

Växjö Universitet

Institutionen för pedagogik

Kulturledarprogrammet

Musikvetenskap

C-uppsats Ht 2006

Handledare: Karin Hallgren

**Musikalisk barnteater**  
– **musikens funktion i barnteaterberättandet på**  
**Regionteatern Blekinge-Kronoberg**

Carolin Nordstrand

## **Förord**

Arbetet med denna uppsats har vid de flesta tillfällen varit inspirerande och spännande. För mig personligen har arbetet givit en ökad inblick i barnteaterberättandet och öppnat mina sinnen inför detta fantasifulla och inspirerande sätt att arbeta med teater. Min förhoppning är att det ska bli lika roligt för Er läsare att ta del av denna text som det varit för mig att jobba med den.

Jag vill passa på att tacka personalen på Regionteatern Blekinge-Kronoberg för att Ni tagit Er tid för mig och mina frågor kring Ert arbete. Ett speciellt tack till Jan Lindell och Johan Bernander som ställt upp som informanter till denna uppsats. Det har varit inspirerande och intressant att träffa Er och jag hoppas vi får tillfälle att mötas igen inom nya projekt.

## **Abstract**

Carolin Nordstrand: Muscial theatre for children – the function of the music in theatrical storytelling for children in Regionteatern Blekinge-Kronoberg. Sweden, Växjö, 2006.

The aim of this essay is to examine music in theatre for children. There is not much recent research about the subject so this essay is a way to discern this part of the theatre and to get more people interested in the matter. The survey will focus on how music is used in an institutional theatre (Regionteatern Blekinge-Kronoberg) that works with plays for children. The research consists of interviews with a composer, a director and analyzes of three plays for children played in Regionteatern Blekinge-Kronoberg. The music in the plays will be compared to recent theories about music in storytelling.

The music in the plays is used in different ways but often to explain things that are not told with words, for example feelings and description of characters. The way music is used is closely linked to how the director and composer think about music. An example is their central idea of music as a power that reaches directly to the audience. It is also important to keep in mind that it is adults that create theatre for children which means that the music and stories are always filtered by adult's eyes and ears.

Keywords: Theatre, children, music, composer, director, *Kookaburran och Sjöhästen*, *Herr Cornelius*, *Fröken Roos och Pingvinen*, *Andrejs längtan*, Regionteatern Blekinge-Kronoberg.

## Innehållsförteckning

<b>Innehållsförteckning .....</b>	<b>3</b>
<b>Inledning.....</b>	<b>4</b>
Allmän inledning till ämnesområdet .....	5
Syfte och frågeställningar .....	6
Avgränsningar .....	7
Metod och material .....	7
Forskningsläge.....	10
Teoretiska utgångspunkter.....	12
<b>Kort historik kring barnteater och Regionteatern Blekinge-Kronoberg....</b>	<b>15</b>
Berättande inom barnteater .....	15
Regionteatern Blekinge-Kronoberg.....	17
<b>Musikens användning på Regionteatern Blekinge-Kronoberg.....</b>	<b>18</b>
Informanter.....	18
<i>Jan Lindell</i> .....	19
<i>Johan Bernander</i> .....	21
Utvalda pjäser.....	23
<i>Kookaburran och Sjöhästen</i> .....	24
<i>Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen</i> .....	28
<i>Andrejs längtan</i> .....	31
Slutsatser kring musiken i barnteatern på Regionteatern Blekinge-Kronoberg .....	33
<i>Hur används musiken?</i> .....	34
<i>Varför används musiken som den gör?</i> .....	35
<b>Slutord .....</b>	<b>36</b>
<b>Referenser.....</b>	<b>38</b>

## **Inledning**

Idén till denna uppsats är ett resultat av ett personligt intresse som växt fram under de senaste åren. Då jag länge intresserat mig för musiken som berättarverktyg var valet av detta ämnesområde givet. Musikteatern har varit ett självklart inslag i mitt liv bl.a. genom utbildning på en musikteaterskola och deltagande i musikteateruppsättningar. Musikteatern är alltså ett stort intresse som bidragit till en vilja att vidare undersöka musikens roll i ett sceniskt berättande.

Med tanke på min personliga ingång till ämnet musikteater är det kanske inte alla som automatiskt drar paralleller till barnteater. Dock är det ett faktum att det ofta används musik inom barnteater och kända kompositörer som t.ex. Gunnar Edander har ägnat sig mycket åt just detta. Musikens roll i berättandet gör alltså att genren blir intressant ur ett musikteatraliskt perspektiv. Mitt personliga intresse för barnteater har dessutom väckts genom olika kurser inom min universitetsutbildning där ämnet dykt upp som exempel i olika pedagogiska och politiska sammanhang. Barnens rätt till kultur och bemötandet av barnen i teatersalongen har diskuterats i olika sammanhang och vidare har vi studenter vid ett par tillfällen getts möjlighet att få kontakt med Regionteatern Blekinge-Kronoberg som har ett politiskt uppdrag att spela teater riktad mot just barn och ungdomar. Det har dessutom redan tidigare funnits samarbeten mellan denna teaterinstitution och universitet då det t.ex. gjorts en avhandling på ämnet barnteater inom sociologi och en rapport om lärarens roll i elevernas möte med teater, på pedagogiska institutionen<sup>1</sup>. Det finns alltså ett intresse för barnteater på den egna (pedagogiska) institutionen, men ingen har hittills intresserat sig för musiken som del i denna genre. En annan iakttagelse av den forskning som gjorts i Växjö är att den inriktar sig på upplevelser av teater (receptionsledet). Forskningen har alltså inte tagit upp produktionsledet, vilket jag avser göra i denna uppsats. Samma sak gäller inom barnteaterforskningen i stort vilket jag återkommer till senare.

Ett personligt intresse för musikteater och ett nyväckt intresse för det välutforskade ämnet barnteater ligger alltså till grund för denna uppsats. Uppsatsen kommer följaktligen att diskutera musikens roll inom barnteaterberättande och därmed ta upp ett ämne som tidigare inte intresserat forskarvärlden i någon större utsträckning.

---

<sup>1</sup>Lund 2004: *Iscensättningar och upplevelser*.

Fritzén & Gustafsson 2004: *Idag ska vi på teater. Det kan förändra ditt liv*.

## Allmän inledning till ämnesområdet

Barnteatern har länge funnits som företeelse i vårt land, men har inte alltid sett ut på samma sätt som idag.<sup>2</sup> Idag har barnteatern en självklar plats i samhället och det finns flera teatrar som har som uppdrag att spela teater speciellt riktad till barn och ungdomar. Barnteaterns framväxt hör starkt samman med utvecklingen av den svenska kulturpolitiken som på 1970-talet blev konkretiserad genom Ny Kulturpolitik<sup>3</sup> och efterföljande propositioner. Debatten kring kulturens framtid blev vid denna tid omfattande, vilket bl.a. kan avläsas i de åsikter som olika remissinstanser haft kring de förslag som lades fram i Ny Kulturpolitik.<sup>4</sup> Att kultur ska vara tillgänglig för alla landets medborgare kan sägas sammanfatta de förslag som presenterades.<sup>5</sup> Även resonemang kring barn- och ungdomsteater uppmärksammades i detta betänkande.<sup>6</sup> De tankar och principer som växte fram i och med den nya kulturpolitiken lever kvar än idag. 1996 lades en ny proposition fram för att utveckla kulturpolitiken. Denna proposition är en vidareutveckling av 1970-talets kulturpolitik men dess syfte var bl.a. att förändra de äldre propositionernas målsättningar som ansågs vara för vaga. I denna nyare proposition blev barn- och ungdomskultur än en gång uppmärksammas, bl.a. inom teaterområdet.<sup>7</sup>

Dagens kulturpolitiska målsättningar har alltså sin grund i 1970-talets kulturpolitiska värderingar, vilket man också finner exempel på i de aktuella formuleringarna. T.ex. visar dagens målsättning om jämställdhet på tanken om alla människors (även barns) rätt till kultur som sedan 1970-talet blivit ett självklart område för den svenska kulturpolitiken.

Kulturpolitiken skall verka för alla människors möjlighet och lust att vara en del av kulturlivet, att uppleva kultur och ägna sig åt eget skapande. [...] Förutsättningen för kulturell jämlikhet skapas hos den unga människan. Kulturpolitiken skall bidra till att den kulturella stimulansen i förskola och skola stärks.<sup>8</sup>

Jämlikhetsmålet innefattar alla landets medborgare och fokuserar på barn och ungdomar som bör få ”kulturell stimulans” i skolan. I detta sammanhang är också det kulturpolitiska bildningsmålet,

---

<sup>2</sup> För överblick av barnteaterhistoria se Helander 1998: *Från Sagospel till Barntragedi*

<sup>3</sup> Betänkande från Kulturrådet, SOU 1972:66 och SOU 1972:67

<sup>4</sup> Proposition 1974:28 s. 28-52

<sup>5</sup> SOU 1972:66, *Ny Kulturpolitik* s. 171

<sup>6</sup> SOU 1976:66, *Ny Kulturpolitik* s.312-313

<sup>7</sup> Proposition 1996/97:3

<sup>8</sup> De Kulturpolitiska målen: <http://www.kulturradet.se/index.php?pid=2056> (2006-12-18)

som talar om värdet av att få del av olika normer, ideal och värderingar, centralt<sup>9</sup>

I det kulturpolitiska målet om mångfald betonas också barnens rätt till olika former av kultur:

Det är av särskild vikt att barn och unga har alternativ till det kommersiella kulturutbudet.

Ungdomars egna mötesplatser och skapande bör sättas främst.<sup>10</sup>

Barnens rätt till kultur och tanken att nå alla barn genom skolan fick alltså genomslag i och med dessa kulturpolitiska mål. Barnkultur blev följaktligen ett viktigt område och därmed lades också mer fokus på teater för barn. Skolteater blev en av 1970-talets satsningar som än idag lever kvar.

Sedan kulturpolitikens och barnteaterns genomslag på 1970-talet har mycket hänt inom barnteaterforskningen i Sverige. Den forskning jag tagit del av inom ämnesområdet inriktar sig oftast på ämnesval och pedagogik inom berättandet. Dessutom är publikens upplevelse av föreställningen ett vanligt forskningsområde som bl.a. utforskats av Karin Helander. Barnteater som forskningsområde kommer jag att återkomma till i uppsatsens forskningsorienterande del. Dock vill jag i detta sammanhang betona att forskningen kring barnteater inte tagit upp musiken i någon större utsträckning, vilket denna uppsats syftar till att göra.

Ämnet barnteater är alltså intressant ur två perspektiv; dels ur ett forskningsperspektiv där forskare tidigare inte lagt någon större vikt vid musiken inom teatern, dels ur ett samhällsperspektiv kopplat till utvecklingen av den svenska kulturpolitiken.

### **Syfte och frågeställningar**

Syftet med denna uppsats är att belysa musikens roll inom berättandet i barnteater. Detta kommer göras genom att utreda dagens användning av musik i barnteaterberättandet på Regionteatern Blekinge-Kronoberg. Ambitionen är att utreda vilken roll musiken tilldelas inom berättandet och fylla delar av det tomrum som finns i musikforskningen inom barnteatern.

Uppsatsens frågeställningar blir följaktligen:

- Hur använder man sig av musik i teater för barn på Regionteatern Blekinge-Kronoberg?
- Varför används musiken som den gör i barnteatern på Regionteatern Blekinge-Kronoberg?

---

<sup>9</sup> De Kulturpolitiska målen: <http://www.kulturradet.se/index.php?pid=2056> (061218)

<sup>10</sup> De Kulturpolitiska målen: <http://www.kulturradet.se/index.php?pid=2056> (061218)

Förutom en utredning av Regionteaterns arbete på området, samt en presentation av deras verksamhet, kommer en kortare litteraturstudie om barnteaterns historia och dess nuvarande roll i samhället presenteras som en grund till att förstå det övergripande berättandet och målet med barnteatern. Utan att ha en förståelse för själva barnteatern kan varken jag eller läsaren förstå musikens roll inom genren. För att vidare kunna utreda musikens roll kommer ett teoriansknytande kapitel om musiken som berättarverktyg presenteras.

### **Avgränsningar**

Denna uppsats kommer inte ta upp barnens upplevelser av musik i pjäser, utan fokusera på konstnärernas syn på musiken och användningen av densamma. Denna del av teaterns arbete kallar jag i uppsatsen för produktionsledet, vilket alltså innebär hela det arbete som infaller innan en uppsättning spelas för publik. Skrivande av manus, repetitioner och komposition av musik är några av de saker som händer under denna period. I motsats till detta sätts barnens möte med teatern och deras upplevelser i samband med en föreställning, här kallat receptionsledet.<sup>11</sup> Receptionsledet hör givetvis tätt samman men produktionen då produktionsteamet hela tiden är medvetet om det framtida mötet med publiken och arbetar mot detta. Dock syftar inte uppsatsen till att undersöka receptionsfasen även om den i vissa kapitel kommer beröras.

Anledningen till valet att fokusera på produktionsledet är att det tidigare skrivits en hel del om reception inom barnteater. Framförallt har de texter som tidigare skrivits på Växjö Universitet gjort iakttagelser och dragit slutsatser kring receptionsledet.<sup>12</sup>

### **Metod och material**

För att kunna utreda mitt ämne har jag inriktat mig på några specifika föreställningar och undersökt musikens roll i berättandet i dessa uppsättningar. Jag har vidare intervjuat två personer som varit med och skapat föreställningarna för att ta reda på hur de ser på musikens roll i berättandet och hur den passar in i sammanhanget.

De utvalda föreställningarna är pjäser som spelats på Regionteatern Blekinge-Kronoberg, som har sitt huvudkontor i Växjö. Då teatern följer ett politiskt uppdrag om att spela barn- och ungdomsteater, och därmed har mycket kunskap kring ämnet, är de en bra samarbetspartner. De

---

<sup>11</sup> Uppdelning gjord efter Milekic 1999: *Sagan om Unga Teatern i Malmö 1970-1992*

<sup>12</sup> Lund, 2004

Fritzén & Gustafsson, 2004



människor jag träffat i samband med uppsatsen är anställda på Regionteatern Blekinge-Kronoberg och de arbetar alltså efter de mål och uppdrag som Regionteatern har. Vid de tillfällen jag träffat mina informanter har jag blivit positivt bemött och båda har visat entusiasm över mitt intresse för musiken inom barnteaterområdet. Mina intervjuer med informanterna utformades som samtal kring barnteatern och dess berättarspråk. Musikens roll i berättandet stod i centrum och produktionsprocessen diskuterades. Samtalen tog upp de pjäser jag valt att ta upp i uppsatsen för att jag skulle få en förståelse för hur man arbetat fram föreställningarna och vad tanken bakom dem varit. Inför intervjuerna hade jag alltså sett de aktuella pjäserna samt tagit del av litteratur kring barnteater. Förebereelserna inför intervjuerna var också av en mer planerande karaktär då jag på förhand planerade in var i uppsatsens sammanhang informanternas åsikter kom att få betydelse. Informanterna hjälpte mig att besvara hur produktionsteamet bakom pjäserna använder sig av musiken och de gav mig åsikter om varför musiken är viktig för berättandet. Därmed fick jag också deras personliga svar på varför musiken används som den gör i berättandet. Efter intervjuerna sammanfattades samtalen och jag lät mina informanter läsa igenom dessa sammanfattningar och godkänna dem innan jag använde uppgifterna i uppsatsen. Detta gjordes för att undvika missförstånd mellan mig och informanterna och för att jag ville försäkra mig om att jag inte skrivit något om informanterna som de själva inte kan stå för. Dock är det viktigt att hålla i minnet att informanterna fungerat som ett komplement till övrigt material (pjäser och litteratur) i uppsatsen. Därför har jag valt att inte endast utgå från informanternas åsikter och uttalande i min bearbetning av material eftersom denna uppsats inte syftar till att styrka informanternas personliga utgångspunkter. Istället har jag i uppsatsens diskussion försökt hitta en balans mellan det material jag fått via intervjuer, de slutsatser jag kunnat dra av de aktuella föreställningarna och den litteratur och tidigare forskning som finns att tillgå.<sup>13</sup>

De pjäser jag tar upp i uppsatsen är utvalda i samarbete med Regionteatern Blekinge-Kronoberg. De innehåller alla musik som en del av berättandet och de har skapats under olika förutsättningar, vilket jag återkommer till senare. De aktuella pjäserna heter *Kookaburran och Sjöhästen*, *Herr Cornelius*, *Fröken Roos* och *Pingvinen* och *Andrejs längtan*. Dessa pjäser hör dessutom tätt samman med de personer jag intervjuat. Den ena informanten, Jan Lindell, är kompositör till

---

<sup>13</sup> Tankarna kring intervjuförandet är inspirerade av Steinar Kvaales forskning kring forskningsintervjuer. För vidare läsning om detta se Kvale 1997: *Den kvalitativa forskningsintervjun*

musiken i *Kookaburran och Sjöhästen* och *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen*. Han var dessutom musiker i *Andrejs längtan*. Den andra informanten, Johan Bernander, har dramatiserat pjäsen om *Kookaburran och Sjöhästen* och regisserat *Andrejs längtan*. Jag blev under intervjuerna tipsad om ytterligare en pjäs (*Adjö Herr Muffin*) som både Jan Lindell och Johan Bernander ansåg vara ett bra exempel på en musikteaterföreställning för barn. Jag valde dock att inte ta med denna föreställning i uppsatsen. Pjäsen uppfördes nämligen under samma period som *Andrejs längtan* och *Kookaburran och Sjöhästen* och har skapats i samma stil och anda som dem. Under den period då dessa tre pjäser spelades hade teatern fått extra resurser i samband med ett forskningsprojekt, vilket ledde till att de kunde satsa extra på dessa föreställningar.<sup>14</sup> Tematiken i *Adjö Herr Muffin* är också lik *Andrejs längtan* där sorg och död står i centrum. För att få en större spridning på de pjäser jag skulle analysera valde jag istället att använda mig av *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen* som skiljer sig från de övriga då den bl.a. är en nyare produktion med en mindre ensemble.

Musiken i de pjäser jag sett har analyserats utifrån dess plats i föreställningarna. Analyserna inriktar sig på att ta upp var i berättandet musiken får plats och hur den används av musiker, skådespelare och regissörer. Var i händelseförloppet kommer musiken in? Finns det speciella tillfällen där musiken används? Varför används den just här? Dessa frågor har alla varit centrala i analysen av pjäserna. Jag har alltså undersökt musikens roll i föreställningarna och inte gjort några musikteoretiska analyser av musikens uppbyggnad. Därför har jag utgått från inspelade och liveframförda föreställningar i min utredning och har valt att inte använda mig av noter och musikinspelningar i arbetet.

Ett par av de utvalda pjäserna har jag sett live och en av dem har jag enbart sett på en inspelning som Regionteatern Blekinge-Kronoberg gjort för egen dokumentation. De inspelningar jag fått del av är alltså filmade med en fast kamera som dokumentationsmaterial och får inte lämna teaterns lokaler vilket innebär att jag fått titta på filmerna hos dem. Det är självklart skillnad i upplevelsen av pjäsen beroende på vilket sätt jag fått ta del av dem. Fördelen med att se en föreställning live är att man får en helhetsupplevelse och kan lägga märke till detaljer och ta del av publikens reaktioner. Ser man på en inspelning blir det svårare att läsa av de stämningar som skapas i spelrummet och det är svårare att uppfatta scenografi, ljussättning och

---

<sup>14</sup> Intervju med Johan Bernander 2006-11-23

andra detaljer. Ljudkvalitén blir också bättre live. Martin och Sauter som skrivit boken "Understanding Theatre" menar dessutom att en filminspelning bör ses som en sekundärkälla i förhållande till ett liveframträdande just därför att man genom filmen får en annan upplevelse än live. De menar att enkla inspelningar bara fungerar för att friska upp minnet efter att ha sett en liveföreställning. Vidare påstår de dock att en filminspelning inte helt ska förkastas som underlag till en analys så länge den som utför analysen är medveten om att det är ett dokument man studerar och inte ett framförande.<sup>15</sup> Eftersom jag inte haft tillgång till liveframföranden till alla de aktuella pjäserna inser jag att min uppfattning av pjäserna (inspelningarna) är begränsade. Dock anser jag också att videoinspelningarna var funktionella i mitt arbete då jag inte analyserat uppfattningen av pjäserna utan istället musikinslagens placering och funktion. Ibland underlättades t.o.m. arbetet tack vara inspelningarna då jag kunnat pausa förloppet och gå tillbaka och se samma sak flera gånger. Detta är en fördel som jag anser väga upp en del av den upplevelse som går förlorad när man inte ser en föreställning live. Man kan alltså konstatera att jag uppfattat pjäserna olika beroende på hur jag sett dem, vilket kan påverka analyserna. Därför har jag valt att lägga en analytisk tyngdpunkt på *Kookaburran och Sjöhästen* som jag både sett live och på inspelning och därför har två utgångspunkter från. Just *Kookaburran och Sjöhästen* kommer därför att fungera som huvudmaterial i uppsatsen medan *Herr Cornelius*, *Fröken Roos och Pingvinen* och *Andrejs längtan* kommer användas som jämförande material. Detta kommer att ske genom att undersöka om musiken används på samma sätt i dem som i *Kookaburran och Sjöhästen* och därmed kunna dra mer generella slutsatser än jag kunnat göra om jag bara valt att utgå från en pjäs.

### **Forskningsläge**

Jag har tidigare konstaterat att det finns mycket skrivet om barnteatern som ämnesområde men att det finns luckor inom forskningen av musiken på området. Jag kommer i detta avsnitt gå djupare in på forskningsläget och presentera några olika forskare som berört det aktuella ämnet. Den litteratur jag hänvisar till är i första hand svensk, då det är barnteatern i Sverige som berörs i denna uppsats.

---

<sup>15</sup> Martin & Sauter 1995: *Understanding Theatre – Performing Analysis in Theory and Practice* s. 110-111

I en diskussion kring forskning om barnteater är det som svensk svårt att förbigå Karin Helander. Hon är en av de ledande forskarna inom området och som professor i teatervetenskap i Stockholm och föreståndare för Centrum för barnkulturforskning, har hon skrivit en del intressanta böcker på ämnet barnteater. Ett exempel är hennes ”Från Sorgespel till Barntagedi” som gör nedslag i den svenska barnteaterhistorien. Hon tar i boken bl.a. upp hur man arbetat med barnteater och hur barnen upplever mötet med denna teater. Helander nämner ofta i sina texter att det finns musik med i olika verk, men går inte djupare in på resonemang om dessa. Däremot berör hon i den aktuella boken ämnet barnopera och motiverar valet av ämne genom att hänvisa till ”bristen på tidigare forskning i ämnet”<sup>16</sup>. Detta citat understryker alltså mitt konstaterande om att det finns ytterst lite forskning kring musik inom barnteatern, då hon här hänvisar till en genre som är beroende av musiken. Helander har också diskuterat begrepp som barndom och barndomsdiskurser, och har i detta sammanhang satt barnteatern i samband med samhällets syn på barnet.<sup>17</sup>

Som jag tidigare nämnt finns mycket forskning kring barnteatern som företeelse samtidigt som det är brist på forskning kring musiken i barnberättandet. Varför har man då undvikit detta område? Kanske för att det faller mellan stolarna i det den akademiska ämnesuppdelningen. Musik i teater är en intermedial företeelse som inte alltid anses passa inom ramarna för den rena musikvetenskapen. Men inte heller forskare inom teaterns område är alltid så intresserade av musiken då musiken ses som ett eget ämne. Eller är det kanske så att de kunskaper som krävs för att analysera musiken inte finns inom teaterforskarnas ämneskår på samma sätt som dramaturgiska färdigheter saknas hos musikvetarna? Denna diskussion handlar i grund och botten om förhållandet mellan texten och musiken. Vem som ska utforska vad har genom historien också handlat om vilket som ansetts vara viktigast; text eller musik?<sup>18</sup> Denna fråga är dock inte aktuell för denna uppsats och därför finns det ingen anledning att gå djupare in på en diskussion kring varför musiken inom barnberättandet inte utretts, utan det räcker med att konstatera att så är fallet. Kunskapsluckan inom området behöver fyllas och denna uppsats är ett försök att bidra till detta och därmed uppmuntra till vidare forskning inom området

---

<sup>16</sup> Helander 1998 s. 10

<sup>17</sup> Helander 2003: *Barndramatik och barndomsdiskurser*

<sup>18</sup> Weisstein 2002: ”Librettologi” i Lund (red.) 2002: *Intermedialitet – Ord, bild och ton i samspel* s. 85-93

Musikens berättande funktioner inom teatern i allmänhet har inte heller tagits upp i någon större utsträckning i forskningssammanhang. Inom filmgenren har musiken fått ganska stort utrymme inom forskningen, t.ex. har Ann-Kristin Wallengren bidragit med en bok om musikens roll inom stumfilmen. Wallengren hänvisar i boken även till andra forskare som intresserat sig för berättande musik inom filmvärlden och visar bl.a. på hur utbredd denna gren är i USA.<sup>19</sup>

Även inom teatern finns det exempel på forskare som ägnat sig åt musiken inom berättandet. Wallengren hänvisar bl.a. till F.W. Sterfeld som analyserat musik från Shakespeares tragedier<sup>20</sup>. Inom vårt eget land är Karin Hallgren och Frithjof Lund exempel på författare som berört musik inom teatern. I Hallgrens "Borgerlighetens teater" berörs t.ex. musikens strukturella och stämningsskapande funktion på den teater som undersöks<sup>21</sup>. Lund gör i sin avhandling istället ett försök att utreda teatermusikens upplevelsemässiga funktion och vill utreda "teatermusiken" och andra "teatermusikaliska ljudhändelser".<sup>22</sup> De forskare jag berört har dessutom i sina texter uppmuntrat till vidare forskning inom ämnet då de konstaterat att det finns mycket kvar att utforska och alltför lite litteratur att tillgå. Ingen av de nämnda författarna har dock ägnat sig åt musiken inom barnteater i de aktuella texterna.<sup>23</sup>

Några som i motsats till Helander i viss mån intresserat sig för just musiken inom barnteatern är Karin Hallgren och Lena Kåreland som i sin analys av Klarateaterns version av *De vilda svanarna* ägnar ett helt kapitel åt just musikens plats i föreställningen. Dock ligger inte bokens fokus på just detta, men ämnet har alltså tagits upp.<sup>24</sup>

### **Teoretiska utgångspunkter**

I detta kapitel presenteras olika teorier om hur musiken kan användas som verktyg i ett berättande. Dessa teorier kommer att återkomma i analysen av musiken i de aktuella pjäserna. Inom teater och filmberättande är musiken ett viktigt inslag och har därför (som jag presenterat i min forskningsorientering) i vissa fall tagits upp till diskussion. De flesta av de teorier jag här

---

<sup>19</sup> Wallengren 1998: *En afton på Röda Kvarn – Svensk stumfilm som musikdrama* s. 11

<sup>20</sup> Wallengren 1998 s. 70

<sup>21</sup> Hallgren 2000: *Borgerlighetens teater*

<sup>22</sup> Lund 2003: *Teatermusikaliska Ljudhändelser*

<sup>23</sup> För svensk forskning om musik inom teater se även Kronlund 1989: "Musiken låten ljuda, mina vänner!" – *Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*

<sup>24</sup> Hallgren & Kåreland 2003: *De vilda svanarna – en pjäs i tiden: om Klarateaterns premiärföreställning*

presenterar är hämtade från forskning kring filmmusik, men har tidigare också applicerats på teatermusik.

När musik används som förmedlare av en berättelse ges musiken en roll som meningsskapande. Musiken används för att förmedla en viss historia eller känsla och tilldelas därmed en viss mening. Diskussionen om huruvida musiken kan vara meningsbärande har funnits ända sedan antiken och lever än idag. Denna diskussion handlar till stor del om huruvida musiken har en mening utanför sin egen struktur (en så kallad utommusikalisk mening) eller om musiken inte refererar till något annat än sig själv (inommusikalisk mening).<sup>25</sup> Dessa uppfattningar varierar mellan olika forskargrupper och ämnesinriktningar inom musikvetenskapen. De som ägnar sig åt sociologi och framförandeanalys menar ofta att uppfattningen av musik, och därmed den mening den förmedlar, kan skifta beroende på i vilket sammanhang (var och när) man lyssnar på musiken. Simon Frith är en av dem som menar att musikens omgivande situationen påverkar vår uppfattning.<sup>26</sup> Inom teatern är denna situation given. Handlingen i en pjäs presenteras för alla som tittar på föreställningen och alla får därmed samma förutsättningar att uppfatta musiken i pjäsens kontext. Å andra sidan kan publiken ha ytterligare referenser som påverkar uppfattningen av pjäsen och om huruvida musiken är vacker eller inte. Men musikens plats i pjäsens handlingsförlopp och den kontext den framförs i är alltså presenterad för hela publiken och därmed är situationen given.

Det finns mer konkreta teorier om hur musiken används inom ett berättande. I en teaterpjäs eller en film kan den musik som ingår i berättelsens fiktion delas upp i två olika kategorier; diegetisk och icke-diegetisk musik. Denna uppdelning handlar om huruvida musikinslagen är en del av handlingen i filmen/på scen eller om den är tillagd av andra orsaker (t.ex. som stämningsskapande).<sup>27</sup> Med diegetisk musik menas den musik som kommer från en källa på scenen och som rollkaraktärerna uppfattar. Det kan t.ex. vara musik som karaktärerna lyssnar på under en scen eller musik som framförs av karaktärerna i själva historien. Det utmärkande är att denna musik är en del av pjäsens händelseförlopp och rollkaraktärerna är medvetna om att

---

<sup>25</sup> För överblick om musik som meningsbärande se Wallengren 1998 s. 50-57

<sup>26</sup> Frith 1996: *Performing rites - on the value of popular music* s. 205

<sup>27</sup> För diskussion kring dessa företeelser inom filmberättande se Gorbman 1987: *Unheard melodies* s. 3, 14-26

musiken spelas/framförs och de kan höra den i handlingen. Icke-diegetisk musik är däremot sådan musik som ingår i pjäsen men som rollkaraktärerna inte kan uppfatta. Detta kan vara stämningsskapande musik som enbart är till för publiken. Icke-diegetisk musik kan också vara sånger som sjungs av karaktärer på scen men som inte är en del av handlingen utan snarare ger uttryck för en känsla. Det utmärkande är alltså att denna musik inte har sitt ursprung i en konkret situation på scenen utan den är till för att förtydliga en känsla eller en stämning för publiken och inte för rollkaraktärerna, som inte uppfattar denna musik.<sup>28</sup>

Musiken har i ett berättande också konkreta funktioner. T.ex. kan musik användas för att tydliggöra en struktur i en pjäs. Ett exempel på detta är en ouvertyr som berättar för publiken att ”nu börjar pjäsen” och i motsats till detta ett musikstycke som avrundar en akt eller en pjäs och som berättar att ”nu är det slut”. Publiken kan också få hjälp av musiken på andra sätt då den t.ex. kan bidra till att belysa och uppmärksamma en händelse som är viktig för förståelsen av pjäsen<sup>29</sup>. Musiken har också en funktion som stämningsskapande och förtydligare av den miljö där pjäsen utspelar sig. Även karaktärerna kan fördjupas av musiken då musikaliska inslag kan berätta om en karaktärs känsla eller tanke utan att använda sig av ord.<sup>30</sup> Hallgren tar i sin bok upp ett exempel på att religionstillhörighet kan tydliggöras genom musiken trots att dialogen och handlingen inte säger något om saken. I exemplet berättas om hur en luthersk koral används för att befästa att det är Luthers protestantiska tro som är den rätta.<sup>31</sup>

Musiken kan alltså ha många olika funktioner i ett berättande. Hallgren fortsätter att beskriva exempel på detta där hon bl.a. lyfter fram att parallella handlingar kan genomföras på scen tack vare musiken (musik kan gestalta något som sker bakom scen samtidigt som vi ser något annat hända på scengolvet). Även avstånd kan förmedlas genom musik där en växande ljudstyrka kan gestalta hur någon närmar sig medan en svagare musik betyder att någon befinner sig längre bort.<sup>32</sup>

Musiken kan också fungera som ett hjälpmedel genom att påminna publiken om olika händelser, karaktärer eller miljöer. Detta sker genom att ett motiv (en melodislinga) spelas i samband med en viss miljö, händelse eller karaktär. En upprepning av detta motiv kan sedan

---

<sup>28</sup> Hallgren 2000 s. 146

<sup>29</sup> Hallgren 2000 s. 200

<sup>30</sup> Hallgren 2000 s. 149

<sup>31</sup> Hallgren 2000 s. 218

<sup>32</sup> Hallgren 2000 s. 209-211

kopplas ihop med den plats, händelse eller karaktär som tidigare presenterats. Ett återkommande motiv kan alltså på detta sätt bära med sig en viss mening i en historia.<sup>33</sup> Denna företeelse kan ha olika namn, t.ex. erinringsmotiv, ledmotiv eller helt enkelt motiv.

Musiken kan också få andra roller i berättandet. Inom operahistorien skiljer man t.ex. mellan aria och recitativ just för att de får två olika funktioner i berättandet. Recitativet är de musikstycken som kan sägas ersätta talade scener medan arian är de mer melodiösa och virtuosa stycken som ibland mest var till för att låta stjärnorna visa upp sina sångfärdigheter.<sup>34</sup> Under ariorna pausas handlingen och rollkaraktärerna får därmed tillfälle att stanna upp och reflektera över sin situation och sina känslor. Publiken får i dessa arior lära känna karaktärerna på djupet och förstå deras innersta känslor. Arian sätts alltså i motsats till recitativ eller talscener som för handlingen framåt.

## **Kort historik kring barnteater och Regionteatern Blekinge-Kronoberg**

Detta avsnitt består av en kort sammanfattning av barnteaterns historia i Sverige och belyser den tematik och den syn på barn som ligger till grund för mycket av nutidens barnteater. Denna del är till för att skapa en förståelse för barnteatern och de pjäser jag analyserat. I detta kapitel följer också en kort presentation av Regionteatern Blekinge-Kronoberg. Avsikten med denna text är att öka läsarens förståelse för denna institution som står i uppsatsens centrum.

### **Berättande inom barnteater**

Barnteatern har en lång historia, men berättarspråket har givetvis förändrats mycket genom tiderna. Den barnteaterhistoria som här presenteras har sin utgångspunkt i Karin Helanders forskning på området och det som presenteras är alltså hennes version av historieskrivningen.

Att berättandet för barn ändrat karaktär genom historien beror på att samhället förändrats under de århundraden som passerat. I och med samhällets förändring har också synen på barnet förändrats. T.ex. påvisar forskaren Philippe Ariès att barn på medeltiden inte sågs som speciella individer utan snarare som en vuxen i miniformat.<sup>35</sup> Idag är det dock en självklarhet att barnet ses

---

<sup>33</sup> Gorbman 1987 s. 26-27

<sup>34</sup> Grout & Palisca 2001: *A History of Western Music* s. 274, 436-438

<sup>35</sup> Helander 2003 s. 10



som en individ med annorlunda förutsättningar än vuxna. Detta leder också till att det som idag berättas för barn är av en helt annan karaktär än det som skulle berättats på medeltiden. För att hålla mig till en mer närliggande historia än medeltiden kommer jag här att inrikta mig på berättandet under de senaste 50 åren. Detta motiveras genom att det som hänt inom berättandet under denna tid i stor utsträckning påverkat dagens barnteater.

Många forskare inom barnteaterområdet betonar det faktum att barnkulturen sker på de vuxnas villkor. T.ex. talar Helander i "Barndramatik och barndomsdiskurser" om att de vuxnas förväntningar på barn formar berättandet.<sup>36</sup> Det är de vuxna som skriver pjäserna, regisserar och spelar teater för barn och följaktligen avspeglar sig de vuxnas syn på barnen på bemötandet i teatersalongen. Det som barnen får ta del av har alltså filterats av vuxna ögon och öron innan det når målgruppen.

Synen på barn har som sagt förändrats under historiens gång och under 1900-talet kunde man se hur barnteaterns ämne och innehåll ändrades utefter dessa synsätt. Gemensamt för den andra halvan av 1900-talet är att barnen får en framträdande roll i historierna och de ses som kompetenta varelser som löser komplicerade situationer. På 1940- och 1950-talen var de problem som löstes i pjäserna av praktisk karaktär. Problemen var fysiska och barnen kunde genom klurighet och uppfinningsrikedom lösa gåtor och andra problem. På 1960-talet var de problem som skulle lösas av social karaktär. 1960-talet var vänstervågens decennium och dessa politiska åsikter gjorde sig påmind även i barnpjäser.<sup>37</sup> Ämnena på dessa pjäser är karakteriserade av solidaritet och rättvisa vilket tydligt kan ses hos Göteborgs stadsteaters barnensemble som spelade pjäser som "Robin Hood" och "Ostindiefararen".<sup>38</sup> Det var också under denna tidsperiod som barnteatern som företeelse började diskuteras mera intensivt och teatergrupperna krävde barnens rätt till kultur.<sup>39</sup>

På det efterföljande 1970-talet blev barnteaterns ämnen ännu mer djupgående och existentiella frågor togs upp för diskussion. Man ville berätta historier där barnen fick möta sina innersta känslor och det togs upp problem som alkoholmissbruk och skilsmässor. Barnen skulle inte behöva känna sig ensamma med sina problem utan förstå att det fanns fler som var i samma situation. I denna anda slog några av den svenska barnteaterns stora namn igenom; t.ex. Suzanne

---

<sup>36</sup> Helander 2003 s. 5-6

<sup>37</sup> Helander 2003 s. 53-58

<sup>38</sup> Helander 1998 s. 105-107

<sup>39</sup> För att läsa mer om denna diskussion, se Ambjörnsson & Holm (red.) 1970: *Barnteater – en klassfråga*

Osten och Staffan Göthe. Denna 70-talets anda är aktuell än idag och det skrivs fortfarande pjäser på dessa teman. Många nu aktiva teaterarbetare har denna tradition med sig och arbetar efter dess mål. Barnen ska stå i centrum och inga problem är för små eller stora för att tas upp i mötet med barn.

[T]eaterkonst för barn kräver sanning och ärlighet. Barntagedi - eller den optimistiska tragedin för barn - fyller en funktion för den unga publiken. Barnen kan inte skyddas från sorgen, den hör livet till. Teatern måste skildra barnets värld utan skygglappar.<sup>40</sup>

Helander talar också om teatern som ”en lek som uttrycker en uppfattning om livet”<sup>41</sup> och att leva sig in och känna igen sig i en pjäs kan vara som att delta i andras lek<sup>42</sup>. Teatern kan alltså vara ett viktigt inslag i ett barns liv och genom att få ta del av teaterspråkets lek och konstnärliga framställning kan barnen sätta sig in i en problematik som kanske kan vara svår att diskutera öppet i andra sammanhang. Teatern blir en vägledare och hjälpande hand i svåra situationer.

### **Regionteatern Blekinge-Kronoberg**

I samband med 1970-talets kulturpolitiska diskussion, om att kultur ska vara tillgänglig för alla landets medborgare, bildades ett antal regionala riksteaterensembler runt om i Sverige. 1970 bildades en sådan ensemble i Växjö och fick namnet Riksteatern/Växjöensemblen. 1984 övergick ensemblen till att bli en Regionteater för Kronobergs län och så småningom också för Blekinge.<sup>43</sup>

En av teaterns tidigaste ambitioner var att spela teater för barn och ungdomar i regionen. Denna ambition har levt kvar under teaterns framväxt och än idag är barnteatern ett viktigt område för institutionen. Regionteatern Blekinge-Kronobergs resurser delas i princip lika mellan teater för en vuxen publik och teater för barn och ungdomar. Teaterns målsättning är att nå alla barn i Blekinge och Kronoberg med en föreställning per år, vilket är ett högt ställt mål som i nuläget inte går att uppnå. Idag når teatern 50 % av barnen i sin region vilket teaterchefen, Johan Bernander, säger är den högsta siffran i landet.<sup>44</sup> I Regionteatern Blekinge-Kronobergs bolagsordning finns de formuleringar för verksamheten som teatern arbetar under. I dessa

---

<sup>40</sup> Helander sammanfattar Finn Poulsens ord om barnteater i Helander 1998 s. 132

<sup>41</sup> Helander 2003 s. 84

<sup>42</sup> Helander 2003 s. 91

<sup>43</sup> Hoogland 2005: *Spelet om teaterpolitiken* s. 284

<sup>44</sup> Intervju med Johan Bernander 2006-11-23

formuleringar betonas bl.a. att ”särskild vikt ska läggas vid att erbjuda teater för barn och ungdomar” samt att teatern både ska bedriva turnerande verksamhet och spela på en fast scen.<sup>45</sup> Dessa mål är politiskt grundade och kan alltså ändras när som helst, t.ex. vid maktskifte.

Det är många som genom åren bidragit till att barnteatern legat högt på prioritetslistan på Regionteatern Blekinge-Kronoberg. En av dessa är Staffan Göthe som är en av landets mest framgångsrika dramatiker inom barn- och ungdomsteatern. Göthe har arbetat både som skådespelare och dramatiker i Växjö vilket lett till att flera av hans stora verk haft urpremiär på stadens regionala teater. Regionteatern har också samarbetat med Växjö Universitet, t.ex. i forskningsprojektet ”Konst och vetenskap” och i ett samarbete med lärarutbildningen där de blivande lärarna får en inblick i teaterns värld och barnteaterspråket.<sup>46</sup>

## **Musikens användning på Regionteatern Blekinge-Kronoberg**

I detta kapitel sammanfattas det material jag arbetat med i samband med uppsatsen. Inledningsvis presenteras sammanfattningar av intervjuer med mina informanter på Regionteatern Blekinge-Kronoberg. Därefter följer ett avsnitt där de utvalda pjäserna presenteras och musikinslagen i desamma går igenom och analyseras. Det material och de bearbetningar som presenteras i detta kapitel ligger till grund för de slutsatser om musikens roll i berättandet, som dragits i uppsatsen.

### **Informanter**

Det följande avsnittet presenterar en sammanfattning av vad mina informanter berättat om deras syn på barnteater och musikens roll i denna. Jag inleder med att presentera Jan Lindells syn på musiken och kommer sedan ta upp Johan Bernanders. Vissa kommentarer som presenteras i avsnittet kommer inte analyseras i denna uppsats, men finns ändå med i texten då de är intressanta med tanke på att det sedan tidigare finns brist på liknande forskningsmaterial. Jag har så långt det är möjligt försökt använda informanternas egna ord även om rena citat sällan förekommer.

---

<sup>45</sup> Bolagsordning för AB Regionteaterns Blekinge-Kronoberg

<sup>46</sup> Björberg 2003: Växjöensemblen/Kronobergsteatern/Regionteatern Blekinge-Kronoberg

### ***Jan Lindell***

Jan Lindell är fast anställd på Regionteatern Blekinge-Kronoberg där han arbetar som musiker och kompositör. Han spelar för närvarande Herr Cornelius i *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen* och brukar ofta spela någon karaktär i föreställningarna. Hans roller är inte alltid stora utan kan vara någon liten statistroll som innebär att han finns på plats på scen under de musikaliska inslagen. Detta är ett arbetssätt han föredrar av många olika anledningar. T.ex. tycker han det är en fördel att själv få vara med och framföra musiken då han på detta sätt kan kontrollera musiken och göra förändringar under arbetets gång om detta skulle behövas. En annan anledning till att han, som musiker, trivs med att vara på scen är att han anser att musiken ska komma från spelplatsen och inte från ett orkesterdike eller en högtalare. Kommer musiken direkt från spelplatsen blir den en naturlig och äkta del av berättandet och kan leva med i historien.

Som fast anställd på Regionteatern har Jan stor inblick i arbetet på teatern. Han har själv arbetat i flera uppsättningar och vet därför hur arbetet fungerar. Han berättar att han oftast får manus till en pjäs i god tid innan föreställningen ska sättas upp och får sedan tillfälle att diskutera pjäsens innehåll med regissören och hitta de stämningar han vill lyfta fram i pjäsen. Musiken skrivs innan repetitionerna börjar så skådespelarna får tillgång till musikmaterialet från början av repetitionsperioden. Vid vissa tillfällen ändras detta kompositionsskede då musiken ibland skapas under själv repetitionsprocessen då man märker att det kanske behövs ny musik eller om någon speciell känsla improviserats fram som man vill förstärka med hjälp av musik. Jan berättar att han ofta gör en skiss över hur han i helhet vill ha musiken i föreställningen, men sedan går han på intuition i själva skapandeprocessen. Hans mål är att alltid överraska sig själv med slutresultatet så musiken inte blir tråkig eller lydig.

Hur musiken ska byggas upp och var i pjäsen den ska placeras beror så klart på manus och på hur regissören vill integrera musiken med ord och handling. Jan berättar att musiken hämtas från undertextens värld, alltså från de avsikter, känslor och annat som ligger bakom de skrivna replikerna. Musiken ska gestalta det som inte sägs, skapa ett djup i historien och förmedlar alltså känslor som inte alltid beskrivs med ord i texten. Ibland används också musiken för att utmana handlingen eller ge en karaktär egenskaper som inte lyfts fram i dialogen. Ett exempel som ges på detta är att Jan ibland skriver en sång i moll åt en karaktär som i övrigt är väldigt glad och positiv.

Denna mollkänsla ger den glada karaktären ett djup och musiken lyfter alltså i detta fall fram något annat än ordet.

Skådespelarna som får i uppgift att integrera sång och musik i sina rolltolkningar ser ofta musiken som en positiv tillgång till berättandet, men vissa har svårare för detta än andra, enligt Jan. Han menar också att musikens roll i berättandet till stor del beror på hur bejakande regissörerna är. Vissa har fingertoppskänsla för musikens kraft i berättandet medan andra marginaliserar dess roll.

På frågan om hur han tänker när han komponerar musik för barn svarar Jan Lindell att han aldrig tänker att han gör musik för barn. Han arbetar på samma sätt som när han skriver för vuxna. Dock menar han att han kanske i sitt undermedvetna blir mer naiv i komponerandet när han skriver för barnpjäser, men det är inget medvetet val. En sak som skiljer sig mellan att skriva för barn och vuxna är dock att vuxna har större referensramar än barn och kan associera viss musik med vissa händelser eller känslor. T.ex. står olika genrer för olika saker för vuxenvärlden. Dessa referensramar har dock inte barn. Däremot menar han att barn är väldigt känsliga för musik som hamnar fel i en pjäs. Detta kan både gälla ljudvolymen och musikens placering. Om handlingen stannar upp för mycket för att musiken ska få plats reagerar barnen. Därför måste musiken vara en del av berättandet och inte ett ytterligare inslag som läggs in som pauser i handlingen.

Under intervjun kommer vi också in på om alla verkligen uppfattar musiken på samma sätt och om alla uppfattar de känslor som musiken ska tillföra handlingen. Jan menar att han i sitt skapande bara kan utgå från sig själv och det han tror och känner, sedan kan detta bli fel eller rätt. Dock tror han att alla kan uppfatta vissa av de känslor musiken skapar. T.ex. är moll och dur tydliga markörer som går att använda sig av. Dessutom använder han sig i komponerandet av andra knep som åhörare förstår och känner även om de inte känner till teorierna bakom. T.ex. menar han att alla som hör ett sus4-ackord känner att det strävar mot sitt grundackord även om man inte vet hur det går till. Detta kan bl.a. användas till att skapa spänningar genom att inte låta ackorden upplösas på det sätt publiken förväntar sig. Vissa knep kan alltså användas för att skapa känslor och stämningar även om kompositören i sitt skapande måste utgå från sig själv.

Jan Lindell berättar vidare att han i *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen* lekt en del med operamusik och låtit sig inspireras en del av denna stil. Ett sätt att komponera är att lyssna mycket på musik och låna drag från denna, här tar han Verdi som ett användbart exempel.

När vi diskuterar varför musiken är en viktig del av teaterberättandet lyfter Jan fram några intressanta synpunkter på vad musiken tillför teaterberättandet. Han menar att musiken ofta är effektivare än ordet och att musiken därmed når publiken bättre än vissa ord. Han menar att musiken öppnar upp sinnen. Musiken går direkt till magen och hjärtat och går alltså förbi vårt analyserande huvud och berör mer direkt. Han tror att huvudet förmår ta åt sig ordet bättre när musiken öppnat upp de övriga sinnen. Han menar också, som jag tidigare varit inne på, att musiken kan förmedla känslor som inte nämns med ord, men som ändå finns med som en viktig del i berättandet. För att musiken ska fylla dessa funktioner anser Jan Lindell att den måste få stor plats och inte åsidosättas. Han menar att kompositören/musikerns uppgift inte är att kompromissa med musiken utan att hävda musikens plats och kraft i berättandet, för det att bara när musiken får sitt utrymme som dess viktiga funktion kan fyllas.

### ***Johan Bernander***

Johan Bernander arbetar som teaterchef på Regionteatern Blekinge-Kronoberg. Han har på teatern också arbetat med att dramatisera och regissera föreställningar. Johan har sin bakgrund inom teatern och är utbildad skådespelare och regissör. Men han har också kunskaper inom musikens område vilket varit en fördel i hans samarbete med musiker i olika uppsättningar. Johan Bernander har en stark anknytning till barnteater vilket han också uttalat sig om i t.ex. Gustafsson och Fritzés ”Idag ska vi gå på teater. Det kan förändra ditt liv”. När jag träffar honom berättar han att han tycker det är både roligt och viktigt att jobba med teater riktad mot barn. En av anledningarna till att Johan tycker om att arbeta med barnteatern är att där finns ett stort konstnärligt utrymme och man kan komma på nya sätt att berätta inom barnteatern. Johan menar att det är mer tillåtet att experimentera inom barnteatern än inför en vuxen publik. Han berättar också att man inom barnteatern måste arbeta intensivt med att kommunicera med publiken, gör man inte detta faller hela teatern. Ett tema som ligger Johan Bernander varmt om hjärtat är sorg och sorg i samband med döden. Detta tema har han arbetat mycket med bl.a. i *Adjö Herr Muffin* och *Andrejs längtan*. Han menar att dessa ämnen passar perfekt för barn då de är öppna för stora

och svåra ämnen. Barn kan ta till sig dessa ämnen utan att analysera sönder en pjäs, menar Johan. Barnen kan känna tematik och viktiga ämnen i magen och hjärtat. Han hänvisar till en psykolog som en gång sade att ”de barn som lärt sig sörja börjar inte hata”. Dessa ord har varit ledord i en del av hans skapande och en bakgrund till hans ämnesval om sorg och död. Han känner också ett ansvar för att berätta viktiga saker för barn. Man kan se hans arbete som en mission där han vill ge barnen en upplevelse och ge dem möjlighet att mötas av respekt i stora ämnen. Han betonar att man måste bemöta barnen (både de man gestaltar och de som sitter i publiken) med en fullständig respekt.

Att just rikta sig till barn är också viktigt eftersom man tidigt kan öppna dörrar till en konstnärlig upplevelse. Att ge barnen möjlighet till dessa upplevelser är viktigt då man som vuxen inte alltid är öppen för dessa kulturella uttryck. Johan säger att ju äldre man blir desto fler anledningar finns det att stänga dörren till konst och teater.

När det kommer till att skapa teater för barn menar Johan Bernander att det är vissa saker man inte kan ägna sig åt när man skriver för barn. Man bör t.ex. inte använda sig av intertextualitet när man riktar sig till barn. Barn har inte samma referenser som vuxna och därför måste allt material bära sig själv utan att publiken behöver förstå en koppling till saker och händelser utanför teatern. Inte heller ironi är gångbart i barnens värld.

När vi kommer in på musik i vårt samtal känner jag igen mycket av det jag tidigare fått höra från Jan Lindell i Johan Bernanders ord. De har samarbetat en hel del och har samma syn på användandet av musik i teatern. Dock har de olika ingångar eftersom den ena är musiker och den andra har sin bakgrund i teatern. Johan Bernander påstår att musiken är suverän i att skapa känslor och stämningar och att den tillför olika uttryck till berättelsen. Det är också till detta musiken oftast används i hans uppsättningar. Han talar också om att musiken går direkt till magen och hjärtat och därmed skapar direkta känslor när den passerar det analyserande huvudet. Han berättar bl.a. att han har en stark dragning till Puccinis musik som han säger förmedlar ren känsla.

Vidare berättar Johan att musiken ofta fungerar som teaterns undertext. De känslor och avsikter som finns bakom en viss händelse eller en viss replik i en pjäs kan alltså lyftas fram genom musiken. Vissa skådespelare har ibland svårt att låta musiken få denna plats då de är vana att

själva uttrycka undertexterna. Musiken blir en drivande roll i berättandet och denna plats måste musiken få, vilket ibland kan vara svårt att genomföra. Regissören i Johan Bernander menar att skådespelare måste kunna lyftas av musiken och ”surfa på musiken” för att det ska bli riktigt bra. Han betonar också vikten av att inte låta alla berättarmedel berätta samma sak. Istället bör de olika verktygen skapa spänningar i berättandet<sup>47</sup>. T.ex. berättar han att man ibland kan upptäcka att en scen blir för sentimental och då kan man lägga till musik som är en motpol till detta. Läger man i detta fall på ännu mer sentimentalitet med hjälp av musiken blir det smetigt vilket inte är bra. Johan Bernander berättar att han inte anser att det finns några direkta nackdelar med musiken i berättandet. Han menar att man kan berätta allt med musik, men att man ibland av olika anledningar väljer andra uttryck. En anledning till att välja bort musiken kan vara att det är en konstnärlig utmaning och att man inte alltid vill berätta sina historier på samma sätt.

I båda de föreställningar jag sett som Johan Bernander varit inblandad i är musiken ett viktigt berättarinstrument. I *Kookaburran och Sjöhästen* hade Johan klart för sig att han ville använda sig av musiken redan när manuset skrevs. Han skrev in sånger i manus och gjorde bl.a. en utmanande text till en duett för att han ville få kompositören att tänka till ordentligt i musiken. Musiken är alltså påtänkt tidigt i en skapandeprocess och det är ett medvetet val att använda sig av musik. I *Andrejs längtan* var målet att skapa en ny musikteaterföreställning. Musik beställdes in av Georg Riedel som komponerade musiken specifikt för teaterns uppsättning. I denna pjäs får musiken stort utrymme och en av rollfigurerna var professionell sångare, vilket krävdes för att göra melodierna rättvisa. Johan berättar att denna sångare behärskade musikens berättarspråk och att man valde att komplettera detta genom att ge den andra rollfiguren en ren talroll för att skapa ett motsatsförhållande. Om denna föreställning berättas vidare att man medvetet tillskrev pjäsen ett öppet slut. I originalberättelsen är slutet givet, men Johan valde ett öppet slut för att publiken själv skulle få tolka slutet utefter sina egna behov och förutsättningar.

## Utvalda pjäser

Under arbetes gång har jag fått möjligheten att se tre pjäser, riktade till barn, som spelats av Regionteatern Blekinge-Kronoberg. De aktuella pjäserna är *Kookaburran och Sjöhästen*, *Herr Cornelius*, *Fröken Roos* och *Pingvinen* samt *Andrejs längtan*. Jag kommer i detta kapitel beskriva

---

<sup>47</sup> Inom filmmusik finns teorier om att låta musiken följa/förstärka handlingen (parallellism) eller att låta musik utgöra ett motsatsförhållande till handling och känslor (kontrapunktik). För mer information kring detta se Wallengren 1998 s. 40-41



tematik, handling och musikinslag i pjäserna och kort hänvisa till mina egna upplevelser av dem. Efter varje pjäspresentation följer ett stycke där musikens roll och användning i den aktuella pjäsen analyseras. Jag inleder detta kapitel med *Kookaburran och Sjöhästen* då denna pjäs står i fokus och de båda övriga fungerar som jämförelsematerial.

### ***Kookaburran och sjöhästen***

Spelades våren 2005 för årskurs 2-5

Speltid: ca 50 minuter

Text: Pjäs av Johan Bernander efter en bok av Anna Bengtsson

Regi: Olle Törnqvist

Originalmusik: Jan Lindell

*Kookaburran och Sjöhästen* är en pjäs som handlar om kärleken mellan just en kookaburra och en sjöhäst. Kookaburran är en ensam fågel som arbetar i en fjäderfabrik dagarna i ända. Fabriken representeras i pjäsen av fyra bord som står uppradade på scenen. Vid de fyra borden sitter kookaburrorna och sorterar fjädrar till en stadig rytm, en basgång, en upprepande melodi och en text som upprepar de färger de sorterade fjädrarna har. Denna introduktion fortsätter med att kookaburrorna sjunger en sång om den ordning de har på arbetsplatsen. De äter vid bestämda tider och arbetar effektivt tills de går hem. De instrument som används mest hos kookaburrorna är kontrabas och dragspel.

En dag får Kookaburran ett utbrott på jobbet då han sjunger ut sin olycka och det står klart att han blivit deprimerad av sin ensamhet. Arbetskamraterna sticker in i sången med körpartier som beskriver Kookaburrans ensamhet. En arbetskamrat bjuder efter utbrottet hem Kookaburran på middag och sedan går de ut på ett diskotek. Kookaburran blir överlycklig över att få komma ut och hoppas på att träffa en flicka. Medan han klär upp sig inför kvällens festligheter sjunger han en sång om sina förväntningar; ”Jag ska gå på fest, jag ska gå på fest...” Sången ackompanjeras av bas, dragspel och saxofon.

På diskoteket spelas taktfast musik som gestaltas genom ett taktfast beat på kontrabasens kropp. Musiken övergår snart i en mer jazzig version (svängig basgång) som Kookaburrans arbetskamrat anser vara alldeles för modern och kittlande. Discot framställs i scenografin genom att de bord

som tidigare varit fjäderfabriken och senare en del av Kookaburras hem, flyttas ut i kanterna av scenen. Det hängs också upp en skylt med discots namn.

På discot träffar Kookaburran en trevlig sjöhästflicka och de fattar genast tycke för varandra. Hon lär honom dansa bugg till den swingmusik som spelas på diskoteket. De inser dock att deras olikheter är stora och att det kan bli svårt för dem att bli ett par. När de går hem var för sig den kvällen sjunger de en sång om deras öde att bli förälskad i någon som är svår att vara tillsammans med. Handlingen stannar upp i denna sång där de, var för sig, i en gemensam duett betraktar sitt öde. Trots detta bestäms att Sjöhästen ska komma hem till Kookaburran dagen därpå. Det framkommer också att Sjöhästens familj inte är så förtjust i den strikta och tråkiga Kookaburran. Inför Sjöhästens besök sjunger Kookaburran en sång om hur glad han är över att få besök. Melodin är samma som till "Jag ska gå på fest", men texten är nu "Jag ska få besök...". Under Sjöhästens besök får hon titta på Kookaburras fjädersamling och hon sjunger en sång om dessa underbara fjädrar. Kookaburran blir imponerad av hennes sång och dans.

Senare får Kookaburran komma hem till Sjöhästen och träffa hennes familj. Återigen kommer en välbekant melodi medan han förbereder sig för att bege sig hemifrån. Denna gång hörs texten "Jag ska på visit..." Denna musik fortsätter sedan spelas i bakgrunden när Kookaburran och Sjöhästen möts på stranden och förvandlar scenbilden till ett hav genom att lägga ut stolar på golvet och dra ett stort, turkost skynke över hela scenytan och stolarna. Scenförvandlingen är enkel, men effektiv och vacker.

I havet hörs bakgrundsmusik som förstärker känslan av att vara i havet. En glidande basgång, en svag saxofon och ett rytminstrument fyllt med snäckskal hörs i bakgrunden. Sjöhästens familj anstränger sig för att vara trevlig mot Kookaburran och spelar en välkomstsång för honom. De beskriver sitt liv genom musiken och börjar sedan jamma tillsammans. Musiken är en svängig jazzlåt och basen och saxofonen får sällskap av en ukulele. Sjöhästen spelar flöjt och Kookaburran får en trumpet som han börjar spela på. Genom denna musik och fest lär de känna varandra och alla kommer överens. Kookaburran beger sig så småningom hemåt igen och drömmer om en framtid med Sjöhästen, men han inser att de är väldigt olika och han vänder sig till sin farmor för att få råd. Hon menar att så länge de är kära ska de vara glada och uppmuntrar honom med en rivig jazzlåt.

I slutet av pjäsen får Kookaburran ett nytt uppdrag på arbetet. Han ska resa runt i världen och sälja fjädrar och tvingas därför lämna Sjöhästen hemma. Han skriver dock brev under sin resa och Sjöhästen tränar på att flyga så hon ska kunna bli mer lik Kookaburran. Pjäsen slutar med att paret accepterar sina olikheter och inser att det räcker att de är förälskade i varandra för att de ska vara lyckliga och deras förhållande ska fungera. Musiken infinner sig även i slutet av pjäsen men då bara som en jazzig avrundning som visar att pjäsen är slut.

Scenografin i *Kookaburran och Sjöhästen* är enkelt gjord, med enkla scenlösningar där samma bord används om och om igen men till olika saker. Det är lätt att hänga med och det råder inga tvivel om var man befinner sig. Musiken får också en roll i detta då den förstärker känslan av att befinna sig på olika platser (t.ex. i havet och på discot).

Även kostymerna är enkelt gjorda. Kookaburrorna är inte munderade i stora fågeldräkter utan klär sig i byxor och skjorta eller annan ganska strikt klädsel. Små fjädrar i håret eller i knapphål visar att de är fåglar. Färgerna på fåglarna är ganska mörka och trista till skillnad från sjöhästarna som istället har hippieinspirerade kostymer i turkost (samma som vattnet) och detaljer som halsband och hattar som förstärker deras karaktärer. Med enkla medel lyckas man alltså vara tydlig.

Personligen uppfattar jag uppsättningen som lekfull, fantasifull och inspirerande. Jag blev själv väldigt glad av den och imponerad över hur välspelad den var och hur mycket man satsat på föreställningen och musiken i den. I princip finns det hela tiden en musiker på scen. Att musiken kommer från själva spelplatsen förhöjer musikupplevelsen och gör att musiken får en naturlig del i berättandet. Karaktärerna spelar också instrument och därför blir musiken en enhet med skådespeleriet istället för en separat del av föreställningen.

Sammanfattningsvis kan man säga att musiken i pjäsen används på flera olika sätt, t.ex. för att skapa olika stämningar och förstärka illusionen av att befinna sig på olika platser. I havet används, som vi sett, rytminstrument med snäckskal för att få känslan av strand och hav och på diskoteket spelas taktfasta rytmer som är enkla att dansa till. Flera gånger används också musikinslagen som ett tillfälle för karaktärerna att uttrycka sina känslor. I *Kookaburran och Sjöhästens* duett stannar den övriga handlingen upp och vi får ta del av karaktärernas innersta

känslor. Även Kookaburras sånger när han förbereder sig för att träffa sina nya vänner är en paus i övriga handlingen där han får visa sin glädje och förväntan över att få träffa andra människor. Att stanna upp handlingen på detta sätt kan vara känsligt när man spelar för barn berättar Jan Lindell. Pausar handlingen för mycket blir barnen lätt rastlösa och detta bör man hålla i minnet när man skapar barnteater. Denna uppbromsning av handlingen kan jämföras med operans arior där syftet är just att låta karaktärerna stanna upp och reflektera. Den övriga musiken i pjäsen används inte heller för att föra handlingen framåt, vilket istället sker i talscenerna.

Musiken får också en annan funktion för handlingen i pjäsen då Kookaburran genom musiken lär känna Sjöhästens familj. Genom att de jamar ihop lär de känna varandra och de kan kommunicera med varandra genom musiken trots deras övriga olikheter.

Om man övergår från den funktionella användningen av musiken till att istället placera in musiken i berättandet kan man konstatera att en hel del av musiken i pjäsen är av diegetisk karaktär. T.ex. kommer musiken på diskoteket från musikern som står och spelar på diskoteket i pjäsen. Karaktärerna dansar dessutom till musiken vilket är ett klart tecken på att de hör den. Ett annat exempel på diegetisk musik är sjöhästarnas välkomstsång till Kookaburran när han kommer och hälsar på dem i havet. Även scenen där de jamar ihop är diegetisk och en del av händelseförloppet. I och med att många musiker är på plats på scen och har roller i pjäsen blir musiken en del av handlingen och berättandet. Detta verkar också vara ett sätt som Regionteatern brukar jobba på då musikerna ofta spelar små roller i pjäserna och därför är med på scenen och i handlingen.

Vid andra tillfällen får musiken en icke-diegetisk karaktär. De partier jag tidigare jämfört med arior är exempel på detta. Dessa sånger sjungs i och för sig av rollkaraktärerna men de är inte en del av händelseförloppet i pjäsen utan syftet med dem är istället att bromsa upp handlingen och uttrycka en stämning och en känsla, vilket är typisk för icke-diegetisk musik. Dessutom hör inte de andra karaktärerna i pjäsen denna sång. Detta görs tydligt då Kookaburran och Sjöhästen står bredvid varandra och sjunger sin duett men varken ser eller hör varandra.

Musikens övergripande funktion i pjäsen anser jag vara att den hjälper till att gestalta karaktärerna och deras omgivning. Olikheterna mellan Kookaburran och Sjöhästen förstärks med hjälp av musiken. Musiken som omringar Kookaburran och hans arbetsplats är stadigt rytmisk

och upprepande. Melodierna är av viskaraktär och har en enkel form. Sångerna beskriver också deras syn på livet och att de vill ha struktur och ordning. I Sjöhästens värld däremot är musiken mer improvisatorisk och det finns inget rätt eller fel. Deras musik är svängigt jazzig och verkar snarare improviserad än genomkomponerad. Jag uppfattar det som att jazzen står för det fria tänkandet och livsglädjen som i pjäsen finns i havet. Kärleken och glädjen omges också av jazz. Musiken delar alltså tydligt upp pjäsen i en strikt och en uppsluppen värld och åtar sig på detta sätt en strukturerande funktion. Ett tydligt exempel på denna indelning är den jazzmusik som spelas på diskoteket. Sjöhästarna uppskattar denna musik och dansar till den medan Kookaburrans vänner förkastar musiken då de föredrar ordning och reda och inget flum. Musiken fungerar alltså både som en förstärkare av miljöer, karaktärer och känslor och ger samtidigt pjäsen en tydlig struktur i uppdelningen mellan de olika djurarternas liv.

Jazzmusiken står i pjäsen för sjöhästarnas liv som i sin tur står för frihet, spontanitet och glädje. Dessa känslor och egenskaper kan också ofta associeras med just jazzgenren då den musikaliska friheten, improvisationen och spontaniteten inom genren är välkänd. Jazzen associeras också ofta historiskt med de svarats frihetsrörelse i USA då genren är kopplad till den afroamerikanska kulturen. Därmed blir musiken en symbol för frihet, vilket den också är i pjäsen. Användningen av jazzen bygger alltså på vissa utommusikaliska referenser i detta fall. Känner man till jazzens koppling till den afroamerikanska traditionen och genrens improvisatoriska stil förstår man referensen till frihet och spontanitet. Både Johan Bernander och Jan Lindell säger dock i mina samtal med dem att man inte bör använda sig av sådan intertextualitet när man skriver för barn eftersom de inte har denna typ av referensramar. Jan Lindell säger dessutom att det faktum att man använde jazzmusik i pjäsen mer var en tillfällighet utifrån de musiker som fanns med i pjäsen än en tanke på jazzens associationer.

### ***Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen***

Spelades hösten 2006 för barn i åldern 4-5 år

Speltid: ca 35 minuter

Text/Regi: Hans Ung

Originalmusik: Jan Lindell

Denna pjäs riktar sig till teatern yngsta publik vilket bl.a. märks genom att dialogen vid flera tillfällen går på vers. Detta är ofta ett medvetet val när man spelar för barn i denna ålder, vilket Helander talar om i ”Barndramatik och barndomsdiskurser”<sup>48</sup>.

Pjäsen handlar om den blyga munkförsäljaren Herr Cornelius och den blyga frisören Fröken Roos. De är båda intresserade av varandra men vågar inte visa sina känslor. Vi får lära känna Herr Cornelius och Fröken Roos i en inledning där Pingvinen fungerar som berättare. Pingvinen är den i ensemblen som har kontakt med publiken och som presenterar de övriga karaktärerna. I inledningsscenen spelas det musik och presentationen av karaktärerna sker i form av sång. Scenografin i denna scen består av två dörrar som gestaltar Herr Cornelius, respektive Fröken Roos hem. Herr Cornelius bär under denna inledning (och under hela föreställningen) ett dragspel på magen som han använder flitigt. Fröken Roos plockar emellanåt fram en klarinett som hon spelar lite enkla melodier på. I presentationen får vi också träffa Herr Cornelius och Fröken Roos i miniformat i form av två dockor som är likadant klädda som skådespelarna. Dessa dockor agerar bl.a. mot varandra i en modell av Fröken Roos frisörsalong. Dockorna fungerar också som ställföreträdare till skådespelarna. Ibland är det Pingvinen som för Herr Cornelius docka, men det framgår ändå att det är dockan (Herr Cornelius) som talar och agerar. Även Pingvinen visas i vissa fall i form av en docka. I scenbilden finns också en slags kista som representerar olika saker. I inledningen används det t.ex. som butiksdisk i Herr Cornelius munkbutik.

En dag bestämmer sig Herr Cornelius för att skriva ett brev till Fröken Roos där han ska förklara sina känslor för henne. Samtidigt bestämmer sig Fröken Roos för att skicka ett brev till Herr Cornelius där hon ska förklara att hon älskar honom. När de var för sig uttrycker sina känslor för den andra görs detta i sångform. Handlingen stannar upp och huvudrollerna tar en musikalisk paus och berättar om sina känslor. De båda kärleksbrevens blåser dock bort i vinden och varken Herr Cornelius eller Fröken Roos får något svar på sitt utelämnade brev. De är båda deprimerade över att den andra inte svarat och en dag har plötsligt Fröken Roos rest bort. Herr Cornelius får då besök av en pingvin som uppmuntrar honom att leta rätt på Fröken Roos. Tillsammans startar de båda en vandring genom skogen där de stöter på olika hinder. Vandrigen sker under en sång om solen och denna sång står för den tid de befinner sig på vandrande fot. Vid något tillfälle när Herr Cornelius tänker på Fröken Roos hörs också en klarinettlinga som symboliserar Fröken Roos och Herr Cornelius längtan efter henne.

---

<sup>48</sup> Helander 2003 s. 89-90

Under vandringen ändras scenen till en skog. Skogen gestaltas av ett par granar som sätts fram i bakgrunden. Scenografin är alltså väldigt enkel, men fyller en funktion som angivare av den plats där karaktärerna befinner sig. Under skogsfärden får vi i publiken lära känna Pingvinen lite bättre. Det visar sig att han är lat och trött och älskar att äta fisk, vilket han också sjunger en sång om. Fröken Roos får samtidigt besök av Pingvinens fru; Kråkan, som förstår hennes starka känslor för Herr Cornelius. Kråkan gestaltas hela tiden av en docka som förs av en av skådespelarna klädd i helsvart rock. Kråkan blir också en del av historien då hon bestämmer sig för att försvåra skogsvandringen för Herr Cornelius och Pingvinen. Hon klär t.ex. ut sig till varg och skrämmer dem i skogen.

Till slut finner Herr Cornelius och Pingvinen huset där Fröken Roos numera bor. Huset ligger inne i skogen och gestaltas på scen av ett fönster i scenfonden där man i slutscenen ser dockversionerna av Herr Cornelius och Fröken Roos. Denna scenbild visar deras nya gemensamma hem. Herr Cornelius vågar nämligen till slut förklara vad han tycker om Fröken Roos och hon erkänner att hon känner likadant. Kråkan och Pingvinen är självklart nöjda med att de lyckats sammanföra kärleksparet och drar efter slutfört uppdrag vidare på nya äventyr.

Jag personligen får uppfattningen att föreställningen inte är lika påkostad som de övriga pjäser jag sett i samband med uppsatsen. Detta verkar också stämma då de andra aktuella pjäserna spelades under den period då teatern satsade extra resurser på barnteatern i samband med ett forskningsprojekt.<sup>49</sup> Dock säger inte detta att föreställningen inte är genomarbetad. Även om ensemblen är liten (tre personer) och musiken inte alltid tar så stor plats märks det att man arbetat igenom materialet för att det ska kunna tilltala den aktuella målgruppen. Ämnesvalet är seriöst, men berättandet inte alltför invecklat för att det ska vara lätt att följa med i föreställningen. Det finns olika sinnesstämningar i pjäsen, både lycka, sorg, oro, längtan och rädsla och alla gestaltas enkelt och tydligt och inget lämnas åt slumpen i berättandet.

Musiken tar inte lika stor plats i *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen* som i *Kookaburran och Sjöhästen* vilket bl.a. kan bero på att ensemblen är mycket mindre i *Herr Cornelius*... Endast tre skådespelare, varav en är musiker, finns med i denna uppsättning. Det är också denna musiker (Jan Lindell) som komponerat musiken till föreställningen. Han uttrycker också, under mitt

---

<sup>49</sup> Intervju med Johan Bernander 2006-11-23

samtal med honom, en viss frustration över att än en gång få klara sig med bara dragspel och klarinett i en föreställning.

Trots olikheterna hittar man likheter i musikanvändningen i *Herr Cornelius...* och *Kookaburran och Sjöhästen*. På samma sätt som huvudpersonerna i *Kookaburran och Sjöhästen* bromsar in handlingen för att förmedla sina innersta känslor genom sång, berättar *Herr Cornelius* och *Fröken Roos* om sina känslor för varandra genom sånger. Musiken i pjäsen fyller också andra funktioner i berättandet på samma sätt som i *Kookaburran och Sjöhästen*. I *Herr Cornelius...* får musiken också en funktion i inledningsscenen då karaktärerna presenteras. Musikens tydliga strukturella funktion i *Kookaburran och Sjöhästen* kan inte riktigt jämföras med musiken i *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen*. Gemensamt mellan pjäserna är dock att handlingen inte förs framåt genom sången, vilket också kan ses som en slags struktur då musiken står för mer betraktande och presenterande inslag medan det är i talscenerna som det dramatiska förloppet sker.

### ***Andrejs längtan***

Spelades våren 2001 för barn mellan 5 och 7 år

Speltid: ca 50 minuter

Text: Barbro Lindgren

Regi: Johan Bernander

Originalmusik: Georg Riedel

Denna pjäs handlar om lille Andrej vars mamma har försvunnit. Min tolkning av försvinnandet är att hans mamma dött, men detta omnämns inte i pjäsen och tolkningen av detta är alltså fri. Andrej vägrar acceptera att hans mamma är borta och det är i hans sorg och saknad pjäsen har sin grund. Andrej befinner sig i början av pjäsen på någon form av barnhem men i pjäsens inledning bestämmer han sig för att rymma tillsammans med sin vän, Vova. De beger sig iväg för att hitta Andrejs mamma som var en väldigt snäll mamma. De rymmer ut i staden (som visar sig vara St Petersburg) och letar efter mamman och hennes hus. På vägen ser de andra mammor som lagar mat till sina barn och de ser vackra trädgårdar som påminner om Andrejs mammas trädgård. På vägen möter de också en hund, en snäll bagare som ger dem mat och en herre som är orolig för att de små pojkarna är ute mitt i natten. Till slut finner Andrej huset han letat efter och där slutar pjäsen. Slutet lämnas alltså öppet där tolkningen är fri för publiken. Min egen tolkning är



nattsvalt och går ut på att Andrejs mamma har dött och inte finns kvar i huset och att Vova fryser ihjäl ute på stadens gator. I originalhistorien (av Barbro Lindgren) är dock slutet lyckligare där pojkarna i slutet återförenas med Andrejs mamma. Regissören har medvetet lämnat detta slut öppet för att publiken själv ska få utrymme att tolka sitt eget slut.<sup>50</sup>

Under hela föreställningen finns en äldre man som följer pojkarnas färd. Han finns med dem hela tiden, men de ser honom inte. Denna man gestaltar en vuxen Andrej som ser tillbaka på sin barndom och det är alltså han som berättar historien om sökandet och längtan efter sin mamma. Att mannen är Andrej är inte en självklarhet, men man kan förstå att det är han som berättar historien och att han var med när det hände.

Musiken är ett vanligt förekommande inslag i pjäsen och finns med under hela historien. Styckena är komponerade av Georg Riedel direkt till denna produktion. I uppsättningen finns orkestern på plats på scen. De finns i scenbildens centrum där de vid vissa tillfällen går omkring och då gestaltar folk i staden. Men största delen av föreställningen sitter de på sina platser. Instrumenten som används är kontrabas, dragspel, violin och klarinett. Musiken är genomkomponerad och tekniskt sett ganska avancerad, vilket bl.a. medfört att huvudpersonen spelas av en utbildad sångare. Musiken bildar under pjäsen en bakgrund till de texter som sjungs av Andrej, då musikerna kompletterar melodin med stämmor som färgar sångernas stämning. Musikinslagen sammanfaller med de tillfällen då Andrej påminns om sina första år i livet som han levde tillsammans med sin mamma. I sångerna berättas bl.a. om mammans vackra hus och trädgård och den sjö som låg på baksidan av hennes hem. Musiken är alltså Andrejs uttryckssätt i längtan efter sin mamma. Under pojkarnas vandring och samtal med varandra är det istället talscener som gäller och dessa utgör alltså en kontrast till Andrejs drömmar och berättelse om sin saknade mamma.

Scenen på vilken *Andrejs längtan* spelas är uppbyggd av flera podier som i olika scener gestaltar olika platser. I scenens fond ser man några hustak som berättar för publiken att handlingen utspelar sig i en stad. I mitten av scenbilderna är musikerna placerade. De sitter på stolar på golvet och omges av podier i olika höjd och form. Scenografin består alltså av olika podier och trappor som binder ihop dessa. Rekvisitan är i övrigt strikt begränsad och podierna är helt tomma.

---

<sup>50</sup> Intervju med Johan Bernander 2006-11-23

Ljussättningen är genomarbetad och består mest av svagt ljus i dova färger. Scenbilden är mörk och dystert och förstärker stämningen av sorg och längtan. De kläder Andrej och Vova bär är slitna och färglösa. De ser fattiga och ovårdade ut vilket än mer fördjupar känslan av olycka och misär.

Jag får uppfattningen att denna pjäs har väldigt höga ambitioner och att det viktigaste med pjäsen är att lyfta fram tematiken om ensamhet och döden. Detta bekräftas också av regissörens berättelser kring arbetet med föreställningen där han bl.a. berättar att sorg och döden har blivit något av hans favoritämne inom barnteatern. Han berättar också att uppsättningen av *Andrejs längtan* genomarbetades in i minsta detalj och att resultatet nästan kan uppfattas som lite för perfekt.<sup>51</sup>

Musiken i *Andrejs längtan* infaller, som jag tidigare nämnt, då Andrej drömmer sig bort och tänker på sin mamma. Dessa inslag påminner i mångt och mycket om de aria-relaterade musikinslagen i *Kookaburran och Sjöhästen* och *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen* där karaktärerna uttrycker sina känslor i sång. Dock är inte sångerna i *Andrejs längtan* lika uppenbart icke-diegetiska som de aria-liknande sångerna i *Kookaburran och Sjöhästen*. Andrej berättar i sångerna för Vova om sina minnen vilket innebär att Vova hör berättelserna, men det är inte helt säkert att han uppfattar musiken som ackompanjerar sången.

Den struktur som musiken skapar i *Andrejs längtan* liknar musikens strukturerande roll i *Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen* där handlingen förs framåt av talscener medan musiken ofta står för karaktärernas uttalade känslor. I *Andrejs längtan* är det tydligt att musiken står för Andrejs drömmar och längtan medan talscenerna gestaltar pojkarnas vandring genom staden.

### **Slutsatser kring musiken i barnteatern på Regionteatern Blekinge-Kronoberg**

Sammantaget kan man konstatera att alla de tre pjäser jag sett på Regionteatern Blekinge-Kronoberg passar in i det nutida barnteaterberättandet med tanke på tematik och synen på barnen i publiken. Alla pjäser möter barnen med respekt och berättar en historia om människor/djur med olika problem. *Kookaburran och Sjöhästen* passar in i denna tematik då den tar upp en ensam och deprimerad gestalts livssituation och hur denne kämpar för att bli lycklig. Pjäsen tar också upp

---

<sup>51</sup> Intervju med Johan Bernander 2006-11-23

tematiken om alla människors lika värde och att det inte spelar någon roll att man är olika på utsidan. *Andrejs längtan* är annars den av pjäserna som hör tätast samman med den existentiella problematik som växte fram inom barnteatern på 1970-talet, men även de andra pjäserna tar alltså upp teman om ensamhet och människor som är osäkra på sig själva. Alla dessa teman kan ses som moraliserande pekpinor. Men föreställningarna präglas inte av detta utan snarare av en experimentlust, spelglädje och en angelägenhet om att berätta en intressant historia för barnen i publiken. Denna respekt och vilja att spela för barn talar också Johan Bernander mycket om under mitt samtal med honom.

### ***Hur används musiken?***

I analyserna av musiken i *Kookaburran* och *Sjöhästen* och de andra två pjäserna kan man se vissa gemensamma drag i användningen av musiken. Musiken används för att förstärka och fördjupa miljöer, karaktärer och känslor, men får också en strukturerande roll i berättandet där den faktiska handlingen består av talscener till skillnad från de drömmar och uttryckta känslor som berättas genom musiken. Det outtalade blir alltså uttalat av musiken genom att undertexterna förmedlas genom musiken på samma sätt som mina informanter berättat om.

I *Kookaburran* och *Sjöhästen* används också musiken till att skapa kontraster i berättandet, bl.a. genom att använda jazzens utommusikaliska referenser. Detta är min tydliga uppfattning av användandet av musiken i den aktuella pjäsen, även om kompositör och regissör säger att de inte använder sig av intertextuella referenser i berättandet för barn. Det faktum att det inom barnteater är vuxna som berättar för barn har tidigare diskuterats inom forskningen, vilket jag nämnt i kapitlet om berättande inom barnteater. I mitt aktuella fall med *Kookaburran* och *Sjöhästen* på Regionteatern Blekinge-Kronoberg är detta resonemang intressant då upphovsmännen påstår att de inte använder sig av intertextuella referenser i barnberättande men att det ändå finns med så tydliga inslag av detta i en pjäs. De vuxnas referensramar verkar alltså ha påverkat berättandet för barn även om upphovsmännen på ett intellektuellt plan har kunskap om att barnen inte uppfattar denna typ av referenser. Detta resonemang är intressant och jag skulle gärna gå djupare in på frågan. Dock är varken syftet eller materialet i denna uppsats tillräckligt omfattande för att diskutera denna fundering, så jag överlämnar problematiken till framtida forskare och hoppas på att i framtiden få ta del av en utredning på ämnet.

Man kan vidare konstatera att musiken i de analyserade pjäserna i princip alltid kommer från scenen. Karaktärerna sjunger ofta själv och musiker finns med på scenen. Det faktum att Jan Lindell som musiker ofta får små roller i pjäserna visar också på att man på teatern vill att musiken ska komma direkt från scenen. Jan uttalar också sina åsikter om detta då han menar att musiken blir en naturlig och äkta del av berättandet om den kommer direkt från scenen. I och med att musiker finns på scen blir det lättare att använda sig av diegetiska musikinslag i berättandet vilket också görs i *Kookaburran och Sjöhästen* när många musiker finns på scen samtidigt.

Det faktum att Jan Lindell varit delaktig i musikframförandet/kompositionen i alla de pjäser jag tagit del av talar för att musiken också i andra pjäser på teatern brukar användas på ungefär på samma sätt som i de pjäser jag analyserat. Då Jan är fast anställd är han nämligen inblandad i mycket som händer inom musiken på teatern och påverkar följaktligen musiken i berättandet.

### ***Varför används musiken som den gör?***

Jag kan i denna uppsats konstatera att de aktuella pjäsernas uppbyggnad och berättarspråk till stor del beror på de personer som arbetat med uppsättningarna. Vilka som arbetar med produktionsledet är alltså avgörande för resultatet. Därför är mina informanterns åsikter om musikens användning intressanta i denna diskussion. Både Johan Bernander och Jan Lindell är i intervjuerna överens om att musiken har en speciell roll i berättandet då den ”går direkt till hjärtat” och ”öppnar våra sinnen”. Musikens budskap behöver, enligt informanterna, inte analyseras för att förstås och därför når de känslor musiken vill förmedla direkt fram till publiken och upplevelsen blir omedelbar. Denna utgångspunkt påverkar givetvis användningen av musik. Att karaktärernas känslor ofta uttrycks genom musiken är en naturlig följd av att upphovsmännen tilldelar musiken denna kraft. Uppfattningen att musiken direkt når publikens hjärtan kan tolkas som att musiken förmedlar en omedveten upplevelse där publiken känner en upplevelse istället för att uppfatta den med förnuftet. Är det kanske därför musiken är ett så pass vanligt berättarverktyg inom barnteater? Om barnen inte har samma intellektuella nivå som vuxna analyserar de kanske inte heller teatern utan upplever den på ett omedvetet plan istället. I ett resonemang som detta får musiken en viktig roll för det känslomässiga berättandet och den ”omedvetna” upplevelsen. Detta antagande är enligt min åsikt ett intressant konstaterande. Men frågan är om musiken i allmänhet tilldelas den roll som Jan Lindell och Johan Bernander ger den.

Det är möjligt att det inte enbart är musiken som förmedlar känslor, kanske är det pjäsens sammanhang som framkallar känslorna och inte musiken? Eller kanske finns det forskarteorier kring berättande som talar emot att barn skulle beröras så kraftigt av musik? Det finns tyvärr inga direkta svar på dessa nya frågor som väckts. Dock är det positivt att uppsatsens utredning leder fram till nya tankar som är intressanta att utreda i nya forskningsområden.

Det faktum att musiken kommer från scenen och därmed direkt ifrån pjäsens karaktärer är, som jag tidigare varit inne på, ett resultat av att upphovsmännen vill ha det så då musikens direkta känslöförmedling blir starkare när den får en naturlig del av berättandet.

Mina informanter uttalar sig inte i intervjuerna om musikens strukturella funktioner i berättandet. Dock finns befästa teorier om detta, vilket jag utrett i mina teoretiska utgångspunkter. Att musiken tilldelas en strukturell funktion i berättandet kan alltså ha att göra med att det är en vanlig användning av den. Strukturen som musiken skapar i dessa pjäser är starkt kopplad till att förtydliga berättandet genom att dela upp pjäsens uttalade handling (musik) och den uttalade handlingen (talscener). Denna uppdelning hör i sin tur samman med upphovsmännens syn på musikens förmåga att berätta om just uttalade känslor och att nå publiken med dessa.

## **Slutord**

Att Regionteatern Blekinge-Kronobergs användning av musiken inom barnteatern är unik har jag svårt att tänka mig då denna institutions syn på berättande för barn stämmer överens med den syn på barnteater som lyfts fram i tidigare forskningsmaterial och som alltså är välkänd inom teatervärlden. Sättet att berätta varierar givetvis mellan institutioner och regissörer, men grundtankarna om respekten i bemötandet av barn är etablerade och därför kan andra institutioner tänkas arbeta på samma sätt som Regionteatern Blekinge-Kronoberg. Då landets teatrar också arbetar efter samma nationella politiska målsättningar har de samma vision i sikte, vilket visar på ännu en anledning att tro att landets olika institutionella teatrar arbetar på ungefär samma sätt.

Om teaterns arbete i framtiden kommer domineras av samma värderingar och syn på barnpubliken som idag, kan vi inte veta utan en kunskap om hur kulturpolitiken kommer utformas i framtiden. Dagens teatrar arbetar efter de mål som etablerades på 1970-talet och eftersom dessa målsättningar är väletablerade lär landets teatrar fortsätta jobba för att uppnå dessa så länge inga nya riktlinjer sätts upp. Så länge kulturpolitiken inte förändras i någon större

utsträckning lär alltså inte synen på barn och berättandet för denna grupp förändras i någon större utsträckning.

Genom en framtida undersökning av flera teatrars arbetssätt skulle kanske en del av mina spekulationer kring andra teatrars arbetssätt och kulturpolitikens påverkan på desamma, kunna styrkas eller förkastas. I framtida forskning hade jag också gärna sett utredningar av mina informanternas tankar kring musikens starka krafter i berättandet. Kanske skulle en utredning kunna jämföra olika berättarverktyg och i en receptionsstudie undersöka vad som tilltalar barnen mest? De vuxnas roll i musikskapandet i barnteatern är också ett intressant område som lämnas med frågetecken i denna uppsats. Komponerar man på ett speciellt sätt för barn eller förmedlas den vuxnes referenser och åsikter till en barnpublik, inte bara genom ämnesval i en pjäs, utan också genom musiken och dess användning i berättandet? Det finns alltså mycket kvar att utforska inom musiken i barnteatern och jag hoppas att jag med denna uppsats lyft både intresset för ämnesområdet och frågor som kan vara aktuella för framtida forskningsprojekt.

## **Referenser**

### **Källor**

#### *Elektroniska källor*

De Kulturpolitiska målen: <http://www.kulturradet.se/index.php?pid=2056> (2006-12-18)

#### *Intervjuer*

Kompositör/Musiker Jan Lindell, Regionteatern Blekinge-Kronoberg 2006-11-03

Teaterchef Johan Bernander, Regionteatern Blekinge-Kronoberg 2006-11-23

#### *Regionteatern Blekinge-Kronoberg*

*Andrejs Längtan*, dokumentationsinspelning på Regionteatern Blekinge-Kronoberg

Björberg, Gunnar 2003-05-05: *Växjöensemblen/Kronobergsteatern/Regionteatern*

*Herr Cornelius, Fröken Roos och Pingvinen*, föreställning spelad på Regionteaterns fasta scen, hösten 2006

*Kookaburran och Sjöhästen*, föreställning spelad på Regionteaterns fasta scen våren 2005

*Kookaburran och Sjöhästen*, dokumentationsinspelning på Regionteatern Blekinge-Kronoberg

Verksamhetsmål från Bolagsordning för AB Regionteaterns Blekinge-Kronoberg

### **Tryckta källor**

#### *Statliga utredningar och propositioner*

SOU 1972:66: Ny Kulturpolitik (betänkande) D.1, Nuläge och förslag

SOU 1972:67: Ny Kulturpolitik (betänkande) D.2, Sammanfattning

Kungl. Maj:ts proposition 1974:28: Den statliga Kulturpolitiken

Regeringens proposition 1996:28: Kulturpolitik

## Litteratur

- Ambjörnsson, Gunilla & Holm, Annika, red. 1970: *Barnteater – en klassfråga*, Stockholm: Raben & Sjögren
- Frith, Simon 1996: *Performing rites - on the value of popular music*, Cambridge, Mass: Harvard University Press
- Fritzén, Lena & Gustafsson, Birgitta 2004: *Idag ska vi på teater. Det kan förändra ditt liv.*, Växjö: Pedagogisk kommunikation, Växjö Universitet 2004
- Gorbman, Claudia 1987: *Unheard melodies: narrative film music*, Bloomington: Indiana University Press
- Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. 2001: *A History of Western Music. 6 ed.* New York: W.W. Norton & Company
- Hallgren, Karin 2000: *Borgerlighetens teater*, Uppsala 2000. Diss.
- Hallgren, Karin & Kåreland, Lena 2003: *De vilda svanarna – en pjäs i tiden: om Klarateaterns premiärföreställning*, Uppsala avd. för litteratursociologi
- Helander, Karin 1998: *Från Sagospel till Barntagedi*, Stockholm: Carlsson Bokförlag AB
- Helander, Karin 2003: *Barndramatik och barndomsdiskurser*, Lund: Studentlitteratur
- Hoogland, Rikard 2005: *Spelet om teaterpolitiken*, Stockholms Universitet 2005. Diss.
- Kronlund, Dag 1989: *"Musiken låten ljuda, mina vänner!" – Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, Stockholm 1989. Diss.
- Kvale, Steinar 1997: *Den kvalitativa forskningsintervjun*, översättning: Sven- Erik Torhell, Lund: Studentlitteratur
- Lund, Anna 2004: *Iscensättningar och upplevelser*, Växjö Universitet 2004. Diss.



Lund, Frithjof 2003: *Teatermusikaliska Ljudhändelser*, Lund: Institutionen för konst och musikvetenskap vid Lunds Universitet. Diss.

Martin, Jaqueline & Sauter, William 1995: *Understanding Theatre – Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International

Milekic, Gudrun 1999: *Sagan om Unga Teatern i Malmö 1970-1992*, Lund: Lund University Press. Diss.

Wallengren, Ann-Kristin 1998: *En afton på Röda Kvarn – Svensk stumfilm som musikdrama*, Lund: Lund University Press. Diss.

Weisstein, Ulrich 2002: "Librettologi" i Lund, Hans, red. 2002: *Intermedialitet – Ord, bild och ton i samspel*, Lund: Studentlitteratur