagerer på hvordan rommet ser ut, om det er mørkt eller lyst, hvem som er i rommet... Derfor kan det av og til være viktig at barna møter den voksne utøveren før det møter rommet og at møtet blir på en slik måte at det blir knyttet et bånd, at det oppstår en personlig kontakt mellom barnet og utøveren.

Det å møte barnet i døråpningen før det skal til å gå inn i scenerommet, rommet som er forbundet med spenning og der det hele skal foregå, gir barnet en førstehåndskjennskap til den voksne og kan skape trygge og gode forutsetninger for det som senere skal skje - å stige inn i rommet.

Dette handler om alt fra å ta imot billetter, til å hilse på, lukke opp døren, vise hvor den enkelte skal sitte, småprate med barna og de voksne mens vi venter på at alle skal komme på plass. Det å skape en tillitsfull og god atmosfære betyr mye for hvordan barn opplever å være i rommet - et nytt rom, med mange hemmeligheter.

Hvilke fargevalg og hvilke symbolkraft ligger i rommet?

Barn har fascinasjon for noen farger mer enn andre. Det er vist at barn i vår målgruppe er opptatt av farger som feks grønt, kanskje nettopp fordi det er den fargen som inneholder flest nyanser. Og det viser seg at feks rødt ikke skaper samme interesse før etter at barna har blitt over 3 år. Det finnes teorier på hvorfor det er slik. Det betyr at vi som kunstnere kan vurdere om vår symbollære er adekvat når det gjelder bruk av farger for denne gruppen spesielt?

Rom kan være firkantet og rom kan være runde. I seg selv har formen på rommet en symbolkraft. Plassering av ting, scenografi og personer og bruk av lys i tillegg til farger i lys og kostymer er med på forsterke eller svekke kraften som ligger i arkitekturen av rommet. Dette er forhold en må ta stilling til i all produksjon av kunst - og for denne gruppen kan vi legge til kunnskapen vår om denne målgruppen spesielt.

I *TreMødre* møtte en av utøverne barna i døråpningen. Scenografien til forestillingen besto av en ellipseformet skinne som det hang florlett hvitt gjennomsiktig stoff på. Høyden under taket var 5 meter og stoffet var 4,5 meter langt. Dette skapte et hvitt ovalt rom som barna kunne komme inn i. Stoffet hadde en åpning hvor stoffet var dratt litt til side. Her sto utøver nummer to og tok imot og geleidet barna og de voksne til sine plasser. Disse var dekket med grønn myk filt som barna kunne sitte på, samt store puter i ulike farger. Alt plassert i et lite amfi.

I *TreMødre* var disse fargene representert: Et hvitt rom med lys grått gulv (ren grå), Et grønt stoff ble avdekket under forestillingen og dratt ut på gulvet. Kostymene hadde hovedfarger som gult/oransje, turkis/grønt og lilla. Publikumsområdet var klar grønt, puter i klare gule, blå, oransje og grønt.

Hvordan brukes rommet?

Et rom er noe man kommer inn i eller går ut av. Derfor kan utsiden av rommet være like viktig å komponere/ta valg i forhold til, som hvordan det ser ut på innsiden. Teater-rom er oftest sorte og utstillingsrom er oftest hvite. Dette har med tradisjoner og konvensjoner å gjøre. Må det alltid være slik? Kan vi tenke annerledes når det gjelder denne målgruppen?

I noen tilfeller kan det være viktig å skape soner der den voksne sammen med barnet kan trekke seg tilbake dersom det skulle være nødvendig. Må publikum alltid sitte foran scenen? Kan vi tenke oss at de har like stort utbytte av å se det som skjer fra siden? Kan barna komme inn på scenen? Vil den voksne bli med barna inn på scenen?

Vi må til enhver tid stille oss spørsmålet –hvordan kan vi tilrettelegge slik at både den voksne og barnet får fullt utbytte av opplevelsen på sine premisser. Før vi startet forestillingen *TreMødre* sjekket vi at alle satt godt, presenterte hver enkelt av utøverne, trakk oss tilbake og så startet forestillingen på utsiden av det ovale rommet.

Trygghet - fiksjonskontrakt, amming/spising/soving

Fiksjonskontrakten er den kontrakten som knyttes mellom aktør og publikum. Her er din plass, her er vår plass og i dette rommet skal det skje. Vi skal være i en fiksjon sammen, og dette er den formen vi skal kommunisere gjennom. Det er viktig å tenke at en knytter denne kontrakten med publikum allerede i døråpningen. Mange av barna har hørt ordet teater eller dans, konsert eller utstilling, men har ikke forutsetninger for å vite hva det er - eller hva det kan være.

Det finnes nok av eksempler på barn som kommer for å se teater og blir skuffet enten fordi det ikke ser ut sånn som i boka, eller fordi de har sett dukketeater og alt annet kommer da ikke under kategorien teater.

Ikke minst er fiksjonskontrakten viktig for den voksne. Vi har sammenhenger der kunstnerne ønsker at barna skal røre objektene i en utstilling og vi har sammenhenger der kunstneren feks ikke vil at barna skal komme ut på scenen. Dette er viktig å vite for den voksne. Men felles informasjon er vanskelig og vi må alltid legge inn muligheter for at den voksne ikke helt ut har forstått konsekvensene av hva vi prøver å formidle om gjennomføringen av forestillingen eller utstillingen. I *TreMødre* valgte vi å gi den voksne med barna mulighet til å se forestillingen fra utsiden av det hvite stoffet – dersom det skulle bli nødvendig. Vi valgte å utøve forestillingen på en slik måte at den ikke inviterte barna inn på scenegulvet og opplevde aldri under forestilling at noen av publikum ønsket det. Flere barn var likevel fysisk aktive under forestillingen, men det syntes som om ingen av dem hadde til intensjon å forlate det grønne publikumsområdet.

Det kan lønne seg å fortelle voksne og barn hvor lang forestillingen er slik at den voksne kan vurdere hvordan en feks forholder seg til urolige barn. Det betyr at vi må avklare hvor og hvordan de kan plassere seg dersom det av en eller annen grunn skulle bli nødvendig med forflytninger.

Og - ikke minst viktig - hvor plasserer vi barnevogner, hvor skifter vi bleier og hvor kan en amme - vitale praktiske forordninger som er viktig for både barnet og den voksne. Vi valgte å ha en ammekrok ved inngangen med

en lenestol og en liten lampe. Bleieskift og barnevognparkering ble lagt til Blackbox-cafeen.

Hva er så den beste opplevelsestiden til barnet. Som kunstnere må vi velge tidspunkter for å møte barn når barn er åpne for oss. Barn i flokk har gjerne rutiner å forholde seg til, og tid for soving og spising bør nok ikke utfordres for mye.

Her er forestillingstiden viktig. Tidsrommet mellom klokken 0930 og 1130 synes å være perfekt for formidling til barn under 3 år. Etter den tid kan vi komme i konflikt med spising og soving - og da er tiden fra 1400 og utover en mulighet. Men barn som har vært aktive siden tidlig morgen er kanskje ikke like årvåkne for å oppleve kunstnerisk form som de var på formiddagen.

Med *TreMødre* hadde vi i hovedsak forestillinger kl 1100 og 1300, men de beste forestillingstidene opplevde vi var kl 1000 og klokken 1100. Da var barna våkne og var i stand til å holde en rolig konsentrasjon. Senere på dagen endret aktiviteten fra barna seg noe – selv om de holdt konsentrasjonen syntes vi å oppleve at energien blant publikum var en annen.

Uttoning (jfr affektiv inntoning)

Dersom vi sier at barn ikke har behov for klare starter eller klare slutter eller en dramatisk dramaturgi - at barns opplevelser **er her og nå** i en salig blanding av fortid og fremtid - et rent postmodernistisk dekonstruert uttrykk, hvordan kan da en **slutt** på et scenisk verk se ut – og er det nødvendig med en slutt sånn som vi voksne opplever den? Dette var problemstillinger vi hadde under prosessen med forestillingen. Behøver vi å markere at vi nærmer oss slutten? Hvordan slutter vi etter at forestillingen er over? Kan barna overta rommet etter at utøverne har gjort sitt? Behøver vi et vendepunkt i forestillingen som viser oss veien mot slutten?

I en tidlig versjon av *TreMødre* hvor musikken gikk inn i en vuggesang/ godnattsang lignende atmosfære og der utøverne gikk inn i den samme atmosfæren, virket det som om barna protesterte. De ville ikke legge seg nå. Så i stedet for å gå inn i en rolig atmosfære sammen med utøverne, ble en hektisk aktivitet skrudd på.

Da vi valgte å bygge opp intensiteten på slutten både musikalsk og bevegelsesmessig og gjorde en bråstopp i det aktiviteten var relativt høy og direkte henvendt til publikum, virket det som om barna forholdt seg engasjerte og svært interesserte i hva som skulle skje, og ble litt overasket og lattermilde i det forestillingen var over og den ene utøveren ropte høyt og tydelig: "Ferdig!"

Etter å ha sittet rolig en stund og sett på barna, blir barna gitt kredit for mange flotte medbevegelser og mange fine medlyder som hadde inspirert utøverne gjennom forestillingen.

Etter igjen å ha sittet en stund å sett og smilt til publikum, observerer utøveren at barna sakte med sikkert kommer ut av fiksjonen og når tiden føles inne, sier en av utøverne: "Ha det!" Barna smiler og det hele løses langsomt opp, barna går forsiktig sammen med den voksne ut på scenegulvet, bak kulissene, nærmer seg utøverne eller vandrer fornøyd ut i solen.

Gjenkjennelse av bevegelser (krype, strekke, gå, løpe, hoppe, snuble...)

Dette er bevegelser som barna har ulik grad av erfaringer med, og som vi brukte som utgangspunkt for vår lek med bevegelser. En koreografs arbeid med en danser handler i vesentlig grad om å åpne opp for mulighetene den enkelte bevegelsen gir. Disse mulighetene blir helst funnet i en felles lek hvor koreograf og danser utvikler noe i et kreativt samspill.

Det er ikke i tvil om at kryping på scenen og ikke minst snubling drar fokus og vekker latter. Vi oppdager at det ikke nødvendigvis alltid er bevegelsen i seg selv som skaper interesse, men det kan være

- dynamikken i den, det kan være
- måten den blir gjort på, det kan være
- bevegelseelementet (ballanse, fallet, avhengigheten...) og det kan være
- den sammenhengen den skaper...

...alt som er med på å gjøre bevegelse til kunst / dans og som er koreografens verktøy i arbeid med danseren for å skape koreografisk form.

Bevegelsesdynamikk (langsom, hurtig, stor kraft, fri flyt...)

Et av koreografens viktigste verktøy er å gi bevegelsen riktig/spennende dynamikk. I *TreMødre* har vi arbeidet etter prinsipper skapt av Rudolf Laban. Han forholder seg til fire grunnleggende dynamiske komponenter: Tid, kraft, flyt og rom. Minst tre av disse komponentene vil i mer eller mindre grad være til stede i alle bevegelser. Men en av de dynamiske komponentene vil vanligvis dominere.

Dersom vi arbeider for mye med en av komponentene vil bevegelsene over tid virke monotone, nesten uansett hvilke dynamikk en bruker. Dersom vi "heller" for mye av dynamikken *flyt* i bevegelsene, er det begrenset hvor lenge barn holder oppmerksomheten på det vi utøver. Et dynamisk forløp som er likt over tid kan vokse også ha problemer med å holde oppmerksomheten på. Koreografer jobber med å variere det dynamiske foreløpet i de ulike frasene for å skape variasjon og interessante konstallasjoner av dynamikk.

Det kan synes som om barn setter pris både på komplekse bevegelser og bevegelser med en variert dynamikk. Formen på bevegelsene må gjerne være klar, men dynamikken kan gjerne veksle. I tillegg vil overraskelser, framvist i form av tidsbruken i kontrasten mellom hurtig og langsom, kalle på oppmerksomhet og være fokusskapende.

Gi vekt/tyngde (ballansere, lene, løfte)

Ettåringen i dansestudio viste med stor tydelighet hvor observant et lite barn kan være. Det var den dagen danserne skulle jobbe med løft. Alle prøvene hadde gått fint til da, danserne lærte trinn, jobbet med retninger i rommet og dynamikken i bevegelsene. Men da de begynte å arbeide med å gi vekt til hverandre og å løfte hverandre, protesterte ettåringen. Uansett hvordan de to danserne arbeidet så protesterte han høylytt dersom moren ble løftet eller selv løftet. Det virket som det var hans privilegium å bli løftet. Det at moren overgir hele sin vekt til en annen person synes å virke truende.

Etter en tid prøver forsøker vi å markere lenene og løftene ved å gjøre alle grepene riktig, men ikke gi vekt til hverandre. Dette syntes å løse vårt problem. Nyansene mellom grep uten vekt og grep med vekt trenger et

trenet øye, som det til alt overmål viser seg at ettåringen har meget present. Når en markerte løftet eller lenet med grep uten å gi vekt brydde han seg ikke i det hele tatt, men med en gang en gav vekt reagerte han meget raskt.

Hva trekker barnas oppmerksomhet? Lyd/lys/skygge/bevegelse som kontraster, spørsmål/svar

Gir kostymene/fargene/lyset den fascinasjonen/avstanden vi trenger til kunst (?) - som når ettåringen er krypende på vei inn til mor som danser på scenen men stopper opp ved hvert lysskift, fascineres av bevegelsene i kostymet og hvordan fargene spiller med hverandre og fremdeles snur seg etter lyden han har hørt gjennom mer enn 20 prøver - kanskje han opplever at utøverne gjør det - ikke for å øve, men på ramme alvor - kanskje gjenkjennelsen ligger nettopp i at danserne og sangeren gjør dette like mye på alvor som når han er i sin egen lek?

Virkemiddel / elementer som borte/bø

Logiske og for den voksne gode overganger, betyr mindre for denne målgruppen enn for de fleste voksne. Ideen om "ute av øye ute av sinn" er like aktuell som ide i en dramaturgisk oppbygning som linjære ideer! Vi mennesker har en utrolig evne til å skape sammenhenger - og publikum i denne aldersgruppen skaper kanskje de overganger og de sammenhenger de trenger for å bli med i fiksjonen bare vi gir de tid nok. Kanskje er de bedre enn oss voksne til å se sammenhenger, og åpne for sammenhenger vi forlengst har lukket igjen for!?

Sorte bein i teatret har klare assosiasjoner til barns lek med det å bli borte og det å komme til syne. Det er et klart uttrykk for borte/bø. Sorte bein rammer inne scenen og gir fokus til publikum. På samme måte rammer ansiktet inn øyner og munn. Dette er elementer som vi har skapt variasjoner over i TreMødre.

Vi kan dekke til ansiktet med hendene og "forsvinne" for den som ser på. Utøverne kan forsvinne ut av scenen eller komme på scenen i løpet av sekunder. Vi kan aldri helt forberede oss på hva som kommer til å skje i neste sekund. Hvilken "maske" dukker opp neste gang?

Barn har ideen om masken/personen i sitt vokabular og denne er i slekt med borte/bø leken. Ordet maske kommer fra latin og ble opprinnelig brukt om en teatermaske. Ordet er i sin grunnbetydning konkret, selve den fysiske masken og sier i overført betydning noe om menneskelige karaktertrekk. Masken i teatret brukes i situasjoner som handler om å komme til syne, forsvinne, skifte ansiktsuttrykk/maske, endre rollefigur, ...

Hva er uro - for den voksne - for barnet? Hva er medaktivitet?

Vi ser barn strekke på seg, vi ser barn reise seg opp, vi ser barn stå å gynte, vi ser barn sette seg i krype stilling, vi ser og hører svar og gjensvar, vi ser bevegelser og medbevegelser

Flere av barna ble fascinert av forestillingen og det virket som om de ble dratt inn i bevegelsene som foregikk ute på scenen. De hermet/tok inn i seg det de så; å krype, flakse med hendene, stå opp ned, sette hodet i gulvet, virre med hodet

Vi ser stadig at barn hermer bevegelser, prøve disse ut, prøver seg på rytmer og motrytmer. Lyd og rytme inspirerer til medlyder og medbevegelser som ikke alltid er like lett å tolke for den voksne. Vi ser lett at barn beveger seg i takt med rytmer men vi har vanskeligere for å tolke andre forhold til rytmer som barna utøver. Det som oppleves som fysisk aktivitet hos barna og som vi føler som uro, kan godt være komplekse rytmer, motrytmer og fraser som spontane gjensvar til det som skjer på scenen. Problemet kan selvfølgelig være at barnas aktiviteter forstyrrer de andre barna og drar fokus bort fra den kunstneriske prestasjonen til utøverne. Vi opplevde mellom annet et barn som ble så fascinert av sangen i forestillingen og opplevde det som en samtale som den skulle være med i, gi svar til og fylle ut mellomrommene i, de mellomrommene som vi voksne kalte pauser. Den voksne prøvde i flere tilfeller å hysje på den lille, men like etter var barnet i gang med sine medlyder. Det er jo uhøflig og ikke svare når noen prøver å kommunisere med en!

Vi ser litt for ofte den voksne som prøver å regulere barnets aktivitet ved å ta det opp på fanget, be det sette seg, dra barnet i genseren, riste på hodet, kanskje samtidig som et annet barn sitter på den voksnes fang og blir forstyrret av den voksnes aktivitet i *sin* opplevelse av forestillingen.

En ting er å henvende seg til barnet for å hjelpe det til å gi fokus på kunstformidlingen ved hjelp av blikk, peking, et lite "se der" og på den måten også forsterke og bekrefte barnets opplevelse, men enda viktigere synes å være at den voksne involverer seg for å oppleve kunsten på sine egne premisser og gjerne med barnets innstilling og åpenhet til opplevelsen.

Vi har mange tilbakemeldinger fra foreldre som har hatt skjellsettende opplevelser gjennom å oppleve hvordan egne barn opplever og reagerer på et kunstneriske uttrykk. Og i *TreMødre* har forundringen ikke minst har vært stor i forhold til at det er dans, ikke ord som formidler – en kunstform mange voksne kan ha problem med fordi de "ikke forstår." Når de så opplever barnas intense oppmerksomhet, barnets lydige og fysiske respons oppdager det sitt eget barn på en ny måte og forestillingen på en ny måte, gjennom barnet.

Vi har opplevd det storslåtte, for en komponist, at et barn **synger** nesten hele forestillingen inspirert av hva som skjer på scenen delvis som herming og delvis som fullførende elementer i ulike musikalske sekvenser. Det vil i sånne sammenhenger være en vurdering om dette forstyrrer de andre barna, eller om det er med på å gi opplevelsen til de andre tilskuerne en ekstra dimensjon.

Vi som utøvere kan prøve gjennom etableringen av fiksjonskontrakten å gi til kjenne noe om hvilke aktivitet som er ønsket - og hvilke som ikke er ønsket. Vi ser dette både ut fra tryggheten til den voksne og av hensyn til de andre tilskuerne. Vi merker at vi lykkes bare til en viss grad fordi de voksne som publikum gjerne har egne dypt funderte oppfatninger av hvordan en skal oppføre seg på teater, på en utstilling, på en konsert, som kanskje er implementert når denne var barn. Men for utøverne skaper det mer uro når de voksne er mer opptatt av hvordan barna oppfører seg, i stedet for å la seg involvere i forestillingen. Vi får urolige barna når de hele tiden er i et slags kontrollforhold til den voksne, og ofte tar blikket bort fra forestillingen for å se hva den voksne gjør...

Gjennom arbeidet med forestillingen *TreMødre – Ex auditorio* har vi oppdaget, sett og fundert for å komme frem til et kunstnerisk uttrykk vi kan stå for som kunstnere. Samtidig har det vært viktig å føle at vi tok de minste barna på alvor. Det har ikke vært lett, og selv om ikke entydige svar kommer ut av våre erfaringer, synes iallfall de som har vært med i produksjonsarbeidet og prosessene rundt den at arbeidet har gitt noen av de største kunstneriske utfordringene en har møtt i sin kunstneriske karriere. Dette har ikke minst handlet om møtet med det enkelte barnet i selve forestillingen. Hvordan en som utøver har måttet åpne opp sitt eget uttrykk og invitere det enkelte barnet inn til å oppleve sammen med oss. En vilje til å kommunisere, en vilje til å se, en vilje til å bekrefte hvert enkelt barn i publikum har vært krevende men nødvendig og gitt en forståelse for hvilke unike publikummere barna representerer. For oss sier dette noe om at scenekunst for de minste kan være noe annet enn det er for den voksne publikummer. Våre opplevelser av tid, hvor lenge noe skal vare, vår sans for timing, vår opplevelse av hva som er gjenkjennelse, vår opplevelse av hva som er gjentakelser og repetisjoner, vår opplevelse av at noe skal forstås på vår voksne måte, har ikke alltid vært relevante når vi har prøvd å lage kunst for de minste. Vi har måttet justere, vi har måttet lære, vi har måttet forstå på nytt – noe vi kanskje innerst inne alltid har visst, men som vi ikke har vært modige nok til å praktisere – at det handler om ærlighet i formidlingen og en genuin vilje til å ville formidle.