

# **MED FJERNSYNET I BARNETS TJENESTE**

**NRK-fjernsynets programvirksomhet for barn på 60- og 70-tallet**

**EVA BAKØY**

**Dr. Philos. Avhandling 1999  
Institutt for kunst- og medievitenskap  
Det historisk-filosofiske fakultet  
NTNU**



## Forord

I tilknytning til arbeidet med denne avhandlingen er det mange som fortjener en takk. I en absolutt særstilling står min veileder, professor i medievitenskap ved UIO, Trine Syvertsen. Hun har med sin smittende entusiasme og betydelige faglige innsikt spilt en svært viktig rolle i gjennomføringen av dette prosjektet.

Andre som bør berømmes for sin innsats, er min kollega ved Høgskolen i Lillehammer, Roel Puijk, som brukte deler av sommerferien sin til å lese og kommentere hele avhandlingen. En varm takk rettes også til de som midt i sitt travle hverdagsliv tok seg tid til å lese korrektur på et eller flere kapitler: Sissel G. Rathke, Kristin Sandvik, Tore Helseth, Hilde Ralle, Anne Kristin Rødal og Rosemary Knutsen.

Videre er jeg takknemlig for den hjelp jeg har fått i NRK, både av ansatte i Barne- og ungdomsavdelingen og Teddy Johansen i fjernsynsarkivet. Jeg sender også en vennlig tanke til Institutt for medievitenskap ved UIB som opprinnelig fattet interesse for denne avhandlingen, og som dessuten gav meg en rekke faglige impulser og flere gode venner. Til sist vil jeg gjerne uttrykke min takknemlighet overfor mine hyggelige kolleger ved Høgskolen i Lillehammer, spesielt Anne Lise With som alltid tar seg tid til å lytte til mine små og store problemer, og overfor Avdeling for kultur-, samfunns- og mediefag og Forskningsutvalget på samme sted, som gav meg tid og penger til å bringe dette prosjektet i havn.



## Innhold

### DEL 1: MÅLSETTING, RELEVANS OG TEORETISK RAMMEVERK

#### KAPITTEL 1 MED FJERNSYNET I BARNETS TJENESTE . AVHANDLINGENS MÅLSETTING, RELEVANS OG TEORETISKE RAMMEVERK 13

1.1. AVHANDLINGENS EMNE OG AVGRENSNINGER	16
1.1.1. <i>Kun programmene for førskolebarn og skolebarn</i>	16
1.1.2. <i>BUAs egne produksjoner</i>	17
1.1.3. <i>Ti-års tyrraniet</i>	17
1.2. AVHANDLINGENS OVERORDNEDE MÅLSETTING	19
1.2.1. <i>Målsettingens relevans</i>	21
1.3. TEORETISKE INSPIRASJONSKILDER	25
1.3.1. <i>Fjernsynet - et mangfoldig kulturelt forum</i>	26
1.3.2. <i>Sjangerteori</i>	27
1.3.3. <i>Sjangrenes historiske utvikling</i>	29
1.3.4. <i>Teorier i tilknytning til tekstproduksjon for barn</i>	33
1.3.5. <i>Den institusjonelle logikk</i>	36
1.4. ANVENDTE PERSPEKTIVER FRA ANNEN MEDIEFORSKNING	40
1.4.1. <i>Det programpolitiske nivå</i>	41
1.4.2. <i>Programflatenivået</i>	43
1.4.3. <i>Programestetikk</i>	46
1.5. AVHANDLINGENS OPPBYGGING	50

#### KAPITTEL 2 METODE. KILDEUTVALG, KILDEKRITIKK OG KILDEANALYSE 52

2.1. SAMTIDIGE OG OFFENTLIGE KILDER	53
2.2. DE SKRIFTLIGE KILDENE: OPPHAV, FUNKSJON, RELEVANS OG BRUKBARHET	55
2.2.1. <i>Programbladet</i>	55
2.2.2. <i>NRKs årsmeldinger</i>	56
2.2.3. <i>Møtereferater fra Kringkastingrådet og Programutvalget for fjernsynet</i>	57
2.2.4. <i>Den pedagogiske tidsskriftslitteraturen</i>	58
2.2.5. <i>Andre skriftlige kilder</i>	59
2.3. ANALYSEN AV DET SKRIFTLIGE KILDEMATERIALET	59
2.4. DE AUDIOVISUELLE KILDENE - TILGJENGELIGHET	60
2.5. UTVALGSKRITERIER	62
2.6. ANALYSEN AV DE AUDIOVISUELLE KILDENE	63
2.6.1. <i>Den tematiske dimensjonen</i>	65
2.6.2. <i>Den interpersonelle dimensjonen – inspirasjonskilder</i>	66
2.6.3. <i>Den interpersonelle dimensjonens relevans</i>	67
2.6.4. <i>Analytiske kategorier i tilknytning til den interpersonelle dimensjonen</i>	69
2.6.5. <i>Form og stil</i>	74
2.7. KOMPARATIV METODE	75

### DEL 2: 60-TALLET

#### KAPITTEL 3 BUA MELLOM UTOPIER OG DYSTOPIER . DET KULTURELLE KLIMA OG PROGRAMPOLITIKKEN 81

3.1. OPPRETTELSEN AV BUA	82
3.2. BAKGRUNNEN FOR SATSNINGEN PÅ BARNPROGRAMMER	83
3.2.1. <i>En forpliktelse til å gi noe til alle</i>	84
3.2.2. <i>Barndommen som et offentlig anliggende</i>	85
3.2.3. <i>Positive forventninger til fjernsynets virkninger</i>	85

3.3. DEN PROGRAMPOLITISKE MÅLSETNINGEN FOR BARNEPROGRAMMENE	86
3.3.1. Arven fra radioen	89
3.3.2. BUAs forhold til den nedarvede programpolitikken	90
3.3.3. Det norske og det nordiske	91
3.3.4. Differensieringsprinsippet	93
3.4. MEDIEPANIKKEN RUNDT FJERNSYNET	93
3.4.1 En fare for den hjemlige idyll	94
3.4.2 Fysiske plager	96
3.4.3 Den sjelelige risikoen	97
3.4.4. Skal barn opptre?	98
3.5. NRK TAR TIL MOTMÆLE: FJERNSYNET ER BEDRE ENN SITT RYKTE	100
3.6. OPPSUMMERING	102
<b>KAPITTEL 4 ROMANTISK IDEALISME I TRANGE KÅR</b>	<b>. BUAS RAMMEVILKÅR OG</b>
<b>BARNDOMSIDELOGI</b>	<b>106</b>
4.1. KUNNE BUA INNFRI FORVENTNINGENE?	107
4.1.1. Budsjettproblemer og en følelse av diskriminering	109
4.1.2. Programutveksling over landegrensene	109
4.2. PROGRAMFLATEN – ROM FOR GODNATTRITUALER OG LEKSELESNING	111
4.2.1. Faste programmer til faste tider på grunnlag av 'ni til fire'-dagen	112
4.2.2. Mengder av julekurver, påskekyllinger og fastelavnsris	113
4.3. LAURITZ JOHNSONS PROGRAMPRINSIPPER	114
4.3.1. Biografisk skisse	115
4.3.2. Barn har krav på en leketid	115
4.3.3. Tilknytning til reformpedagogikken	116
4.3.4. De minste må få ro, de større må få noe å tygge på	117
4.4. OPPSUMMERING	120
<b>KAPITTEL 5 EN BALLAST AV LIVSGLEDE</b>	<b>. PROGRAMFLATE OG FORMATER I 60-TALLETS</b>
<b>SENDINGER FOR FØRSKOLEBARN</b>	<b>121</b>
5.1. KULTURTILBUDET FOR FØRSKOLEBARN	121
5.2. SMÅBARNSPERIODEN- ET PUSTEHULL I OPPDRAGELSESPROSESSEN	123
5.2.1 Fjernsynets småbarnsprogrammene som en kompensatorisk sfære	124
5.3. EN STADIG ØKNING I SENDETIDEN	126
5.4. MED UTGANGSPUNKT I DEN ETABLERTE SMÅBARNSKULTUREN	127
5.4.1. Filmen	128
5.4.2. Barneteater og dukketeater	129
5.4.3. Opplesningsformatet	131
5.4.4. Leke- eller aktiviseringsprogrammene	133
5.4.5 De faktaorienterte programmene	137
5.4.6. Religiøse programmer	139
5. 5 KRITIKKEN AV SMÅBARNSPROGRAMMENE	141
5.6. OPPSUMMERING	144
<b>KAPITTEL 6 EN KILDE TIL SELVTILLIT</b>	<b>. NÆRANALYSER AV FEM 60-TALLS SENDINGER</b>
<b>FOR FØRSKOLESKOLEBARN</b>	<b>146</b>
6.2. TEKSTUTVALG	146
6.3. KANUTTEN FRA KANUTTENLAND	147
6.3.1 Synopsis: Kanutten møter Romeo Klive	147
6.3.2. Tematikk – praktisk mestring og behovet for sosial kontakt	148
6.3.3 Programmets interpersonelle dimensjon	149
6.3.5. Form og stil	151
6.3.6 Oppsummering	152
6.4. PERNILLE OG MR. NELSON	153
6.4.1.Synopsis	154
6.4.2. Tematikk: Konflikten mellom moral og lyst	154
6.4.3. Karakterene: Mr. Nelson en sann hedonist	155
6.4.4. Pernille – et dydsmønster	156

6.4.5. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	159
6.4.6. <i>Form og stil</i>	162
6.4.7. <i>Oppsummering</i>	164
6.5. EVENTYRSTUND: HISTORIEN OM ELLE KARI	164
6.5.1. <i>Synopsis</i>	165
6.5.1 <i>Tema 1: Samekulturen - både eksotisk og velkjent</i>	165
6.5.2. <i>Tema 2: Dersom Elle Kari kan - kan du også</i>	166
6.5.3 <i>Tema 3: Tiden som problemløser</i>	167
6.5.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen: En konfronterende tekst</i>	168
6.5.4 <i>Fiksjons- eller faktakontrakt?</i>	171
6.5.5 <i>Form og stil: Fra billedbok til fjernsynsprogram</i>	173
6.5.6 <i>Oppsummering</i>	174
6.6. DU OG JEG OG VI TO	175
6.6.1 <i>Synopsis</i>	176
6.6.2 <i>Innslagenes tematikk – lyst og moral</i>	177
6.6.3 <i>Den interpersonelle dimensjonen – både autoritær og familiær</i>	180
6.6.4. <i>Form og stil</i>	182
6.7 REPARATØRENE KOMMER OG KOMMER OG KOMMER IGJEN	184
6.7.2 <i>Tematikk</i>	186
6.7.3 <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	188
6.7.4 <i>Form og stil: Uorganisk og uoversiktlig</i>	189
6.7.5. <i>Oppsummering</i>	190
6.8. OPPSUMMERING AV ANALYSENE	190
5.6. OPPSUMMERING	<b>FEIL! BOKMERKE ER IKKE DEFINERT.</b>
<b>KAPITTEL 7 "MED LYST OG LIM" OG EN HJELPENDE HÅND</b>	<b>. PROGRAMFLATE OG</b>
<b>FORMATER I 60-TALLETS SENDINGER FOR SKOLEBARN</b>	<b>198</b>
7.1. MER IMPORT	199
7.1.2. <i>En uoversiktlig sendeflate</i>	200
7.1.3 <i>Kort, men bredt</i>	201
7.2. I KIKKERTEN	202
7.3. FALKEKLUBBEN	203
7.3.1. <i>Kurs i hobbyvirksomhet</i>	205
7.3.2. <i>Innsamlingsaksjonene</i>	208
7.3.3 <i>Konkurranser</i>	211
7.3.4. <i>Teknikk og naturvitenskaplige emner</i>	212
7.3.5. <i>Andre innslag</i>	213
7.4. FAKTAPROGRAMMER	213
7.5. FIKSJON	216
7.6. OPPSUMMERING	219
<b>KAPITTEL 8 FORBEREDELSE TIL VOKSENLIVET</b>	<b>. NÆRANALYSER AV FIRE 60-TALLS</b>
<b>SENDINGER FOR SKOLEBARN</b>	<b>221</b>
8.1. PROGRAMUTVALG	222
8.2. <i>PÅ TOKT MED MATHILDE</i>	222
8.2.1. <i>Synopsis: Oversikt over sendingen</i>	223
8.2.2. <i>Tematikk: Til angrep på mytene</i>	223
8.2.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	227
8.2.4. <i>Form og virkemidler: En uhøytidelig lek</i>	228
8.2.5. <i>Oppsummering</i>	230
8.3 <i>DEN SORTA TULIPAN: DET FØRSTE ORDENTLIGE SKUESPILLET</i>	231
8.3.1. <i>Synopsis</i>	231
8.3.2. <i>Tema: Verdien av kjærligheten og de fredelige sysler</i>	231
8.3.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	233
8.3.4. <i>Form og stil: Forviklinger i hermetisk studioinnpakning</i>	234
8.3.5. <i>Oppsummering</i>	235
8.3. FALKEKLUBBEN	236
8.3.1 <i>Synopsis</i>	236

8.3.2. Tema – hvordan bruke fritiden på en konstruktiv måte	237
8.3.4. Den interpersonelle dimensjonen	239
8.3.5. Form og stil	242
8.3.6. Oppsummering	243
8.4. FIRKLØVER	244
8.4.1. Tematikk	245
8.4.2. Den interpersonelle dimensjonen: Det store alvor	246
8.4.3. Form og stil: Trøbbel med Nordvisjonen	248
8.4.4. Oppsummering	249
8.5. OPPSUMMERING AV KAPITLET	249

## DEL 3: 70-TALLET

### KAPITTEL 9. IKKE HØYRE- ELLER VENSTREVRIDDE, MEN "BARNEVRIDDE" . BUAS RAMMEBETINGELSER PÅ 70-TALLET 254

9.1. BARNEKULTUR PÅ DEN POLITISKE DAGSORDEN	254
9.2. NY AVDELINGSSTRUKTUR	257
9.3. NORDVISJONS- OG EUROVISJONSSAMARBEIDET FORTSETTER	258
9.4. STORTINGETS FORVENTNINGER TIL BUA	259
9.5. EN VEDVARENDE SKEPSIS TIL FJERNSYNET	261
9.5.1. En konstruktiv holdning til fjernsynet	261
9.5.2. Fjernsynet en spydodd inn i barnesjelen	262
9.6. BUAS PROGRAMFILOSOFI	263
9.6.1. Respekt for barnets rett til avkobling	264
9.6.2. Foreldrenes ansvar	264
9.6.3. En utpreget selvkritisk holdning	265
9.6.4. Flere programfilosofier	266
9.7. BESKYLDNINGER FOR VENSTREVRIDNING	269
9.8. OPPSUMMERING	271

### KAPITTEL 10. BARNAS EGEN HVERDAG I LATTER OG GRÅT . PROGRAMFLATE OG FORMATER I 70-TALLETS SENDINGER FOR FØRSKOLEBARN 274

10.1. SENDEFLATEN	274
10.1.2. Barntv som kompensasjon for et manglende barnehagetilbud	275
10.1.3. Barnetv bedre enn travle foreldre med ryddemani	275
10.1.4. Hver ukedag sin målsetting	276
10.1.5. Høytidsfeiringen fortsetter med samme iver	277
10.1.6. Om igjen og om igjen	278
10.2. GENERELT OM PROGRAMFORMATENE	280
10.3. AKTIVISERINGSPROGRAMMER – Å LÆRE BARN Å LEKE	281
10.3.1. Lekestue – en norsk versjon av BBC-programmet Play School	281
10.3.2. Så rart – amerikansk inspirasjon	283
10.3.3. Aktivisering for de sultne og de syke	284
10.4. MED BOKEN I SENTRUM	285
10.4.1. BUA i samarbeid med Boklubbens barn	285
10.4.2. Egner i Egners egen strek	285
10.4.3 Høylesning uten bilder for å stimulere fantasien	286
10.5. MUSIKK- OG UNDERHOLDNINGSPROGRAMMER	287
10.5.1. Ikke bare spille selv, men også lage instrumenter	287
10.5.2. Musikk verden rundt - Stian med sekken	287
10.5.3. Musikk og distriktpolitikk med Ingebrigt Davik	288
10.5.4. Musikk som terapi	289
10.5.5. Med hammer og sang	289
10.5.6. Underholdning og antimaterialisme	289
10.5.7 Å ha det moro for moro skyld	290
10.6. DOKUMENTAR: DYR, NATUR OG GAMLE DAGER	290



10.6.1. <i>Fra nostalgi til renholdspoliti</i>	291
10.6.2. <i>Fra politi til natur og fantasi</i>	292
10.6.3. <i>En blottstillelse av rovdyrenes kosthold</i>	293
10.7. KONTAKTPROGRAMMER - ET PERMANENT BEHOV FOR Å SNAKKE UT	293
10.7.1. <i>En venn i nøden – Titten Tei André von Drei</i>	294
10.7.2. <i>Nyttig kos med Flode og Trond Viggo</i>	295
10.8. DOKUMENTAR: BARNETS HVERDAGSLIV I LATTER OG GRÅT	296
10.8.1. MATHIS – EN LITEN SURPOMP	296
10.8.2. <i>Mer om det hverdagslige</i>	297
10.8.3. <i>Mathis får en lillesøster</i>	298
10.8.4. <i>Hverdagsliv med distriktsprofil</i>	298
10.8.5. <i>Hverdagsliv over hele verden</i>	299
10.9. OPPSUMMERING	299
<b>KAPITTEL 11. MINDRE FANTASI OG MER VIRKELIGHET. NÆRANALYSER AV FIRE 70-TALLS SENDINGER FOR FØRSKOLEBARN</b>	<b>303</b>
11.1. PROGRAMUTVALG	304
11.2. MATHIS – LA OSS VÆRE ÅPNE Å SNAKKE OM DET	304
11.2.1. <i>Tema</i>	305
11.2.2. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	309
11.2.3. <i>Form og stil</i>	310
11.2.4. <i>Oppsummering</i>	311
11.3. LEKESTUE MINDRE KOS OG MER PEDAGOGIKK	311
11.3.1. <i>Synopsis</i>	312
11.3.2. <i>Tematikk</i>	312
11.3.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	314
11.3.4. <i>Form og stil</i>	317
11.3.5. <i>Oppsummering</i>	318
11.4. FANTASI OG VIRKELIGHET I SANDKASSA	319
11.4.1. <i>Synopsis</i>	320
11.4.2. <i>Tematikk</i>	320
11.4.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	322
11.4.4. <i>Form og stil</i>	323
11.4.5. <i>Oppsummering</i>	324
11.5. KRINKELKROKEN – EN LYKKELIG GATE TRUET AV VEIUTBYGGING	325
11.5.1. <i>Tematikk</i>	325
11.5.2. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	328
11.5.3. <i>Form og stil</i>	329
11.5.4. <i>Oppsummering</i>	330
11.6. KAPITTELOPPSUMMERING	331
<b>KAPITTEL 12 ET FORUM FOR BARNES RETTIGHETER PROGRAMFORMER I 70-TALLETS SENDINGER FOR SKOLEBARN</b>	<b>. PROGRAMFLATE OG 335</b>
12.1. SENDEFLATEN	336
12.2. GENERELT OM PROGRAMFORMATENE	337
12.3. NYHETER	338
12.3.1. <i>Globus – et forum for barns rettigheter i samfunnet</i>	340
12.3.2. <i>Hvor langt kan man gå i å forenkle vanskelige emner?</i>	341
12.3.3. <i>Månedssrevyen – nyheter for barn mellom sju og ti år</i>	342
12.4. KREMMERHUSET OG FORBRUKERROLLEN	343
12.5. INN MED DISTRIKTENE - LEFSA OG HALVSJU	344
12.6. DOKUMENTARFILMER- BARNES LEVEVILKÅR I NORDEN	346
12.6.1. <i>TV-barnet fra 0 til 1 år</i>	347
12.6.2. <i>Å være 12 år</i>	347
12.6.3. <i>Dokumentarfilmer for aktivisering og imot urbanisering</i>	348
12.7. BARNES LEVEVILKÅR I RESTEN AV VERDEN	349
12.7.1. <i>En ny økonomisk verdensordning og fremmedarbeidere i Norge</i>	350
12.7.2. <i>Konflikten mellom jøder og palestinere</i>	351

12.8. NATUREN BLIR TIL ET ØKOSYSTEM	354
12.8.1. <i>Vår avhengighet av naturen</i>	355
12.9. ANDRE FAKTAPROGRAMMER – SPORT OG BØKER	356
12.10. <i>Underholdningsprogrammer</i>	357
12.10.1. <i>Nordiske konkurranser med en myk profil</i>	359
12.11. FIKSJONER – Å FINNE SEG SELV OG ANDRE	359
12.11.1. <i>Fremmedgjøring i en boligblokk</i>	360
12.11.2. <i>Om samelivet på samenes premisser</i>	361
12.11.3. <i>Flukten fra landsbygda</i>	362
12.11.4. <i>Seerne skriver manus</i>	363
12.11.5. <i>Kjønnsidentitet</i>	363
12.11.6. <i>Slutt på problemene?</i>	364
12.12. OPPSUMMERING	364
<b>KAPITTEL 13 TALERØR FOR HVEM? NÆRANALYSER AV FIRE 70-TALLETS PROGRAMMER FOR SKOLEBARN</b>	<b>367</b>
13.1. DET PROBLEMATISKE VED Å VÆRE BARNAS TALERØR	367
13.2. PROGRAMUTVALG	369
13.3. <i>Blokk 12, oppgang C</i>	369
13.3.1. <i>Synopsis</i>	370
13.3.2. <i>Tematikk</i>	370
13.3.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	373
13.3.4. <i>Form og stil</i>	374
13.3.5. <i>Oppsummering</i>	375
13.4. GLOBUS – ET NYHETSPROGRAM	376
13.4.1. <i>Synopsis</i>	377
13.4.2. <i>Tematikk: Innslaget om Arkitekturvernåret</i>	377
13.4.3. <i>Tematikk: Riving av Rhodeløkka</i>	378
13.4.4. <i>Tematikk: Bedrift truet av nedleggelse</i>	380
13.4.5. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	382
13.4.6. <i>Form og stil</i>	384
13.4.7. <i>Oppsummering</i>	385
13.5. LEFSA	386
13.5.1. <i>Synopsis</i>	387
13.5.2. <i>Tematikk</i>	387
13.5.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	389
13.5.4. <i>Form og stil</i>	392
13.5.5. <i>Oppsummering</i>	394
13.6. HALVSJU	394
13.6.1. <i>Synopsis</i>	395
13.6.2. <i>Tematikk</i>	395
13.6.3. <i>Den interpersonelle dimensjonen</i>	398
13.6.4. <i>Form og stil</i>	402
13.6.5. <i>Oppsummering</i>	403
13.7. KAPITTELOPPSUMMERING	404

## **DEL 4: OPPSUMMERENDE BETRAKTNINGER**

### **KAPITTEL 14 OPPSUMMERENDE BETRAKTNINGER**

14.1. BARNEPROGRAMMENE SOM ET KULTURELT FORUM	410
14.2. EN EVIG BALANSEGANG MELLOM PRESS FRA MANGE HOLD	411
14.3. BUA SOM SOSIALISERINGSINSTANS	413
14.4. PUBLIKUMSBILDENE SOM INSTITUSJONELL STRATEGI	414
14.4. STEREOTYPIER OG PROJEKSJONER	415
14.5. FRA ET TILPASNINGSORIENTERT TIL ET KONFLIKTORIENTERT STADIUM	417
14.6. EFFEKTØKKER	418
14.7. FREMTIDIGE PERSPEKTIVER ANGÅENDE AVHANDLINGENS EMNE	420

<b>LITTERATURLISTE</b>	422
APPENDIX: LISTE OVER PRIMÆRKILDER	432
ANNET	433

# **DEL 1**

**målsetting, relevans, teoretisk rammeverk og metode**

# Kapittel 1

## Med fjernsynet i barnets tjeneste

### Avhandlingens målsetting, relevans og teoretiske rammeverk

"Vi ere en nasjon vi med, vi små en alen lange." En gang i året, nærmere bestemt 17. mai, søker denne sangen å bringe alle norske barn sammen i taktfast gange. Enhver som har sett barnetoget, vet at dette ikke alltid er like vellykket. Men det finnes en annen strofe som synes å ha en langt mer slagkraftig evne til å synkronisere norske barn enn de Wergelandske verseføttene. Denne strofen ledsages ikke av trommer og trompeter og nasjonale farver, men blir gjerne formidlet av et smilende kvinneansikt som med en myk "nå skal vi ha det koselig stemme," forkynner: "Og nå er det tid for barnetv".

I snart fire tiår har denne beskjeden fått norske barn til å krype opp i sofakroken ivrige etter å få møte sine elektroniske bekjentskaper, enten det nå dreier seg om dukker, tegnede figurer eller levende dyr og mennesker. Og de fleste foreldre har, til tross for en utbredt ambivalens overfor fjernsynet, brukt barnetv som lokkemiddel til å få brakt barna i hus og til ro før leggetid. Fjernsynet har dermed fungert som en barnevakt; en slags elektronisk Mary Poppins ifølge Rolf Riktor, en av de tidligere lederne av NRK-fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling. Med dette fikk han antydnet, ikke uten en viss sans for egenreklame, at fjernsynet, i likhet med barnevakten Mary Poppins fra den velkjente Disneyfilmen av samme navn, kunne forvandle små bråkmakere til englebarn ved hjelp av magi, musikk og sang (Riktor 1976).

NRK-fjernsynets barneprogrammer har i en årrekke vært en av de mest sentrale kulturformidlende institusjonene i norske barns liv. Programmene var spesielt viktige på 60- og 70-tallet. I dette tidsrommet, før 80-tallets medieutvikling preget av monopolbrudd og økende konkurranse mellom et stadig voksende antall tv-kanaler, hadde NRK enerett på å forene norske barn i et nasjonalt barnetv-felleskap. Den eneste konkurrenten var det

svenske fjernsynet som nordmenn bosatt på østlandet kunne få inn dersom de hadde gode nok antenner (Syvertsen 1992, Bastiansen og Syvertsen 1994).

Få nordmenn vil benekte at NRKs barnetv har satt sitt preg på den norske befolkningen. Et eksempel på dette er at representanter fra den gruppen som vokste opp på 60- og 70-tallet, menn og kvinner som nå er voksne og muligens selv har barn, tok utgangspunkt i sine fjernsynserfaringer da de for få år siden skulle finne en betydningsmettet metafor som kunne betegne deres historiske identitet og generelle livsfølelse. De valgte å kalle seg for *Pompej og Pilt*-generasjonen. Navnene var hentet fra en dukketeaterserie som ble vist for første gang i fjernsynet i 1969, og de henviser til to merkelige, men velmenende reparatører som virret rundt i en kaotisk verden på jakt etter noe å reparere. Serien kretset rundt et av modernismens yndede temaer, nærmere bestemt den eksistensielle sårbarhet knyttet til spørsmålet om hvordan et menneske kan finne en livsoppgave i en verden som verken kan forstås eller overskues.

Sett på denne bakgrunnen, synes det å være en viktig oppgave å dokumentere og analysere hvordan NRK har forvaltet den privilegert posisjonen de lenge hadde i norske barns liv for derigjennom å utvikle et bredere grunnlag for refleksjon når det gjelder barnetv som kulturell og estetisk form. Når dette i liten utstrekning har blitt gjort, har det selvsagt mange årsaker. Sett fra en humanistisk synsvinkel har både det å interesse seg for massekulturens produkter og tekstproduksjon for barn vært synonymt med å innta en faglig lavstatusposisjon. Det kan virke som om det eksisterer en antakelse om at tekstens intellektuelle nivå på mystisk vis smitter over på forskeren, og at det dermed gjelder for denne å spille på lag med de store navn enten det dreier seg om litteratur, teater, film eller fjernsyn. Men muligens er det en viktigere årsak at den humanistiske fjernsynsforskningen er en relativt sett ung fagdisiplin, hvor de fleste programkategorier, bortsett fra nyheter og såpeoperaer som har vært utsatt for en politisk motivert interesse fra henholdsvis samfunnsvitere og feminister, fremdeles venter på en bred vitenskapelig drøfting.

Den samfunnsvitenskapelige medieforskningen kan derimot ikke beskyldes for å ha oversett relasjonen mellom barn og fjernsyn. Dette emnet har snarere dannet grobunn for en uvanlig produktivitet, men de anvendte perspektivene har gjort en estetisk og

kulturhistorisk drøfting av barnetv til en blind flekk. Behandlingen av feltet barn og fjernsyn har tradisjonelt vært sterkt knyttet til stadig tilbakevendende offentlige debatter om fjernsynets potensielle skadevirkninger på barnet (Buckingham 1987, Werner 1994). De førende forskningsspørsmålene har tatt sitt utgangspunkt i en hypotese om at fjernsynet har en potensielt ødeleggende innvirkning på unge mennesker, og har følgelig dreid seg om fjernsynets passiviserende effekt, virkningene av fjernsynsvold og fjernsynet som årsak til henholdsvis familielivets sammenbrudd og økende analfabetisme. Denne negative vektleggingen kommer tydelig fram i titlene til flere av bøkene om barn og fjernsyn. For å nevne noen illustrerende eksempler: The Seduction of the Innocent (Wertham 1954), The Plug-In-Drug (Winn 1977) og Children and Television: The One Eyed Monster? (Gunter og McAleer 1990). Denne situasjonen har sannsynligvis ikke bare sin bakgrunn i et seriøst ønske om å beskytte vergeløse barn, men må også forstås i relasjon til hvilken forskning som har finansierings- og publiseringsmuligheter. Imidlertid er det ikke slik at de konkrete forskningsresultatene har vært like entydig negative som de holdningene som hyppig har blitt uttrykt i mediedebattene. Både de empiriske funnene og de teoretiske refleksjonene har i mange sammenhenger bidratt til å modifisere og nyansere noen av de mest ekstreme standpunktene i de offentlige debattene om forholdet mellom barnet og fjernsynet (se f.eks. Werner 1986 og 1994).

Når det gjelder forskning på barneprogramtilbudet, har den dominerende medievitenskapelige innfallsvinkelen vært å analysere enkeltprogrammer fra et resepsjonsperspektiv med henblikk på å vinne innsikt i hvordan fjernsynstekster blir lest og forstått av barna. Her kan blant annet nevnes den omfattende forskningen omkring læringseffektiviteten av det amerikanske fjernsynsprogrammet *Sesame Street* (se f.eks, Cook et.al. 1975, Lesser 1974, Ball og Bogatz 1970). I tillegg finnes en del forskning innenfor et kritisk paradigme som hovedsakelig ved hjelp av kvantitative innholdsanalyser, har vært innrettet mot å avsløre barneprogrammenes særlige "bias" når det gjelder virkelighetsbilde (se f.eks. Lalor 1984, Ferguson 1984). Disse innfallsvinklene er selvsagt både interessante og verdifulle, men åpner ikke opp for refleksjoner angående det mangfold av faktorer som i utgangspunktet styrer det programtilbudet som barna dernest blir stilt overfor.

Når det nå synes å eksistere en økende interesse for å studere fjernsynets barneprogrammer fra estetiske, kulturteoretiske og kulturhistoriske innfallsvinkler, som f.eks. i antologien In Front of the Children: Screen Entertainment and the Young Audiences (Bazalgette og Buckingham 1995) og i norsk sammenheng gjennom en del hovedoppgaver i massekommunikasjon, kan dette ha sammenheng med at den dominerende holdningen til relasjonen mellom barn og fjernsyn har blitt, om ikke direkte hjertelig, så i alle fall mer passivt aksepterende. Det var et tydelig tegn på økende positivitet, da det for noen år siden dukket opp en bok med den i denne sammenheng nesten sensasjonelle tittelen Television is Good for Your Kids (Davies 1989). Resepsjonsforskningens grunnleggende forestilling om det aktivt fortolkende barnet som ikke lar seg fullstendig hypnotisere av fjernsynets flimmer, har også beveget medieforskningen i retning av en mer aksepterende holdning til fjernsynet. Samtidig har det økende fjernsynstilbudet med stadig nye kanaler og programmer som bryter med allmennkringkastingens velkjente uttrykksformer, ført til en ny bevissthet og interesse for fjernsynets uttrykksmuligheter både sett i synkrone og diakrone perspektiver.

## **1.1. Avhandlingens emne og avgrensninger**

Som disse innledende bemerkningene indikerer, er denne avhandlingen et fjernsynshistorisk arbeid som gir en relativt bred presentasjon av programvirksomheten til NRK-fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling (heretter kalt BUA) på 60- og 70-tallet, og de reaksjonene denne vakte i sin samtid. Avhandlingen konsentrerer seg altså om BUAs produksjoner i den perioden da NRK fremdeles hadde monopol på fjernsynsutsendelser i Norge.

### **1.1.1. Kun programmene for førskolebarn og skolebarn**

Prosjektet tar opp kun den delen av Barne- og ungdomsavdelingens virksomhet som var rettet mot førskolebarn (3-7 år) og skolebarn (7-15år), selv om denne avdelingen, som navnet tilsier, også laget programmer for ungdom.<sup>1</sup> Avgrensningen handler selvsagt primært om å redusere omfanget av kildeinnsamlingen og analysen, og dermed øke mulighetene for å gå mer grundig og nyansert inn på nettopp barneprogramproduksjonen,



som i seg selv utgjør et omfattende og interessant emne. Men den er også knyttet til det forhold at BUA i det gjeldende tidsrommet, prioriterte ungdomsprogrammene lavt på grunn av antakelser om at denne gruppen, i mindre grad enn barna, hadde behov for egne sendinger fordi de også hadde tilgang til, og forutsetninger for å forstå, det programtilbudet som ble laget for et voksent publikum (NRKs årsmeldinger).

### 1.1.2. BUAs egne produksjoner

Avhandlingen har videre valgt å fokusere på NRK-fjernsynets egenproduksjon av barneprogrammer selv om innkjøpte programmer til tider vil bli nevnt. En slik prioritering handler igjen primært om å gjøre noen pragmatiske valg for å redusere omfanget av programmengden. Denne redegjørelsen har ikke ambisjoner om å knytte analysen av barnetv-utsendelsene til forestillinger om et nasjonalt særpreg. Det er et velkjent fenomen at fjernsynet, med sitt omfattende behov for programmer, i like stor grad bidro til en internasjonalisering av norsk kulturliv som til å sette det norske på dagsorden, til tross for at den siste oppgaven var en av de bærende idéene bak opprettelsen av en statlig kringkasting (Syvertsen 1992, Theisen 1993). Det er for øvrig også problematisk å sette merkelappen "norsk" selv på NRKs egenproduksjoner idet mange av disse var modellert etter utenlandske forbilder, enten i form av innkjøpte formater eller som mer tilfeldig etterligning.<sup>2</sup> I denne sammenheng er det videre viktig å merke seg at NRK ville at de egenproduserte sendingene skulle utgjøre et alternativ til de innkjøpte programmene. Norskprodusert barnetv må dermed betraktes vel så meget som et forsøk på å skape variasjon og bredde i programtilbudet som et uttrykk for et særlig norsk temperament.

### 1.1.3. Ti-års tyranniet

Avhandlingen tar utgangspunkt i den offisielle åpningen av NRK-fjernsynet i 1960. Den inneholder for øvrig en gjennomgang av BUAs programvirksomhet frem til 1980. Innenfor den historiske forskningen har det blitt advart mot å dele historien inn i tiår og dermed

---

<sup>1</sup> I dag er det alminnelig praksis å betrakte barndommen som en livsfase som varer fram til 12 års alderen. I tidsrommet for undersøkelsen lot BUA imidlertid barndommen vare til i 14-15 års alderen.

<sup>2</sup>) Programmet *Lekstue* blir av mange betraktet som et typisk norsk barneprogram, men dette formatet var innkjøpt fra BBC og basert på programmet *Playschool*. *Pernille og Mr. Nelson* regnes også som noe særnorsk, men den sentrale personen bak denne produksjonen, Ragne Tangen, kan fortelle at denne forestilling var løslig inspirert av et svensk fjernsynsprogram.

skape et forenklet bilde av den historiske utviklingen som en serie epoker med hver sin egenart som i sin tur avløser hverandre på en ryddig og oversiktlig måte (Kjekstad 1992).

En slik kritikk kan nok til en viss grad ramme denne avhandlingen selv om forskningsarbeidet hele tiden har blitt utført med en bevissthet om at vitale historiske endringer på ingen måte er knyttet til tiår på en uproblematisk måte. Men samtidig faller den nevnte innvendingen delvis bort når det gjelder NRK-fjernsynet, nettopp fordi kanalen ble åpnet ved inngangen til et nytt tiår. Dessuten synes det å være slik at ikke bare historikere opererer i henhold til decennier. Også aktører innenfor kringkastingen gir tiårskifte betydning blant annet ved å feire jubiléer, og dermed mane til selvrefleksjon og ettertanke som i sin tur kan stimulere fram endring. Den moderne lineære tidsbevissthet synes dermed til å bidra til å forme historiens gang uten faghistorikernes hjelp. Et decennium har med andre ord en viss, om enn begrenset, historisk betydning uavhengig av faghistorikernes inndelinger.

Dessuten har tidligere forskning omkring NRK antydnet at det skjedde en ganske utpreget endring i NRK-fjernsynets virksomhet i overgangen mellom 60- og 70-tallet i form av en økende radikaliserings og en tydeligere oppfordring til publikum om å ta politisk stilling. Det har videre blitt påpekt at disse endringene i særlig grad preget programproduksjonen for barn og unge (Bastiansen og Syvertsen 1994:138). Dette gjør det relevant å operere med den nevnte tidsinndelingen som en retningslinje, selv om dette selvsagt innebærer en potensiell fare for å resirkulere en muligens allerede noe rigid oppfattelse av NRKs programpolitiske utvikling.

Relevansen av innvendinger av den karakter som har blitt presentert overfor, må videre betraktes i relasjon til avhandlingens overordnede siktemål. Dersom det primære formålet hadde vært å produsere en fingradert, trinnvis utvikling av programvirksomheten rettet mot barn i NRKs monopolperiode, ville det ha styrket avhandlingen om både perioden med prøvesendinger og perioden tidlig på 80-tallet før fjernsynet fikk alvorlig konkurranse fra andre tv-kanaler, var blitt inkludert.<sup>3</sup> Men en slik nitid rekonstruksjon har ikke

---

<sup>3</sup> ) I følge boken NRK som monopol (1999) av Hans Fredrik Dahl og Henrik B. Bastiansen ble NRKs monopolfase brutt i 1981 da noen foreninger og lokale sammenslutninger fikk konsesjon til å drive nærradio.

avhandlingen ambisjoner om å være. Målet er å forsøke å identifisere og forklare noen vesentlige trekk ved programvirksomheten til fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling i hvert av de to ti-årene mens NRK ennå var i en monopolsituasjon.

## **1.2. Avhandlingens overordnede målsetting**

Fremstillingens målsetting er å gi et bilde av hvordan BUA har reflektert over og forvaltet sin rolle som sosialiseringfaktor og formidler av barneidentitet i monopoltiden. Dette bildet vil bygge både på en beskrivelse av BUAs programproduksjon for førskolebarn og skolebarn på henholdsvis 60- og 70-tallet formidlet i et programpolitisk og et fjernsynsestetisk perspektiv, og en redegjørelse for de forestillingene om barnepublikummet og det institusjonelle og sosiokulturelle fundamentet denne virksomheten har vært bygget på. Det programpolitiske perspektivet innebærer et ambisjon om å etterspore hva BUA ønsket å oppnå med programvirksomheten sin. Det fjernsynsestetiske perspektivet omhandler de kommunikative strategiene BUA tok i bruk for å nå sine mål, og omfatter både en analyse av programflateleggingen og av programmenes emner, interpersonelle dimensjon, form og innhold. Den interpersonelle dimensjonen forsøker å gripe fatt i de sosiale relasjonene som BUA strebet etter å etablere til sine barneseere.

For å kunne presentere en relativt nyansert forståelse av BUAs skiftende relasjoner til sitt barnepublikum er det, som den skisserte målsettingen antyder, nødvendig å sette produksjonen av barneprogrammer inn i en bredere sammenheng. Den amerikanske medieforskeren Ellen A. Wartella har skissert en modell over de faktorene som influerer på fjernsynets barneprogrammer. Modellen anskueliggjør det komplekse samspillet av krefter som gjør seg gjeldende på dette feltet. Den er riktignok påvirket av amerikanske forhold innenfor fjernsynsbransjen, men er samtidig allmenn nok til å ha overføringsverdi når det gjelder den norske allmennkringkastingen:

Children's TV productions is constrained by externalities – chief among them the regulatory framework and the environment, the economic superstructure, and the industry structure of network, cable networks, and independent producers – as well as internal constraints. Among these are producers' notions of their audience – what children are, what they like, how they watch, what they can and do learn – and the practices – technological, creative, and political – producers use to make children's programs" (Wartella 1994:39).

Wartellas liste er fylldig, men sett innenfor rammene av 'public service'-konseptet bør det allikevel føyes til et element: Produsentenes visjoner om hva de ønsker å oppnå med programvirksomheten. Allmennkringkastingens legitimerings-grunnlag hviler som kjent ikke på økonomisk inntjeningssevne, men på langt mer uhåndgripelige normative forestillinger om hvordan fjernsynet kan være til glede og nytte for befolkningen.

Når det gjelder det Wartella kaller ytre faktorer, vil avhandlingen i hovedsak konsentrere seg om det direkte press avdelingen var utsatt for fra kulturpolitikere, pedagogiske miljøer og fra medlemmene i Programutvalget for fjernsynet og Kringkastingsrådet. Når det gjelder interne forhold vil faktorer som avdelingens ressursgrunnlag og posisjon innad i NRK, politiske holdninger blant de ansatte samt de yrkesprofesjoner som BUAs medarbeider hadde tilknytning til, bli trukket fram der det synes relevant. Videre vil det, som allerede antydnet, bli fokusert på de barndomsideologiene som BUAs ledelse var bærere av. Dette medfører at teknologiske forhold og et tema som produksjonsprosessenes betydning har fått liten plass innenfor denne avhandlingens rammer, selv om disse materielle aspektene i mange henseende er like viktige for å forstå utviklingen av norsk barnetv som den skisserte ideologiske innfallsvinkelen.

Sagt med andre ord gjør denne avhandlingen, et forsøk på å studere hvordan BUA har forvaltet sin rolle som en relativt sentral sosialisering- og identitetsbyggende instans i norske barns liv, og noen av de faktorer som har påvirket arbeidet med barneprogrammene. Mer spesifikt innebærer avhandlingen målsetting et ønske om å svare på følgende spørsmål:

1. Hva kjennetegnet BUAs programleggingsprosedyrer og barneprogrammenes form og innhold på 60- og 70-tallet når det gjaldt henholdsvis førskolebarn og skolebarn?
2. Hvilke faktorer av barndomsideologisk, institusjonell og sosiokulturell karakter lå bak BUAs programvirksomhet?

3. Hvilke endringer gjennomgikk BUAs programvirksomhet i tilknytning til de to målgruppene i det tidligere nevnte tidsrommet?

4. Hvilke faktorer av barndomsideologisk, institusjonell og sosiokulturell karakter lå bak de eventuelle endringene?

Den følgende redegjørelsen vil diskutere målsettingens relevans, og deretter presentere teorier som har vært retningsgivende for arbeidet med avhandlingen. I tillegg vil tidligere forskning på 'public service'-fjernsynet, som har fungert som premissleverandør til denne avhandlingens analytiske prosedyrer og begreper, bli skisserte i korte trekk.

### **1.2.1. Målsettingens relevans – fjernsynet som sosialiseringfaktor**

Avhandlingens hovedintensjon er altså å beskrive NRK-produserte fjernsynsprogrammer for barn både i henhold til form, innhold og psykologisk effekt, og dertil forsøke å bringe frem i lyset den kulturelle logikk og de mer ubevisste forhold som NRKs barneprogramproduksjon hviler på. Dette er en sentral problemstilling både sett i lys av historiske utviklingstrekk i tilknytning til sosialiseringprosessen og filmvitenskaplige debatter om filmen og fjernsynets identitetsformende rolle.

Det har blitt påpekt fra flere hold at i det moderne samfunnet erverves stadig mer informasjon og erfaringer gjennom ulike medier og ikke i direkte interaksjon med andre mennesker eller de fysiske omgivelser. Gudmund Hernes har beskrevet forandringen i barnas oppvekstmiljø som en økning "I brøken mellom vikarierende erfaring og direkte erfaring" (Hernes 1977:5). Andre har brukt begrepsparet indirekte/direkte, og sagt at indirekte erfaringer fra massemediene i stadig økende grad konkurrerer med direkte erfaringer som en erverver seg i interaksjon med andre (Thunberg et al. 1978:177). Dette betyr ikke nødvendigvis at den personlige kommunikasjonen har minsket eller har tapt sin betydning (Werner 1986), men at den nå, i større grad enn tidligere, brytes med og inngår i et komplekst samspill med erfaringer gjort gjennom mediene. Å studere egenarten til deler av den vikarierende erfaring som tilbys barn, synes dermed å være en sentral oppgave.

### **Fjernsynet som bidragsyter til identitetskonstruksjonen**

Innenfor filmvitenskapen har filmen og fjernsynets identitetsformende rolle lenge stått sentralt. Denne interessen har primært vært fundert på en poststrukturalistisk forståelse av sosial identitet som en prosess formet av kulturens diskurser, til forskjell fra en modernistisk/romantisk forestilling om jeg´et som en autentisk personlighetskjerne som man nærmer seg via introspeksjon. Denne poststrukturalistiske forestillingen om identitet synes imidlertid å tape noen viktige dimensjoner ved identitetsdannelsen av syne ved å gjøre subjektet til en diskursiv effekt. Tenkere innenfor den amerikanske pragmatikken, som også postulerer at individet finner seg selv i møte med andre, kan bidra til å gi et mer nyansert bilde av identitetsdanning.

Et sentralt navn i denne sammenheng er Georg Herbert Mead. Han skiller mellom jeg´et, det unike individet, og meg´et, som er et produkt av internaliserte synspunkter på individet fra signifikante andre. Med teorien om meg´et påpeker Mead at individets selvforståelse er avhengig av hvordan andre betrakter det. Mead inkluderer også kroppen i sine refleksjoner over identitet. Kroppen representerer på den ene siden en form for kontinuitet i individets selvforståelse, men den er også destabiliserende fordi den hele tiden er i endring. Kroppen har også avgjørende betydning for hvordan individet oppfattes av andre (Mead 1934).

Innenfor filmvitenskapens faglige rammer har identitetsperspektivet delvis på diskutert grunnlag av inspirasjon fra to franskmenn og delvis på grunnlag av feministisk tenkning. Filosofen og historieforskeren Michel Foucault (1972) har studert ulike samfunnsinstitusjoner som nettopp produsenter av selvforståelse, og har i den forbindelse påpekt at selve kjernen i moderne byråkratiske prosedyrer er å klassifisere individer på en slik måte at samfunnsformasjonen kan forvaltes på en kontrollert måte. Den marxistiske filosofen Louis Althusser har i denne sammenheng hatt stor betydning med sitt postulat om at representasjonssystemer er identitetsprodusenter. Ifølge Althusser tilskriver tekster leseren en identitet gjennom den måten de 'anroper' leseren på.

Althusser knytter identitetskonstruksjon an til ideologiproduksjon idet han understreker at selvforståelsen, opplevelsen av egen identitet, er en sentral komponent når det gjelder å forstå hvordan de rådende maktforhold opprettholdes. Han sier, på bakgrunn av teorier om subjektdannelsen inspirert av den franske psykoanalytikeren Jacques Lacan, at den

grunnleggende forklaringen på at samfunnets utnyttede grupper ikke rister mer i sine lenker, er at kulturens tekster og samtaler kontinuerlig konstruerer dem som helhetlige subjekter som tilsynelatende rår over egne skjebner, og at disse selvbildene lett internaliseres fordi de oppleves som grunnleggende lystbetonte idet de tilbyr leserne er repetisjon av speilfasens imaginære opplevelse av kontroll og enhet (Althusser 1984).

Althusser's arbeid har innenfor filmvitenskapen resultert i analyser av filmer og fjernsynsprogram som har vært rettet mot et skille mellom tekster som støtter status quo på grunn av den skisserte subjektposisjoneringen, og potensielt bevisstgjørende avant garde tekster som konstruerer en desentrert subjektposisjon eller identitet. Denne avhandlingen tar ikke fatt i denne problematikken fordi den synes å ha utspilt sin rolle innenfor fagfeltet, ikke minst som en følge av resepsjonsstudier som har produsert langt mer nyanserte forestillinger om filmen og fjernsynets som formidlere av sosial identitet hvor teksten ikke er determinerende, men hvor identiteten formes i et samspill mellom tekst og leser.

Videre har det identitetsproduserende aspektet ved filmer og fjernsynsprogrammer blitt utforsket mer i detalj av en rekke feministiske filmteoretikere som har studert både konstruksjonen, og den narrative posisjoneringen av kvinnelige karakterer i teksten, og posisjoneringen av de kvinnelige tilskuerne i tekstenes diskursive utforming. Feministenes diskusjoner har beveget seg fra en strukturalistisk fase, hvor filmenes og fjernsynsprogrammenes strukturer nokså ensidig ble betraktet som patriarkalske tvangstrøyer for kvinners selvforståelse, til en poststrukturalistisk posisjon hvor tekstene blir oppfattet som motsigelsesfulle praksiser som også kan utgjøre et rom for alternative ikke-patriarkalske kvinneidentiteter.

Innenfor filmvitenskapen har filmen og fjernsynet som identitetsprodusenter primært blitt studert i et resepsjons- eller mottakerperspektiv, og det empiriske grunnlaget har vært enten filmer/fjernsynsprogrammer eller intervjuer med seere, eventuelt begge deler. Innenfor det nevnte fagfeltet har det vært laget få undersøkelser som har forsøkt å studere hvordan mediene selv forholder seg til sin rolle som sosialiseringfaktor og identitetsprodusent på grunnlag av kilder av den art som denne avhandlingen benytter seg av. En viktig årsak til dette er sannsynligvis at en slik innfallsvinkel innebærer en studium

av fjernsynsprodusentenes intensjoner, og at dette på bakgrunn av poststrukturalistiske teorier som tenderer mot å betrakte historiske aktører som diskursive effekter og ikke som handlende individer med innflytelse, lenge ble ansett for å være en naiv innfallsvinkel til medieanalysen i toneangivende medieforskermiljøer. Imidlertid er intensjonaliteten kommet tilbake i medievitenskapen som en viktig faktor når det gjelder å forstå mediebildet. Som den britiske medieforsker Paddy Scannel har understreket, riktignok med en viss fare for å undervurdere både den betydning strukturelle begrensninger og tilfeldighetenes spill har i programproduksjonen (se f.eks. Puijk 1990):

All programmes have an audience-oriented communicative intentionality which is embodied in the organization of their setting (context) down to the smallest detail: there is nothing in the discourses of radio and television that is not motivated, that is not intended to generate inferences about what is being said by virtue of how it is being said (Scannell 1991:11).

Et annet moment i denne sammenheng er at det både innenfor filmvitenskapen og innenfor den humanistiske medievitenskapen generelt, synes å være et relativt originalt valg å studere konstruksjon av barneidentitet. Aktuelle arbeider i tilknytning til identitetsproblematikken har som sagt primært fokusert på kvinner, og sekundært på homoseksualitet, rase eller ungdomsidentitet.

### **Bidrag til forskningen omkring publikumsbilder**

Avhandlingens ønske om å studere BUAs virksomhet også i henhold avdelingens barndomsideologier, gjør at dette arbeidet kan betraktes som et bidrag til forskningen omkring fjernsynsinstitusjonenes publikumsbilder. For det første er Barne- og ungdomsavdelingen den eneste av avdelingene innenfor NRK som er definert i forhold til seergruppe og ikke programsjanger. For det andre er fjernsynskommunikasjon, som annen massekommunikasjon, kjennetegnet av at informasjonsflyten går fra en sentral distributør eller avsender til et relativt anonymt og uoverskuelig publikum. Dette gapet er selvsagt et problem for avsenderleddet. Som Ien Ang påpeker i sin studie av BBCs og den nederlandske fjernsynskanalen VARAs relasjoner til publikum:

...despite television's apparently steady success in absorbing people's attention, television audiences remain extremely difficult to define, attract and keep. The institutions must forever 'desperately seek the audience' (Ang 1991:ix).



Samtidig er seerne det sentrale omdreiningspunktet i arbeidet med fjernsynsprogrammer. Tv-kanalene legger sin virksomhet opp i henhold til det som har blitt kalt det usynlige publikummet “in whose name and on whose behalf the institutions put forward their interests, claims, defences, policies, strategies” (Ang 1991:6).

Når det gjelder fjernsynets barneprogrammer er den potensielle seergruppen noe mer avgrenset enn for andre tv-programmer. Men til tross for dette er det lite som tyder på at Barne- og ungdomsavdelingen har et lettere arbeid med å nå publikum enn andre avdelinger, snarere tvert i mot vil mange hevde, på grunn av det sprang som finnes mellom voksne og barn både når det gjelder erfaringsbakgrunn, emosjonelle reaksjoner og kommunikativ kompetanse. I tilknytning til produksjonen av barneprogram har enkelte medieforskere gått så langt som å hevde at barnepublikummet for alltid vil være utenfor barneprogram-produzentenes rekkevidde (Buckingham 1995). Sett i lys av slike synspunkter er det et fascinerende prosjekt å undersøke hvordan fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling har definert og iscenesatt sitt forhold til barnepublikummet.

### **Annen relevans**

Avhandlingen har også relevans som et supplement til og utdyping av tidligere historisk forskning omkring NRK-fjernsynet. I så henseende kan denne fremstillingen gi kommende produsenter av barneprogrammer en nyttig oversikt over hva som har allerede blitt gjort når det gjelder denne programkategorien, og de reaksjonene som dette har blitt møtt med. Som allerede antydnet er barnetv en programkategori som er lite omtalt i faglitteraturen. Videre kan dette prosjektet bidra med informasjon i tilknytning til den aktuelle debatten om den såkalte krisen i allmennkringkastingen, som i mange henseende hviler på temmelig tilfeldig synsing om NRKs virksomhet. Avhandlingen produserer forhåpentlig også innsikter som kan bidra til å gi et mer utfyllende bilde av norsk kulturhistorie i etterkrigstiden.

### **1.3. Teoretiske inspirasjonskilder**

Dette avsnittet vil omfatte en redegjørelse for de teoretiske inspirasjonskildene bak avhandlingens målsetting. Innledningsvis vil det bli gjort rede for avhandlingens

tilknytning til sjangerteorien, og deretter vil teoretiske perspektiver på hva som skjer når voksne lager tekster for barn, bli presentert. Denne delen er delt i to, hvorav den første delen omhandler mer generelle mekanismer som gjør seg gjeldende når voksne produserer kultur for barn, og hvor den siste delen omhandler fjernsynsinstitusjonenes problematiske forhold til sitt publikum generelt og til sine barneseere spesielt.

### **1.3.1. Fjernsynet - et mangfoldig kulturelt forum**

I arbeidet med avhandlingen har det blitt tatt utgangspunkt i Horace Newcombs og Paul Hirsch' forestilling om fjernsynet som et mangfoldig kulturelt forum eller et møtested for mange ulike kulturelle ytringsformer. Denne metaforen lar seg overføre til NRKs barnetv som også er et felt som omfatter en rekke ulike programtyper til tross for at denne virksomhet er samlet i kun en avdeling. I så henseende skiller altså ikke barnetv seg fra fjernsyn for voksne selv om de to kategoriene i alle fall delvis benytter seg av forskjellig programtyper.

Idéen om barne-tv som et mangfoldig kulturelt forum, handler om en erkjennelse av at denne typen fjernsyn, slik som tv for voksne, vanskelig lar seg overskue og beskrive ved hjelp av noen enkle begreper. Som Ib Bondebjerg påpeker: "TV-mediet kan kritiseres for mange ting, men i tv-mediet findes netop ikke bare en tendens (...). Tv-mediet er blot et udtryk for og en del av den kultur, som vi er fælles om, og som derfor også må afspejle denne kulturs mangfoldighet" (Bondebjerg 1993:419).

Men når det potensielle mangfoldet ved NRKs programvirksomhet for barn er stadfestet, finnes det i dette arbeidet likevel en overbevisning om at det eksisterer det Fredric Jameson (1991) i sin studie av postmodernismen har kalt en dominerende logikk eller hegemonisk norm bak fjernsynets programproduksjon for barn, som delvis er særegen for denne formen for kulturell aktivitet, og som endrer seg over tid. Alt er simpelthen ikke mulig å gjøre samtidig, og fjernsynsprodusenter må hele tiden foreta valg og prioriteringer som begrenser det potensielle mangfoldet. Denne posisjonen innebærer at avhandlingen vil studere den kulturelle logikk som har preget norsk barnetv på henholdsvis 60- og 70-tallet, men uten dermed å benekte forekomsten av motstridende eller annerledes tendenser innenfor det nevnte kulturelle feltet.

### 1.3.2. Sjangerteori

Hans Fredrik Dahl sier i innledningen til sin bok om kringkastingen i Norge mellom 1920-1940 at han har forsøkt å studere ”kringkastingen som et system av innbyrdes sammenhengende deler” og at ”*sammenhengen* har vært det vesentlige for utvalget av stoff: sammenhengen mellom teknikk og kultur, økonomi og administrasjon (Dahl 1975:9). Denne tanken preger også denne avhandlingen. Som allerede påpekt vil den følgende redegjørelse om norsk barnetv på 60- og 70-tallet omfatte empiri både i tilknytning til institusjonelle forhold, til programanalyser og til resepsjonen av utsendelsene. Hovedtyngden ligger riktignok på programhistorien. De andre aspektene blir i hovedsak berørt i det monn dette er nødvendig for å belyse og forklare den programmessige utviklingen.

Ambisjonen om å studere karakteristiske trekk ved et større tekstkorpus og å knytte disse sammen med institusjonelle forhold, publikumsreaksjoner og den bredere sosiokulturelle konteksten, gjør det relevant å forbinde denne avhandlingen med studier av film- og fjernsynssjangre. Riktignok er barnetv, som allerede påpekt, en samlebetegnelse for en rekke programsjangre som har barn som felles målgruppe, men dette forhindrer ikke at sjangerteoriens mer overordnede perspektiver har relevans for dette prosjektet. Sjangerteorien er også av interesse fordi den inneholder refleksjoner omkring den historiske utviklingen av et tekstkorpus.

Mange sjangerstudier har riktignok begrenset seg til å skille ut den felles tematiske struktur og de ikonografiske trekk som karakteriserer en gruppe tekster, men i dag synes det å eksistere en alminnelig oppfatning om at en slik innfallsvinkel gir en svært snever forståelse av sjangerfenomenet. Ib Bondebjerg har gitt uttrykk for dette synspunktet på følgende måte:

Forsøgene på at opstille kriterier for, hvordan man kan beskrive og definere genrer har stået på siden antikken, og der er formulert et utal af mere eller mindre nuancerede forsøg på at definere hovedgenrer og underkategorier af genrer inden for både fiktion og fakta. Imidlertid er genreteorier, der udelukkende bygger på formelle og tematiske kriterier, som regel dømt til at komme til kort. Genrer kan ikke opfattes som statiske og snævert formelt definerede kategorier for måder at udtrykke sig på, men må langt snarere forstås som dynamiske, historiske processer, der er en del at de symbolske, kulturelle og sociale processer der styrer kommunikation, medier og æstetik (Bondebjerg 1993:170).

På dette punktet har Bondebjerg hentet inspirasjon fra den britiske filmforskeren Steve Neale som har hevdet at sjangre bør studeres som "systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject" (Neale 1987:19).

Bondebjerg anbefaler imidlertid videre at en sjangerundersøkelse bør integrere de mer snevre tekstanalytiske undersøkelsene med de bredere kulturhistoriske forholdene, og skiller i den forbindelse mellom tre relevante dimensjoner: den sosiokulturelle, den estetiske og den psykologiske. Den sosiokulturelle dimensjonen tar opp de sosiale og kulturelle forventningene som er innebygget i medieinstitusjonene og i det konkrete publikum som møter tekstene. Den estetiske dimensjonen vender blikket mot de tekstlige trekk, både tematiske og stilistiske. Den psykologiske dimensjonen knytter sjangrene til de psykologiske reaksjonene som disse forsøker å utløse:

Til genrer er knyttet bestemte typer av psykologiske reaksjoner: spænding, gråd, latter, gys osv. Og bestemte former for involvering af følelsesmæssig og intellektuel art. Via forskellige genrer får modtageren udlevet behov, fantasier, drifter, drømme, men også stedfortrædende handling og intellektuel aktivitet: genrer er altså modeller, der leger med vores kognitive og emotionelle strukturer (Bondebjerg 1993:171).

Som allerede antydnet i avhandlingens målsetting, forsøker dette arbeidet å ta høyde for disse dimensjonene i redegjørelsen for BUAs programvirksomhet. Men i tillegg vil avhandlingen også inkludere en programflateanalyse.

Programflaten er et sentralt aspekt ved fjernsynet som kulturell form, og kan bidra med verdifull empiri både når det gjelder å dokumentere programpolitiske kursendringer og holdningsendringer overfor publikum. Den danske medieforskeren Henrik Søndergaard, som har konsentrert seg om fjernsynets programflate både fra en teoretisk og empirisk innfallsvinkel, har kalt programflaten både for en programpolitisk indeks, og for fjernsynets overgripende henvendelsesmåte og viktigste markedsføringsstrategi overfor publikum. Søndergaard har videre definert ordet programflate på følgende måte:

Programfladen betegner altså den form, hvori en tv-kanals programutbud konkret foreligger for seerne, dvs. som specifik fordeling og organisering af programmer, som udsendes inden for et bestemt tidsrum, f.eks. en enkelt dag, en uge, en måned

eller mere. Programfladebegrepet tager således udgangspunkt i kommunikationens afsender, i den måde, som afsenderen har valgt å udsende programmer på. Bag dette ligger ud over de interne programpolitiske nivåer på den ene side vurderinger af den konkrete konkurrencesituation, på den anden side hensyn til receptionssiden, idet programfladens specifikke udformning også er et resultat af redaktionelle overvejelser, hvor der på forskellige måder tages højde for modtagerforholdene (Søndergaard 1994).

I denne definisjonen av begrepet programflate refererer Søndergaard til den nye konkurransesituasjonen på det danske fjernsynsmarkedet, som har skapt en krigføring mellom kanalene hvor programflaten er et særdeles viktig våpen. Med dette antydes det at programflatebegrepet er mest relevant i en slik sammenheng, et inntrykk som Søndergaard stadfester ved å hevde at det danske 'public-service'-fjernsynet har endret seg fra å være et *programfjernsyn* hvor programtilbudet hadde form av en mer eller mindre vilkårlig sammensatt montasje av enkeltprogrammer, til å bli et programflatefjernsyn hvor programtilbudet blir organisert i form av en sammenhengende flow (Søndergaard 1993:102).

Imidlertid er det ingenting ved Søndergaards definisjon av begrepet som gjør at det ikke skulle være relevant å bruke også i en monopolsituasjon. Fjernsynet har alltid måtte forholde seg til mottakerforholdene i forbindelse med programleggingen. I den forstand var fjernsynet allerede fra begynnelsen av et programflatefjernsyn, selv om programleggings-prosedyrene var enklere på grunn av færre programmer og fravær av konkurranse fra andre tv-kanaler.

### **1.3.3. Sjangrenes historiske utvikling**

Denne avhandlingen er et historisk arbeid og tar dermed sikte på å kartlegge endring, eventuelt kontinuitet når det gjelder NRKs barneprogramproduksjon. Den amerikanske sjangerteoretikeren Thomas Schatz (1981) har, på bakgrunn av arbeidene til en rekke andre sjangerteoretikere, presentert en teori om hvordan Hollywoods filmsjanger utvikler seg. Schatz etablerer i utgangspunktet et skille mellom såkalte sosiokulturelle, tematiske sider ved sjangeren og indre, formelle eller estetiske forhold. Han hevder at tema endrer seg som en konsekvens av endringer i det sosiokulturelle klimaet. Han forestiller seg at enhver sjanger, når det gjelder tema tar sitt utgangspunkt i sentrale kulturelle konflikter som sjangeren gjennomspiller og tilbyr imaginære løsninger på. Når nye kulturelle

konflikter oppstår vil sjangeren endre seg, eventuelt dø ut. Sjangerens estetiske trekk vil i følge Schatz utvikle seg i henhold til en stadig økende bevissthet omkring de stilistiske trekk som sjangeren benytter seg av både fra tekstprodusentenes og fra publikums side. I den forbindelse skisserer han fire stadier: Det eksperimentelle stadiet, det klassiske stadiet, raffinementsstadiet og det barokke stadiet. På det første stadiet bærer sjangeren preg av arbeidet med å finne seg til rette i det aktuelle mediet. På det andre stadiet har sjangeren nådd frem til tematisk klarhet og en form som understøtter det ideologiske budskapet med økonomisk optimalitet. Det tredje stadiet innebærer at kunnskapstilfanget om sjangeren øker og med dette bevisstheten om sjangeren som sjanger. Dermed finslipes sjangeren. Det fjerde og siste stadiet karakteriseres av en selvbevisst lek med sjangerkonvensjonene.

Det kan i denne sammenheng rettes innsigelser mot det skarpe skillet mellom form/innhold og en indre/ytre utvikling som Schatz benytter seg av. Imidlertid følger ikke Schatz selv opp disse retningslinjene, men lar de etterhvert gli over i hverandre slik at også tematiske endringer blir knyttet til en stadig større grad av selvbevissthet om de kulturelle konfliktene som sjangeren forholder seg til.

Schatz' teori om at et stadig mer bevisst forhold til sjangerkonvensjonene både blant produsenter og publikum er en sentral drivkraft i sjangerens utviklings-prosess synes plausibel og vil bli fulgt opp i denne avhandlingen. Det samme gjelder for hans tanker om at sjangerens tematikk endrer seg som en konsekvens av utviklingen i den historiske konteksten. Her må det selvsagt føyes til at en sjanger, eller et større tekstkorpus, også er en aktiv formende del av den nevnte konteksten. Slik er det mulig å forestille seg at denne virker inn på det kulturelle miljøet på en måte som har tilbakevirkende kraft på det aktuelle tekstkorpuset.

Medieteoretikeren Joshua Meyrowitz (1985) er inne på liknende tanker med begrepet "media content loop". Meyrowitz hevder at fjernsynet på grunn av sin mediemessige egenart har ført til et sammenbrudd av tidligere informasjonsbarrierer mellom ulike sosiale grupperinger. Fjernsynet eksponerer alle for den samme informasjonen selv om denne i utgangspunktet er rettet mot bestemte grupper, og etter en viss tid vil programinnholdet begynne å forandre seg som en følge av dette. I følge Meyrowitz vil dette føre til at det vil

bli stadig færre forskjeller for eksempel mellom program for voksne og fjernsynssendinger for barn:

It no longer makes much sense to have very distinct shows and topics because everyone have already been exposed to the whole spectrum of social information (Meyrowitz 1985:176).

Dette synspunktet synes å være litt overdrevet idet det er forskjeller mellom voksne og barn som er knyttet til andre forhold enn felles informasjonstilgang gjennom fjernsynet. Barn står på et annet utviklingstrinn og befinner seg i en annen samfunnssituasjon enn voksne, noe som sannsynligvis også vil sette sitt preg på barneprogramproduksjonen og forhindre at barneprogrammene blir identiske med sendingene for de voksne. Men til tross for denne innvendingen, vil avhandlingen holde åpen muligheten for at det på den nevnte bakgrunn etter hvert skjer en tilnærming mellom barne- og voksentv.

Imidlertid synes teorien om den økende selvbevissthetens dynamiske kraft, såvel som teorien om "media content loop" å gi en svært begrenset forklaring på den historiske utviklingen av et tekstkorpus. Begge teorier skygger for at faktorer som f.eks. politiske, økonomiske og teknologiske forhold også kan ha betydning for hvordan en sjanger eller et mer sammensatt tekstkorpus utvikler seg. Det er på mange måter noe historieløst over de nevnte tankebanene. De fortøner seg snarere som naturlover som gjør seg gjeldende uansett hva som skjer i den historiske konteksten. I evolusjonsteorien til Schatz synes det å gjemme seg en analogi til menneskelivet. En sjanger har i følge denne teorien en ungdommelig fase preget av eksperimenter, en voksen fase preget av moden konsolidering, og en alderdom preget av ettertanke og oppløsning. Denne analogien gir teorien retorisk appell, men gir den samtidig begrenset verdi som grunnlag for en historisk undersøkelse. Mot Meyrowitz kan det innvendes at når han snakker om fjernsynets mediemessige egenart, taler han egentlig om en bestemt historisk form for tv, nemlig det kommersielle fjernsynet som til enhver tid er innrettet mot å få så mange seere som mulig, og som har formet sin formidlingsmåte deretter. Det er mulig å forestille seg fjernsyn med en smal og elitistisk karakter som ikke virker appellerende til store folkemassene. Et slikt form for tv vil sannsynligvis ikke røkke ved etablerte informasjonsbarrierer på den måten som Meyrowitz skisserer.

Når det gjelder utviklingsstadiene til Schatz, synes disse for øvrig å ha begrenset relevans for dette arbeidet, delvis på grunn av at barnetv, som allerede påpekt, består av flere programsjangre, at avhandlingen bare dekker en periode på 20 år, og delvis fordi det er vanskelig å forestille seg at fjernsyn for de minste barna overhode vil nå et barokt stadium. Små barn mangler erfaring med kulturens ulike sjangere. En utpreget barokk estetikk hvor gjenkjennelse av sjangerkonvensjoner spiller en viktig rolle, vil dermed neppe være relevant for den nevnte aldersgruppen.<sup>4</sup>

Avhandlingen har valgt å unngå å benytte seg av helhetlige modeller for å forstå barne fjernsynets utvikling av respekt for den historiske kompleksitet som, i det minste i et rasjonelt perspektiv, også rommer tilfeldigheter. I stedet er den følgende fremstillingen fundert på mer generelle historiografiske retningslinjer, hvor Schatz' teori om en økende selvbevissthet og Meyrowitz' tanker om effektløkker inngår som to av flere. Avhandlingen bygger for øvrig på en bevissthet om Michel Foucaults avvisning av en teleogisk forståelsesmåte av historiens gang, hans tanker om historiske brudd og fremheving av maktrelasjonene som viktige historiske drivkrefter på alle samfunnsnivåer. Avhandlingen har også lyttet til de som den amerikanske filmviterne Janet Staiger har kalt "de nye filmhistorikerne", som på begynnelsen av 70-tallet tok til å revurdere den tradisjonelle filmhistorieskrivningen i lys av strukturalistiske og poststrukturalistiske posisjoner. Hun beskriver disse på følgende måte:

Although a mixed group (often at serious odds with one another), this generation can be characterized as breaking with earlier generations by asserting very different definitions and explanatory models. Among other things, rather than assuming a simple linearity to historical experience, new historians recognize that multiple factors interrelate, either reinforcing or contradicting one another, causing a mediation among possible causes and effects and changing them constantly. In addition, many believe that "breaks" in the "chains of events" can develop, transforming one or more of the aspects among the relations. Furthermore, these scholars argue for conceiving of a human being as an extremely complex, even contradictory, site of both conscious and unconscious determinants (Staiger 1990:248).

---

<sup>4</sup> ) Når det gjelder NRKs ungdomsprogrammer gjøres det nå riktignok hyppig narr av barnetv-estetikken. Dette forteller av kunnskaper om slike tekstkonvensjoner nå har blitt en alminnelig kompetanse og dermed kan gjøres til gjenstand for parodiering. Men dette skjer altså i ungdomsprogrammene og ikke i barneprogrammene.



Delvis som en reaksjon mot deler av den filmhistoriske skrivningen som noen av de såkalte nye historikerne har engasjert seg i, har filmteoretikeren og filmhistorikeren David Bordwell nylig argumentert for en problemløsningsmodell i tilknytning til historisk forskning omkring filmstil. Bordwell foreslår å behandle historiens gang som en serie problemer som avkrever rasjonelle løsninger av de historiske aktørene (Bordwell 1997). Bordwells insisterende vilje til å konsentrere seg om de rasjonelle sidene av den menneskelige handling, har en polemisk verdi i tilknytning til de nevnte strukturalistiske og poststrukturalistiske posisjonene. Men hans innfallsvinkel utgjør snarere et supplement enn et alternativ til de tankene som Staiger presenterer. Avhandlingen vil i den følgende redegjørelsen blande en aktør vinkling med en mer strukturalistisk innfallsvinkel, og åpner også opp for at også de mer ubevisste krefter i mennesket aktivt virker inn når det gjelder historisk endring og stabilitet.

#### **1.3.4. Teorier i tilknytning til tekstproduksjon for barn**

Som tidligere nevnt vil denne avhandlingen studere barne fjernsynet som et komplekst kulturelt forum med barnet som omdreiningspunkt. Imidlertid finnes det medieforskere som hevder at barne fjernsynet fordi det er laget av voksne mennesker, primært vil være sentrert om den sistnevnte gruppens ønsker og behov. Dette synspunktet innebærer potensielt at barnetv er et kulturelt forum som har relasjonen mellom barn og voksne som sitt primære objekt, og at utviklingen innenfor denne programkategorien blant annet skjer på bakgrunn av endringer i denne relasjonen.

De to britiske fjernsynsforskerne Cary Bazalgette og David Buckingham har presentert en teoretisk orientert redegjørelse når det gjelder denne problematikken. De har blant annet fokusert på det eksistensielle gapet som finnes mellom de voksne produsentene og barnepublikummet. De påpeker at selv om vi alle har vært barn en gang, oppleves barndommen som et ukjent land eller som en fremmed og mysteriøs livsfase. Forestillingene om denne tiden kan bare dannes på bakgrunn av sosialt aksepterte konvensjoner om hva det vil si å være barn.

Childhood is often seen as another world. Although it is a world we have all visited, it has become inaccessible to us except through the distortions of memory. For most adults, there is an "essence" of childhood that is unknowable, mysterious, even

magical. We can only recapture it vicariously, through the imagination and, perhaps more commonly, through accepted and conventional ideas of what constitutes childhood (Bazalgette og Buckingham 1995:1).

Blant disse stereotype forestillingene nevnes for det først en pietistisk kristen holdning til barnet som bærer av arvesynden. Dette perspektivet innebærer at barnet må tuktes for å bli en god voksen. Bazalgette og Buckingham påpeker videre at dette ikke lenger er en dominerende forestilling, men at den fortsatt eksisterer som en understrøm i den moderne bevissthet. Et annet negativt bilde av barnet, men med psykoanalytiske snarere enn religiøse overtoner, fremstiller barnet som en aggressiv og asosial egoist med behov for øyeblikkelig behovstilfredstillelse. Som en positiv motpol til disse bildene finnes et romantisk syn på barnet som naturlig, aseksuelt, uskyldig og grunnleggende lykkelig. Denne måten å tenke på innebærer at barna representeres som fri for de voksnes negative sider. Den franske mentalitetshistorikeren Phillippe Ariés har i sin redegjørelse for barndommen som en sosial konstruksjon, hevdet at dette er det rådende synet på barndommen i vår moderne tid. Han betrakter videre denne sentimentale måten å forstå barnet på som et resultat at industrialiseringen og den påfølgende funksjonstømmingen og intimiseringen av familien (Ariés 1970).

Det synes å være et underliggende premiss i redegjørelsen til Bazalgette og Buckingham at disse sosiale stereotypene er et absolutt hinder i arbeidet med å kommunisere med barn. I forbindelse med denne argumentasjonen kan det imidlertid på et språkfilosofisk grunnlag innvendes at verden primært blir forståelig på bakgrunn av konvensjonaliserte koder og ikke på bakgrunn av en essensialistisk forståelse av tingenes egenart. All kommunikasjon operere med andre ord med stereotyper. De særlige vanskelighetene med å kommunisere med barn ligger dermed ikke i bruken av klisjéer. Også voksne oppfattes i henhold til stereotype forestillinger, men i det forhold som har blitt nevnt tidligere, at barn har mindre kunnskaper, færre erfaringer og dårligere kommunikativ kompetanse enn voksne. Men selvsagt er det ønskelig at produsenter av fjernsynsprogrammer for barn til enhver tid har et mest mulig reflektert forhold til de dominerende stereotypene om barnet som sirkulerer i det kulturelle bildet.

Bortsett fra disse sosiale stereotypene, skriver Bazalgette og Buckingham at vår forståelse av barnet også er influert av egne barndomsopplevelser som lever i minnenes tidvise

forvrengte form. Tenkningen om barnet kan dertil også preges av voksne menneskers ofte noe sorgbetonte forhold til egne såkalte barnslige impulser, som vanligvis ikke lar seg leve ut i voksenlivet. Til sammen fører dette til, ifølge de to medieforskerne, at de voksnes forestillinger om barn sjelden er særlig rasjonelle, men hyppig har en motsigelsesfull karakter idet disse forestillinger knyttes an både til de voksnes håp, begjær og frykt. De argumenterer dermed for at barnefjernsynet i større grad er en projeksjonsflate for de voksnes fantasier enn et reelt svar på barnas ønsker og behov:

The texts which adults produce for children represent adult constructions, both of childhood and (by implication) of adulthood itself. They are one of the means by which `we` attempt to regulate our relationship with `them` and – perhaps also our relationships with those `childlike` aspects of our identities (Buckingham 1995:47).

Buckingham påpeker videre at tekstene som voksne lager for barn også preges av en maktdimensjon, og at de voksne bruker tekster for å regulere og kanalisere barnas virkestrang inn i aksepterte baner:

In one way or another, however, definitions of childhood and adulthood will always express the power-differential between children and adults. The text produced by adults for children – both `literary` and other media texts – are inevitably bound up in these power relationships (Buckingham 1995:5).

På bakgrunn av at barnet i et visst omfang oppleves som ”den Andre” i forhold til den voksne, kan også Edward Saids meget omtalte redegjørelse for hvordan den vestlige kulturs tenkning om orienten preges av essensialisering, dikotomisering og eksotisme, forstått som retoriske grep som styrker vestens maktposisjon, være en relevant inspirasjonskilde i det monn tilsvarende grep benyttes i skildringen av barnet (Said 1985). Imidlertid må det her føyes til at barnet aldri kan være den voksnes totale motpol, siden den voksne alltid selv har vært barn og bærer denne barndommen med seg i form av minner.

Sosialiseringsteoretikeren Thomas Ziehe har med referanse til psykoanalytikerens Alice Millers tanker om den svarte pedagogikk, også reflektert over voksen-/barnrelasjonen, riktignok uten tilknytning til tekstproduksjon. Han presenterer noen nedslående bemerkninger om hvordan enhver oppdragelse er en form for maktutøvelse som bunngrunn i de voksnes psykologiske behov. Med til disse behovene hører:

...for det første det ubevisste behov at videregive én gang lidte ydmygelser; for det andet at finde en ventil for de blokerede affekter; for det tredje å besidde et levende objekt, som man kan befale over og manipulere; for det fjerde at opretholde ens eget forsvar, dvs. idealiseringen af ens egen barndom og ens egne foreldre, idet man bekræfter det rigtige i forældrenes oppdragelsesprinsipper ved å fastholde dem i sine egne; for det femte, angsten for frihed, for det sjette angstens for det fortrængtes gjenkomst, som man endnu engang må bekæmpe, efter at man tidligere har dræbt det i seg selv, og endelig for det syvende, hævnen for de smærter man har lidt (Ziehe 1983:195).

Denne uhyggelige redegjørelsen hvor de voksnes oppdragelse av barn skildres som en slags hevnaksjon, kan betraktes som et interessant motpol til Phillippe Ariés skildring at de voksnes sentimentale forhold til barn i den moderne tid. Imidlertid synes det å være temmelig åpenbart at dette psykoanalytiske tankegodset må balanseres med mer optimistiske tanker om menneskets evne til kjærlighet, omsorg og empati.

Både Bazalgette, Buckingham og Ziehe inviterer til å anlegge en mistankens hermeneutikk på tekstene som de voksne lager for barn. Dette innebærer en tekstanalytisk praksis hvor tekstene blir forstått som symptomer på de voksnes maktutøvelse eller som et slags "svar" på de voksnes ønsker og begjær. Denne avhandlingen er til en viss grad enig i nødvendigheten av et slikt perspektiv for å forstå barneprogrammernes egenart, men vil samtidig fremheve de muligheter som tekstproduksjonen for barn også rommer når det gjelder å utvide barnets sosiale kompetanse og mulighetsfelt. Tekster for barn handler ikke kun om å kneble og kontrollere barnet, men like mye om å gjøre barnet i stand til å hankses med en komplisert virkelighet.

### **1.3.5. Den institusjonelle logikk**

Når det gjelder fjernsynskommunikasjon har det også blitt påpekt at forholdet til barnet ikke kun er bestemt av sosiale stereotypier, vage minner og projeksjonsmekanismer, men også av en institusjonell logikk. Denne logikken legger rammer for den måten publikum betraktes på. Det har i denne sammenheng blitt påpekt at fjernsynsinstitusjonenes primære ønske er å sikre sin egen overlevelse og at deres interesse for publikum begrenses av dette siktemålet. Dette innebærer en objektifisering av seerne hvor de blir redusert til noen få strategiske egenskaper som understøtter institusjonenes vedvarende kamp for å overleve. Den nederlandske medieforskeren Ien Ang har i den teoretiske innledningen til en studie

av BBCs og den nederlandske fjernsynsselskapet VARAs skiftende relasjoner til sitt publikum, uttrykt dette forholdet slik:

(The television audience is) a fictional abstraction which necessary involves disavowals of dynamic complexity, of contradiction, of the unforeseen and the accidental. In short, institutionally produced discursive constructions of television audience are strategic structurations which are under constant pressure of reconstruction whenever they turn out to be imperfect weapons in the quest for control (Ang 1991:41).<sup>5</sup>

Sett i programproduksjonssammenheng, kan det i tillegg bemerkes at for komplekse publikumbilder kan ha en lammende effekt på produksjonsprosessen innenfor medieinstitusjonene. Det har blitt påpekt at publikumbildene fungerer som “an external observer-judge which plays an important, if mostly unconscious, role in the creative process”(Gans 1957:316). Relativt enkle publikumbilder gjør det lettere for produsentene å hankses med produksjonsprosessen:

Despite their ‘unscientific’ nature, however, these images and perceptions serve as true knowledge for the producers because they empower them to reduce the extreme complexity of the process which the making of a programme entails: they are discursive tools that enable them to make choices, evaluate proposals, and so on (Ang 1991:20).

Ang mener at den skisserte logikken gjør seg mest åpenbart gjeldende innenfor kommersielt fjernsyn hvor målet er å selge så mange seere til annonsørene som mulig. Her blir publikum i hovedsak definert i henhold til seeropplutning, det vil si om seerne har hatt fjernsynet stående på under et aktuelt program eller ikke. Men hun understreker for øvrig at det grunnleggende sett er liten forskjell mellom kommersielt fjernsyn og allmennkringkastingen i dette henseende:

Whether the primary intention is to transfer meaningful messages or to gain and attract attention, in both cases the audience is structurally placed at the reception end of a linear, on-way process. In other words, in both systems the audience is inevitably viewed either from ‘above’ or from ‘outside’: from an institutional point of view which sees television audience as an objectified category of others to be controlled (Ang 1991:31-32).

---

<sup>5</sup> Min parentes. I tilknytning til Angs arbeid er det også noe uklart hvorvidt hennes teoretiske innledning er spesifikt knyttet til fjernsynet i en konkurransesituasjon eller om denne også gjelder for fjernsyn i en monopolstilling.

Empirisk forskning i forbindelse med problematikken omkring massemedienes forhold til publikum synes langt på vei å bekrefte Angs teorier. Det har blitt dokumentert at medieprodusenter tenker lite på sin målgruppe (Gans 1979), selv om interessen for resepsjonen synes å variere med sjanger (Cantor 1994).

Det kan synes rimelig å anta at produsenter av barneprogram ville være over gjennomsnittlig engasjert i å skaffe seg kunnskaper om sin publikumsgruppe blant annet på grunn av den allerede omtalte avstanden mellom barn og voksne. Aktuell forskning på dette feltet støtter ikke ensidig opp omkring denne antakelsen. En intervjuundersøkelse med amerikanske barneprogramprodusenter foretatt av Muriel Cantor på 60-tallet, kunne dokumentere at for disse var nettverkene, som stod for innkjøp av programmene, den primære publikumsgruppen og ikke barna. Videre hevdet hun at de samme produsentene løste problemet med å kommunisere med barna ganske enkelt ved å “revert to being children” (sitert i Wartella 1994:48). I en tilsvarende undersøkelse fra tidsrommet 1985-1987, har det blitt vist at slike holdningene fremdeles gjør seg gjeldende blant eldre programprodusenter som dessuten mente at: “If you have to go to research to find out what children like, then there is something wrong with you. You shouldn’t be in the job” (Wartella 1994:48). Det har imidlertid også blitt påpekt at både når det gjelder kommersielt fjernsyn og undervisningstv rettet mot barn, gjøres det i våre dager i en stadig økende grad bruk av markedsundersøkelser og faglig ekspertise i det programskapende arbeidet (Wartella 1994).

En norsk undersøkelse foretatt på slutten av 70-tallet i tilknytning til BUAs virksomhet, er også med på å underbygge både Angs refleksjoner om fjernsynets forhold til publikum og noen av de tidligere nevnte teoriene til Buckingham og Bazalgette. Dette prosjektet var en intervjuundersøkelse begrenset til redaksjonsmedlemmene bak ungdomsprogrammet *Flimra*. Av denne kom det frem at programprodusentene hadde et svært ambivalent og uklart syn på sin målgruppe. Kunnskapene om ungdomsgruppen syntes mangelfulle. I hovedsak ble ungdommene oppfattet som bestående av to grupper: De såkalte aktive unge som var engasjert i sosiale og politiske problemer. Det ble antatt at disse var kritiske til foreldregenerasjonen og konsumsamfunnet, og preget av en generell overbevisning om at samfunnsutviklingen gikk i en negativ retning. Den andre gruppe utgjorde en motsats til

den første: Den omfattet unge mennesker som var passive, kyniske og likeglade og som søkte virkelighetsflukt gjennom massemediene og varekonsum.

Forskeren bak dette prosjektet, Elizabeth Eyre-Brooks, påpekte at program-produsentenes publikumsbilder i langt større grad var preget av minner fra deres egen ungdomstid i et radikalt studentmiljø enn av konkrete kunnskaper om det publikummet de henvendte seg til. Hun mente at det var fire årsaker til at BUA kunne leve med et slikt løst fundert publikumsbilde:

The producers' audience image is unclear, and the main reasons for this are: first, given the structure within which they operate (monopoly and no dependence on audience ratings) and their explicit programming aims, it is possible to operate without a clear image: second, the producers believe that young people do not know what they want; and third, the absence of any channels through which relevant information about youth might be conveyed. The producers, therefore, must rely on their own past experience for ideas about their audience, (...) In addition comes their identification as television professionals, which often makes medium and form more important than message or content (Eyre-Brooks 1979:42).

Disse resultatene faller inn under det som altså synes å være en generell tendens i forbindelse med undersøkelser av medieprodusentenes forestillinger om sine respektive målgrupper. Det har gjentatt ganger blitt dokumentert at kunnskapene om publikum er mangelfulle og uklare, og at arbeidsrutiner, ambisjoner om å opprettholde et visst produktimage i tillegg til et ønske om å høste anerkjennelse fra kolleger og overordnede har større betydning enn forestillingene om publikums ønsker og behov (McQuail 1987:246).

I denne sammenheng er det relevant å minne om at et forskningsdesign aldri fungerer som et nøytralt redskap i kunnskapsproduksjonen, men også avgrenser hva slags forhold som lar seg belyse. Svært mange undersøkelser av medieprodusentenes forståelse av publikum har brukt intervjuet som metode. Intervjuet er mest velegnet til å frembringe viten som er langt fremme i bevisstheten og som er lett å formulere. Det har imidlertid blitt påpekt at produsentenes forestillinger om publikum opererer på et delvis ubevisst nivå, og at produsentene derfor ikke evner å redegjøre presist for sine forestillinger om publikum når de blir spurt direkte (Gans 1957). I overensstemmelse med denne oppfatningen, har det også blitt påpekt at produsentenes publikumsbilder er så inngrodde at produsentene ikke

reflekterer over dem (Gripsrud 1995:57). Et annet viktig moment er at produsentene, i egenskap av å være programskapere, tenker publikumbilder ikke i form av sosiale og psykologiske egenskaper, men som kunnskaper om sjangre, tema, motiver og estetiske grep som erfaringsmessig fungerer eventuelt ikke fungerer vis-à-vis ulike publikumsgrupper.

I en amerikansk undersøkelse har det blitt påpekt av produsenter av barneprogrammer opererer med et sett av tommelfingerregler for hva barn liker eller ikke. Disse reglene omfatter følgende postulater: 1) Barn liker komedier. 2) Repetisjoner er viktige både når det gjelder å belære og underholde barn. 3) Barn verdsetter gjenkjennelse, historier og karakterer de kjenner fra før. 4) Barn tiltrekkes av programmer som er laget for de som er eldre. 5) Gutter og jenter har ikke samme smak. Kjønnforskjeller gjør seg gjeldende også når det gjelder hva barn liker og ikke liker av tv-programmer (Wartella 1994:52-55). Dette innebærer at analyser av fjernsynsprogrammer, gjerne supplert med observasjoner av produksjonsprosessen, vil være en bedre og mer nyansert kilde til programprodusentenes publikumbilder enn de nevnte produsentintervjuene, og at slike metoder kan gi et mindre nedslående bilde av fjernsynets relasjoner til publikum.

#### **1.4. Anvendte perspektiver fra annen medieforskning**

Avsnittet om de teoretiske inspirasjonskildene har tegnet opp en rekke retningslinjer for den påfølgende studien av norsk barnetv. Men avhandlingen har også latt seg inspirere av tidligere historisk forskning på allmennkringkastingen. Kunnskapsstatusen på feltet norsk barnetv på 60- og 70-tallet er riktignok begrenset til et par hovedfagsoppgaver (Haldar 1993, Stormark 1993) og noen få artikler (Bakøy 1991, Bakøy 1992, Bakøy 1996). Men i tillegg har det blitt hentet bakgrunnskunnskaper fra den øvrige forskningen på norsk fjernsynshistorie som den foreligger i en doktorgradsavhandling (Syvertsen 1992), i en rekke hovedoppgaver (Skarpaas 1992, Totland 1992, Bjerkan 1993, Eide 1993, Theisen 1993, Bastiansen 1996), og i en mer samlet framstilling henholdsvis i den kortfattede artikkelen "Towards a Norwegian Television History" (Bastiansen og Sivertsen 1994), i det store populærvitenskaplige praktverket Kinoens mørke, fjernsynets lys (Dahl et.al. 1996) i den helt ferske boken om Over til Oslo. NRK som monopol 1945-1981 (Dahl og Bastiansen 1999). I tillegg er avhandlingens analytiske behandling av det empiriske



materialet basert på innsikter fra enkeltstående arbeider innenfor dansk 'public-service' forskning (Bondebjerg 1993, Søndergaard 1993) samt et bredere tilfang av litteratur om fjernsynets estetikk og historie generelt, og om barnetv spesielt.

Avhandlingens analyse av barneprogramproduksjonen opererer med tre nivåer: Et programpolitisk nivå hvor intensjonene med programvirksomheten blir skissert og som også inkluderer et riss av Barne- og ungdomsavdelingens rammebetingelser; et programleggingsnivå som tar opp hvordan de programpolitiske intensjonene ble omsatt i konkrete sendetidspunkt, programkategorier og emnevalg og til sist et utsendelsesnivå hvor de samme intensjonene blir forsøkt realisert i konkrete budskaper og estetiske former. På alle disse nivåene eksisterer det forskning som har fungert retningsgivende i arbeidet med å utdype BUAs programvirksomhet for barn. De neste tre avsnittene vil inneholde en kort beskrivelse av de forskningsresultatene som avhandlingen har brukt som grunnlagsmateriale både i tilknytning til beskrivelsen av den historiske utviklingen og i arbeidet med metodikken. I det monn det synes relevant, vil den nevnte forskningen bli kommentert i avhandlingens konklusjon i henhold til de eventuelle nye funn som har blitt gjort.

#### **1.4.1. Det programpolitiske nivå**

Innenfor den kringkastingshistoriske forskningen omkring NRK har de programpolitiske retningslinjene blitt relativt fyldig behandlet. På dette nivået legges noen skjematiske, men grunnleggende føringer for institusjonens forhold til publikum.

NRKs generelle forhold til sine seere har blitt beskrevet som en glidning fra en paternalistisk relasjon til en mer verdirelativistisk holdning. En komparativ studie av utviklingen i henholdsvis NRK og BBC har utdypet dette på følgende måte:

Despite this difference, the BBC and the NRK had in common a strongly paternalistic approach to their audience. From the beginning, the emphasis was on raising rather than reflecting popular taste and standards, and rather than attempting to set their own standards for what was good and proper, the broadcasts sought out the standards prevalent within the cultural, political and educational establishments. The academic institutions were accepted as the arbiters of truth and the cultural institutions as the arbiters of quality, and the corporations did not challenge the larger-than-life proportions assumed by the cultural and educational establishments (Syvertsen 1992:95-96).

Imidlertid har det blitt hevdet at denne holdningen var i ferd med å endre seg da fjernsynet ble offisielt åpnet i 1960, på bakgrunn av at samfunnet ble mer fragmentert og kommersialisert: "...the paternalistic approach was gradually undermined and little by little replaced by a more value-relativistic attitude" (Syvertsen 1992:120). I den forbindelse har det blitt understreket at på 70-tallet var den høykulturelle elitismen langt på vei erstattet av en demokratisk egalitarianisme. Mediet ble som en følge av dette preget av en økende grad av popularisering. På hele 60-tallet utgjorde opplysningsprogrammer den største andelen av det totale programtilbudet (Bastiansen og Syvertsen 1994:128-129). Imidlertid sank antallet fra 30% rundt midten av 60-tallet til 15% på midten av 70-tallet (Syvertsen 1992:126). Men denne utviklingen i retning av mer populære kulturelle innslag innebar imidlertid ikke at institusjonen oppgav sitt ønske om å heve publikums kunnskapsnivå. For øvrig har det blitt hevdet at også et ønske om å provosere og engasjere publikum begynte å gjøre seg stadig sterkere gjeldende i den nevnte perioden. Denne tendensen ble iøynefallende på 70-tallet da NRK produserte en rekke programmer på bakgrunn av et ønske om å

...create a new and more actively involved breed of human beings. Not surprisingly, these ideals were particularly apparent in programmes for children and young people, here themes such as war and peace, racism, third world poverty and the environment were central issues throughout the whole period. The NRK also broadcast occasional news and current affairs series for children down to seven years of age (Bastiansen og Syvertsen 1994:138).

Avhandlingen vil diskutere hvorvidt de samme tendensene gjorde seg gjeldende når det gjaldt BUAs programproduksjon. En hovedoppgave i sosiologi som fokuserer på endringer i NRKs barndomsideologier, gir indikasjoner på at NRK tradisjonelt har prioritert underholdningsprogrammer høyere enn pedagogiske programmer når det gjelder de unge seerne. For øvrig hevder dette samme arbeidet at BUA på 60-tallet var preget av antakelser om at de minste barna generelt sett var lykkelige og burde beskyttes fra livets skyggesider. På 70-tallet ble barna imidlertid betraktet som truede individer, som offer for sosial uvilje og uforstand. Bak begge perspektivene lå, i følge forfatteren, et oppfatning av barna som fremtidshåp sett i relasjon til en antakelse om en kultur i forfall (Haldar 1993).

### 1.4.2. Programflatenivået

Den påfølgende historiske analysen vil i tilknytning til programflatenivået ta fatt i den britiske medieforskerene Paddy Scannells påstand om at programflaten utviklet seg i henhold til at fjernsynsprodusentene gradvis fikk en økende forståelse for hvordan de skulle henvende seg til befolkningen på en mest mulig hensiktsmessig måte ved å strukturere utsendelsene i pakt med hverdagslivets små og store begivenheter. Scannell skriver i utgangspunktet om det britiske 'public service'-kringkasting, men hevder at den samme utviklingsprosess har gjort seg gjeldende innenfor den kommersielle kringkastingen. Begge systemene er "fundamentally oriented – irrespective of motive or intention – towards the maintenance of the recogniceably routines features of day-to-day life for whole populations" (Scannell 1988:28).

En annen britiske fjernsynsforsker, John Ellis, gir uttrykk for en liknende oppfatning når han skriver at "...broadcast TV has developed distinctive aesthetic forms to suit the circumstances within which it is used"(Ellis 1982:111). Dette utdyper han ved å hevde at fjernsynet ble strukturert i henhold til ideologisk bestemte forestillinger om en normal tilværelse. Den såkalte normale livsform som lenge har vært fjernsynets uuttalte forutsetning er, i følge Ellis, kjernefamilien bestående av en mann og en kvinne med mindreårige barn. På denne bakgrunn har avhandlingen latt endringer i kjernefamiliens struktur være en dimensjon ved den historiske analysen.

Avhandlingen har videre nyttiggjort seg Paddy Scannells refleksjoner over hvordan fjernsynet har integrert både klokketiden, kalendertiden og livstidsdimensjonen i sin programvirksomhet i tillegg til industrisamfunnets grunnleggende skille mellom fritid og arbeidstid. Klokketiden strukturerer programflatens oppbygging på dagsbasis, kalendertiden preger organiseringen av tv-året med sin sykliske struktur og faste årlige begivenheter. Livstidsdimensjonen gjenfinnes i fjernsynets serier som kontinuerlige oppdateres i takt med publikums aldringsprosess. Videre har Scannell påpekt hvordan den tradisjonelle 'public service-kulturen', i likhet med hele den moderne industrielle oppbygging av samfunnet, tenkte i synkrone og homogene tidsrammer basert på en forestilling om at alle foretar seg det samme til samme tid.

På bakgrunn av norske forhold har Torunn Selberg også understreket at massemediene generelt, og fjernsynets spesielt skaper betydningsbærende rutiner som gir befolkningen en mulighet til å beherske hverdagen. I den forbindelse har hun, i likhet med Scannell, påpekt hvordan fjernsynet har utformet sin programlegging både i henhold til hverdagslige gjøremål, skillet mellom hverdag og helg og kalenderårets begivenheter og høytider. Samtidig framhever hun at fjernsynet ikke bare tilpasser seg eksisterende mønstre, men også skaper nye mønstre og nye rytmer. Ukedagene for eksempel, får ny identitet og et nytt innhold på grunn av fjernsynets sendinger (Selberg 1989).

En analyse av programflaten forholder seg også til fordeling av programformater. I denne sammenheng har det blitt sagt at fjernsynet lenge ble oppfattet primært som en distribusjonssentral for allerede etablerte kulturelle former, og ikke som et medium som skulle arbeide eksperimentelt med nye formater (Williams 1975: 44, Bondebjerg 1993: 24). I denne forbindelse har avhandlingen gjort et forsøk på avdekke de kulturelle formene som var BUAs utgangspunkt i produksjonen av barneprogrammer.

For å aksentuere det særegne ved den programmeny som ble barnepublikummet til del, vil denne bli beskrevet med de mest alminnelige programformatene for voksne som sammenligningsgrunnlag. Med utgangspunkt i de avdelingene som NRK-fjernsynet bestod av i den tidsperioden som avhandlingen dekker, inneholdt de voksnes programmeny nyheter, opplysningsprogrammer, sport, teater, spillefilm og underholdningsprogrammer. Disse kategoriene lar seg samle i to overgripende kategorier fakta og fiksjon, hvorav de tre første stofftypene tilhører faktakategoriene og de tre siste fiksjonen.

Ib Bondebjerg har påpekt, med utgangspunkt i DRs historie, at faktakontrakten hentet sin koder fra den politiske offentlighet og fra dagspressen, og at fiksjonskontrakten var preget av verdiene, kodene og normene fra den kulturelle offentlighet og den litterære institusjon, men også var knyttet til mer private og folkelige oppfattelse av avslapning og underholdning. I begynnelsen var skillet mellom fakta og fiksjon skarpt, men etterhvert vokste det frem en økende tendens innenfor tv-estetikken til å blande sammen de to hovedkontraktene til en faksjonskontrakt:

Man kan si, at faktionskoden iscenesætter en eller anden form for autencitet ved hjælp af fiktionskoder, enten sådan at det fiktive dominerer i tekstens makrostruktur eller sådan at det faktaprægede dominerer. Men der er altid en form for bevist blanding af elementerne, som teksten henviser til eller som er direkte synlig i dens montasjeform. (Bondebjerg 1993:69)

Avhandlingen vil ta stilling til hvordan BUA forholdt seg til de to nevnte kontraktene. Bondebjerg hevder for øvrig at faktakontrakten tradisjonelt har hatt en svakere posisjon når det gjelder de danske barne- og ungdomsprogrammene.

Serialitet har blitt fremholdt som et viktig aspekt ved fjernsynets programlegging (Ellis 1982). Serieprinsippet gjør det lettere for fjernsynet å planlegge sin produksjon av programmer, samtidig som det har betydning for publikums-oppslutning og seernes muligheter til å beholde en viss oversikt over programtilbudet. Det er dermed et viktig redskap for fjernsynet i spørsmålet om hvordan å nå fram til publikum. Avhandlingen vil av denne grunn belyse BUAs programleggingstrategier i henhold til de ulike serialitetsformene.

I sin redegjørelse for fjernsynets anvendelse av serialiseringsprinsippet skriver Ib Bondebjerg om den *gentagne serialitet* "...altså det forhold, at et format gntages over en længere periode med strukturelt ensartet præg, men med varierende innhold" (Bondebjerg 1993: 145) Slike formater preges kun i lite omfang av en narrativ utvikling med en endelig slutt. Målet er i stedet å gi en oppdatering om hva som har skjedd siden sist. Både nyhetsmagasiner og sitcom-episoder kan her tjene som eksempler. I tillegg omtaler Bondebjerg den *kontinuerte serialitet*, hvor en sammenhengende fortelling stykkes opp i mindre deler etter føljetongprinsippet. I tillegg benytter fjernsynet seg av formater som kombinerer de to formene for serialitet som f.eks. såpeoperaene. Bondebjerg kaller såpeoperaen en føljetongserie, et begrep som indikerer at denne programtypen er en hybridform mellom den episodiske serie og den egentlige føljetongen (Bondebjerg 1993: 147).

Ellis knytter fjernsynets serialitet til begrepene segment og flow. Segmentet er for Ellis fjernsynets grunnenhet og han definerer det på følgende måte "The basic organisation of material is that of the segment, a coherent group of sounds and images, of relatively short duration that need to be accompanied by other similar segments" (Ellis 1982:116).

Flowbegrepet, som betegner fjernsynets sekvensielle karakter, nærmere bestemt tekstmassenes flytende og ustoppelige bevegelse over fjernsynsskjermene har stått sentralt i den nyere fjernsynsforskningen. Begrepet er beslektet med forestillingen om en programflate, idet programflaten kan sies å utgjøre flowens ytre rammer. Men der hvor programflaten har referanse til avsenderinstitusjonene, henviser flowbegrepet primært til seernes opplevelser når de ser på fjernsynet. Begrepet har blitt mest anvendt til å beskrive det kommersielle fjernsynet. Raymond Williams som introduserte ordet, gjorde det det også i et forsøk på å beskrive sitt møte med amerikansk reklame-tv (Williams 1975). Imidlertid har det også blitt argumentert for begrepets relevans når det gjelder allmennkringkastingen i en konkurransesituasjon (Søndergaard 1994).

Når det gjelder historiske framstillinger av tidlige 'public service'-fjernsyn hvor begrepene segment og flow har blitt anvendt, fremheves som oftest de tidlige fjernsynsprogrammets mer ikke-segmenterte og helhetlige karakter samt et fraværet av flow på grunn av svært begrensede sendetider og hyppige pauser mellom programmene. Innenfor rammene av denne avhandlingen har flowbegrepet en begrenset relevans da fremstillingen konsentrerer seg om kun en programkategori. Imidlertid vil avhandlingen forsøke å ta stilling til i hvilket omfang 60- og 70-tallets barnefjernsynet strebet etter å gjøre programmene til avrundede enheter til forskjell fra det nyere fjernsynets mer oppsplittede karakter.

### 1.4.3. Programestetikk

Children's programs: This is defined as programmes specifically made for and offered to children, at certain special times. Children of course watch many other kinds of programs, but this category is significant (Williams 1975:80).

Barne-tv er en programkategori som ikke lar seg beskrive på en enkel måte fordi den favner mange ulike programformater som kun har som fellesnevner at de har barn som sin primære målgruppe. Noen av disse programformatene har sine paralleller i den programmeny som blir de voksne til del, andre har det ikke. Programmenes estetikk er også ulik i forhold til hvilken aldersgruppe programmen er ment for. Disse forholdene gjør det vanskelig å behandle barneprogrammene som en enhetlig estetisk kategori.

I forbindelse med redegjørelsen for barneprogrammenes karakteristiske trekk, har avhandlingen forsøkt å nyttegjøre seg mer generelle innsikter om fjernsynets estetiske utvikling.

Det har blitt sagt om det tidlige fjernsynet at mediets estetiske ambisjoner lenge primært handlet om å realisere fjernsynets muligheter for lojal distribusjon av allerede kjente kulturelle former på en måte som formidlet samtidighet, livaktighet og nærvær. Det var nettopp disse kvalitetene som var fjernsynets fordel sammenlignet med det eldre mediet - filmen.

Most apparent, right at the moment at which television first appears, is the assertion of immediacy, liveness and the direct transmission of live action as both an essential characteristic and an aesthetic virtue of the medium rather than as mere technological necessity. The concept of immediacy is of continuing importance to television theory, and the 'immediacy-effect' (..)is widely regarded as a defining characteristic in British Television" (Caughie 1991:23).

I denne forbindelse har det blitt påpekt at realismens estetiske koder lenge kom til å dominere fjernsynsoverføringene med sin streben etter formidlingsmessig transparenss eller usynlighet. Dette førte til en lite eksperimentell holdning til mediets virkemidler. Den tidligste fjernsynsteknologien ga for øvrig heller ikke særlig rom for en kreativ utfoldelse.

Innenfor den norske fjernsynsforskningen har det blitt argumentert for at henholdsvis *Dagsrevyen* og Fjernsynsteatret i utgangspunktet slavisk fulgte opp den tradisjonen programformatene kom fra, henholdsvis *Filmavisen* og det levende teateret, men at det etterhvert skjedde en frigjøring fra opphavet i retning av en programmessig utforming som i større grad utnyttet fjernsynsmediets fortrinn. *Dagsrevyen* utviklet seg til å bli et integrert nyhetsmagasin "basert på vekslinger av meldinger lest fra studio med eller uten billedlegging, reportasjer, kommentarer og annet visuelt materiale bundet sammen av en ankermann"(Totland 1992:10). Når det gjaldt fjernsynsteateret bidro den fjernsynsspråklige utviklingen til at avdelingens ble nedlagt i 1990. Begrepet fjernsynsteater var gradvis blitt en hemske i arbeidet (Eide 1997).

Den danske fjernsynsprodusenten John Carlson har påpekt at idéen om fjernsynet primært som distribusjonssentral også gjorde seg gjeldende i dansk fjernsyn, og at denne

tenkemåten i tillegg til at fjernsynet fikk mange av sine medarbeidere fra radioen, gjorde at fjernsynet til å ble preget av ordenes dominans: “Dansk TV blev fra starten et ordenes fjernsyn (Calsen 1984:20).

Innenfor den kringkastingshistoriske forskningen omkring BBC har det blitt påpekt at den verbalspråklige formidlingen til å begynne med var preget av at foredraget og den offentlige talen ble brukt som grunnlag. Imidlertid vokste det etterhvert frem en erkjennelse av at både radio og fjernsynet var valgfrie aktiviteter som foregikk i fritidssfæren og i de private hjem:

Within this sphere, (...), people did not expect to be talked down to, lectured or ‘got at’..They expected to be spoken to in a familiar, friendly and informal matter as if they were equals on the same footing as the speaker (Scannell 1991:3).

Dette førte til at talenormene til det offentlige foredraget ble erstattet av

..those of ordinary, informal conversation, for this is overwhelmingly the preferred communicative style of interaction between people in the routine contexts of day-to-day life and especially in the places in which they live (Scannell 1991:3-4).

En norsk hovedoppgave som har analysert to lørdags-underholdningsprogrammer fra henholdsvis begynnelsen av 70-tallet og slutten av 80-tallet, gir indikasjoner i den samme retningen. Det blir påpekt at den nyeste programmet, *LørDan*, benytter seg av en mer muntlig ‘ufullkommen’ språkføring enn det eldste programmet, *Lørdagskveld* med Erik Bye (Skarpaas 1992).<sup>6</sup>

Riktignok kan det synes som om utviklingen når det gjelder tiltaleformer har utviklet seg med ujevn takt i ulike programkategorier. Om NRKs radioprogrammer for barn har det blitt hevdet at disse allerede i 30-årene henvendte seg til barn på en munter, leken og uhøytidelig måte (Dahl 1975: 87-88), og at denne tradisjonen ble fulgt opp av fjernsynet:

I motsetning til nyhetene kunne barneprogrammene, (...)i stor utstrekning tillempe lydradioens erfaringer og nå fram til seerne som en fortsettelse av noe kjent. Den

---

<sup>6</sup>) Her må det imidlertid fremheves at det er tidsrommet som den nevnte oppgaven forholder seg til strekker seg ti år utover den tidsrammen som avhandlingen benytter seg av, noe som selvsagt begrenser overføringsverdien.



intime tone, med adressering direkte til mottakeren (“kom helt bort til apparatet, så skal jeg hviske deg noe hemmelig”), var jo fullt utviklet i radioen” (Dahl et al. 1996: 319).

En hovedoppgave som inneholder en sammenlignende analyse av to barneprogrammer, henholdsvis *Lekstue*, som NRK produserte i tidsrommet 1971 og 1980 og *Sesam Stasjon* som ble sendt første gang i 1991, kan gi noen flere indikasjoner på den estetiske utviklingen når det gjelder kategorien barneprogrammer. Her må i riktignok understrekes at empirigrunnlaget er tynt og at tidsrommet for undersøkelse ikke faller sammen med avhandlingens tidsrammer.

I denne oppgaven blir det påpekt at utviklingen synes å gå i retning av en raskere klipperytme, mer komplisert bruk av synsvinkelskifte, og anvendelse av et større persongalleri. *Sesam Stasjon* stiller med andre ord barna overfor større perseptuelle utfordringer enn *Lekstue*, da inntrykksmengden i det førstnevnte programmet er større enn i det sistnevnte. Det blir videre påpekt at *Lekstue*-programmene har en ryddig ’perlekjede’-struktur hvor små avsluttede innslag følger etter hverandre, og at programmet for øvrig streber etter å skape et inntrykk av helhet og sammenheng. *Sesame Stasjon* har en ’fillerye’-struktur hvor innslagene veves inn i hverandre ved at et innslag blir introdusert men ikke vist i sin helhet, før en rekke andre innslag har blitt avviklet. Programmet forsøker i liten grad å få de ulike innslagene til å henge sammen. Når det gjelder henvendelsesform snakker de voksne programlederne i *Lekstue* til seerne på en kameratslig måte. Det blir hevdet at skillet mellom voksne og barn er ytterligere tonet ned i *Sesam Stasjon* uten at hovedoppgavens argumentasjonen er helt klar på dette punktet (Stormark 1993).<sup>7</sup>

Den tidligere nevnte hovedoppgaven om to NRK-produserte underholdningsprogrammer, antyder en utvikling i samme retning. Her blir det også påpekt at klipperytmen har økt, at kamerabevegelsene har blitt flere, at studiodekoren har blitt mer avansert og at formen har endret seg fra en ’perlekjede’-struktur til å bli en ’fillerye’-struktur. Her blir det videre påpekt at programlederstilen har gått fra å være formelt hyggelig og preget av empati overfor programmets gjester, til å ha en mer energisk og høyrøstet karakter hvor

programlederen tenderer mot å utfordre gjestene til å avsløre private detaljer. I det nyeste programmet står dessuten programlederen mer i fokus, han tar seg den frihet å avbryte gjestene og snakker i større grad direkte til seerne. *LørDan* har i kort sagt mer nerve og energi enn programmet med Erik Bye. Programmenes innbudte gjester som består av hverdagsmennesker med moralske dyder i de sistnevnte programmene til forskjell fra munnrappe kjendiser i det andre, styrker dette inntrykket.

Disse innsiktene vil ikke bli eksplisitt dratt inn og drøftet i avhandlingens analyser, men de har, som metodekapitlet vil redegjøre nærmere for, i høy grad gitt inspirasjon til de analytiske grep avhandlingens beskrivelse av barnefjernsynets estetiske trekk har benyttet seg av.

### **1.5. Avhandlingens oppbygging**

Avhandlingen består av fire deler. Den første delen inneholder foruten dette innledningskapitlet, også et kapittel som omhandler metodikk hvor det i hovedsak blir redegjort for kildeutvalg, kildekritikk og en beskrivelse av de analytiske kategoriene som har blitt anvendt på det empiriske materialet.

Avhandlingens andre del omfatter kapittel 3-8. Disse handler alle om 60-tallet. Kapittel 3 tar primært opp det sosiokulturelle klimaet som BUA måtte forholde seg til i det nevnte tiåret. Kapittel 4 omhandler BUAs rammebetingelser og avdelingens programfilosofi og barndomsideologier. Det femte kapitlet redegjør for programflaten og programformatene i tilknytning til 60-tallets programmer for førskolebarn. Kapittel 6 inneholder fem kvalitative innholdsanalyser av sendinger laget for førskolebarn. Det sjuende kapitlet vender oppmerksomheten mot programmene for skolebarn og inneholder en beskrivelse av programflate og programformater for denne alderskategorien. Deretter følger det åttende kapitlet med næranalyser av fire utsendelser for den samme aldersgruppen.

Avhandlingens tredje del omfatter kapittel 9-13, som alle er konsentrert om 70-tallet. For øvrig er denne delen bygget opp omtrent på samme måte som del 2. Kapittel 9 rommer en

---

<sup>7</sup> Hovedoppgaven Barndom på boks. Barndomsperspektiver i NRK 1960-1990 gir flere innblikk i barnefjernsynets estetikk.

redegjørelse for ti-årets sosiokulturelle klima, BUAs rammevilkår, programfilosofi og barndomsideologier. Kapittel 10 dreier seg om 70-tallets programflate og programformer i tilknytning til førskolebarn, med et påfølgende kapittel som omfatter 4 næranalyser av aktuelle sendinger for denne målgruppen. Kapittel 12 og 13 omhandler henholdsvis programflate, programformater og næranalyser i forbindelse med BUAs virksomhet rettet mot skolebarn.

Avhandlingens fjerde og siste del inneholder kun et kapittel, som tilbyr oppsummerende og konkluderende betraktninger i tilknytning til avhandlingens analyser og teoretiske perspektiver.

## Kapittel 2

### Metode

#### Kildeutvalg, kildekritikk og kildeanalyse

I våre dager stilles det gjerne flere krav til forskningsprosjektene metodiske redegjørelser enn den nøkterne og etterrettelige beskrivelse av de vilkår som kunnskapsproduksjonen har foregått under. Historikeren Knut Kjeldstadli definerer metode som ”refleksjoner om forskningsprosessens logiske struktur, sett som helhet” (Kjeldstadli 1992:42). Denne definisjonen åpner opp for svært omfattende metodiske redegjørelser som tar sitt utgangspunkt i de første famlende problemstillingsforsøk og som strekker seg frem til det øyeblikk det avsluttende punktum settes i den ferdige fremstillingen. En forholdsvis ny metodebok i medievitenskap har videre poengtert at forskning er en form for sosial praksis med regler og konvensjoner som legger usynlige rammer for hva som er mulig å gjøre og vinne aksept for, og at dette forholdet krever at forskeren i framleggingen av sitt prosjekt bør skjele til de historiske og sosiale vilkår for fremveksten av ulike teorier og forskningstradisjoner (Østbye et al. 1997:12). Et annet krav som hyppig blir reist, er at forskerne i forbindelse med sine prosjekter bør reflektere over hvordan deres kjønnsidentitet og andre mer subjektive forhold bidrar til å forme deres arbeider, og at det i tillegg er ønskelig med et bevisst forhold til språkvitenskapelige og narratologiske teoridannelser når det gjelder arbeidet med tekstfremstilling.

Når det gjelder det sistnevnte aspektet, har metahistorikeren Hayden White (1973), hatt en betydelig innflytelse på historiefaget med sin typologi over de ulike plotstrukturene som historikere hyppig anvender, formodentlig uten selv å være klar over det. Han har i den forbindelse konkludert med at historiske og fiksjonelle fremstillingsformer er bygd opp på identiske vis ved hjelp lingvistiske grep og narrative strukturer, og at det historiske arbeidet dermed ikke har større sannhetsverdi enn en hvilken som helst roman. Denne

avhandlingen har ikke til hensikt å argumentere imot den temmelig innlysende påstanden om at en historiebok i likhet med en roman er en språklig fremstilling av et hendelsesforløp. Det skal i det følgende heller ikke reises motforestillinger om at språkets manglende evne til reflektere virkeligheten på en nøytral måte. Men dette betyr imidlertid ikke at det er umulig å diskutere om en historisk redegjørelse er sann eller falsk. Krumtappen i den historiske redegjørelsen er kildene, og disse kan historikeren bruke på en mer eller mindre sannferdig måte. Dersom forskere med hensikt siterer sine kilder feil, eventuelt fabrikerer sine egne kilder eller bevisst unnlater å bruke opplysninger som strir mot deres ideologiske prosjekt, driver de med falskt spill og bryter dermed med historiefagets etiske fundament. En romanforfatter er ikke forpliktet overfor noen kilder, og unndrar seg dermed dette sannhetskravet.

Denne metoderedegjørelsen begrenser seg til å omhandle de reflekterte valg som har blitt foretatt i forbindelse med kunnskapsproduksjonen knyttet til den valgte problemstillingen, uten at det dermed blir benektet at forholdene som nettopp har blitt nevnt har en betydelig relevans. Med denne avgrensningen må det selvsagt tas det forbehold at det konstrueres et noe idealisert bilde av forskningsprosessen som en fullstendig autonom og rasjonell prosess. Dette tenderer mot å skygge for prosjektets basis i en forskningspolitisk og samfunnspolitisk kontekst, samtidig som de mer tilfeldige og ikke-kalkulerte forhold som har forekommet i løpet av arbeidet med avhandlingen underspilles. I tillegg kommer selvsagt at avhandlingens nøkternt analytiske form uvilkårlig tenderer mot å formidle en forestilling om forskeren som relativt fristilt fra emosjonelt og sosialt engasjement. Den analytiske formen innebærer også at det konstrueres et virkelighetsbilde i tilknytning til det studerte fenomenet som forteller like mye om akademiske paradigmer som om den konkrete historiske dynamikk som fenomenet er en del av.

## **2.1. Samtidige og offentlige kilder**

Når disse forbeholdene er tatt, er det sett fra en pragmatisk synsvinkel kildeinnsamlingen, kildekritikken og kildeanalysen som danner grunnlaget for den historiske fremstillingen. Dette innebærer at den følgende redegjørelse først vil gi en kildekritisk redegjørelse for de skriftlige kildene som avhandlingen bygger på. Denne delen vil også inkludere de analytiske prosedyrene som har blitt anvendt på det skriftlige materialet. Deretter vil

oppmerksomheten bli rettet mot de audiovisuelle kildene. Her vil de tekstanalytiske perspektivene bli gjort til gjenstand for en bred gjennomgang som også inkluderer en rekke teoretiske overveielser.

Det rettes ofte et krav til historikeren om å gjennomgå alle tilgjengelige kilder om det fenomenet som skal studeres. Dette er et ideal som kun lar seg innfri i henhold til svært avgrensede problemstillinger. Når det gjelder denne avhandlingens ambisjon om å dekke 20 år med barneprogramproduksjon, sier det seg selv at det har vært nødvendig å begrense antallet kilder.

Avhandlingen baserer sin kunnskapsproduksjonen om norsk barnetv i hovedsak på datérbare dokumenter fra det studerte tidsrommet. Samtidige kilder, det vil si kilder som er mest mulig direkte knyttet til den situasjonen i fortiden som skal undersøkes, blir normalt tillagt den største vekt i arbeidet med en historisk fremstilling (Dahl 1973).

Videre har de utvalgte kildene en offentlig karakter. Om denne typen kilder har det blitt sagt at ” I det offentlige dokumentet sier en ikke alt, men samtidig ligger det en kontroll i at mange kan lese det (Kjeldstadli 1992: 168). Dette innebærer at fordelene ved offentlige kilder er de blir utsatt for sterke krav om korrekt formidling av saksopplysninger, mens ulempen er at den saklige tonen i slike dokumenter ofte kan bidra til å skjule det potensielle mangfold av interesser som motiverer kildene.

Avhandlingen benytter seg ikke av intervjuet som metode i kildeinnsamlingen. Bortsett fra den generelle ulempen ved intervjuteknikk knyttet til den innflytelse forskeren øver på sitt intervjuobjekt, er én årsak til dette at den undersøkte perioden ligger såvidt langt unna i tid at det ikke synes rimelig å forvente at eventuelle informanter kan gi eksakte saksopplysninger. En annen grunn er at intervjuet ikke er en utpreget gunstig fremgangsmåte når det gjelder å produsere kunnskaper om barneprogramprodusentenes relasjoner til sine ulike målgrupper. Det har blitt påpekt av historikere at ”Vi husker begivenheter bedre enn forestillinger. Hva som skjedde, lagrer seg langt lettere i erindringen enn hvordan vi tenkte, for i forestillingenes verden er det vanskelig å skille én versjon fra en neste” (Dahl 1999a:47).

## **2.2. De skriftlige kildene: opphav, funksjon, relevans og brukbarhet**

Avhandlingen benytter seg, som allerede påpekt, av både skriftlige og audiovisuelle kilder. Blant de førstnevnte dokumentene har særlig Programbladet, NRKs årsmeldinger til Stortinget, møtereferatene fra Kringkastingsrådet og Programutvalget for fjernsynet samt artikler om barn og fjernsyn i den pedagogiske tidsskriftslitteraturen hatt en sentral betydning. Alle disse kildene inneholder kontinuerlig oppdaterte redegjørelser for BUAs programvirksomhet og er uproblematiske i forhold til spørsmålet om autensitet eller ekthet. Men de samme kildene har selvsagt også sine svakheter.

### **2.2.1. Programbladet**

Programbladet ble lansert julen 1946, og fungerte i hele det tidsrommet som denne avhandlingen forholder seg til, som NRKs eget ukentlige programblad (Dahl og Bastiansen 1999b: 34). Bladets implisitte leserkrets var alle landets lisensbetalere, og dette var selvsagt med på å forme både stoffutvalg og språkbruk i retning av det allment interessante, underholdende og forståelige. Når det gjaldt bladets omtale av fjernsynets barneprogram, var disse til tider rettet mot barneseerne, noe som kom fram ved at det ble benyttet en enklere språkføring og en mer personlig tiltaleform enn det som var vanlig.

Programbladet ble valgt som kilde på bakgrunn av et prinsipp om informasjonstetthet eller ”purposeful sampling” (Patton 1990:169). Denne publikasjonen har jevnlig presentert stoff om BUAs virksomhet i hele det utvalgte tidsrommet. I tillegg til skjematiske presentasjoner av programtilbudet i den kommende uken, inneholder Programbladet også med ujevne mellomrom relativt grundige presentasjoner av nye programserier, samt noen kritiske innspill og redegjørelser angående Barne- og ungdomsavdelingens programpolitikk.

På grunn av sin store leserkrets synes det rimelig å anta at Programbladet må regnes for å være en relativt pålitelig kilde når det gjelder sendetidspunkt, sendedag og programtitler tatt i betraktning at programoversikten er denne publikasjonens primære funksjonsområde. Når det gjelder denne kilden som beretning i forhold til å gi innsikt i barneprogrammenes

form og innhold, er brukbarheten av en ringere karakter. Antallet programmer som ble omtalt har variert over tid. I de første årene ble barneprogrammene bare nevnt sporadisk. Men allerede i 1965 ble omtalene satt mer i system under tittelen *Mest for de unge*. Fra 1967 og utover fikk småbarnsprogrammene ukentlig omtale under rubrikken *For de yngste*. Programmene for mellomgruppen ble i hele tidsperioden omtalt mer tilfeldig. De fleste programomtalene er i tillegg korte og summariske, og ofte preget av et ønske om å pirre lesernes nysgjerrighet en smule. Dette kan føre til at det blir presentert et fristende, men noe fortegnert bilde av programmenes innhold.

### 2.2.2. NRKs årsmeldinger

En annen sentral kilde i denne avhandlingen er NRKs årsmeldinger til Stortinget hvor det blant annet finnes en summarisk redegjørelse for BUAs programvirksomhet i året som gikk. Årsmeldingens primære funksjon er selvsagt foruten å gi Stortinget en generell orientering, å presentere arbeidet i institusjonen på en mest mulig fordelaktig måte vis-à-vis den norske offentlighet. Dette innebærer at det er sannsynlig at årsmeldingene fremhever informasjon som viser NRKs vilje og evne til å innfri de krav og forventninger som Stortinget har til denne virksomheten, mens opplysninger som peker i en annen retning blir nedprioritert.

I et visst monn synes det relevant å anta at der hvor Programbladets omtale av programmene vil aksentuere det morsomme og underholdende for å trekke flest mulig seere til utsendelsene, vil Årsmeldingene være tilbøyelige til å understreke programvirksomhetens seriøse aspekter for å legitimere virksomheten overfor kulturpolitikkerne. De to kildene kan med andre ord motvirke hverandres "bias".

Årsmeldingene er mindre rike på informasjon enn Programbladet og gir bare svært korte omtaler av programmenes intensjoner og innhold. Men til gjengjeld har denne kilden den fordel at den er meget oversiktlig, og dermed formidler et klarere bilde av eventuelle utviklingstrekk i programpolitikken.



### **2.2.3. Møtereferater fra Kringkastingsrådet og Programutvalget for fjernsynet**

I loven om kringkasting fra 1933 ble det bestemt av NRK skulle etablere et Riksprogramråd (senere kalt Kringkastingsrådet) som skulle møtes to ganger i året for å utarbeide retningslinjer for institusjonens programvirksomhet. I den studerte perioden ble imidlertid dette rådet inndelt i to arbeidsutvalg, som forholdt seg henholdsvis til radioen og til fjernsynet. Disse programutvalgene hadde hyppigere møter og diskuterte programvirksomheten mer i detalj (Dahl 1975:213).

Kringkastingsrådet skulle i sin medlemssammensetning representere publikums interesser, og var ikke tenkt å være et partipolitisk forum. Imidlertid fikk Stortinget rett til å utnevne fire av de i alt femten rådsmedlemmene. De resterende 11 medlemmene ble utnevnt av Kongen i statsråd. Hvilke kvalifikasjoner disse skulle ha ble ikke nærmere angitt, men en stortingskomité, den såkalte Vigstad komitéen antydte at medlemmene skulle komme henholdsvis fra kirken, undervisningssektoren, industrien, sosialomsorgen, pressen, de kunstneriske disipliner, regionene og gruppen av såkalte alminnelige lyttere. Imidlertid har det blitt påpekt at Kringkastingsrådet i praksis ble en arena for det kulturelle og politiske etablissement. Arbeiderpartiet hadde den politiske majoritet, og kvinner, ungdom, handel og industriinteresser ble systematisk underrepresentert (Syvertsen 1992:85).

Dagsorden for et møte i Programutvalget for fjernsynet kunne se slik ut:

Sak nr. 1 Avspilling av program

Sak nr. 2 Programmedarbeidere har ordet

Sak nr. 3 Samtale om avspilte program

Sak nr. 4 Alkohol og ungdom. Kan programmene i fjernsynet være vane/mote-dannende

Sak nr. 5 Allmenn programdrøfting

Sak nr. 6 Neste møte

Sak nr. 7 Kringkastingssjefens meddelelser

Sak nr. 8 Programdirektøren orienterer

Sak nr. 9 Eventuelt

(Referat fra møte i Programutvalget 11.02.1972).

Denne sakslisten gir en indikasjon på de nevnte møtereferatenes relevans i forhold til avhandlingens problemstilling. De avgir relativ fylldig informasjon om programvirksomheten både fra de NRK-ansattes og fra utvalgsmedlemmenes perspektiv.

Som en beretning om NRKs eksplisitte programpolitikk, er møtereferatene fra Kringkastingrådet og Programutvalget en kilde som fungerer på linje med Programbladet i den forstand at de med ujevne mellomrom inneholder programpolitiske kommentarer fra de ansatte i BUA. I mange sammenhenger vil imidlertid BUAs uttalelser i møtereferatene fra Kringkastingrådet og Programutvalget ofte ha karakter av å være et forsvar mot eventuell kritikk fra Rådets medlemmer, og vil derfor være preget av en rund, diplomatisk velvilje.

Betraktet som levning i tilknytning til det kulturelle klima som NRK opererte i, er de nevnte dokumentene en interessant og lite benyttet kilde. I sine refleksjoner over programvirksomheten gir medlemmene uttrykk for tidens idéer, følelser og tankemønstre, riktignok med den begrensning som ligger i medlemmenes tilknytning til den kulturelle og politiske eliten. Videre må det i denne sammenheng bemerkes at Kringkastingrådets innflytelse på NRKs programvirksomhet har en sterkt begrenset rådgivende karakter (Dahl 1975). Dette gjør det problematisk å identifisere mer spesifikt den påvirkning som dette organet hadde på programvirksomheten i NRK.

#### **2.2.4. Den pedagogiske tidsskriftslitteraturen**

For å finne ytterligere informasjon både om det sosiokulturelle klimaet og BUAs virksomhet, har det også blitt foretatt et systematisk søk etter artikler om barn og fjernsyn i den pedagogiske tidsskriftslitteraturen som ble utgitt i Norge i det aktuelle tidsrommet. Dette valget ble foretatt på grunn av at pedagogene har barnets sosialisering som et av sine primære fagfelt, og at det dermed var å forvente at de tok opp relasjonen barn og fjernsyn til debatt. Det var også forventet at pedagogene uttrykte en mer kritisk holdning til forholdet barn/fjernsyn enn de NRK-ansatte, og at denne litteraturen dermed kunne bidra til å belyse den motstand som BUA måtte takle i sin programproduksjon.

Det søket resulterte i artikler ført i pennen av ulike NRK-ansatte hvor programpolitikk og arbeidsvilkår ble omtalt primært for legitimere institusjonens arbeid overfor pedagogene. I tillegg ble det selvsagt funnet utspill fra pedagoger om relasjonen mellom medieutviklingen og barns oppvekstvilkår. Disse varierte fra de mer polemiske innleggene til den mer nøkterne fremstilling av aktuell forskning på feltet, og blir i denne avhandlingen, som allerede antydte, primært benyttet som levninger i forhold til tidens holdninger og perspektiver i tilknytning til relasjonen barn/fjernsyn. (En liste over de anvendte tidsskriftene finnes i Appendix 1. )

### **2.2.5. Andre skriftlige kilder**

OmKring NRK: Kvartalskrift for mediespørsmål, som var NRKs internblad i perioden 1970-1989, har også blitt gjennomgått systematisk, og har resultert i to relevante artikler hvor BUAs ledere blir intervjuet angående avdelingens programpolitikk. Andre kilder som har blitt konsultert er en utklippsbok laget av Lauritz Johnson, den første lederen i BUA. Denne, som finnes i BUAs arkiv, inneholder tilfeldige avisutklipp som omtaler BUAs programvirksomhet i de aller første årene. En biografi om Lauritz Johnson (Hartberg 1986), som mer enn noe annet fungerer som en honnør for hans virke i og utenfor NRK, har også blitt gjennomgått.

Til støtte i arbeidet med å beskrive det sosiokulturelle klimaet som BUA befant seg i, har det i tillegg blitt brukt en rekke fremstillinger, både av historisk og sosiologisk opprinnelse, om nyere norsk samfunns- og kulturhistorie i tillegg til en del arbeider av modernitetsteoretisk art. I denne sammenheng har forskning omkring oppdragelsesspørsmål hatt en sentral stilling.

### **2.3. Analysen av det skriftlige kildematerialet**

Enhver form for dokumentanalyse hvor kildene blir brukt som beretninger innebærer en fare for resirkulering av feilaktig informasjon. Denne avhandlingen har som allerede antydte forsøkt å bøte på dette forholdet ved hjelp av kildetriangulering som innebærer at samme fenomen blir belyst i henhold til flere kilder av ulik opprinnelse. Historikeren Ottar Dahl kaller dette prinsippet om samsvar mellom kilder (Dahl 1973:78).

Det skriftlige kildematerialet ble for øvrig sortert i to grupper som omfattet informasjon om henholdsvis 60- og 70-tallet. Deretter ble opplysningene valgt ut og gruppert i henhold til følgende kategorier:

- a. Informasjon om BUAs økonomi og formelle oppbygging
- b. Informasjon om BUAs programpolitikk
- c. Avdelingens refleksjoner angående de relevante målgruppene
- d. Informasjon om programflateoppbyggingen
- e. Informasjon om viktige programformater og sentrale temaer (satt opp i kronologisk rekkefølge).
- g. Informasjon om synspunkter på programproduksjonen fra aktører utenfor NRK
- h. Historisk, sosiologisk og modernitetsteoretisk bakgrunnsstoff som kan bidra til å utdype sentrale aspekter ved programproduksjonen og diskusjonene omkring denne.

## **2.4. De audiovisuelle kildene - tilgjengelighet**

VHS-kassetten er i henhold til prinsippet om "kildenes mest mulig direkte tilknytning til det historiske undersøkelsesobjekt" (Dahl 1973:68), de mest relevante kildene i henhold til avhandlingens målsetting om å studere BUAs programvirksomhet. Der hvor det skriftlige kildematerialet primært kan fortelle om BUAs planer og visjoner i tilknytning til produksjonen av barneprogrammer, hele tiden formidlet med den mest mulige gunstige selvrepresentasjon for øye, er utsendelsene konkrete levninger når det gjelder hva avdelingen faktisk gjorde når de tok kontakt med sine seere.

Hans Fredrik Dahl, som er den historikeren som foretatt den mest omfattende forskningen på NRKs virksomhet, har påpekt at det kan by på problemer å gjøre NRKs programmer til sitt studieobjekt:

NRK er nok en offentlig institusjon opprettet ved egen lov. Men den er en produksjonsbedrift, ingen forvaltningsbedrift. Lov om offentlighet i forvaltningen kommer derfor ikke til anvendelse på NRK (annet enn på helt avgrensede områder). NRK avleverer heller ikke sine arkiver til Riksarkivet, men stuver dem bort på tilfeldige steder.

Dertil kommer at NRKs produkter, radio- og fjernsynssendingene, består i kringkastingsprogrammer. Og slike programmer omfattes av meget spesielle

lovregler. De er, i motsetning til de enkelte eksemplarene av en bok eller en avis, opphavsmannens eiendom og kan verken oppbevares eller vises fram for forskere eller studenter på samme måter som skriftstykker, fotografier eller grammofonplater.

Til sammen har disse to forhold gjort at institusjonen NRK ikke gjennom sin historie har foretatt noen komplett arkivering av sine egne sendinger, og at de opptak som finnes, ikke er tilgjengelige for enhver som vil studere dem. Og hva mer: ingen annen offentlig institusjon – nasjonalbibliotek, riksarkiv e.l. – har gjort det heller. I prinsippet eksisterer kringkastingsprogrammet bare i og gjennom utsendelsen. Det flagrer ut på elektromagnetiske bølger, opptas og omformes i samme øyeblikk av mottakerens apparatur – og forsvinner så ut i rommet for bestandig. NRK sitter ofte, men ikke alltid, igjen med et opptak. Men det er et internt dokument. Det kan sendes i reprise etter uttrykkelig avtale med rettighetshaverne, men det kan ikke brukes på annen måte – f.eks. kan ikke NRK lage en video av det til salg til allmennheten, annet enn etter uttrykkelig avtale, eller låne det ut til folk som spør (Dahl 1999a:53).

Når det gjelder fjernsynet, er det i tillegg et problem at de sendingene som tross alt har blitt lagret etter at de faste tv-sendingene begynte i 1960, finnes på flere typer videoformater, noe som innebærer at aktuelle sendinger må overføres til VHS-format eller vises ved hjelp av spesiell apparatur. I det tidsrommet som avhandlingen dekker finnes det kun spredte opptak, etter 1981 ble situasjonen forbedret. Da ble det også opprettet et dataført innholdsregister over fjernsynsprogrammene (Dahl 1999a).

I arbeidet med denne avhandlingen ble det først knyttet kontakt med NRK-fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling i et forsøk på å få tak i VHS-kassetter av aktuelle sendinger. Avdelingen opptrådte meget imøtekommende og stilte sin videosamling til disposisjon ganske umiddelbart. Denne samlingen inneholdt imidlertid ikke mange programmer fra det gjeldende tidsrommet. Dette gjorde det vanskelig å velge sendinger ut fra en knippe forhåndsgitte kriterier.

Fjernsynsarkivet svarte negativt på de første henvendelsene som ble gjort, men etterhvert ble det mulig å forhandle seg frem til å få låne VHS-kopier av et begrenset antall sendinger som ble valgt ut på bakgrunn av det skriftlige dokumentmaterialet. Imidlertid fantes det også i Fjernsynsarkivet kun spredte og tilfeldige opptak, og disse inneholdt heller ikke alltid hele programmer. Man fikk med andre ord ikke alltid de sendingene man ønsket seg mest.

Når det gjaldt programutvalget, ble følgelig mye overlatt til tilfeldighetene. Angående de programmene som tross alt finnes bevart, er det imidlertid ikke usannsynlig å tro at de NRK-ansatte viste en særlig omtanke for å ivareta programmer som de anså for å være særlig populære eller av spesiell god kvalitet; programmer som de på en eller annen måte var stolte av, og som derfor var potensielle reprisesendinger.

Fenomenet reprisesendinger setter et spørsmålstegn ved programmenes autensitet. For å passe inn i nye sendeskjema hendte det at reprisesendingene ble presentert i en noe forkortet versjon, og det er vanskelig å avgjøre om de bevarte versjonene har programmets opprinnelige lengde eller ikke. I tilknytning til et ønske om å studere programmene som hellhet, er det er også en ulempe at flere av de bevarte programmene var innspilt uten vignett.

## **2.5. Utvalgskriterier**

Grunnlagsmaterialet for denne avhandlingen når det gjelder fjernsynsprogrammer, har med andre ord vært relativt magert og ikke særlig lett tilgjengelig. Det har hovedsakelig bestått av sendinger som sannsynligvis har blitt vurdert som gode nok til å bli sendt i reprise, selv om det selvsagt også kan ha eksistert andre begrunnelser for at noen av sendingene ble lagret.

Men selvsagt er det innenfor disse rammene foretatt en viss seleksjon ut i fra gitte kriterier. Siden avhandlingen har som mål å gi en bred, men samtidig mest mulig nyansert gjennomgang av typiske trekk ved BUAs programvirksomhet, har utvalget vært fundert på et ønske om å dekke forskjellige programformater. Som allerede påpekt er barnetv en programkategori som dekker et spekter av ulike programtyper som til sammen er innrettet mot å innfri NRKs programforpliktelser. Imidlertid har behovet for å begrense arbeidet med avhandlingen ført til at ikke mer enn i alt 17 programmer har blitt inkludert i analysen. Fra 60-tallet er det her snakk om 5 programmer beregnet på førskolebarn og 4 programmer for barn i skolealder. Fra 70-tallet er det anvendt fire programmer i forbindelse med hver av de nevnte målgruppene. Med et slikt begrenset utvalg kan det kun bli snakk om representativitet i den forstand at disse programmene kan vitne om BUAs programpolitikk rett og slett fordi de sannsynligvis har blitt skilt ut som relevante prosjekter på bakgrunn av et visst samsvar med avdelingens foretrukne prioriteringer.

Utover dette lar de utvalgte sendingene seg betrakte mer begrenset som eksempler på ulike aspekter av BUAs virksomhet.

Noen av BUAs programformatene ble presentert i serier. Blant disse har det blitt lagt vekt på å velge ut serier med lang levetid som dermed har hatt en dominerende plass i programtilbudet. Den konkrete episoden som har blitt gjort til gjenstand for analyse, har imidlertid blitt plukket ut etter tilgjengelighetsprinsippet eller helt tilfeldig der det har vært flere programmer å velge mellom. Dette innebærer at det eksisterer en viss fare for at den gjennomgåtte sendingen kan ha vært atypisk for serien som helhet. Der det har vært mulig, har imidlertid også andre episoder blitt konsultert for å sjekke hvorvidt dette var tilfelle eller ikke.

Når det gjelder programtyper hvor presentasjonsformen enten har vært den enkeltstående sendingen eller den korte serien, har utvalget vært basert på en kombinasjon av et ønske om å illustrere noen mer generelle tendenser i programvirksomheten fremkommet på bakgrunn av de skriftlige kildene, og det mer eller mindre tilfeldige utvalg sett i forhold til det begrensede materialet som har vært tilgjengelig.<sup>8</sup> Uttrykket mer eller mindre er her brukt fordi mer personlige forhold utvilsomt har spilt en viss rolle i dette henseende. En trang til å gjense programmer knyttet til personlige minner, har sannsynligvis gjort seg gjeldende.

## **2.6. Analysen av de audiovisuelle kildene**

Det generelle utgangspunktet for den kvalitative innholdsanalysen som de utvalgte videoene har vært gjort til gjenstand for, finnes i Allen og Gomerys gjennomgang av det de har kalte den reviderte retningen innenfor den estetiske filmhistorien. Denne er å betrakte som en reaksjon på det som har blitt kalt mesterverktradisjonen, hvor historikerens arbeid innebærer en søken etter en kanon, eller sagt med andre ord, etter de estetisk sett mest fullkomne verkene. Den nyere estetikkhistorien har forlatt dette normative utgangspunktet, og har gått over til å studere tekstene, i henhold til begrepet

---

<sup>8</sup> ) Utvalget av programmer fra 60-tallet er i hovedsak basert på tilgjengelig materiale i NRKs VHS-arkiv. Utvalget av 70-tallets programmer er primært hentet fra Sentralarkivet, og i større grad basert på det nevnte ønsket om å illustrere de tendenser i programvirksomhet som utkrystalliserte seg i de skriftlige dokumentene.

intertekstualitet, som et møtested for ulike diskurser. Allen og Gomery skiller mellom tre typer diskurser som er av en slik generell karakter at de lar seg overføre til fjernsynsmediet: Ekstrafilmatisk diskurser som referer til den bruk filmen gjør av diskurser som ikke tilhører det estetiske feltet. Nonfilmatisk diskurser som omhandler filmens bruk av konvensjoner fra andre kunstarter og representasjonssystemer og filmatisk diskurser som omhandle filmens intertekstuelle relasjoner til andre filmer (Gomery og Allen 1985).

Innenfor rammene av denne avhandlingen innebærer dette at programanalysene vil diskutere tekstene i henhold til diskurser som er i omløp i den historiske konteksten inklusive diskurser i tilknytning til barneprogramproduksjonen. Den historiske konteksten leverer nemlig til enhver tid det råmateriale som NRK må bearbeide og forholde seg til innenfor sine egne institusjonelle rammebetingelser. BUA blir i henhold til denne tankegangen å betrakte som en iscenesetter, kommentator, imitator eller fornyer av ulike diskurser som allerede er i sirkulasjon i det kulturelle bildet.

Den overordnede hensikten med programanalysene er foruten å supplere empirien angående de emner, tema og holdninger som finnes i de skriftlige dokumentene, å studere de sosiale og emosjonelle relasjonene som BUA via programmene forsøker å etablere mellom seg og sine barneseere. Dette er en interessant oppgave særlig i tilknytning til produksjonen av barneprogrammer på grunn av de sosiale og psykologiske ulikhetene mellom de voksne tekstprodusentene og barneseerne. Dette aspektet vil i det følgende bli kalt den interpersonelle dimensjonen. I tillegg kommer et ønske om å redegjøre for barnefjernsynets dominerende representasjonsformer på bakgrunn av en gjennomgang av programmenes form og innhold. Under følger en utdyping av disse tre dimensjonene.

Før denne grundigere redegjørelsen for avhandlingens tekstanalytiske prosedyrer, bør det imidlertid påpekes at siden barnefjernsynet er en overgripende programkategori som rommer mange programformater, er det problematisk å bygge opp en detaljert analyseguide som er like dekkende for alle de ulike programtypene. Imidlertid vil, som allerede antydnet, alle analysene forholde seg til de tre dimensjonene som ble nevnt ovenfor. I tilknytning til disse dimensjonene vil det i det følgende bli presentert begreper



som analysene benytter seg av, i vekslende grad avhengig av programtype. Et annet problem i tilknytning til analysearbeidet er den alminnelige vanskelighet at de ulike tekstdimensjonene belyser hverandre gjensidig og derfor vanskelig lar seg skille ad. Dette fører til at gjennomgangen av de tre aspektene ved programmene i et visst monn vil inneholde overlappende elementer.

### **2.6.1. Den tematiske dimensjonen**

I kvalitative tekstanalyser er det ikke vanlig å redegjøre i detalj for hvordan tematikken utledes dersom dette ikke i seg selv er undersøkelsens mål. Fortolkning er et komplekst fenomen, og i tillegg en internalisert ferdighet som i stor grad blir utført på en intuitiv måte. Dette innebærer at selv omfattende bruk av hermeneutiske innsikter neppe bidrar til mer enn en rudimentær forståelse av de tanke- og følelsesmessige operasjonene som forekommer i leseprosessen. Videre har resepsjonsforskningen fokusert på meningsproduksjonens relativitet i forhold til hvem som leser. Imidlertid betyr ikke resepsjonsforskningens innsikter fortolkningsmessig anarki og kaos, da språket er et kollektivt fenomen med en historisk forankring. Dette innebærer at det er mulig å komme fram til intersubjektiv enighet om relevante fortolkninger på grunnlag av saklig argumentasjon basert på konkrete eksempler fra det analyserte materialet. Denne avhandlingen siktemål er altså å produsere relevante, etterprøvbare fortolkninger basert på de utvalgte problemstillingene. Med dette avvises imidlertid ikke muligheten for andre relevante fortolkninger.

I forbindelse med analyser av barneprogrammer er det videre viktig å ikke overdrive vanskelighetene med å utlede tekstens tematikk. En stadig nærværende usikkerhet om barns fortolkningsmessige kompetanse gjør at tekster myntet på denne målgruppen gjerne preges av redundans og dermed en viss overtydelighet sett fra den voksne leserens ståsted. Dette, i tillegg til at denne avhandlingens tekstmateriale ikke går mer enn 30 år tilbake i tid, gjør at det vanligvis er uproblematisk for den voksne analytikeren å tolke det budskapet eller de budskapene som tekstene vil formidle.

Utlekkingen av programmenes tematikk eller budskap vil i henhold til prinsippet om intertekstualitet, i de fleste tilfeller bli ledsaget med henvisninger til de sosiale eller

ekstrafilmatisk diskurs som BUA i denne sammenheng henviser til og kommenterer. Den tematiske analysen vil videre forsøke å utlede programmenes virkelighetsforståelse. I denne sammenheng vil karakterenes oppførsel bli studert for å bringe frem det menneskesynet som sendingene bygger på. For øvrig vil diskusjonene om eventuelle endringer i programmenes virkelighetsforståelse operere i henhold til et skille mellom idylliseringstendenser versus problemorientering, og personlige versus offentlige konflikter og emner.

### **2.6.2. Den interpersonelle dimensjonen – inspirasjonskilder**

Den interpersonelle dimensjonen har ikke blitt mye omtalt i fjernsynsforskningen, og siden den har en svært sentral betydning sett i forhold til avhandlingens ønske om å studere BUAs virksomhet som identitetsprodusent, synes det her å være nødvendig med en relativt grundig gjennomgang.

Begrepet interpersonalitet referer til den amerikanske lingvisten M.A.K. Hallidays forestilling om at enhver språkhandling er multifunksjonell og inneholder minst tre funksjoner: En referensiell funksjon som ”uttrykker tekstens innhold; en ekspressiv språkfunksjon som gir til kjenne senderens vurdering (i vid forstand) av omhandlede saksforhold”, og den interpersonelle språkfunksjonen som ”...markerer de sosiale relasjonene mellom kommunikasjonsdeltakerne” (Vagle i Svennevig et.al. 1995:126).

Den valgte analytiske innfallsvinkelen er også inspirert av den britiske lingvisten Norman Faircloughs såkalte kritiske diskursanalyse som tar utgangspunkt i tekster som en form for sosial praksis. Han opererer også med et funksjonalistisk tekstbegrep men gjør bruk av en noe annen inndeling hvor det blir påpekt at tekster også gir informasjon om ulike sosiale roller og identiteter:

Language use – any text – is always simultaneously constitutive of (1) social identities, (2) social relations and (3) systems of knowledge and belief(...). That is, any text makes its own small contribution to shaping these aspects of society and culture. In particular cases, one of the three might appear to be more important than the others, but it is a sensible working assumption that all three are always going on to some degree. Language use is, moreover, constitutive both in conventional ways which help to reproduce and maintain existing social identities, relations and systems of knowledge and belief, and in creative ways which help to transform them. Whether the conventional or the creative predominates in any given case will

depend upon social circumstances and how the language is functioning within them (Fairclough 1995:55).

### **2.6.3. Den interpersonelle dimensjonens relevans**

Angående den interpersonelle dimensjonens analytiske relevans, synes

det å eksistere oppfatninger om at visuelle medier som film og fjernsyn er spesielt gjennomslagskraftige når det gjelder konstruksjon av sosial identitet og sosiale relasjoner. Den amerikanske medieteoretikeren Joshua Meyrowitz har blant annet argumentert for en slik posisjon. Han har i denne sammenheng anvendt den amerikanske sosiologen Erwin Goffmans skille mellom meddelelsens ekspressive og kommunikative aspekter. Den ekspressive dimensjonen gir informasjon om avsenderens holdninger til mottakeren og hans eller hennes opplevelse av, og definisjon av kommunikasjonssituasjonen. I så henseende kan det ekspressive aspektet sammenlignes med det som denne avhandlingen har foretrukket å kalle den interpersonelle språkfunksjonen. Den kommunikative dimensjonen referer til meddelelsens budskap eller meningsinnhold, altså den referensielle språkfunksjonen. På denne bakgrunn har Meyrowitz hevdet at fjernsynet formidler langt flere ekspressive informasjoner enn det som er vanlig i skriftlige meddelelser, og nevner i den forbindelse at "A common response to a speech on television, therefore is to think about the speaker rather than the speech" (Meyrowitz 1985:99). Sagt med litt andre ord, innebærer dette at når det gjelder fjernsynskommunikasjon er nesten hvem som snakker og på hvilken måte, viktigere enn hva som blir sagt.

Meyrowitz synes videre å mene at ekspressiv informasjon har en mer sannferdig og personlig karakter enn den rene budskapsformidling i skriftlige kilder: "The relative difficulty of controlling or forging expressive messages explains why electronic media are more intimate, personal and revealing than print media" (Meyrowitz 1985:106). Dette poenget er problematisk fordi det tilsynelatende overser at fjernsynskommunikasjon også tilstreber en stor grad av kontroll når det gjelder den ekspressive informasjonsformidlingen selv om selvsagt enkelte sjangre er mindre utstuderte enn andre når det gjelder dette aspektet, som for eksempel programmer med skjult kamera. Det store flertallet av de som opptrer på fjernsynet gjemmer imidlertid sin private identitet bak en opptreden som er særlig tilrettelagt for fjernsynsmediet, og denne fjernsynsfasaden sprekker bare dersom

ikke alt går som det skal. Den private, 'sannferdige' oppførselen kommer med andre ord bare til syne unntaksvis.

Det sentrale betydningen som den ekspressive dimensjonen har i fjernsynsmediet, gjør at Meyrowitz sammenligner fjernsynskommunikasjon med den samtale som foregår mellom mennesker som møtes ansikt-til-ansikt. De amerikanske forskerne Donald Horton og R. Richard Wohl har også fremhevet likhetstrekkene mellom fjernsynskommunikasjon og ansikt-til-ansikt-relasjonen i en artikkel som heter "Mass Communication and Para-Social Interaction (1956). Det kan umiddelbart synes meningsløst å sidestille mellommenneskelig interaksjon med det upersonlige samspillet tvskjerm/seer. Imidlertid går teorien om parasosial interaksjon langt i å påpeke likheter mellom de to omgangsformene:

One of the striking characteristics of the new mass media – radio, television, and the movies – is that they give the illusion of face-to-face relationship with the performer. The conditions of response to the performer are analogous to those in a primary group. The most remote and illustrious men are met *as if* they were in the circle of one's peers; the same is true of a character in a story who comes to life in these media in an especially vivid and arresting way. We propose to call this seeming face-to-face relationship between spectator and performer a *para-social relationship* (Horton og Wohl 1956).

Opphavsmennene til denne teorien hevder at den store interessen og de mange følelsene som karakterene på lerretet og på skjermen møter, bygger opp omkring denne sammenligningen. Her kan det selvsagt innvendes at mange av disse følelsene settes i sving nettopp fordi karakterene ikke er en del av hverdagslivet, men opptrer innenfor en sammenheng hvor tekstmottakerne befinner seg i en trygg, avslappet og ansvarsløs posisjon vis-à-vis mediekarakterene, som derfor lettere kan gjøres til projeksjonsflater for fantasier, følelser og begjær. Den estetiske distansen mellom seer og program, kjennetegnet av det Kant har kalt et interesseløst behag skapt fordi teksten, til forskjell fra en samtalepartner ikke bærer med seg en etisk fordring om resiprositet, kan også bidra til brutal avvisning av kommunikasjonen. Et lett rykk på av-knappen og 'samtalepartnern' er vekk.

Idéen om en estetisk distanse mellom tekst og leser, her forstått som et fravær av en etisk fordring om gjensidig deltakelse, gjør at det er grunn til å opprettholde et skille mellom tekstlesning og sosial interaksjon. Men når slike forbehold er tatt, synes likevel teorien om

parasosial interaksjon å ha relevans ikke minst fordi det fra flere hold har blitt påvist at medieinstitusjonene selv aktivt arbeider med å utforme kommunikative strategier som simulerer ansikt-til-ansikt relasjonen i et forsøk på å overkomme distansen mellom avsender og mottaker.

Den interpersonelle dimensjonen har også relevans i tilknytning til etiske holdninger hos programprodusenter. Den teoretiske forutsetning for dette er en forestilling om at seerne kommer til teksten med tillit og et åpent sinn og hvor de, om enn på en betinget måte, stiller sin selvfølelse og sine øvrige psykiske og intellektuelle disposisjoner til skue i møte med teksten. I dette henseende er avhandlingen delvis inspirert av den amerikanske sosiologen Erving Goffman har påpekt riktignok ikke om tekstlesning, men om sosiale relasjoner:

A sosial relationship, then, can be seen as a way in which the person is more than ordinarily forced to trust his self-image and face to the tact and good conduct of others (Goffman 1967:429).

En annen inspirasjonskilde i denne sammenheng er den danske filosofen K.E. Løgstrup utlegging av begrepet interpersonalitet som et grunntrekk ved den menneskelige tilværelse. Å ha med andre mennesker å gjøre innebærer alltid å “vove sig frem for at blive imødekommet” (Løgstrup 1962:27). Dette innebærer at kommunikasjon nesten alltid blir fulgt av et stadig vekslende forhold av selvutlevering og maktutøvelse. Innenfor avhandlingens rammer blir det på denne bakgrunn relevant å spørre hvordan BUA har forholdt seg til seernes, om enn begrensede, selvutlevering til deres programmer.

#### **2.6.4. Analytiske kategorier i tilknytning til den interpersonelle dimensjonen**

For å kunne studere den interpersonelle dimensjonen mer i detalj, har en rekke aspekter ved programmen som antas å ha relevans for forholdet mellom tekst og leser blitt studert:

##### **a. Representasjon av barn.**

I tilknytning til studiet av den interpersonelle dimensjon vil tekstanalysen studere hvordan barn blir representert i utsendelsene. Dette valget er gjort på bakgrunn av en forestilling om at produsenter av barneprogrammer vil ha et særlig bevisst forhold til dette

tekstaspektet. Det er en utbredt oppfatning om at identitet formes i henhold til relevante rollemodeller. Videre synes det også rimelig å anta at programprodusentene i sitt arbeid vil gå ut i fra at en publikumsgruppe er særlig følsom for hvordan den sosiale gruppering som den selv tilhører blir representert i ulike tekster.

#### b. Tilskuerposisjoner og den implisitte seer.

For det andre vil den interpersonelle dimensjonen bli belyst i henhold til de tilskuerposisjonene som ligger i barneprogrammene, og den barneidentitet, eller det bildet av barnet som disse til sammen danner (den implisitte seer). Analysen av tilskuerposisjonene vil inkludere overveielser om de følelsene som de ulike tekstene forsøker å frembringe i seerne.

I denne forbindelse tas det utgangspunktet i en forestilling, som i de senere år har stått svært sentralt i filmvitenskapen, om at enhver tekst benytter estetiske grep som posisjonerer leserne slik at de plasseres i gitte roller vis-à-vis det som skjer i teksten, og at disse begrepene er fundert i gitte oppfatninger av leseren.

Innenfor filmvitenskapen har teorien om subjektposisjoner også vært knyttet til psykoanalytiske identifikasjonsteori som postulerer at seerne suges inn i de posisjonene som tekstene konstruerer på en måte som gjør at mister sin hverdagsidentitet. David Bordwell (1985) har reagert på denne teorien ved å understreke at en tekst ikke makter å gjøre mer enn å prøve å stimulere leseren til å innta ulike perspektiv ved å benytte seg av tekstuelle ledetråder eller 'cues'. Bordwell erstatter i denne forbindelse den psykoanalytiske teorien om identifikasjon med en kognitiv, konstruktivistisk posisjon hvor tilskueren selv er aktivt med på bygge opp filmopplevelsen. Innenfor rammene av denne avhandlingen er imidlertid det relevante poenget igjen ikke seernes bevisste eller ubevisste relasjoner til programmene, men den allmenne idé, som både den psykoanalytisk og kognitive posisjon synes å enes om, at enhver tekst innebærer et spill med både med seernes selvforståelse og virkelighetsforståelse, og at teksten forsøker å styre seernes reaksjoner i gitte baner.

#### c. Maktdimensjonen og nærhetsdimensjonen

Så langt har den interpersonelle dimensjonen blitt diskutert med utgangspunkt i velkjente filmvitenskapelige begreper. Men avhandlingen vil også studere denne dimensjonen i henhold til begreper hentet fra samtaleanalysen, en relativt ny forskningsgren som har vokst fram siden midten av 60-tallet. De første samtaleanalysene ble utført av sosiologer, men etterhvert har feltet blitt utpreget tverrfaglig med bidrag både fra lingvister, psykologer og antropologer (Svennevig et al. 1995). De begrepene som følger er særlig relevante for analyser av fjernsynsprogrammer som benytter seg av det den amerikanske medieforskeren Robert C. Allen har kalt "the rhetorical mode":

The rhetorical mode of viewer engagement on television is in some ways the opposite of the cinematic mode. Rather than pretending the viewer isn't there, the rhetorical mode simulates the face-to-face encounter by directly addressing the viewer and, what is more important, acknowledging both the performer's role as addresser and the viewer's role as addressee (Allen 1992:118).

Ifølge samtaleanalysen plasserer den interpersonelle språkfunksjonen grovt sett deltakerne i kommunikasjonshandlingen i forhold til to dimensjoner; "på den ene siden den hierarkiske, basert på under- og overordnet ifølge sosial status og innflytelse, og på den andre siden den solidariske basert på sosial nærhet eller distanse" (Vagle 1995:126). Den førstnevnte dimensjonen etablerer et asymmetrisk forhold mellom kommunikasjonspartene, den siste et symmetrisk forhold. De to dimensjonene lar seg videre nyansere på følgende måte:

#### d. Autoritær, nøytral, egalitær, underlegen.

Når det gjelder den hierarkiske dimensjonen eller maktdimensjonen vil analysen spørre om programmene henvender seg til barna i en autoritær/paternalistisk stil, en nøytral stil eller en egalitær, eventuelt underlegen stil. I denne sammenheng vil John Searles inndeling av språkhandlinger i fem klasser bli anvendt:

- 1) Konstativer eller påstander
- 2) Kommissiver – der senderen forplikter seg til å gjøre noe for mottakeren
- 3) Direktiver – der senderen søker å fremkalle en handling
- 4) Ekspressiver – der senderen uttrykker sine følelser
- 5) Kvalifiseringer – der senderen skaper en ny virkelighet ved hjelp av språket (Vagle 1995:174).

En autoritær stil vil tendere mot å inneholde direktiver, en mer nøytral stil vil i hovedsak bestå av konstativer, en egalitær eller underlegen stil vil gjerne inneholde en rekke ekspressiver.

e. Ansiktsrelasjoner.

Når det gjelder den solidariske dimensjonen eller nærhetsdimensjonen er denne inndelingen i språkklasser også relevant idet nærhet som oftest kommer til uttrykk gjennom anvendelse av ekspressiver. Videre vil analysene i tilknytning til nærhetsdimensjonen komme på inn graden av familiaritet eller intimitet som kommer til uttrykk i BUAs tekstproduksjon. I denne forbindelse vil programmenes høflighetsarbeid bli studert.

Teorier om høflighetsarbeid har blitt knyttet til Erwin Goffmans refleksjoner om begrepet ansikt. Det finnes et uttrykk som heter å tape ansikt, noe som innebærer tap av personlig og sosial anseelse. Goffman skiller mellom på den ene siden å bygge opp en samtalepartners positive ansikt ved hjelp av teknikker som høflige talemåter, omtanke for den andres velferd og ros. Å bygge opp samtalepartnerens positive ansikt betyr med andre ord å styrke hans eller hennes selvbilde. Slike strategier vil gjerne også være et forsøk på å vinne samtalepartnerens tillit og velvilje (Goffman 1967).

På den andre siden taler Goffman om å ta hensyn til samtalepartnerens negative ansikt. Dette er et høflighetsarbeid som sikter mot å respektere samtalepartnerens integritet og rett til å handle på fritt grunnlag uten hensyn til avsenderens ønsker. Dette begrepet innebærer videre en respekt for samtalepartnerens privatliv og en bevissthet om å ikke virke påtrengende. Å ta mye hensyn til mottakerens negative ansikt, medfører derimot at den sosiale avstanden aksentueres og at avsenderen tydeliggjør at han eller hun ikke vil trenge seg på (Svennevig 1995: 100).

f. Likhet tiltrekker.

I henhold til "Communication Accomodation Theory" (Svennevig 1995) finnes det også andre strategier for å bygge opp nærhet som analysene i denne avhandlingen har latt seg



inspirere av. Denne teorien, som handler om at den måten en avsender fremstår på vil være relativ i forhold til mottakergruppe, har fremlagt prinsippet om "similarity attraction". I dette ligger en antakelse om at generelt sett vil folk bli mer tiltrukket av de som likner en god del på de selv:

Hence if people seek social approval from someone else, they will seek to become more like those persons. This will manifest itself in features of speech style, non-verbal communication and topic (Svennevig 1998:31).

I denne forbindelse vil analysene diskutere hvorvidt programmene preges av en kommunikasjonsform som kan minne om et barnespråk, i hvilken grad de voksne programdeltakerne forsøker å mime barnets oppførsel og om teksten på annen måte integrerer elementer fra barns liv i sin oppbygging. Videre vil det bli drøftet om programmene forsøker å etablere nærhet ved å referere til felles opplevelser med barneseerne.

#### g. Paralingvistiske trekk.

Både i tilknytning til makt- og nærhetsdimensjonen har paralingvistiske trekk som stemmeføring og tale tempo, i tillegg til kroppsspråk og ansiktsmimikk relevans og vil bli inndratt i tekstanalysene.

#### h. Skriftlig eller muntlig tale.

Analysene vil også ta opp hvorvidt tiltaleformen i programmene ligner mest på skriftlig eller muntlig tale. Det har blitt påpekt at kringkastingskommunikasjon er en slags hybrid mellom muntlig og skriftlig språk (Vagle 1990). Karakteristisk for muntlig form er nøleord, selvkorrigering, avbrudd og språklige dempere, dvs. småord som markere usikkerhet og omtrentlighet. Dette bidrar også ofte til å formidle nærhet. En mer høytidelig skriftlig form vil gjerne være mer økonomisk og presis i uttrykksmåten, og gjøre et mer formelt inntrykk (Svennevig 1995). Som en del av dette forholdet vil også tekstens bruken av pronomen i forbindelse med sin henvendelsesmåte til seerne, bli studert.

Som allerede antydnet er det temmelig åpenbart at også tematikk, form og stil har tilknytning til den interpersonelle dimensjonen. Sosial nærhet kan med andre ord også signaliseres ved nærvær eventuelt, fravær av, intime emner. Når det gjelder programmene

oppbygging og bruk av stilistiske virkemidler, er det slik at en altfor enkel eller kompleks form kan avstedkomme en fremmedgjøring av publikum. Formen må med andre ord være tilpasset mottakernes avkodingskompetanse ellers vil den lett avføde negative følelsesmessige reaksjoner hos tilskueren – alt fra kjedsommelighet til følelser av ikke å strekke til.

### **2.6.5. Form og stil**

Med begrepene form og stil bringes avhandlingen tilbake på mer kjent grunn i forhold til den filmvitenskapelige fagtradisjonen. Imidlertid trenger også disse begrepene en nærmere avklaring da de blir tillagt ulike betydning i ulike sammenhenger. Denne avhandlingen definisjon av disse begrepene er inspirert av filmviterne Kristin Thompson og David Bordwell. De definerer begrepet form som ”the general system of relationships among the parts of a film (Bordwell og Thompson 1997:479). Videre identifiserer de fem ulike filmformer som hyppig kan overlape hverandre i praksis: Den narrative filmen som benytter seg av kausalitet som et sammenbindende prinsipp; den abstrakte filmen hvor repetisjon og variasjon av auditive og/eller visuelle motiv knytter filmen sammen; den assosiative filmen hvor delene følger hverandre i henhold til prinsippet om den frie assosiasjon, kategorisk form hvor formen styres av en overordnet kategori som inndeles i underkategorier; og den retoriske filmen som er innrettet mot argumentasjon og et tilhørende ønske om å overtale. Denne inndelingen er av en slike generell karakter at den også lar seg anvende i tilknytning til fjernsynet.

Stil definerer Bordwell og Thompson som ”The repeated and salient uses of film techniques characteristic of a single film or group of films” (Bordwell og Thompson 1997:482). De to filmviterne snakker i forbindelse med filmteknikker om fire aspekter: Mise-en-scene, fotografering, klipping/redigering og lyd. Dette er selvsagt virkemidler som også gjenfinnes i fjernsynets tekster.

I analysen av dette aspektet vil avhandlingen, for ikke å overlape for mye med den interpersonelle dimensjonen, i hovedsak begrense seg til å studere hvorvidt programmene preges av den lite eksperimentelle realistiske estetikk som annen, allerede omtalt fjernsynsforskning, har hevdet er typisk for eldre fjernsynsprogrammer. Denne estetikken

handler om en streben etter formidlingsmessig trasparens hvor det legges vekt på tydelige formidling av rom- og tidsrelasjoner, og hvor anvendelsen av virkemidler blir brukt for å tydeliggjøre narrasjonen eller informasjonsformidlingen. Denne estetikken blir gjerne betraktet som en motpol til det nyere fjernsynets pirringsestetikk, hvor virkemidlenes primære funksjon er å holde seerne naglet til skjermen ved hjelp av et mylder av effekter, og kun sekundært bidrar til å styrke innholdsdimensjonen.

## **2.7. Komparativ metode**

Avhandlingens fremstilling er i hovedsak bygd opp som en komparativ analyse. Den komparative metode kan ha ulike formål. Den komparative analysen kan brukes til å demonstrere en teoris allmenne gyldighet ved å anvende den på flere parallelle fenomener. Men en sammenlignende analyse kan også brukes med et heuristisk siktemål, altså ikke for å vise at en forklaring er god, men for å produsere ny kunnskap (Kjeldstadli 1992:255-256). I avhandlingen benyttes begge de nevnte formene.

Forklaringsverdien av de teoretiske perspektivene som ble nevnt innledningsvis, vil bli prøvd i henhold til programvirksomheten både for førskolebarn og skolebarn henholdsvis på 60- og 70-tallet. Når det gjelder den heuristiske siktemålet blir det foretatt sammenligninger både på "tvers" og på "langs".

På tvers sammenlignes programvirksomheten for førskolebarn og skolebarn på henholdsvis 60- og 70-tallet. Formålet med denne sammenligningen er på den ene siden å bringe frem de egenartede trekk ved de to programprofilene i hvert av de to ti-årene. Her blir det lett etter kontraster mellom programvirksomheten rettet mot de to målgruppene. I denne sammenheng er fordelen med den komparative metoden at den kan bidra til å synliggjøre særtrekk ved de studerte fenomenene som ellers hadde blitt oversett. Men sammenligningen på "på tvers" vil også bli benyttet for å si noe om likheter mellom de to enhetene. Ved å finne ut hva som er likt og ulikt når det gjelder programleggingen for de to aldersgruppene skapes det innsikt i BUAs målgruppetenkning og i hvor viktig denne er som forklaringsfaktor for å forstå de ulike programprofilenes egenart.

Likheter mellom de to programprofilene kan betraktes som spor etter endringer som skjer uavhengig av målgruppetenkningen, selv om likhet også kan være en indikasjon på en utvikling i retning av at forskjellene mellom de to målgruppene utviskes. Ulikheter kan betraktes som indikasjoner på målgruppetenkningens innflytelse. Imidlertid må det i denne sammenheng tas visse forbehold. Ulikhetene kan også føres tilbake til at ulike personer er ansvarlige for de to programkategoriene, og til at programmene for førskolebarna ble tilført mer ressurser enn sendingene for skolebarn i hele det studerte tidsrommet.

Det har blitt påpekt at når et fenomen skal forklares historisk, sammenlignes fenomenets tilstand på ulike tidspunkter i henhold til angitte felles variabler. Dersom en eller flere av disse variablene har endret karakter, har det skjedd en endring. Å forklare blir da å lokalisere aspekter i den aktuelle historiske konteksten som endret seg like før eller eventuelt i pakt med den variabelforandringen som ble funnet.

Innenfor denne avhandlingens rammer innebærer dette at sammenligningen på ”langs” er knyttet til et ønske om å vinne innsikt i endringsdynamikken i tilknytning til BUAs relasjoner til sitt publikum. I dette arbeidet vil denne sammenligningen omfatte både endring/stabilitet i henhold til det sosiokulturelle klimaet, BUAs rammebetingelser og i tilknytning til programproduksjonen for hver av de nevnte målgruppene på henholdsvis 60- og 70-tallet. I forbindelse med det sistnevnte aspektet blir det også lett etter endringer som er felles for begge de to programkategoriene. Dette gjør det mulig å avdekke både de mer generelle og overgripende årsakene til endringene i tilknytning til programproduksjonen, og de mer lokale og målgruppetilknyttede endringene.

Det komparative ”grepet” innebærer videre at den følgende fremstillingen ikke fortoner seg som en spenningsmettet fremstilling av norsk barnetvs utvikling hvor kildebruken blir forsøkt skjult i diskrete fotnoter. Når det gjelder kildereferanser vil denne avhandlingen være eksplisitt og direkte slik at teksten til tider vil ha et preg av å være et tekstcollage hvor tilløp til narrativitet vil bli supplert med direkte sitater fra både samtidige kilder og forskningsresultater som er produsert i ettertid. Dette har blitt gjort for å kunne belyse produksjonen av barnetv på en mest mulig nyansert måte. I så henseende lever denne

avhandlingen opptil det Knut Kjeldstadli foretrukne måte å strukturere historiske fremstillinger på:

Også når det gjelder formen, er historiefaget trolig mest levedyktig som bastard, som kjøter, ikke som rasedyr der visse trekk er reindyrket til de blir en skavank (Kjeldstadli 1992: 288).



**DEL 2**  
**60-TALLET**





## Kapittel 3

### BUA mellom utopier og dystopier

#### Det kulturelle klima og programpolitikken

En påfallende ambivalens preget kommentarene til redaksjonssekretær Andreas Burgas da NRK den 19. mai 1959, henimot mot slutten av perioden med prøvesendinger<sup>9</sup>, sendte det aller første fjernsynsprogrammet for barn. Burgas, som i sakens anledning ble intervjuet av Arbeiderbladet, understreket at med dette ”innledes et nytt og meget viktig avsnitt i fjernsynets utvikling i Norge,” og at NRK vil legge ”stor vekt på disse postene”. Men samtidig mente han at fjernsynet ideelt sett burde lage programmer som inspirerte barna til å holde seg borte fra tv-skjermene:

- I virkeligheten, (...) kan man si at det ideelle fjernsynsprogram for de yngste, er det som setter barna slik på gli at de ikke får tid til å se den neste “barnetimen” (Arbeiderbladet 22.04.1959).

Buraas fant det også på sin plass å advare foreldre mot å bruke fjernsynet som barnevakt:

- Mange tror kanskje at barneprogrammene om ettermiddagen betyr en velkommen avlastning for foreldrene som kan benytte anledningen til en ettermiddagslur. I virkeligheten er det meget viktig at i hvert fall en av de voksne er sammen med barnet, (...). Programmene kan for det første inspirere barn til å stille en rekke spørsmål. Dessuten kan det oppstå falske forestillinger eller enda verre, angstfølelser for barn som sitter alene foran fjernsynsapparatet.

---

<sup>9</sup> Eksperimentene med fjernsynet falt i to faser: De aller første forsøkene mellom 1954-56, og de mer avanserte utsendelsene mellom 1958 og 1960 (Bastiansen og Syvertsen 1994:126).

NRK var tydeligvis stilt overfor et vanskelig dilemma når det gjaldt produksjonen av barneprogrammer. Dette dilemmaet handlet om en paradoksal vakling mellom en optimistisk tiltro til det nye mediet og en nagende skeptisisme.

En stadig pendling mellom teknologifascinasjon og teknologiangst er et kjennetegn ved industrialiserte samfunn. Teknologiske nyvinninger gir løfter om et bedre liv, samtidig som de uvegerlig fører til endringer som det er umulig å overskue (Berman 1982). I forbindelse med massemediene har de nevnte følelsene kommet til uttrykk i form av såkalte mediepanikker.<sup>10</sup> Det har blitt påvist at introduksjonen av ethvert nytt massemedium fra kulørte hefter, til radio og film har provosert fram negative reaksjoner fra kultureliten og personer med særlig interesse for barneoppdragelse som for eksempel pedagoger og psykologer. Mediepanikkene uttrykker den kulturelle offentlighets ønske om å være med på å forme samfunnet i henhold til egne idealer og ikke la teknikk og markedskreftene rå grunnen alene. Men dette fenomenet inneholder også en generasjonskonflikt hvor den eldre generasjon føler sin autoritet truet ved det som oppfattes som barnas ukritiske hengivelse til nye medier (Drotner 1990:149).

Som allerede antydnet kan også innføringen av fjernsynet sies å være omgitt av en slik mediepanikk. Dette kom til å infiltrere fjernsynets barneprogramproduksjon på 60-tallet på en grunnleggende måte. Det syntes på den ene siden selvsagt at det var viktig og riktig å lage egne programmer for barn og unge, og det ble satt høye mål for virksomheten på bakgrunn av mediets potensielle rekkevidde, kommunikative kraft og en forestilling om barneseernes særlige formbarhet. Men på den andre siden måtte NRKs programpolitikk i tilknytning til barneprogrammene også forholde seg til de mange negative forestillingene om det nye mediets virkninger på barn og unge.

### **3.1. Opprettelsen av BUA**

Den positive satsningen på barneprogramproduksjonen kom til uttrykk ved at NRK-fjernsynet raskt valgte å bygge opp en egen avdeling for barne- og ungdomsprogrammer. BUA ble etablert allerede sommeren 1961, mindre enn et år etter den offisielle åpningen

---

<sup>10</sup> ) Begrepet mediepanikk er knyttet til begrepet "moralsk panikk" som ble lansert av Stanley Cohen i en analyse av det engelske ungdomsopprøret på 60-tallet (Schwebs og Østby 1991)

av det norske fjernsynet den 20. august 1960. Svensk tv fikk en slik avdeling i 1963, dansk fjernsyn først i 1968, til tross for at begge disse kanalene produserte fjernsynsprogrammer for barn fra de begynte med regulære sendinger i henholdsvis 1957 og 1954 (Kleberg 1994, Søndergaard 1994).

Før fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling ble etablert, sorterte produksjonen av fjernsynsprogram for de yngre årsklasser inn under radioens Barne- og ungdomsavdeling. Men produksjonstekniske ulikheter mellom de to mediene gjorde samarbeidet vanskelig. I et brev til kringkastingssjefen den 10. mai 1961 skrev programredaktør Otto Nes at:

Det er etter mitt skjønn nødvendig å skille barne- og ungdomsprogrammene i fjernsynet ut som en selvstendig programenhet. Erfaringene hittil viser at lydradio og fjernsynsprogram innen dette området har svært lite til felles produksjonsmessig. Det kan være behov for en felles vurdering av repertoar og personvalg til programmene, men dette vil med letthet kunne ordnes selv om programmene skilles ad. Jeg tror det er vanskelig for én leder å ha det nødvendige oversyn over disse programområder både i lydradio og fjernsyn.<sup>11</sup>

Men beslutningen om å danne en egen fjernsynsavdeling for barne- og ungdomsprogrammer hvilte neppe på teknologiske problemer alene. Blant annet står det mest grunnleggende spørsmålet i denne sammenhengen framdeles ubesvart - nemlig spørsmålet om hvorfor NRK i utgangspunktet satset på å produsere egne fjernsynsprogrammer for barn og unge?

### **3.2. Bakgrunnen for satsningen på barneprogrammer**

Programutredningen fra 1956, som fjernsynsdirektør Otto Nes kalte 'fjernsynets Bibel' på møte i Kringkastingrådet den 24. januar 1963, indikerer at NRK på dette området simpelthen valgte å følge den praksis som var etablert i land som det var naturlig å sammenligne seg med. Utredningen slo fast at NRK tok sikte på å sette av ca.12% av den samlede sendeflaten til barne- og ungdomsprogrammer. Den eneste begrunnelsen som ble gitt for dette presise anslaget, var en henvisning til at NRK, i forbindelse med valg av programsjangre og deres prosentvise fordeling på sendeflaten, hadde valgt en "linje som følges i de øvrige europeiske fjernsynsprogrammer"(:26) Institusjonen la seg spesielt tett opp til den programfordelingspolitikk som ble ført i Norden og England. For

sammenligningens skyld kan det nevnes at i Danmark og Sverige ble henholdsvis 14 og 13% av den totale sendetiden satt av til barne- og ungdomsprogrammer, i Storbritannia hele 18% og i Frankrike 4% (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:26).

Like viktig i denne sammenheng var sannsynligvis NRKs egne programtradisjoner i tilknytning til radioen. NRKs radiovirksomhet hadde helt fra begynnelsen av inneholdt sendinger spesielt beregnet for barn og unge. Disse programmene nøyte en betydelig popularitet. De spredte lytterundersøkelsene som ble foretatt i 1950-årene kan fortelle at ca. 85% av 3-7 åringene hørte på *Barnetimen for de minste*, mens ca. 90% av 7-12 åringene benyttet anledningen til å lytte på *Lørdagsbarnetimen* (Berg 1981:247). Radiovirksomheten hadde med andre ord vist NRK at barn var en ivrig og takknemlig publikumsgruppe.

### **3.2.1. En forpliktelse til å gi noe til alle**

Beslutningen om å lage egne programmer for barn og unge, må også betraktes i lys av at NRK, i egenskap av å være en statlig institusjon med lisensbevilgning fra Stortinget som finansieringsgrunnlag, hadde en forpliktelse til å nå hele befolkningen med sin programvirksomhet og dessuten vise noe av relevans for samtlige sosiale grupper (Syvertsen 1992).

En slik holdning hadde støtte i den overgripende kulturpolitikken. Tiden mellom 1945 og 1975 har blitt kalt for demokratiseringsperioden i norsk kulturliv. I dette tidsrommet var det viktigste kulturpolitiske målet nettopp å distribuere kunst og kultur til hele landet og til alle sosiale grupper. Denne holdningen var knyttet til folkeopplysningstanken som var båret oppe av en utopisk forestilling om at de sosiale skillelinjene ville forsvinne dersom kulturgodene ble jevnt fordelt i befolkningen. Arbeiderpartiet, med Gerhardsenregjeringen i spissen satset på kulturpolitikk, nettopp med et håp om at kunnskap og kultur ville bryte ned klasseskillene og fremme toleranse, likeverd og gjensidig respekt mellom samfunnsborgerne (Billing 1978).

### **3.2.2 Barndommen som et offentlig anliggende**

Den moderne velferdsstatens stadig økende offentlige ansvar for barn- og unge, er også en sentral bakgrunnsfaktor når det gjelder å forstå den tilsynelatende selvfølgelige satsningen på egne barneprogrammer. Fra å bli betraktet primært som familiemedlemmer, var barn blitt stadig tydeligere også som en sosial kategori.

I takt med industrialiseringen og den påfølgende funksjonstømmingen og intimiseringen av familien, opphørte hjemmet med å være et sted som kunne gi barn ferdigheter som kunne benyttes i en senere yrkeskarriere. Denne funksjonen ble etterhvert overtatt av skoleverket. Utover på 60-tallet økte også det offentlige engasjementet når det gjaldt førskolebarn sakte men sikkert, og i 1963 begynte staten å gi tilskudd til drift av daginstitusjoner for denne aldersgruppen. Ikke bare utdannelsen, men også barneoppfostringen var altså begynt å bli et offentlig anliggende. Denne tendensen var en kilde til konflikt i det norske samfunnet på 60-tallet. De borgerlige partier mente oppdrageransvaret ikke måtte overlates til staten eller noen annen offentlig institusjon: De hevdet at hjemmet var det beste stedet for de minste barna (Korsvold 1990:35). Imidlertid var også foreldrene preget av usikkerhet. Den nye samfunnssituasjonen med et stadig raskere endringstempo gjorde barneoppdragelsen mer problematisk. Det syntes ikke lenger tilstrekkelig å lene seg tilbake på tradisjonelle oppdragelsesmetoder, samtidig som det var uvisst hvordan disse best skulle erstattes (Stubenrauch og Ziehe:1983).

### **3.2.3. Positive forventninger til fjernsynets virkninger**

Etablerte programpraksiser, NRKs rolle som statlig institusjon, den kulturpolitiske tilliten til folkeopplysningstanken og den stadig sterkere fornemmelse av at barns oppvekstvilkår var et offentlig og ikke bare et privat, familiært anliggende var viktige forutsetninger for satsningen på barneprogramproduksjonen. Det samme var de positive forhåpningene til det nye mediet som NRK, etter at beslutningen om å åpne en norsk tv-kanal var tatt, offisielt gjorde seg til talerør for. I den tidligere nevnte programutredningen fra 1956 kom slike forventninger tydelig til uttrykk i dokumentets konklusjon. Det ble understreket at "fjernsynet vil skape nye føresetnader for samfolkeleg forståing" og at

Fjernsynet er ei så verdfull hjelperåd i det sosiale, etiske og kulturelle arbeidet at Norsk Rikskringkasting har plikt til å ta det i bruk så snart og i så stort omfang det let seg gjere (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:94)

Programutredningen, som var ført i pennen av NRK og undertegnet av kringkastingsjef Kaare Fostervoll og programsjef Thorstein Diesen, manglet altså ikke positive visjoner i tilknytning til det nye mediet. Disse innebar en drøm om at mediet kunne bidra til å realisere et nytt og bedre samfunn preget av likestilling og mellommenneskelig forståelse. Slike tanker gjorde seg også gjeldende når det gjaldt den programpolitikken som ble skisserte for fjernsynet barne- og ungdomsprogrammer.

### **3.3. Den programpolitiske målsetningen for barneprogrammene**

Programutredningen ønsket at barne- og ungdomsprogrammene skulle opptre i forlengelsen av andre institusjoner som hadde barneoppdragelse som sitt virke. I den forbindelse ble det påpekt at det iblant forekommer strid om retningslinjene for en god barneoppdragelse, men det ble forsikret om at fjernsynet ikke hadde til hensikt å foreta seg noe kontroversielt på dette feltet.

...det er ikkje grunn til å tru at fjernsynet vil setje seg ut over dei grunnleggjande prinsipp for eit etisk og sosialt forsvarleg barneprogram. Saman med heimen, skolen, barn- og ungdomsorganisasjonar og andre institusjonar må fjernsynet liksom kringkastinga vere med å hjelpe dei unge til å bli ansvarlege borgarar i eit fritt demokratisk samfunn (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:87).

Hovedmålsettingen med programproduksjonen var med andre ord å gjøre barna til gode samfunnsborgere som kunne ivareta sine sosiale forpliktelser. Dette skulle imidlertid skje uten at programmene ble ”påtrengjande i sin tendens” (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:87).

Det ble videre tatt sikte mot å påvirke barnas karakterutvikling:

Målet for programverksemda må vere å vekkje dei unge til ansvars kjensle, tålsemd og godvilje. Det dei ser og høyrer, skal lære dei samkjensle, vørnad for menneskeverdet og medkjensle med alt som er utsett for urett, mishandling og lidning. All oppseding må ta sikte på å styrkje karakteren og evna til arbeid og samarbeid i et fritt samfunn. Ein viktig føresetnad er det då å orientere dei unge i det samfunnet dei skal leve i, å gjere dei kjende med natur og folkeliv i landet og vekkje sansen for vår nasjonale kultur og vår historiske tradisjon.

Programutredningen gjorde oppmerksom på at det sistnevnte sitatet var hentet fra det politiske fellesprogrammet fra 1945. Dette bidrar til forklare fokuseringen på samarbeidsånd og fellesskap. Det har blitt påpekt at bak fellesprogrammets samfunnsbeskrivelse lå krigsårenes opplevelse av nasjonal enhet, av å være ett folk, ”det var ingen som spurte hvilket parti en tilhørte, eller om en var fattig eller rik” (Bull 1982:78). Denne opplevelsen ønsket Programutredningen tydeligvis å ta vare på og videreutvikle.

Verdiene som dette sitatet bygger på, går med andre ord i retning av kollektivismen snarere enn individualisme. Det handler ikke om individets rett til å søke lykken, ei eller om et ønske om å skape individer med en kritisk bevissthet. Isteden fokuseres det på evnen til å sette egne behov til side for å skape et levedyktig fellesskap. I dette finnes forbindelseslinjer ikke bare til det politiske klima etter krigen, men også til en kristen moral som nettopp framhever den uselviske nestekjærligheten som et ideal.

Programutredningens prinsipper var for øvrig fremtidsrettet, og uten interesse for barnetilskuernes aktuelle behov som medlemmer av en ofte marginalisert sosial kategori. Isteden ble det fokuserte på den kommende samfunnsorden. Barnet ble implisitt betraktet som menneskelig kapital som burde investeres til det framtidige samfunnets beste, og i liten grad som en verdi i seg selv. De unge ble iscenesatt som passive objekter med slumrende kvaliteter. Dermed fikk NRK sin oppgave definert i tråd med folkeopplysningstanken: Fjernsynets barne- og ungdomsprogrammer skulle få liv i disse latente kvalitetene.

Denne måten å betrakte barnet på har i følge sosiologen Floyd M. Martinson, som har studert norske barns oppvekstvilkår i et historisk perspektiv, vært svært alminnelig i nyere norsk historie. Han framhever at denne modellen både har utopiske og utilitaristiske aspekter idet den proklamerer nødvendigheten av at den umiddelbare behovstilfredstillelsen må vike for å skape et bedre framtidssamfunn. Man kan skrive også at denne modellen, som han kaller 'Barn som framtidige voksne', legger en tung byrde på foreldre og andre voksne når det gjelder å lede og beskytte barna slik at de blir utsatt for den type stimulans som best kan forme dem i henhold de idealene som de voksne

til enhver tid ønsker å holde i hevd. Årsaken til dette er en oppfatning om at barn ikke ganske enkelt utvikler seg til å bli voksne i kraft av en naturlig modningsprosess, men må lære voksenrollen. Videre påpeker han at den nevnte modellen er avhengig av at de voksne er i besittelse av en viss sikkerhet om hva som er til beste for barnet og samfunnet (Martinson 1992:5-8).

At programutredningen i hovedsak bygget på en 'økonomiske' og framtidsrettet' modell av barnet betydde allikevel ikke en total ufølsomhet for det særegne ved denne aldersgruppen. Det ble nevnt at

Programformene må ta omsyn til dei serlege føresetnadene hos borna. Dei vil helst høyre noko som er spanande, gripande eller morosamt. Sansen for humor og ironi kjem seint, men trongen til spanande og skiftande hendingsgang er sterk jamvel hos dei aller yngste, og aukar etter kvart opp gjennom barneåra (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:87).

Ved å understreke nødvendigheten av at barneprogrammene spiller på barnas emosjoner, synes programutredningen å operere med en forestilling om barna som mer udisiplinerte fjernsynsseere enn de voksne. For å holde barna fast ved skjermen, må barne- og ungdomsprogrammene inneholde flere underholdningskomponenter enn utsendelser laget for de eldre.

Det var da også det underholdende stoffet som dominerte når det gjaldt programutredningens omtale av hva slags stoff som det var aktuelt å benytte seg av i produksjonen av barne- og ungdomsprogrammene. Det som ble trukket fram var

...samtaler, til dømes om og med musikk og song, solo, kor eller orkester, små spelstykke, gymnastikk og akrobatikk, folkevisedans og songleik, forteljing med teikningar, modellering eller andre illustrasjonar, hobbyklubbar, reportasjer frå tilstellingar og institusjonar, trafikkundervisning m.m. Også film kjem inn i biletet, og då både som dokumentarfilm og vanleg spelefilm i det mon det er høvelege barnefilmfar å få til bruk i fjernsyn (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:88).

Det eksisterer en mangel på indre sammenheng mellom en svært ambisiøs målsetting og de mer konkrete programinnslagene. Det synes uklart hvordan stoffet som konkret ble foreslått kunne gi orientering i viktige spørsmål i samtiden eller fremme sosiale forståelse og empati. Dette forholdet kan betraktes som et uttrykk for en konflikt mellom på den ene



siden programutredningens ønske om å legitimere fjernsynet som folkeopplysningsinstans vis-à-vis den kulturelle offentlighet, og på den andre siden allerede etablerte programpraksiser formet over tid i et samspill med publikumsreaksjoner. Radioens barnetimer som programforslagene i hovedsak var basert på, i tillegg til inspirasjon fra utlandet og erfaringer med prøvesendingene, hadde nemlig tradisjonelt lagt vekt på lettere, mer underholdende stoff (Dahl 1991, Hartberg 1986).

### **3.3.1. Arven fra radioen**

I tillegg til erklæringen i programutredningen måtte BUA også forholde seg til de programpolitiske retningslinjene som allerede var blitt formet i relasjon til radioen. Innføringen av fjernsynet medførte ikke noe brudd, men snarere en videreføring av tendensene i radioens programlegging. Radioen hadde opparbeidet seg en viss tillit som NRK kunne flyte på i fjernsynssaken. Denne taktikken gjaldt også for fjernsynets barne- og ungdomsavdeling, noe som ikke minst åpenbarte seg gjennom ansettelsespolitikken. I starten hadde BUA tre faste ansatte. Lauritz Johnson (avdelingsleder), Rolf Riktor (programsekretær) og Elin Waaler som sekretær. Ganske snart kom også Ragne Tangen og Ada Haug inn i den faste staben. Alle, unntatt den sistnevnte, kom fra radioen. I tillegg kom fjernsynet til å benytte seg av en rekke barne-underholdere som hadde gjort stor suksess i radioen.

Radioens programpolitiske retningslinjer var ikke basert på klare direktiver fra Stortinget. Da NRK ble etablert som kringkastingsmonopol i 1933, hadde Stortinget fastslått at NRK skulle ha en autonom posisjon når det gjaldt programinnhold slik at tiltakslystne og dyktige menn kunne få albuerom. Innenfor NRK eksisterte det også en sterk motvilje i tilknytning til spørsmålet om programregler:

Det er grunn til å understreke at det ikkje er tanken å binde den framtidige programtenesta i ei tvangstrøye av retningslinjer, fordelingsplanar og instruksar. På same måte som lydkringkastinga må fjernsynet arbeide fritt og finne fram til dei programtypar og arbeidsmåtar som gjer størst mogeleg trygd for eit kulturelt og sosialt fullverdig program (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:84).

Imidlertid vokste det allikevel frem en programpolitikk som har blitt beskrevet ikke som en selvbevisst redaksjonell, men som i hovedsak et produkt av mer eller mindre vage

forventninger som den norske offentligheten, med Stortinget i spissen, hadde til kringkastingens virksomhet. For å gjøre seg fortjent til lisensinntektene måtte NRK med andre ord forsøke å leve opp til mangetydige krav, noe som innebar et omfattende fortolknings- og legitimeringsarbeid fra institusjonens side (Syvertsen 1992).

De programpolitiske retningslinjene som hadde oppstått i forbindelse med radioen, handlet i korte trekk om at kringkastingen skulle presentere en balansert programmeny. Dette betydde en passende blanding av samfunnsnyttig informasjon, undervisning og avslappende underholdning. Idéen om balanse innebar også at det skulle være likevekt når det gjaldt de saker og synspunkter som kringkastingen lot slippe til. For øvrig skulle radioens programvirksomhet tjene nasjonale interesser ved å styrke den nasjonale identitet, ved så stimulere det nasjonale kulturlivet og ved å unnlate å sende programmer som satte seg ut over lov og orden eller på annen måte truet rikets sikkerhet (Dahl 1991, Syvertsen 1992). Den overordnede målet med radioens virksomhet var imidlertid en paternalistisk forestilling om at mediet skulle heve dannelsesnivået i befolkningen. Dette innbar at institusjonen ikke utfordret det etablerte kulturlivet, men godtok de akademiske institusjonene som autoriteter når det gjaldt sann kunnskap, og de kulturelle institusjonene som innehaver av den gode smak. Det siste betydde imidlertid ikke at NRK var dominert av det urbane borgerskapet smaks- og interessesfære. Institusjonen inkorporerte også elementer fra bondekulturen og arbeiderbevegelsen for å sikre seg bred støtte fra befolkningen (Syvertsen 1992).

### **3.3.2. BUAs forhold til den nedarvede programpolitikken**

Det har imidlertid blitt påpekt at da fjernsynet ble innført var den paternalistiske holdningen allerede på retur til fordel for mer liberale og verdirelativistiske synspunkter. Denne tendensen manifesterte seg den programpolitikk som fjernsynsdirektør Otto Nes gjorde seg til talsmann for. I et foredrag kalt "Prinsipielle betraktninger over opplegg av fjernsynsprogrammer", som han holdt i Kringkastingrådet den 24.januar 1963, tok han utgangspunkt i den britiske Pilkington-rapportens filosofiske overveielser over kringkastingens programtilbud. Ifølge Nes sondret denne rapporten mellom to hovedprinsipper for programvirksomheten. Det ene ble kalt *formyndertesen* - som gikk ut på "at folk skal se de programmer som programledelsen mener at de har godt av å se". Det

andre prinsippet bar navnet *ønskekonserttesen*, og handlet om at folk skal få se det de ønsker. Nes sa seg enig i Pilkington-rapporten som forkastet begge disse oppfatningene og isteden mente at "folk skal gis størst mulig frihet til å velge fra det mest mulig nyanserte programopplegg". Nes framhevet i tillegg, igjen med direkte henvisning til Pilkington-rapporten, at fjernsynet også måtte være rede til å eksperimentere, vise nye ting, bringe fram det uvanlige og gi plass for avvikende synspunkter. Som han sa måtte man unngå å gjøre fjernsynet "til tyggegummi for øynene" (:79). Den nye målsettingen var diffus fra et verdimeslig perspektiv idet et krav om å skjelne mellom godt og dårlig ble skjøvet til side av mangfold som det sentrale siktemål. Men et slik målsetting var selvsagt formålstjenlig fra NRKs synspunkt idet den gav stort spillerom for institusjonens ansatte, samtidig som ansvaret for å velge ble skjøvet over på publikum.

Imidlertid kan den tidligere nevnte omtalen av barne- og ungdomsprogrammene i programutredningen som la tung vekt på å utvikle barna i en samfunnstjenlig retning, tyde på at paternalismen var spesielt sterk og levedyktig når det gjaldt nettopp denne programkategorien.

### 3.3.3. Det norske og det nordiske

Forøvrig ble flere av radioens etablerte programprinsipper overført til produksjonen av barne- og ungdomsprogrammer. Dette gjaldt for eksempel tanken om at kringkastingen skulle styrke den nasjonale kulturen og identiteten. Det ble eksplisitt slått fast i programutredningens retningslinjer at barn- og ungdomsprogrammene skulle vekke seernes sansen for det nasjonale:

Ein viktig føresetnad er det då å orientere dei unge i det samfunnet dei skal leve i, å gjere dei kjende med natur og folkeliv i landet og vekkje sansen for vår nasjonale kultur og vår historiske tradisjon (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956: 87).

Erfaringer fra radioen hadde vist at dette prinsippet innebar konflikter i forholdet mellom by og landsbygd (Syvertsen 1960). Utover på 60-tallet ble spesielt radioens ungdomsprogrammene kritisert for å ha et for sterkt bypreg, og NRK ble advart mot å gi ungdommen utover landsbygda en følelse av å bli neglisjert. Samtidig ble det påpekt at ikke alle problemer ble løst ved å slippe til mer stoff fra landsbygda, idet barnetimen fra

landet gjerne ofte hadde noe ubehjelpelige over seg særlig når det gjaldt opptredener av barn. I tillegg reagerte både mange foreldre og barn på dialekter som kunne virke sene i framføringen (referat fra møte i Kringkastingsrådet 15-16 sept. 1966:30).

I etterkrigstidens Norge var mange av den oppfatning at det norske kulturlivet var truet av den såkalte amerikaniseringsprosessen. Dette gjaldt også den delen av kulturlivet som henvendte seg til barn og unge. Allerede før krigen var den amerikanske filmen blitt et ettertraktet tilbud. Etter krigen, delvis som en følge av Marshallplanen, flommet en rekke andre kulturprodukter inn på det norske markedet. 50-tallet ble blant annet en gjennombruddstid for tegneseriemediet. En hel hærskare av nye helter og heltinner invaderte aviser og blader, blant annet var Donald Duck på plass med eget tegneseriehefte allerede i 1948 (Ustvedt, Bind 1:430-434). Barnas begeistring for den amerikanske populærkulturen ble møtt med en markant skepsis fra den kulturelle offentligheten i Norge, og for NRK ble det derfor relevant å skaffe seg legitimitet ved å understreke sin vilje til å representere et alternativ til det som ble kalt den amerikanske kulturinvasjonen.

Fjernsynsdirektør Otto Nes uttrykte sin holdning til amerikansk underholdning temmelig utvetydig:

Amerikaniseringen har dominert og dominerer fremdeles tv-underholdningen i mange land. Den er glatt, det er sjarmløse show, syngedamer og popstjerner som den moderne teknikk sørger for å gjøre hørbare, for ofte har de ikke stemme. Men de dyrkes verden over i barometre og poplister som er lange som en norsk værmelding, og her hjelper pressen godt til. Vi må være på vakt mot den "tøffe filmstoryen", og jeg tror vi kan si at vi er på vakt (Referat fra møte i Kringkastingsrådet 24.01. 1963: 81).

I programutredningens behandling av barneprogrammene ble de samme holdningene uttrykt på denne måten:

Film, kriminal- og wild west-litteratur, krigsbøker og teikneseriar spelar vel ei viss rolle i denne alderen, og de er nok vanleg meining at denne utviklinga kan ha skadeverknader. Kringkastinga freistar å bremse på denne utglidinga så langt det let seg gjere, og ein må rekne med at fjernsynet vil fylgje same vegen (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:87).

### **3.3.4. Differensieringsprinsippet**

Det tidligere nevnte kravet om en balansert programmeny, ble også rettet mot BUAs virksomhet. Ved hjelp av det fjernsynsdirektør Otto Nes kalte 'differensierings'-prinsippet skulle BUA sørge for at også barn og unge skulle bli tilbudt et videst mulig spektrum av informasjon, kunstneriske opplevelser, opplysning og underholdning, med kvaliteten som stadig siktepunkt (referat fra møte i Kringkastingsrådet 24.01 1963).

Når det gjaldt programproduksjonen for de voksne, ble differensieringsprinsippet ivaretatt av en rekke forskjellige avdelinger. For BUA derimot bød dette prinsippet på særlige utfordringer fordi denne avdelingen fikk ansvar for å dekke hele programspektret - både informasjon, kunst og underholdning - for sin publikumsgruppe. De ansatte i BUA måtte dermed hankses med en ganske annerledes bredde i stofftilfanget enn de andre avdelingene. I tillegg måtte de ta i betraktning at deres programtilbud måtte profilere seg som annerledes enn henholdsvis skolefjernsynets pedagogiske sendinger og underholdningsavdelingens familieorienterte programmer.

### **3.4. Mediepanikken rundt fjernsynet**

NRKs ønske om å lage egne programmer for barn og unge føyde seg på mange måter smidig inn i det generelle kulturpolitiske bildet. Men som allerede nevnt, foregikk det i forbindelse med innføringen av fjernsynet en høylydt debatt om fjernsynets potensielle skadevirkninger på barn. Fjernsynet gled med andre ord ikke friksjonsløst inn i det norske samfunnet til tross for at det var et solid flertall i Stortinget for å innføre mediet, da det endelige vedtaket ble gjort den 25.januar 1957. Kun 24 stemte imot at fjernsynet skulle etableres i landet etter de planene som NRK hadde lagt fram (Kjekstad, 1974: 195). Men i det store og hele var entusiasmen laber til og med blant de som støttet fjernsynssaken. Mange stemte for fordi de mente at fjernsynet uansett ville presse seg fram "med utviklingens fulle kraft", og fordi det var utenkelig å forestille seg Norge som en fjernsynsfri øy i Europa (Kjekstad 1974:214).

Som en konsekvens av sin profesjonstilhørighet var selvsagt mange av pedagogene bekymret for hvilke konsekvenser det nye mediet ville få for barna, selv om mange innenfor denne yrkeskategorien også hadde store forventninger til fjernsynets som

pedagogiske hjelpemiddel. Men ryktene om hva fjernsynet hadde ført til i land hvor det allerede var blitt innført, var mange og truende. Flere artikler i den pedagogiske tidsskriftspresen hevdet at mediet betydde en trussel både for familielivet og for barnas fysiske og mentale helse.

### **3.4.1 En fare for den hjemlige idyll**

Hjem og familieliv er et svært følelsesladd felt i vår kultur, og på 50- og 60-tallet var behovet for et trygt privatliv spesielt følbart etter at krigen hadde utgjort en potensiell og reell trussel for opprettholdelsen av nære, intime relasjoner.

Den moderne forestillingen om hjemmet har blitt ført tilbake til den begynnende industrialiseringen og borgerskapets framvekst som den herskende klasse på begynnelsen av 1800-tallet. Denne klasse etablerte for første gang i historien et område som var løsrevet fra produksjonslivet, en sfære for rekreasjon, hvile og private lyster. Hjemmet ble et sted hvor familiemedlemmene kunne uttrykke sine egentlige jeg, tilsynelatende fri fra de sosiale roller som ble pålagt dem i det offentlige liv. Men hjemmet ble også et sted for moralsk opprustning og ærbarhet. Innenfor hjemmets fire vegger ble det etablert en kultur basert på verdier, forestillinger og fantasier som stod i kontrast til produksjonslivets og politikkenes nytteorienterte regler, lover og mentaliteter (Gullestad 1989, Silverstone 1994).

På grunn av at hjemmet forbindes med så mange verdier, har det blitt kalt et nøkkelsymbol i vår kultur. Hjemmet fungerer som et symbol på selvstendighet og som et middel til å skape sammenheng og tilhørighet i tilværelsen. Det har blitt sagt at dette bidrar til å gi hjemmet en nærmest religiøs funksjon idet denne sfæren er ment å tilby en dypere mening med tilværelsen og utgjøre "en tankemessig paraply over livets forskjellige sfærer og institusjoner"(Gullestad 1989).

Mange opplevde fjernsynet som en uvelkommen inntrenger i denne antatte hjemlige idyllen. Blant annet kunne en mann, som hadde vært på besøk hos en forretningsforbindelse i ett av våre naboland, fortelle hvordan fjernsynet hadde ødelagt den alminnelige takt og tone:

Til klokken åtte var han buden, og som høflig gjest innfant han seg presis. En ti-års gutt lukket opp, la to fingre for munnen, hengte frakken hans på plass, åpnet døren inn til stua og fant en stol til han foran fjernsynsapparatet. Her var vertskapet og den eldste sønnen deres, 12 år gammel, plassert, og her satt også noen andre gjester ivrig opptatt av en amerikansk kjærlighetsfilm. Forretningsmannen merket så vidt at det ble nikket til ham, men ingen sa noe, og ingen ønsket velkommen på annen måte. Først etter en og en halv time ble apparatet slått av, og lyset kom på. Guttene ble sendt i seng ved 10-tida, mett med inntrykk som helst skulle ligget utenfor alderens begrepsområde. Det ble også meget sent før en fikk en venneprat over en kopp te (Vår Skole, nr. 40/1960:639-40).

I tillegg til den nevnte forskrekkelsen over den mangel på alminnelig høflighet som preget hjem hvor fjernsynet var en del av inventaret, ble det også uttrykt bekymring for det sosiale samværet med venner:

Det kommer gjerne besøk på TV-kvelder - men hvordan blir det da med samværet? Knappt tid til en prat. Og ingen oppmuntrende komplimenter til husmoren for de deilige snittene hun har laget til gjestene, men som automatisk tygges i halvmørket uten at man legger merke til hvor godt det er (Sarpen, 23.02.61).

En nordmann med sans for hjemmeinnredning hevdet at fjernsynet ødela møbelarrangementene i mange stuer:

Så snart det er kommet en TV-mottager i stuen så blir stuen ommøblert, forteller en leverandør, som fra sine service-besøk en tid etter kjøpet hadde lagt merke til forandringen. Ellers hyggelige stuer er blitt helt forandret, i mange tilfeller slik at rummet ikke lengere er en hyggelig og personlig stue, men et lite kinolokale, hvor TV-apparatet er det sentrale punkt, som stolene er gruppert etter (Sarpen, 23.02.61).

I tillegg ble det sagt at fjernsynet kunne føre til konflikter mellom ektefeller blant annet fordi de pene fjernsynsvertinnene kunne "forårsake sårhet i enkelte ekteskap" (Oslokontakten nr. 10, 1962:16) Spesielt for de trangbodde bød fjernsynet på familieproblemer, og norske kvinner ble advart mot å la seg tyrannisere av mannens og barnas tv-vaner. I en artikkel i Morgenbladet ble følgende samtale fra en rundebordsdiskusjon mellom svenske husmødre sitert:

- Hva gjør den som bor med flere barn i to rom og kjøkken og likevel vil ha fjernsyn?
- En får bo mer på kjøkkenet, hvis det lar seg gjøre. Jeg har for øvrig alltid mye å gjøre der, fordi jeg arbeider borte om dagen. Når jeg ikke vil se sene kveldsprogrammer, kryper jeg også inn på kjøkkenet, stenger døren til stua og ber mannen og ungdommene å dempe lyden.
- En husmor vil da gjerne vekk fra kjøkkenet om kvelden. Jeg har også mye arbeid og vil gjerne sitte sammen med familien i stua med søm og stopping og samtidig

omgås litt med familien min. Det går aldri nå. Fjernsynsapparatet skal alltid stå på. Det skal være dempet belysning i stuen. Jeg får heller ikke lagt meg tidlig når jeg trenger det, fordi vi sover i stuen (Marcussen 1959).

### 3.4.2 Fysiske plager

Mange fryktet også de helsemessige konsekvensene som mye tv-titting ville få på den oppvoksende generasjon. I de norske pedagogiske tidsskriftene ble fjernsynets skadevirkninger på barn og unge bredt og nådeløst utpenslet i tiden umiddelbart før og etter innføringen av fjernsynet. Det ble ofte påstått, av og til med direkte referanse til nye forskningsresultater, at fjernsynet utsatte både barnas kropp og sjel for stor risiko.

Usikkerheten var blant annet stor når det gjaldt virkningene av de blålige strålene som fjernsynsapparatene sender ut, og det ble hevdet at det var:

... bevist ved eksperimenter at mindre dyr som mus, øgler og fisk, dør i en viss nærhet av apparatet. (Opplysninger som denne kommer av forståelige grunner ikke til et større publikums kunnskap.) At også barnet er i faresonen, kan selvsagt ikke utelukkes (Hartmann, 1960:20.)

Andre rapporterte at barn som satt mye foran billedskjermen ble søvnløse og fikk en tilbøyelighet til å bli nærsynte. Men det fantes verre lidelser: "Det konstateres i U.S.A. at barn, p.g.a. manglende bevegelse, blir legemlig forkrøplet. Man fant skjellettdeformasjon og muskelsvinn". I motsetning til dette ble det også påstått at enkelte fjernsynsbarn ble preget av

.. en motorisk "sprelskhet", som de ikke mer kan beherske. De vil etterape fjernsynsbildene med størst hurtighet. En gutt fikk f.eks. for vane å klore foran seg med stive, krampaktige fingrer. En annen kunne nesten ikke sitte stille mer på skolen; han syntes å være tvunget til å svinge bena hurtigst mulig hit og dit (Mennesket, 1960 nr. 1:53).

Det ble videre fortalt at det forelå legerapporter som viste at fjernsynet heller ikke var bra for de voksne. Mediet kunne utløse hjerteattakk, og barna dermed kunne bli foreldreløse i altfor ung alder:

Men også hjertet og kretsløpet blir angrepet. En engelsk lege opplyser at han i løpet av et år har hatt en rekke pasienter som av sjokk og hjertesmerter brøt sammen foran fjernsynsskjermen. At dette intet enkelttilfelle er, viser det faktum at man allerede har fått det medisinske faguttrykk "Fjernsyns-Angina-Pectoris". Et stort



Londonsykehus opplyser at denne sykdomsart forekommer stadig hyppigere (Mennesket nr. 1/1960: 55).

### 3.4.3 Den sjelelige risikoen

Men om det ble antatt at de fysiske farene ved å se fjernsyn var omfattende, var de fleste skribentene enige om at den psykiske og sjelelige risikoen var langt mer truende. Et gjennomgående trekk i fjernsynsdebattene var frykten for passivisering. Det ble påpekt at fjernsynet ikke imøtekom eller stimulerte barns naturlige virketrang. En artikkelforfatter skrev:

Det er en illusjon å tro at apparatet kan slås av og på når det passer. I en familie er der alltid mange interesser, så her er det konfliktstoff nok. Under alle omstendigheter vil apparatet stå som en permanent mulighet til passiv underholdning, og at denne mulighet ikke stimulerer barns aktivitet, sier seg selv. Kinoen har i hvertfall den lille begrensning at man må umake seg ut, og at den hver gang koster penger. Fjernsynet bringer kinoen inn i stuen, og bruken er bare begrenset av sendetiden (Ny Skole, nr.3 1960: 19).

En artikkel i Vår Skole fra 1959 refererte til en engelsk publikasjon som bygget på en utspørring av ca.25 000 leger om konsekvensene av fjernsynsseingen. Legene pekte på negative følger som "... utarming av det personlige initiativ, minsking av ansvarsfølelsen, barna venner seg til "konfeksjonert"underholdning". Den samme artikkelen kunne også fortelle om en annen medisinsk rapport som hadde funnet at "... reduksjonene av den skapende aktiviteten og tiden til fysisk leik på grunn av "kikkelyttingen" forårsaker økning av de emosjonelle problemene hos barna. " Andre argumenter som ble nevnt var at den moderne "bildeberuselse" direkte lammet den "skapende aktivitet i fantasilivet" og "sansen for stillhet." (Wang 1959: 252-254)

Noen fullstendig enighet om fjernsynets passiviserende effekt var det imidlertid ikke. Noen mente også at inntrykksinflasjonen kom til å utløse "et rastløs begjær" etter så mange synsinntrykk som mulig. Andre mente å se at flommen av inntrykk i det moderne liv, og som fjernsynet kom til å øke, ville gjøre barna blaserte, og fryktet for at dette ville lede hen mot "... en situasjon som vil stille oppdragelse og undervisning i hjem og skole på nye harde prøver i tiden som kommer (Wang 1959: 252-254).

De pedagogiske tidsskriftartiklene var også på vakt når det gjaldt programtilbudet, og framhevet at barn er usedvanlige følsomme mot sanseintrykk og at de mangler et tilstrekkelig fond av motforestillinger å sette inn der hvor programmene måtte være skremmende, smaksødeleggende eller direkte nedbrytende. Det ble påpekt flere tilfeller hvor fjernsynet hadde inspirert barn til kriminelle handlinger. En artikkel kunne fortelle om et barn som etter en tid med fjernsynspåvirkning hadde begynt å vise tydelige tegn på nervøsitet. Faren bestemte seg i sakens anledning for å sette seg ned å se på barneprogrammene:

Neste sending handlet om bankrøvere, som under de verste skjellsord ble forfulgt, fanget og til slutt henrettet. Etter dette stykket fikk man del i farlige og motbydelige hendelser med en krokodille. Det neste man fikk se var henrettelsen av en idealisert landeveisrøver fra gamle tider. Galgensangene tonet mens bøddelen med et ironisk smil la løkken om halsen på sitt offer. Også de følgende dager var det bare skremmende og sensasjonelle sendinger. Hva gjorde faren? Han nektet sin lille datter å se barneprogrammene. Resultat? Hun våknet ikke mer og skrek om natten. Det gjorde derimot jeg (Mennesket nr.1, 1960: 53).

#### **3.4.4 Skal barn opptre?**

Foruten disse bekymringene for mediets psykologiske og fysiske skadevirkninger ble det også uttrykt uro for "at fjernsynet ville opne vegen for stjernedyrking" (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956: 86). Programutredningen tok opp temaet om stjernedyrking i forbindelse med sportssendingene, men mange mente at også barn som optrådte i fjernsynet ville kunne få stjernestatus og at dette kunne virke ødeleggende.

Det synes å eksistere en meget utbredt antakelse om at avbildninger av personer kan lede til idoldyrking. Islam og jødedommen har sine billedforbud, og i den moderne vestlige kultur har det også til en viss grad eksistert en skepsis til bildenes følelsesmessige virkninger især i mer pietistiske kristne miljøer. Med krigspropagandaen i minnet, en stadig effektivisering av reklamestrategiene i tillegg til filmstjernenes formidable popularitet, ble ikke denne skepsisen mindre i årene etter krigen.

Filmstjerner ble et begrep i norsk kulturliv allerede på 1920-tallet, og skandaløse historier om de ulike stjernenes utsvevende liv var det mange av. Noen av disse filmstjernene var barn, og rundt disse verserte det fortellinger som framhevet hvordan disse ble frarøver sin

barndom, og dyttet frem av overambisiøse og/eller fattige foreldre. Med feiringen av rockestjerner og popstjerner på 50- og 60-tallet økte temperaturen på stjernedyrkingen flere grader. I 1956 brøt det ut rockeopptøyer i Oslo sentrum i forbindelse med visningen av filmen "Rock Around the Clock" og hundrevis av unge ble arrestert (Ustvedt 1979: 492)

Stjernedyrkingen ble av mange sett på som et symptom på massesamfunnets dysfunksjoner. Fenomenet fungerte både som en truende påminnelse om den irrasjonelle, følelsesmessige kraft massene var i besittelse av, og som et malapropos til idealer om en behersket framtrede. Sett i en slik kontekst, var det ikke overraskende at enkelte fant det relevant å sette spørsmålsteget ved om det var riktig å la barn få slippe til i fjernsynet. Formannen i Programutvalget for fjernsynet uttalte:

Barn skal etter min mening lengst mulig beskyttes mot offentligheten. De skal få være barn, ubevisste overfor publikum. Gjøglere, aktører er de av naturen. De skal få være det på sitt eget plan, i sin verden - og Kringkastingen er de voksnes verden, også barnetimen. Jeg er på alle måter mot barnestjerner - for deres egen skyld, men mest fordi de virker forstyrrende på barnets ubevisste bilde av seg selv (Referat fra møte i Programutvalget for fjernsynet 4.01.63: 61)

Et av de andre medlemmene i utvalget støttet formannens tvil når det angikk verdien av fjernsynsinnslag med barn og unge. Han hevdet at barn som har lyst til å opptre allerede er ute på et farlig skråplan og fortsatte:

Jeg tror også det å høre og se barn opptre kan virke forskjellig. Det kan være kjedelig fordi det går for langsomt og ikke er noen appell i det, og av og til kan barna rett og slett bli sjenerte på de opptredendes vegne. Så det er mange hensyn som taler for ytterst forsiktighet. Størst mulig vern om barnas anonymitet - fjernsynet er verre stilt enn radioen. Alt i alt er det så mange ting som taler mot å slippe barn til at man bør gjøre det kun der det er fullt ut forsvarlig, jeg kan nesten si nødvendig (:20).

Et tredje moment ved formannens innlegg var at han lurte på om barna selv virkelig hadde et sterkt ønske om å se barn på fjernsyn fordi - som han sa - en stor del av den klassiske barnelitteraturen handler om voksne, og i tillegg går barns lek ut på å være voksen: "Stort sett tror jeg at barn vil ha ordentlige programmer, av voksne og av profesjonister, ikke av amatører"(:15).

Foruten stjernedyrkingen framhever denne debatten de yngre aldersgruppens behov for å få vokse og utvikle seg i en sfære unndratt offentlighetens konkurransementalitet og krav om profesjonalitet. Barn må få lov til å være i fred i sin egen verden ble det sagt: Kringkastingen tilhører de voksne.

Den barndomsideologien som syntes å stå sterkest blant de som var redde for fjernsynets skadevirkninger, var ikke barnet som potensielle voksne, men barnet som særlige sårbare vesener med behov for beskyttende vern og omtanke. Denne forestillingen utviklet seg i tilknytning til framveksten av den tidligere omtalte følelsesfokuserede, borgerligé familie hvor barnet ble det emosjonelle senteret. Det har blitt påpekt at denne barndomsideologien står i klar kontrast til den førindustrielle periode hvor barnas sårbarhet selvsagt ikke ble fornektet, men ble betraktet som en egenskap som ikke måtte vernes, men snarere bekjempes så raskt som mulig (Ariés 1970, Rudberg 1983). I forbindelse med offentlige debatter finnes dessuten en utbredt tendens til at det sårbare barnet blir brukt som retorisk strategi for å understreke alvoret i de farene som potensielt også truer samfunnets voksne medlemmer (Thorne 1987:91).

Det er uproblematisk å forestille seg at det ikke var noen lett oppgave å produsere barne- og ungdomsprogram i et slikt kulturelt klima. Temperaturen på debatten var, som allerede antydnet, altfor høy til at NRK kunne se en annen vei, til tross for at det også eksisterte en utbredt tiltro til fjernsynets evner til å spre kunst og kultur på slutten av 50-tallet og begynnelsen på 60-tallet. Situasjonen kalte derfor på diplomati, smidighet og forsiktighet fra fjernsynsarbeidernes side, og det er nettopp disse adjektivene som best beskriver de offentlige utspill som de NRK-ansatte kom med i sakens anledning.

### **3.5. NRK tar til motmæle: Fjernsynet er bedre enn sitt rykte**

I forbindelse med de mange negative reaksjonene som fjernsynet ble møtt med, valgte altså de ansatte i Barne- og ungdomsavdelingen å gå aktivt ut i den norske offentligheten for å dempe gemyttene og for å tale fjernsynets sak. I forbindelse med påstandene om at det nye mediet utgjorde en trussel mot familielivet, fortalte Lauritz Johnson villig om den positive innflytelsen fjernsynet hadde hatt på hans familieliv:

TV-sendingene har virket berikende på familielivet fordi barna og vi voksne opplever ting sammen. Programmene vekker dessuten ofte diskusjon, vi slår opp i leksika og arbeider videre med stoffet. Det kan man ikke kalle annet enn positivt. Hva man må unngå er "råtitting" - vi blir på forhånd enige om hva vi skal se, og så er det slutt.(...)TV-sendingene skal ha en normal plass i ens liv - ikke ødelegge for andre sysler man har godt av, (...). Hjemme hos oss er interessen for høytlesning på lørdagskvelden vel bevart, selv om vi har TV (Trivsel 1963: 6)

Når det gjaldt fjernsynet antatt negative innflytelse på barnas fysiske og psykiske helse, påpekte BUAs første redaksjonssekretær, Rolf Riktor, at de fleste forskningsrapportene om fjernsynets skadevirkninger på barn og unge refererte til amerikanske forhold. Han mente videre at det var direkte galt å trekke paralleller fra det kommersielle amerikanske fjernsynet til det hjemlige statsmonopolet som kunne arbeide fritt ut fra en ideell målsetning. Han forsøkte også å berolige seerne med at NRK drev hardhendt sensur overfor de amerikanske seriene som ble importert, og framhevet at norsk tv sikkert ikke ville komme til å sende 18 timer pr.døgn, slik at både barn og voksne dermed ville få rikelig med tid til andre fritidsaktiviteter.

Den daværende redaksjonssekretæren forsøkte å berolige seerne ytterligere ved å tydeliggjøre Barne- og ungdomsavdelingen ansvarsfulle holdning:

Når man er medansvarlig for fjernsynsprogram som går inn i titusener av hjem, føler man seg ikke bare vel. En lærer føler ofte nok ansvar for tretti elever innenfor fire solide vegger. Hva skal man så si når man oppdager at klassen har vokst til flere hundre tusen barn, og at veggene i stua er flyttet langt ut over landegrensene (Riktor, 1962:183).

Og som svar på frykten for passivisering knesatte Rolf Riktor aktivisering som prinsipp for det programskapende arbeidet. I tillegg ville han satse på underholdende opplysning og opplysende underholdning:

I et program kan vi gi barna idé til noe de kan forfølge videre selv. Det kan være konkurranser som gjør at de må slå opp i litteratur eller spørre seg for. Det kan være korte opplysningsprogram som åpner en ny verden for dem, og det kan være et programinnslag som rører ved deres følelser, gjør dem sinte eller glade. (...) Vår streben går i retning av å skape den rette balanse *innen hvert program*, mellom læring og tidtrøyte. Like så vel som man kan hevde at det gode opplysningsprogram er underholdende, vil vi også hevde at den gode underholdning kan være opplysende og oppdragende (Riktor, 1962: 184).

Videre introduserte han begrepet 'passiv aktivisering' i forbindelse med fjernsynets programvirksomhet:

En ting er å oppfordre barna til å bygge dette og hint, en annen og like vesentlig ting er å gi deres tanker inspirasjon til egenaktivitet. Og der er vi vel ved et kjernepunkt i vår tro på fjernsynet. Vi vil med våre program virke samlende og inspirerende, og vi har stor tro på at vi vil klare det (Riktor, 1960: 709).

BUA var imidlertid ikke villig til å bære hele ansvaret når det gjaldt barnas fjernsynsvaner. Avdelingens innspill i debatten vektla også foreldrenes rolle. Det ble appellert sterkt til foreldrene om å gripe regulerende inn når det gjaldt barnas fjernsynsvaner. Lauritz Johnson foreslo konkrete ordninger som skulle gjøre det lettere for foreldrene å disiplinere barna:

I vårt hus er barna så gamle at de får se alt de vil, men hadde de vært yngre ville jeg inngått en kontrakt. Vi gjorde det da jeg dro på reise til Afrika med min kone, og det gikk meget bra. Nå var det ikke noen TV-kontrakt – det gjaldt tilværelsen i sin alminnelighet. Men jeg tror ideen kan brukes for å løse problemet ”barn og TV”. Far kan sette opp en kontrakt, hvor han forplikter seg til å skaffe familien fjernsyn mot at barna ikke gjør innsigelser når de voksne mener at det sendes programmer som de ikke bør se - enten på grunn av sen sendetid, eller av andre årsaker. Barn har sans for logikk, og her er det ingen voksne som gir befalinger. Man kan henvise til en kontrakt som barna selv har undertegnet.

”Jeg har holdt en del foredrag om barn og TV, sier Johnson. Dette punktet vekker gjerne munterhet blant tilhørerne, men løsningen er effektiv”(Trivsel 1963: 6).

Dette rådet var et svar på de mange beklagelsene både i aviser og i Kringkastingsrådet om at fjernsynet gjorde det vanskelig å få barna i seng. Andre kunne fortelle om problemer med lekselesning, men også her visste BUA råd. Man forsøkte å berolige foreldrene ved å vise til at mange barn jobbet mer konsentrert med leksene dersom de hadde fått et løfte om å få se fjernsyn seinere på kvelden. Det ble også framhevet at selv om barnas fjernsynsinteresse i begynnelsen kunne virke urovekkende sterk, så ville nyhetens interesse raskt dabbe av.

### 3.6. Oppsummering

Det kulturpolitiske og mentale klima i tiden rundt innføringen av fjernsynet både muliggjorde og la begrensninger på BUAs virksomhet. Avgjørelsen om å skille ut en egen

fjernsynsavdeling for barn og unge fra den tilsvarende virksomhet i radioen, ble i hovedsak tatt på et teknisk grunnlag, men selve prioriteringen av barne- og ungdomsprogrammene kom som et resultat av at NRK delvis kopierte programprofilen i andre land, delvis fulgte egne tradisjoner fra radiovirksomheten og delvis på grunn av sin rolle som en statlig institusjon følte seg forpliktet til å yte noe for det som ble betraktet som en særlig formbar publikumsgruppe som representerte landets fremtidsforhåpninger.

Programutredningen for fjernsynet iscenesatte barneseerne som fremtidige voksne, og utviste ingen interesse for barnas aktuelle levevilkår. I dette lå en paternalistisk relasjon til barneseerne. Fjernsynet skulle bidra til å oppdra og opplyse barna – gjøre de til noe annet enn de var. Forestillingen om barna som fremtidige voksne eller som sosiale utviklingsprosjekter kan for øvrig betraktes som en konsekvens av programutredningens ønske om å legitimere seg overfor den kulturelle offentlighet da det i etterkrigstidens Norge ble satset på offentlig oppdragelse og utdanning av barn og unge i stadig sterkere grad.

De programpolitiske retningslinjene som NRK presenterte i forbindelse med barnprogramproduksjonen var sterk influert av tradisjoner fra radioen. BUA ble pålagt å hegne om det nasjonale og i tillegg tilby barna en variert programmeny av informasjon, opplysning og underholdning. Videre skulle barneprogrammene, uten å være misjonerende, fremme en positiv karakterutvikling hvor kollektive verdier som samarbeidsvilje, tålmodighet og respekt for andre mennesker ble vektlagt framfor verdier med en individuell orientering som for eksempel enkeltmenneskets selvrealisering. Det ble også lagt vekt på at programtilbudet skulle motvirke den passivisering som man antok at fjernsynsmediet kunne lede til, og at programvirksomheten måtte kunne gripe barna emosjonelt, men uten å virke skremmende.

De to siste prinsippene for programvirksomheten var en reaksjon på synspunkter som ble ytret i forbindelse med den mediepanikk som fulgte i fjernsynets kjølvann. På bakgrunn av en oppfatning om vellykkede mennesker som aktive og handlekraftige og barn som lekende friluftsmennesker, fryktet mange at fjernsynet ville føre til passivisering. Andre var bekymret for at de sterke synsinntrykkene som fjernsynet kunne formidle, ville gjøre barna

redde og engstelige. Det ble dessuten reist tvil om at barn hadde godt av å opptre på tv, da dette kunne lede til stjernedyrking.

De som fryktet fjernsynets negative virkninger opererte for øvrig med andre forestillinger om barndommen enn programutredene. Deres utspill var fundert på en familieorientert barndomsideologi hvor barna ble betraktet som en særlig sårbar gruppe som burde beskyttes mot alle former inntrykk som kunne bidra til følelser av angst og uro.

Forhåpninger til fjernsynet som en karakterutviklende instans knyttet til det som har blitt kalt den moderne myten om barnets formbarhet (Stubenrauch og Ziehe (1983), en frykt for mediets skadevirkninger basert på idéen om det sårbare barnet, sammen med mer håndfaste programtradisjoner fra radioen i folkeopplysningens ånd - var altså viktige bakgrunnsfaktorer for BUAs virksomhet på 60-tallet. Det neste kapitlet vil omhandle rammebetingelser i tilknytning til arbeidet innenfor avdelingen. I den forbindelse vil det bli redegjort for BUAs ressursmessige vilkår og avdelingsledelsens forestillinger om barneseerne, i tillegg til avdelingens prinsipper i forbindelse med den generelle organiseringen av programflaten. Når det gjaldt det siste aspektet ble BUA også utsatt fra press fra publikums side. Det ble krevd faste sendetider så foreldrene kunne regulere barnas tv-titting på en hensiktsmessig måte.





## Kapittel 4

### Romantisk idealisme i trange kår

#### Buas rammevilkår og barndomsideologi

Fjernsynet etablerte seg raskt i Norge til tross for de mange skeptiske røstene. Svært mange nordmenn mente tydeligvis at fjernsynets fordeler veide tyngre enn dets ulemper, og antallet lisenser vokste langt hurtigere enn det NRK hadde hatt forhåpninger om. I 1960 var det 16 876 lisensbetaler. I 1966, da NRK hadde anslått et tall på 120 000 lisenser, var 573 757 i besittelse av et fjernsynsapparat, og allerede i 1968 hadde alle landets fylker minst ti lisensbetalere per 100 innbyggere (Østbye 1972).

Familier med barn i alderen mellom 5 og 14 år var den sosiale gruppen som var tidligst ute med å skaffe seg fjernsyn (Østbye 1972:160). Hvorfor denne samfunnskategori var så raskt ute, finnes det ikke presise kunnskaper om. Det kunne være av hensyn til barnas utdanning og utvikling, eller fordi barna maste om å få fjernsyn. Men det kunne også være fordi voksne med mindreårige barn generelt må være mye hjemme på kveldstid og derfor i liten grad har anledning til å benytte seg av andre kulturtilbud og fritidsaktiviteter.<sup>12</sup> Uansett fikk svært mange norske barn stifte bekjentskap med fjernsynet i løpet av 60-tallet, enten hjemme hos seg selv eller hos naboer eller bekjente.

Fjernsynet var, som det forrige kapitlet har anskueliggjort, et kontroversielt medium allerede før det hadde begynt å sende. Men innenfor BUA var forventningene til hva det nye mediet kunne utrette høye. Imidlertid ble disse konfrontert med en rekke praktiske vanskeligheter. Fjernsynsdirektør Otto Nes påpekte forskjellene mellom idealene og realitetene ved å sitere en svensk kollega:

---

<sup>12</sup>I boka The Age of Television (Bogart 1958:97) refereres det til en rekke amerikanske undersøkelser der tv-eiere har blitt spurt om hvorfor de kjøpte fjernsyn. Det konkluderes med at de fleste gjorde dette av hensyn til barna.

Nils Erik Bührentz, programdirektør i Sveriges TV, svarer på disse spørsmål klokt og av erfaring. Han sier at ambisjonene har vi nok, og vi har nok ideene og prinsippene, men disse møter "verkelighetens hårda kvarnar". Vi skal lage program dag ut og dag inn, uke ut og uke inn, måned etter måned, vi skal fylle et år. Det blir ganske mange timers program. Og i den oppjagede prosess som tv-programskaping er kan det ofte være langt mellom programteori og praksis (Referat fra møte i Kringkastingsrådet 24.01.1963:78).

Hvordan kom virkelighetens kompromissløse "kvern" til å prege BUAs virksomhet? Hadde BUA muligheter og vilje til å innfri programutredningens intensjoner?

#### **4.1. Kunne BUA innfri forventningene?**

BUA møtte to hovedproblemer når det gjaldt å innfri programutredningens intensjoner. Disse dreide seg om den korte sendetiden som avdelingen fikk til sin rådighet, samt trange økonomiske rammer.

I programutredningen ble det antydnet at i første byggesteg, da den samlede sendetiden ville være på 8 timer uken, ville 1 time bli avsatt til barne- og ungdomsprogrammer. Videre regnet man med at disse programmene ville få to timer når den samlede sendetiden kom opp i 16 timer i uken, 3 timer når sendetiden var blitt på 24 timer etc. (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:88). Den korte sendetiden som var satt av til barne- og ungdomsprogrammer, gjorde det problematisk for de ansatte i BUA å innfri de forpliktelsene som lå i differensieringsprinsippet. Det ble vanskelig både å gi et tilbud til barn i alle aldersgrupper, og å tilby de unge seerne en rikholdig programmeny bestående av både informasjon, opplysning, kunst og kultur.

I praksis ble problemet med den korte sendetiden forsøkt løst ved at man prioriterte programmer for de yngste årsklassene med den begrunnelse at eldre barn ikke trengte så mange egne programmer fordi de også kunne følge deler av det "voksne" programtilbudet (Arbeidsutvalget for fjernsyn 1956:87).

NRKs forpliktelse til å lage relevante programmer som kunne gi noe til alle samfunnets grupperinger, ble av BUA primært fortolket i henhold til alder, selv om by-/landdistinksjonen også gjorde seg gjeldende i produksjonen av barneprogrammer. Bak

denne fortolkningen ligger en antagelse om at når det gjelder barn er interesser, følelser, behov og kognitive evner i hovedsak determinert av biologisk alder og ikke sosiale forhold. Avdelingen bygget også på dette området på radioens programpraksis. Radioens Barne- og ungdomsavdeling hadde etablert en aldersinndeling bestående av tre kategorier: Småbarnsprogram for barn mellom 4-7år, barneprogram for aldersgruppen 7-16 år og ungdomsprogrammer for tenåringer over 16 år. Denne oppdelingen, som har sin vitenskapelige bakgrunn hovedsakelig i den sveitsiske psykologens Jean Piagets studier av barns kognitive utvikling, var tydelig en arv fra skoleverket idet henholdsvis 7 og 16 år markerer begynnelsen og slutten på den obligatoriske skolegangen.<sup>13</sup>

For å imøtekomme kravet om en balansert programmeny, fikk den korte sendetiden også den konsekvens, og da spesielt for programtilbudet for de eldre årskullene som fikk minst plass på programflaten, at magasinprogrammer ble et viktig utsendelsesformat. Denne segmenterte programkategorien, som består av mangeartede innslag bundet sammen av en eller flere programledere, tillot BUA å presentere både kunnskap og underholdning m.m. i ett og samme program.

I løpet av 60-tallet ble imidlertid sendetiden for barne- og ungdomsprogrammene utvidet ganske raskt. I siste halvdel av 1960 ble det sendt 16 timer med programmer av denne typen. Allerede i 1963 var timetallet oppe i 137. I 1967 ble det vist hele 167 timer og 37 minutter, mens i 1968 og 1969 var tallene sunket til henholdsvis 149 og 165. Men

---

<sup>13</sup> Når det gjaldt barne- og ungdomsprogrammene, ble altså hensynet til eventuelle særinteresser hos publikum primært knyttet til årskull. For alle som har omgang med barn synes dette rent intuitivt å være riktig. Det oppleves definitivt forskjellig å omgås henholdsvis 5-åringer og 15-åringer. Men fjernsynsteoretikeren Joshua Meyrowitz (1985) har kritisert tesen om aldersdeterminisme. Han påpeker at forståelsen av egne følelser og handlinger som et produkt av alder, er en sosial konvensjon som blir støttet av den individualpsykologiske forskningen som inntil nylig i hovedsak har fokusert på forskjeller mellom ulike aldersgrupper framfor mulige likhetstrekk mellom mennesker i alle aldre. Meyrowitz understreker videre at idéen om alderdeterminert oppførsel har den svakhet at den utydeliggjør både forskjeller mellom individer samtidig som den vender oppmerksomheten bort fra de sosiale kreftene som virker inn på den menneskelige oppfattelses- og yteevne. Dertil viser Meyrowitz til at det er en sammenheng mellom vår oppfattelse av barnet som umodent og uferdig og skriftkulturen. I en kultur basert på skriftlige meddelelser havner barna på grunn av manglende leseferdighet i en slags kulturell bakevje hvor de kun har tilgang på en liten brøkdel av den informasjonen som blir de voksne til del. Dette forholdet er med på å forstørre den kulturelle avstanden mellom barn og voksne, noe som indirekte understøtter myten om aldersdeterminisme. Meyrowitz konkluderer i denne sammenheng med at når det gjelder vår forståelse av barnets utvikling, eksisterer det et behov for å skille mellom barnets biologiske utvikling og barndommen som en historisk konstruksjon. En kan i denne sammenheng stille spørsmålsteget ved hvor relevant det var å overføre det skriftbaserte skoleverkets rigide aldersinndeling til muntlige medier som radio og fjernsyn.

økningen av sendetiden innebar ikke bare at egenproduksjonen ble mer omfattende, det samme gjorde også andelen repriser og innkjøpte programmer (NRKs årsmeldinger).

#### **4.1.1. Budsjettproblemer og en følelse av diskriminering**

Gjennom hele 60-tallet ble det jevnlig rapportert om budsjettmessige problemer, og til tider måtte planlagte barne- og ungdomsprogrammer kuttes ut. De ansatte i avdelingen uttrykte også en generell bekymring for arbeidsvilkårene i BUA som de mente var dårligere enn i de andre avdelingene. Det ble klaget over at det var barneprogrammene som måtte vike først når fjernsynet skulle dekke spesielle begivenheter slik som for eksempel ”viktige” fotballkamper. Men Laurtiz Johnson mente at diskrimineringen av BUA var mer omfattende enn som så, selv om forholdene bedret seg etterhvert. På et møte i Kringkastingsrådet oppsummerte han situasjonen på denne måten:

...det har vært en tendens til diskriminering av barne- og ungdomsprogram. Programsekretær II f.eks. hadde en merkelig tendens til å hope seg opp i ungdomsavdelingen både i radio og fjernsyn, og honorarsatsene lå jevnt over lavere. I fjernsynet har det hendt gang på gang at vi har måttet vike for voksne programmer i studio selv om vi har vært først ute med bestillingen. Men denne tendens er i høy grad avtagende. Vi har fått bedre bemanningsforhold, anledning til å honorere høyere, og jeg tror også vi nå lettere enn før kan konkurrere om prioritet i studioene, og med hensyn til filmopptak ( Referat fra møte i Kringkastingsrådet 11.05. 1967:33).

#### **4.1.2. Programutveksling over landegrensene**

Trange økonomiske rammer gjorde det også vanskelig for BUA å leve helt opp til den nasjonsbyggende målsettingen. Avdelingen hadde ikke ressurser til å fylle hele sendetiden med norskproduserte programmer Fjernsynshistorikere har påpekt at en av de viktigste endringene innføringen av fjernsynet i Norge førte med seg, var at mengden av importert underholdning økte radikalt (Syvertsen 1992). Dermed kom fjernsynet til å bety at norske barn i tillegg til annen utenlandsk underholdning, nå også fikk mer amerikansk showbiz enn noensinne, selv om NRKs ledelse hadde uttrykt seg negativt om en slik utvikling. I løpet av 60-tallet hadde amerikanske serier som Lassie, Robin Hood, Pappa ordner alt, Disneyland, Lucy-show, Familien Flint, Patty Duke show, Ivanhoe, Daktari etablert seg i den norske folkebevisstheten.

Fordi det var umulig å fylle sendeskjemaet med egne produksjoner, søkte BUA samarbeidspartnere over landegrensene. Allerede i årsmeldingen fra 1961 ble det rapportert at det hadde vært en regelmessig utveksling mellom de nordiske land når det gjaldt fjernsynsprogrammer for barn og unge (:39). Denne programutvekslingen, som også inkluderte sendinger for voksne, ble kalt Nordvisjonen. Den første nordiske fjernsynskonferansen, hvor alle land i Norden var representert unntatt Island, fant sted i 1958, men det første ordinære Nordvisjonsmøtet ble avholdt først den 14. november 1959 i København. Mellom 1960 og 1970 ble det arrangert tre Nordvisjonsmøter i året, og fra og med 1966 ble også Island en del av samarbeidet (Programbladet nr.47/1971:8-9).

Organisasjonen sprang direkte ut av behovet for å fylle huller i sendetiden med billige programmer. Nordvisjonsutvekslingen var nemlig hovedsakelig av ikke-kommersiell art. Hvert land gav fra seg ett program gratis eller nesten gratis, og fikk mer eller mindre omkostningsfritt tre programmer til gjengjeld. Det ble også etterhvert vanlig med teknisk, økonomisk og programmessig samarbeid mellom to eller flere av medlemslandene. Nordvisjonen ble videre betraktet som en motvekt mot innavl og stagnasjon innen de nordiske monopolinstitusjonene, og skulle dertil fungere som en buffer mot uønsket kulturpress utenfra. Organisasjonen kan også forstås som et forsøk på å utvikle et nordisk fellesskap. Etter krigen var det for første gang kommet igang et offisielt kultursamarbeid mellom de nordiske land. Nordisk Råd ble opprettet i 1952, i 1966 kom Nordisk Kulturfond. Nordvisjonssamarbeidet kan betraktes som et ledd i denne satsningen (Programbladet nr.47, 1971:8-9).

Barne- og ungdomsavdelingen etablerte også forbindelseslinjer til den østeuropeiske Intervisjonen, men som Lauritz Johnson påpekte ble det med de østeuropeiske landene "noe mer komplisert å finne en felles holdning - de har jo andre målsettinger enn vi" (Omkring nr.1, 1972:28). Forbindelseslinjene til Vest-Europa var da langt tettere takket være Eurovisjonen. Eurovisjonen ble etablert den 6.juni 1954 og var verdens første internasjonale fjernsynsnettverk. I likhet med Nordvisjonen foregikk også programutvekslingen innenfor denne organisasjonen omkostningsfritt, og samarbeidet ble stimulert gjennom regelmessige eurovisjonskonferanser (NRKs årsmelding 1964:96).

NRKs årsmeldingen fra 1964 trakk for øvrig fram den betydning Prix Jeunesse etterhvert kom til å få for det vesteuropeiske samarbeidet når det gjaldt fjernsynsprogram for barn og unge. Prix Jeunesse var en barneprogramkonkurranse som ble holdt hvert annet år i München. Konkurransen ble sponset av The Prix Jeunesse Foundation som var et fond som ble etablert av staten Bayern og den bayerske kringkastingen i 1964. Hensikten med fondet var i korte trekk å bidra til å utvikle et fjernsyn som kunne være av verdi for de unge, samt å skape forståelse nasjonene i mellom. På det mer pragmatiske planet skulle organisasjonen arbeide for å øke utvekslingen av fjernsynsprogrammer på et internasjonalt nivå (Saur 1979).

#### **4.2. Programflaten – rom for godnatritualer og lekselesning**

De første årene med fjernsynssendinger bød ikke bare på problemer når det gjaldt den redaksjonelle linje. Det var også mangel på kompetanse og ressurser i tilknytning til programteknikken. Dette resulterte i ”tekniske avbrudd, feil i overføringer, lyd som falt ut og bilder som forsvant. Plakaten ”Beklager teknisk feil!” var stadig i bruk (Dahl et al. 1996:306).

Det ble også klaget på at fjernsynet ikke overholdt de oppgitte sendetidene, og Lauritz Johnson hadde ikke et godt rykte i så henseende. Otto Nes skal ha sagt at "der er mannen som oppfant en time på 100 minutter" (Hartberg 1986:179). Også avisene reagerte. Etter et program som Lauritz Johnson hadde laget om Fridtjof Nansen sto denne kommentaren i VG:

Hva kommer det av at norsk TV har så store vanskeligheter med å holde de angitte programtider? For foreldrenes skyld - de vil jo gjerne ha barna i seng- bør man beflitte seg på å holde tidene. For det foregår vel ikke så tilfeldig der oppe i NRK at det overhode ikke foretas en eller annen form for programtiming? (Hartberg 1986:179).

Mange foreldre hadde vanskeligheter med å regulere barnas forhold til fjernsynet, og oppfattet mediet som nok et problem i barneoppdragelsen. Det ble klaget over at fjernsynet hadde gjort det vanskeligere å få barna i seng om kvelden, at programvirksomheten hadde gått ut over lekselesningen og at mange sendinger inneholdt innslag som ikke var passende for barn.

BUA tok høyde for denne misnøyen i sin programleggingspolitikk. Det ble lovet at programmer som var mindre egnet for barn skulle bli varslet på forhånd. Barneprogrammene ble dessuten skilt ut fra sendingene for de voksne med en fredfylt timelang pause innledet med akvariefisker som gled langsomt over skjermen. Dette skulle gjøre det mulig å få de mindre barna i seng, og de eldre i gang med lekselesningen (Riktor 1960:709).

#### **4.2.1. Faste programmer til faste tider på grunnlag av 'ni til fire'-dagen**

Det var også viktig for seerne å få faste programkategorier til faste tider, slik at de kunne danne seg et bilde av når de ulike programmene gikk på lufta, og dermed få anledning til å planlegge tv-tittingen i et visst monn. BUA forsøkte også å etterkomme dette ønsket. I 1960 fikk førskolebarna sine program på fredag, barn mellom 7-16 år fikk tirsdag som sin faste dag og ungdommen ble tilgodesett med egne program på søndager. Ganske raskt ble det klart at dette fikk konsekvenser for organiseringen av hverdagslivet for mange familier: "Fjernsynet forandrer i hvert fall folks vaner. Der hvor man har fjernsyn, er tirsdag og fredag blitt barnas faste hjemmekvelder,..."(Oslokontakten nr.10/1962:16). I helgene satset fjernsynet på å gi voksne og barn i fellesskap litt ekstra hygge og underholdning. Allerede i 1961 ble det tidlig på lørdags og søndags kveld vist egenproduserte familieprogrammer og/eller innkjøpte familieserier, som oftest av engelsk eller amerikansk opprinnelse.

Når det gjaldt sendetidens plassering i døgnet, ble barneprogrammene et ettermiddagstilbud. Dette gjorde det mulig for foreldre, enten de var hjemme- eller utarbeidende, å se tv sammen med barna, det vil si dersom de ikke arbeidet på uvanlige tidspunkter som f.eks. skiftarbeidere. Det familielivet som BUA tok utgangspunkt i var altså preget av en såkalt 'ni til fire'-tilværelse.

Småbarnsprogrammene fikk fra begynnelsen av fast sendetid klokken atten. Dette tidspunktet ble opprettholdt på hele 60- og 70-tallet, og var delvis en arv fra radioens kveldssendinger for barn. Radioens lørdagsbarnetimer begynte alltid klokken atten. Følgelig bar dette tidspunktet allerede på visse assosiasjoner i retning av barneprogram.



Videre kilte småbarnsprogrammene seg inn mellom middagstid og barnas sengetid. For mange voksne var klokken atten tid for middagshvil, det skulle være ro i huset og fjernsynet la en effektiv og nok til tider kjærkommen demper på barnas fysiske aktivitet, selv om NRK som sagt advarte mot å bruke fjernsynet som barnevakt. Det var nok gjerne på dette tidspunktet at far leste avisen og mor vasket kopper. Mellomgruppen fikk også sine tirsdagsprogrammer sendt klokken atten de første to årene, men i 1963 gikk man over til å vise disse klokken nitten, en praksis som fortsatte ut tiåret.

#### **4.2.2. Mengder av julekurver, påskekyllinger og fastelavnsris**

Programlegging var videre tett knyttet opp til kalenderårets små og store begivenheter. Barneprogrammene innhold kom til å ta særlig sterk farve av årstidene. Om sommeren snakket man om havet og drev med svømmeundervisning, om høsten ble det laget programmer om sopp og bær, om vinteren ble det laget snøkrystaller av papir. I 1960 stoppet avdelingens sendinger i tre uker fordi NRK avviklet sommerferie. Året etter var sommerferien redusert til en uke, for deretter å opphøre helt, selv om tilbudet av egenproduserte programmer ble sterkt redusert i sommersesongen. Kalenderårets faste høytider ble dessuten behørig feiret. Helt fra barnefjernsynets begynnelse overtok BUA med stor iver hjemlige skikker og tradisjoner. I så måte kom barneprogrammene til å avspeile virksomheten i de tusen hjem, selv om feringen innenfor BUAs rammer nok kunne fortone seg som atskillig mer iherdig enn det som var vanlig i en norsk gjennomsnittsfamilien. BUA optrådte i denne sammenheng som en slags nasjonal sermonimester idet de spesielle høytidssendingene formidlet en harmoniserende og forsonende kraft som kunne sies å integrerte seerne i en ”kollektiv hjerterytm” (Dayan og Katz 1994).<sup>14</sup>

Både advent, jul, påske og fastelavn ble feiret med stor energi og virkefrang. Julegaver, pepperkakehus, påskekyllinger og fastelavnsris har nærmest blitt masseprodusert i Barne- og ungdomsavdelingen i årenes løp. De største høytidene, slik som jul og påske, ble i tillegg ofte markert med et brudd i de ordinære programrutinene og erstattet med spesialsendinger. På denne måten prøvde fjernsynet å holde liv i gamle tradisjoner

<sup>14</sup> Dayan og Katz beskriver såkalte ’medieevents’ på denne måten. Høytidsfeiringer inngår ikke i deres definisjon av dette begrepet, men slike feiringer kan på samme måte som mediebegivenheter bidra til å konsolidere det nasjonale fellesskapet.

samtidig som disse tradisjonene delvis fikk en ny definisjon gjennom fjernsynets sendinger. Feringen av høytidene ble blant annet gitt en humanitær dimensjon. I 1969 begynte for eksempel BUA å lage sin egen julekalender i samarbeid med Norges Røde Kors. Inntektene av salget gikk dette året til Barnehjelpens katastrofefond og Flyktningehjelpen. Programbladet reklamerte for kalenderen som var formet som et slott, med å friste de små seerne med et bilde og følgende tekst:

Kalenderen er ikke helt ferdig når du får den. Du kan være med å sette den sammen selv. Her ser du hvordan slottet ser ut i fullt ferdig stand. Til utstyret hører klebevignetter som skal plasseres i vinduene. I døren står det en lysestake, og hver adventssøndag tenne vi et lys i staken. I det aller første adventsprogrammet – søndag 30. november – vil forklare deg hvordan du skal sette opp slottet. Da lønner det seg å ha kalenderen i hus, slik at du kan være med fra første stund (Programbladet nr. 19, 1969:24)

Utover på 60-tallet ble det etablert temmelig faste programtradisjoner i forbindelse med de viktigste helligdagene. Barnas julefeiring på julaften formiddag og ettermiddag ble seende omtrent slik ut på 60-tallet:

Kl.12.00 *Før julen ringes inn*

Kl.13.00 *Adventsstund*

Kl.16.00 *Barnegudstjeneste i Oslo Domkirke*

Kl.17.00 *Du grønne, glitrende tre, goddag*

### **4.3. Lauritz Johnsons programprinsipper**

Det var altså på et tidlig tidspunkt klart at BUA møtte på enkelte vanskeligheter når det gjaldt å leve opp til programutredningens ambisiøse målsetting. Det skortet både på tid, økonomi og teknikk. Men det fantes også en et visst motsetningsforhold mellom programutredningens visjoner, og de planene som BUAs leder på 60-tallet, Lauritz Johnson, hadde for barneprogramproduksjonen. Dette motsetningsforholdet handlet om noe ulike forestillinger om barneseerne. Programutredningen vektla å gjøre barna til gode samfunnsborgere. Dette var en sentral målsetting også for Lauritz Johnson, men for han var det minst like viktig å stimulere barnas fantasi og fabuleringsevne. I dette henseende må det selvsagt tas i betraktning at programutredningen var innrettet mot å legitimere fjernsynet vis-à-vis den kulturelle offentlighet, mens Johnson programpolitiske uttalelser rettet seg primært mot barnas foreldre og hjemmelivets idealer.

#### **4.3.1. Biografisk skisse**

Da Lauritz Johnson overtok som leder av fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling i 1961, var han et navn som mange nordmenn kjente til. Han begynte å jobbe i NRK som vikar i radioens foredragsavdeling tre år før utbruddet av den andre verdenskrig. Da NRK gjenopptok sine regulære sendinger etter krigen, overtok han ledelsen av radioens Barne- og ungdomsavdeling. Tidligere hadde ansvaret for disse programmene gått på omgang mellom tre-fire avdelinger som alle var lite villige til å ta på seg et slikt "ekstraarbeid". Derfor mente daværende riksprogramsjef Olav Midttun at noen burde få produksjonen av barneprogrammer som sitt hovedansvar. Den jusutdannede Johnson hadde ingen formelle kvalifikasjoner når det gjaldt å arbeide med barn. Men helt uten erfaring på dette feltet var han ikke da han i sitt ekteskap med den danske Birthe Hauch hadde fått så mange som fire barn. I biografien over "onkel" Lauritz liv og virke trekker Øyvind Hartberg fram, i humoristiske ordelag, at Lauritz Johnsons mange barn hadde en viss betydning når det gjaldt hans kandidatur til den ledige stillingen som sjef for radioens Barne- og ungdomsavdelingen. Midttun skulle ha spurt sine medarbeidere om hvor mange barn de hadde. Kun Lauritz Johnson hadde anskaffet seg så mange som fire, og Midttun konkluderte med at, "De Johnson må da vera glad i barn" og anså saken som opp og avgjort (Hartberg 1986:103-104).

#### **4.3.2. Barn har krav på en leketid**

Når det gjaldt BUAs retningslinjer for det programskapende arbeidet uttalte Lauritz Johnson at "Når man blir ansatt i NRK, begynner man ikke straks å lage retningslinjer. Man begynner å lage programmer" (Norsk årbok for Barne- og ungdomslitteratur 1985). Imidlertid gav han uttrykk for en slags barne-programmenes filosofi i en rekke intervjuer. I tråd med programutredningen, som understreket at barne- og ungdomsprogrammene skulle operere i forlengelsen av samfunnets andre oppdragelsesinstitusjoner, ville han at fjernsynet skulle være en harmoniserende og integrerende kraft i samfunnet: "Jeg kan ikke se det som noe mål å skape uro og ufred i familien, med mindre det foreligger et klart behov for bevisstgjøring" (Sonning 1972).

Men til forskjell fra programutredningen tilla han underholdningsaspektet ved programproduksjonen stor vekt. Han understreket at "den rene underholdning - den som er blott til lyst - har stor mentalhygienisk betydning. Tiden er så fylt av verdensproblemer at det er vesentlig å hjelpe barn til å hvile fra problemene" (Programbladet nr. 43, 1962: 8).

Lauritz Johnsons samfunnssyn, menneskesyn og forestillinger om barnets særegne intellektuelle og emosjonelle behov bidrar til å forklare denne dreiningen mot underholdningsaspektet. I det sistnevnte sitatet trådte Johnson i et visst monn fram som en kulturpessimist som oppfattet den moderne tid som vanskelig. Han avslørte i tillegg en skepsis til rasjonalitetens overherredømme og ønsket å sette fantasi og følelsesliv på programmenes dagsorden. I tråd med dette mente han at barna burde slippe å forholde seg til samfunnets krav og isteden få anledning til å konsentrere seg om leken samt å se avslappende underholdning på fjernsynet:

Barnet har krav på leketid, en tid hvor fantasien, fabuleringen og følelsene må få preferanse. Alle vet jo hvilken grunnleggende betydning det har for menneskesinnet. Overdimensjonerer man fornuften og forsømmer andre sider ved personlighetslivet, vil alt drukne i snusfornuft. Personlig vil jeg kjempe for barnets rett til å være barn den lille stunden det har muligheter for det. Og til dem som hevder at i et samfunn må barna læres opp til å bli barske og harde for å klare seg, vil jeg stille dette spørsmålet: Kan det ikke tenkes at et menneske som er fylt med fantasi og gjøglerglede, har vel så stor mulighet for å overleve - som en nøktern realist? (Sonning 1972).

#### **4.3.3. Tilknytning til reformpedagogikken**

Lauritz Johnsons uttalelser var preget av en forestilling om barnet som grunnleggende godt, og barndommen som en lykkelig og uproblematisk livsfase dersom barn fikk unnsnippe voksenlivets krav. I dette fantes en sterk gjenklang av en reformpedagogisk tankegang. Den reformpedagogiske bevegelse som vokste fram i første halvdel av det tjuende århundre, ble dannet som en reaksjon mot den gamle skole som ble oppfattet som intellektualistisk, følelses- og fantasifattig. Reformpedagogikken satte barnets skapende evner i sentrum og trodde sterkt på at en frigjøring av barnets kreative krefter ville påvirke barnets personlighetsutvikling i en positiv retning. De mest ytterliggående reformpedagogene utviste en ubetinget tillit til den menneskelige natur, dens ufordervethet og evne til selvregulering, og de gjorde seg til talsmenn for en såkalt negativ oppdragelse - dvs. oppdragelse som ikke-inngripen, som naturlig utvikling og selvutfoldelse.

Inspirasjon til disse tankene hentet pedagogene fra Jean-Jacques Rousseaus berømte verk *Emil* fra 1762 som ettertiden har framhevet som den boken som tok det endelige oppgjøret med tidligere tiders mørke og dystre oppfatning av barnet som bærer av arvesynden. Rousseau mente at barnet i likhet med naturen var grunnleggende godt, men påpekte at det stod i konstant fare for å bli korrumpert av de sosiale omgivelsene. Rousseau foreskrev dermed en oppdragelsesmåte hvor barnet skulle stå i mest mulig direkte kontakt med naturen for derigjennom å bevare sin medfødte selvsikkerhet, livsglede og godhet.

I fullstendig overensstemmelse med den reformpedagogiske tankegangs forherligelse av barnets ufordervede natur, beskrev Johnson barnet som "et mesterverk av et menneske" med en iboende kjærlighetsevne, vilje til å yte noe for fellesskapet og et medfødt vitebegjær. Den voksne derimot beskrev Johnson som en mangelfull skapning i forhold til barnet som hadde hele sin intellektuelle og emosjonelle kapasitet intakt:

Det sies at av barn i 4-årsalderen har hele 96% sin levende, skapende fantasi i behold. Hos 40-åringen vil du bare finne 4% som framdeles har skapende fantasi. Hvordan det står til med 70-åringen tør jeg overhode ikke tenke på. Mon det skulle finnes en eller to som stadig kan spore fantasi-rester i sitt gamle, skrøpelige hylster? (Hartberg 1986:151-152).

#### **4.3.4. De minste må få ro, de større må få noe å tygge på**

Det var spesielt førskolebarna Lauritz Johnson omtalte i slike romantiske vendinger, og på dette punktet var hans tanker i overensstemmelse med tidens rådende pedagogiske idealene på barnehagesektoren. Den norske førskolepedagogikken bygget i stor grad på Fröbeltradisjonen selv om Frøbels navn ikke ble knyttet til utdanningen av barnehagelærere på samme måte som i Sverige og Danmark. Friedrich Wilhelm Fröbel (1782-1852) tilhørte den tyske romantikken som tok avstand fra opplysningstidens saklige krav om faktisk kunnskap til fordel for et ønske om å finne en dypere mening bakom tingene. Han mente i likhet med Rousseau at barnet var godt fra naturens hånd, og hevdet at det var et grunnleggende prinsipp at all sann utvikling og derfor all sann oppdragelse var en selvdirigerende prosess. Barnet bar på en naturlig utviklingsdyktighet og visste med sikkerhet hva som var best for det selv. Oppdragelse handlet om å forløse en prosess som

kom innenfra barnet selv. Om barnet oppførte seg galt eller dårlig, hadde dette sammenheng med et forstyrret forhold mellom barnets natur og en forvridd omverden (Balke 1995:96).

Når det gjaldt skolebarna, var Lauritz Johnson mer jordnær i sin uttrykksmåte. Han hevdet at barna som befant seg i mellomgruppen i sterkere grad enn småbarna burde bli informert om livets realiteter: "Av og til må barnet få tygge knekkebrød. Det skal ikke bare spise loff." (Omkring nr. 1, 1972). Han var særlig opptatt av at disse barna måtte lære seg å stille kritiske spørsmål og ikke passivt trekke til seg alle nymotens idéer, og oppfordret derfor alle som hadde med barn å gjøre å sette seg "som mål å gjøre barnet til et selvstendig tenkende menneske, som kan motstå det press det utsettes for. For kravet til konformitet er i dag større enn noen sinne" (Omkring nr. 1, 1972).

Igjen kan det i Johnsons uttalelser spores en viss kontrast til det verdisynet som Programverksemda i norsk fjernsyn bygget på. I motsetning til programutredningens stadfesting av de kollektive verdiene, framhevet Lauritz Johnsons betydningen av det autonome mennesket som makter å handle ut fra egen overbevisning. Ideen om den autonome personlighetstype stod for øvrig sterkt i enkelte av etterkrigstidens pedagogiske og filosofiske miljøer. Hitlers mobilisering av massen og de grufulle konsekvensene dette fikk, satte et makabert spørsmålstejn ved begreper som sosial tilpasning og lydighet. I tillegg førte fenomener som den økte masseproduksjonen av varer, det stigende varekonsumet og de stadig skiftende moteretninger som kom som en konsekvens av velstandsøkningen på 50- og 60-tallet, til at konformitetstendensene ble lettere å få øye på enn tidligere. Til sammen fikk henholdsvis krigsminnene og framveksten av forbrukersamfunnet den konsekvens at ensretting ble et alminnelig diskusjonstema i samtiden .

I grove trekk kan man dermed si at Johnson barneprogramfilosofi implisitt bygget på en oppfatning av barnets vekst og utvikling som en bevegelse fra et emosjonelt og irrasjonelt stadium, til et stadium preget av kritisk selvrefleksjon og videre til en fase hvor jeget settes til side for mer overgripende hensyn. På denne bakgrunnen gjorde altså Lauritz Johnson seg til talsmann for et barnefjernsyn hvor de minste barna skulle få ro og følelsesmessig

trygghet, mens fjernsynet for de større barna skulle virke karakterdannende og være mer intellektuelt i sin orientering. Småbarnsfjernsynet fikk med andre ord det man kan kalle et terapeutisk siktemål og ble orientert mot barnets her og nå situasjon, mens fjernsynet for mellomgruppen og ungdomsgruppen fikk en utviklingssfremmende målsetning og dermed ble mer framtidsrettet.

Det er imidlertid ikke grunn til å tro at Johnson mente at det eksisterte et skarpt motsetningsforhold mellom de to målsetningene idet han pekte på at nettopp en viss tilbaketrekning fra tilværelsens problemer tjente småbarnas utvikling best. Ved å dvele ved tilværelsens lyse sider og slippe fantasien løs, håpet Johnson på å fremme barnas livsmot og pågangsmot. En av hans medarbeidere fra radiotiden, barnetimetanten Sonni Holtedahl, påpekte at Lauritz Johnson var svært opptatt av å tenke positivt:

Han sa "positiv" i annenhver setning. Vi vil ikke flykte fra livets realiteter, men vi ville gi barna mot til å leve i en verden som er vanskelig, gi de tro på at det nytter å kjempe for det gode. Vi ble anklaget for naiv optimisme. Jeg tror ikke den var naiv (Hartberg, 1986:113).

Motsetningen mellom de to nevnte målsetningene ble også noe oppmyket ved at de overordnede og generelle retningslinjene for programvirksomheten i henhold til Johnsons uttalelser, var å utvikle barna til frie, demokratiske mennesker. For å nå dette målet var midlet de såkalte

3 opp'er": Opplysning, oppdragelse, opplevelse og en vilje til å engasjere hele barnets personlighet - dets intelligens, dets karakter, dets fantasi og følelse (Omkring nr. 1, 1972:30).

På denne bakgrunn er det kanskje ikke grunnlag for å postulere en direkte uenighet mellom programutredningens og Lauritz Johnsons programprinsipper. Men det finnes antydninger til en konfliktlinje når det gjaldt de karaktertrekk barneprogrammene skulle ta sikte på å utvikle. At en slik uenighet kunne eksistere, var dessuten ikke forbausende tatt i betraktning av at programutredningen var ført i pennen av Fostervoll, Arbeiderpartimann og tidligere Kirke- og undervisningsminister. Johnson var medlem av Moralsk Opprustning, og satt en tid i Oslo bystyre som representant for Kristelig Folkeparti (Hartberg 1986).

#### 4.4. Oppsummering

BUAs ansatte levde på 60-tallet med en opplevelse av at deres ytelser ble mindre verdsatt enn arbeidet til de andre avdelingen. De måtte tidvis oppgi noe av sin tildelte sendetid, og fikk også lavere honorarsatser enn normalt. Men BUA hadde andre problemer som de delte med resten av avdelingene i NRK som lave budsjetter og utilstrekkelige teknisk kompetanse. Seerne var dessuten irriterte på grunn av at sendetidene ikke alltid ble overholdt. BUA prøvde å innfri publikums krav ved å gjøre henholdsvis tirsdag og fredag til faste barnetv-kvelder og klokken 18 til fast starttidspunkt for småbarnsprogrammene. Før øvrig bygget avdelingen sin programflate med tydelig referanse til årstidenes skiftninger og kalenderårets begivenheter. BUA tok spesielt god vare på tradisjonene i forbindelse med høytidene.

Det fantes flere barndomsideologier innenfor BUAs rammer. Den utviklingspsykologiske stadietenkingen knyttet til barn kom til uttrykk ved at BUA delte programvirksomheten inn i tre alderskategorier – småbarn, mellombarn og ungdom. Forestillingen om det særlig sårbare barnet gjorde seg gjeldende i avdelingsleder Laurantz Johnsons ønske om at småbarnsprogrammene ikke måtte bringe de minste ut av deres ubekymrede leketilværelse. Seerne i mellomgruppen, ble imidlertid betraktet som mindre følsomme, og skulle bli inspirert til en kritisk og selvstendig holdning til tilværelsen. For øvrig gjorde avdelingsledelsen seg til talerør for en programpolitikk som primært skulle stimulere og bevare barnas fantasiliv og fabuleringsevne, egenskaper som han mente de aller fleste voksne hadde mistet, og syntes i denne sammenheng å ta avstand fra forventningene om at fjernsynet skulle være en folkeopplysningsinstans. Å underholde ble i denne sammenheng ikke sett på som noe negativt, men snarere som en mulighet til å gi barna lystopplevelser som kunne gi dem kraft til å hankses med voksenlivet. BUAs programvirksomhet skulle primært gi barna livsmot i det som ble oppfattet som en vanskelig tid.



## Kapittel 5

### En ballast av livsglede

#### Programflate og formater i 60-tallets sendinger for førskolebarn

Billedflom og inntrykksinflasjon var uttrykk som fjernsynets motstandere tok i bruk for å antyde at fjernsynet kunne skape uro og forvirring i barnas liv. Det var selvsagt ikke underlig at det vell av nye inntrykk som fjernsynet førte med seg, ble ledsaget av ettertenksomhet. Men sett på bakgrunn av det øvrige kulturtilbudet som stod til førskolebarnas disposisjon på 60-tallet, kunne det synes mer relevant å betrakte fjernsynet som en kulturell vitamininnsprøytning for denne aldersgruppen. Fjernsynet brakte barna nærmere det kulturelle sentrum idet de fikk møte noen av tidens mest anerkjente kunstnere innenfor barnelitteratur og annen kulturell virksomhet, samtidig som fjernsynet ble et utstillingsgalleri for barnas egen kulturproduksjon. Imidlertid var det ikke noen ny og grensesprengende småbarnskultur som ble formidlet gjennom fjernsynet idet hjemmekosen ble småbarnsprogrammenes overordnede ideologiske forankring. Tittlene på 60-tallets mest sentrale programmer - *Kosekroken*, *Eventyrstund* og *Lekestue for de minste* - som alle konnoterer emosjonelt velvære og velbehag, men også sosial tilbaketrekning og fantasiflukt, bar bud om dette.

#### 5.1. Kulturtilbudet for førskolebarn

De viktigste sosiale arenaene for barn under skolealder var på 50- og 60-tallet hjemmet og det umiddelbare nærmiljøet. Dette tidsrommet har blitt kalt husmorens glansperiode og kjernefamiliens gullalder. Kvinnenes andel av den totale yrkesbefolkningen var i 1950-årene lavere enn i noen annen periode av dette århundre. De fleste kvinnene brukte sin energi på å skape rene og trivelige hjem, samt ivareta barnas og ektemannens behov (Hoem et al. 1975, Bull 1979). I Norge fantes det riktignok noen få daghjem og barnehager

i den tidlige etterkrigstiden, men så sent som i 1963 var det bare 8500 plasser totalt i hele landet. I ferietiden fikk barna en viss anledning til å oppleve andre miljøer, men de fleste dro ikke langt av sted.<sup>15</sup> Fritidstilbudet var dertil meget begrenset. Bortsett fra søndagsskolen, fantes det få organiserte fritidstilbud for den nevnte aldersgruppen. Barnas fritid på 50-tallet var mer tilrettelagt enn organisert. Kommunene mente at det viktigste var å skaffe barn lekeplasser, turveier og lokaler egnet til egenaktivitet eller løst ledet virksomhet (Myhre 1994: 192).

Førskolebarn hadde heller ikke mange muligheter til å være publikum ved forskjellige kulturbegivenheter. En gang i året fikk de kanskje dra på sirkus eller på tivoli, men de aller minste slapp f.eks. ikke inn på kino.<sup>16</sup> Teatertilbudet for de minste var også magert, men her var Oslo et unntak.<sup>17</sup> De ulike institusjonsteatrene både i og utenfor Oslo spilte barneteaterforestillinger helst i forbindelse med julen, mens det ambulerende Riksteatret, som ble etablert i 1948, i første rekke ga forestillinger for de noe eldre skolebarna (Hagnell 1982:247). Generelt sett hadde ikke de minste barna særlig mange anledninger til å få oppleve annen teaterkunst enn den som ble presentert gjennom radioen. Fra 1947 fikk førskolebarna sitt eget program kalt *Barnetimen for de minste* som etterhvert ble sendt hver morgen på ukedagene. Dette var muligens det viktigste kulturtilbudet for norske førskolebarn ved inngangen av 60-tallet, bortsett fra det foreldre, eventuelt andre voksne og eldre søsken kunne tilby av sang, musikk og høytlesning.

De fleste mente at små barn hadde best av å befinne seg innenfor hjemmets fire vegger, godt beskyttet av sine mødre. Denne overbevisningen bidro også til en sosial isolasjon av kvinner og barn. I likhet med radioen kom fjernsynet til å åpne hjemmene opp mot ukjente miljøer med andre dialekter, tanker og skikker enn de barna kjente fra sitt nærmiljø. Denne utvidelsen av barnas erfaringsverden representerte selvsagt en potensiell trussel for foreldrenes autoritet. Det var nemlig ikke lett å sensurere fjernsynet idet ingen på forhånd

---

<sup>15</sup> ) En undersøkelse blant barn i Oslo viste at praktisk talt alle dro på ferie, men bare 6% kom til utlandet og bare 8% til andre landsdeler enn Østlandet/Agder (Myhre 1994).

<sup>16</sup> ) I 1954 ble det en ufravikelig bestemmelse om at barn under 7 år ikke hadde adgang til å gå på kino, med mindre de allerede hadde begynt på skolen. Først i 1967 ble det åpnet opp for at barn som hadde fylt 5 år, kunne få gå på spesielle forestillinger som ikke begynte seinere enn kl. 17.00, og da kun i følge med foreldre eller andre foresatte (Jacobsen 1994:60-62).

kunne vite presist hva programmene ville inneholde, selv om de hadde fått en kort forhåndstale. Bøker og blader kunne foreldrene kontrollere, men fjernsynet var egnet til å overrumple (Meyrowitz 1985).

## 5.2. Småbarnsperioden- et pustehull i oppdragelsesprosessen

60-tallets småbarnsprogrammer kom imidlertid ikke til å overrumple mange, snarere tvert i mot. Som tidligere nevnt, ønsket ikke BUAs ledelse å provosere, fjernsynet var provokasjon nok i seg selv. Dette bidro til at avdelingens ikke satte seg ut over det de anså for å være etablerte oppdragelsespraksiser fra hjem og barnehage.

Monica Rudberg, som har skrevet en historisk studie over de forestillingene som har preget den norske oppdragelsen av småbarn, vel og merke i en borgerlig tradisjon, har beskrevet disse praksisene på følgende måte:

Spedbarnstiden – ja ofte hele småbarnsperioden – blir igjen et ”pustehull” i oppdragelsesprosessen. Barna skal beskyttes, ikke oppdras. Eller riktigere – beskyttelsen av barnet (...) er den beste oppdragelse. Barnet i fare kommer i forgrunnen, det farlige barnet forsvinner. Den stadige henvisningen til våre ”instinkter” som grunnlag for barneomsorgen, gir oss et utvetydig inntrykk av at den første småbarnstiden foregår i et sosialt og historisk tomrom (Rudberg 1983).

De mange freelancemedarbeiderne som BUA knyttet til seg, og som i hovedsak var pedagoger eller kunstnere, syntes i liten grad å representere noen ideologisk utfordring. Det har allerede blitt påpekt at Johnsons programfilosofi var i overensstemmelse med småbarnspedagogikkens romantiske tankemønstre, inspirert av Friedrich Wilhelm Fröbel, som tilsa at små barn skulle få anledning til å utfolde sitt rike fantasiliv i uforstyrret lek.

Trangen til å beskytte de minste barna fra alt ondt og negativt var også en svært utbredt holdning blant 60-talls kunstnere som hadde små barn som sitt primære publikum. Om billedbøkene fra dette tiåret har det vært skrevet om idylliseringstendenser (Birkeland og Storaas 1993), innenfor den skriftlige litteraturen har det samme fenomenet blitt kalt en litterær omsorgsholdning (Hagemann 1974, Ørjasæter 1981).

---

<sup>17</sup> ) Der ble Folketeaterets barneteater startet i 1953. Samme år kom Folketeaterets Dukketeater. Disse institusjonene fikk senere navnet Oslo Nye Barneteater og Oslo Nye Teaters Dukketeater. Mot slutten av 50-tallet dannet Elisabeth Gording også et barneteater i Oslo, kalt *Barnas Teater*.

Kunstnerens dominerende profesjonsideologi hadde tradisjonelt vært preget av en romantikkens tankemønstre, selv om yrket, i likhet med oppdragelsespraksisene, sannsynligvis rommet motstridende holdninger. Mange kunstnere i den moderne tid vendte samfunnslivet ryggen fordi de opplevde at dette, på grunn av sterke instrumentalistiske holdninger og en overdreven tillit til menneskets rasjonelle sider, bidro til menneskelig fremmedgjøring. Mange gav med andre ord sin tilslutning til den fortolkning av den moderne tid som den tyske sosiologen Max Weber har kalt avmystifiseringen av verden (Entzauberung der Welt) som arter seg ved at virkeligheten tømmes for religiøst og metafysisk innhold. Kunstens rolle ble på denne bakgrunn å fylle det åndelige tomrommet ved

..en kultivering av de erfaringer som har med vår indre natur og gjøre, dvs. den metodisk-ekspressive tolkning av en subjektivitet som er befridd fra hverdagslivet kunnskaper og handlinger (Sveen 1995:48).

Kunsten har på dette grunnlag blitt kalt en motkulturell ytringsform som tar sikte på å opptre som ”en garantist for menneskelighet i et fremmedgjørende samfunn” (Sveen 1995:75). Den kan også betraktes som en sfære som ønsker å kompensere for det som oppleves som mangler ved det alminnelige samfunnsliv. Kunsten kan i dette henseende sies å gjøre felles sak med hjemmet og småbarnspedagogikken. Alle disse tre sfærenes selvforståelse står i et dialektisk forhold til arbeidslivet i et samfunn preget av industriens spesialiserte og gjennomrasjonaliserte arbeidsformer med en tilhørende opplevelse av utarming av den menneskelige kreativitet og følelse.

### **5.2.1 Fjernsynets småbarnsprogrammer som en kompensatorisk sfære**

Småbarnsprogrammene ble med dette preget av ønsker om å kompensere for mangler ved livet i det industrialiserte samfunnet. Sendingene skulle med andre ord forsyne barna med det som det moderne liv berøvet menneskene for etterhvert som de vokste opp: nemlig fred og ro, positiv livsglede og kreativ utfoldelse på egne premisser.

Av dette fulgte at småbarnas programprofil kom til å prioritere fiksjon fremfor fakta. Småbarnsfjernsynet ble i hovedsak viet kunst, kultur og underholdning.

Opplysningsprogrammer var det få av, og nyheter og sport, som var sentrale innslag i den programmeny som ble de voksne til del, falt utenfor småbarnsprogrammene rammer. Når et gjaldt nyheter ble det muligens resonnert slik at småbarn ikke har behov for nyhetsstoff da de er fundamentalt avhengige av andre og ikke evner å opptre som selvstendig handlende aktører på sosiale arenaer. Sportssendinger var tradisjonelt knyttet til konkurranseidrett, som også var noe som falt utenfor de minstes virksomhetsfelt, selv og gleden over fysisk aktivitet også er en del av førskolebarnas tilværelse.

Videre kom programmene til å ta sikte på å reparere det som av mange ble opplevd som de brutte båndene mellom barnebarn og deres besteforeldre. Da krigen sluttet bodde ca. halvparten av det norske folk i byer og andre tettsteder, mens resten bodde i griskrendte strøk. I 1970 bodde hele to tredjedeler av befolkningen på tettsteder, og kun en tredjedel var igjen på landsbygda (Bull 1982:258). Det var selvsagt de yngre som flyttet for å skaffe seg utdanning og arbeid, mens de eldre ble igjen. Dette førte til at avdelingen ville forsøke å fylle den funksjon som besteforeldre hadde i tidligere tider. Laurtiz Johnson uttalte i dette henseende:

Vi vil forsøke å knytte tråden mellom generasjonene, og særlig få fram igjen besteforeldrenes rolle. I gamle dager var det de som sang og fortalte for de små (Programbladet 1962 nr. 43:8).

Småbarnsprogrammene ble også formet av en vilje til kompensere for fjernsynsmediets antatte skadevirkninger. I denne sammenheng var redselen for mediets passiviserende karakter og frykten for at boken ville bli utkonkurrert av fjernsynet, sentrale faktorer. Dette bidro til at småbarnsfjernsynet på den ene siden gjennomgående tok sikte på å stimulere til aktivitet, og på den andre siden følte et særlig ansvar for å vedlikeholde en interesse for boken og litteraturen.

Men fremfor alt kom 60-tallets programmer for førskolebarn til å bli preget av det allerede eksisterende kulturtilbudet for de aller minste. Filmen , dukketeateret, billedboken, barnesanger, rim og regler var viktige utgangspunkt for utsendelsene som stadig vokste i antall utover på 60-tallet.

### 5.3. En stadig økning i sendetiden

Småbarnsprogrammenes sendetid økte ganske betraktelig utover 60-tallet, øyensynlig uanfektet av den uroen mange følte for fjernsynets potensielle skadevirkninger på barnas utvikling. Men det tok da også noen år før førskolebarna fikk noe for sin spesielle aldersgruppe nesten hver ukedag. Det norske folk fikk dermed tid til å venne seg til, og høste erfaringer med det nye mediet. Foreldre og andre foresatte kunne ved selvsyn oppleve at barna hverken ble svaksynte, fikk muskelsvinn eller andre lidelser av å sitte foran tv-skjermene. Samtidig ble de vitne til barnas fascinasjon for det nye mediet.

Det første programmet som de aller minste seerne fikk, het *Kosekroken* og gikk på luften hver fredag klokken 18.00 gjennom hele 60-tallet. Hvert program varte gjennomsnittlig i ca. 20 min. (Haldar 1993: 69). Men allerede i 1962 ble sendetiden på fredagene av og til utvidet med ca. 10 minutter av programposten *Film for de minste* som stort sett viste innkjøpte barnefilmserier. I 1964 ble de 20 minuttene med *Kosekroken* i en periode etterfulgt av et program kalt *Småbarnas teater*. Året etter kom *Småbarnas kino* som i praksis bare var en oppfølger til *Film for de minste*. Mønsteret for fredagene ble dermed at førskolebarna fikk i alt ca. 30-35 minutter med sendetid som omfattet både norskprodusert og utenlandsk materiale.

I 1963 ble søndagen inkludert i småbarnas programtilbud. Da kom programmet *Eventyrstund* som gikk hver søndag ut hele 60-tallet. Enkelte søndager i 1964 og 1965 ble *Eventyrstund* etterfulgt av en programserie kalt *Vi forteller fra Bibelen*. *Eventyrstund* varte vanligvis i 15 eller 20 minutter, og det startet de to første årene som oftest 18.45, av og til 5 eller 10 minutter tidligere. I 1965 ble sendetidspunktet imidlertid klokken 18.00 i samsvar med *Kosekroken*.

I 1967 skjedde det en meget markant økning av den sendetiden som ble tildelt barna mellom 4-7 år, delvis på grunn av et nytt programtilbud, men primært på grunn av hyppige reprisesendinger. Dette året ble onsdagene en fast tv-dag med *Lekstue for de minste*. Dette programmet fikk i likhet med noen av de andre programmene et tidsmessig omfang på ca. 20 minutter. Men i tillegg til dette nye innslaget, ble samtlige småbarnsprogram nå sendt i reprise om morgenen klokken 9.10, dagen etter at det ble vist for første gang.

Småbarna fikk dermed morgentv, på mandag, torsdag og lørdag i tillegg til kveldssendingene på søndag, onsdag og fredag.

Tilbudet vokste ytterligere i 1968. Da ble det sendt enda flere kortfilmer for barn. I 1969 fikk denne sendingen samlebetegnelsen *Tertitten* og filmene ble da presentert av en programleder for å gi sendingene et mer personlig preg (NRKs årbok 1969: 124). Mot slutten av 60-tallet hadde altså de minste barna fått en grunn til å benke seg foran tv-skjermene hver eneste dag bortsett fra tirsdagene, og de hadde dessuten fått sitt eget frokosttv som riktignok kun viste reprisesendinger.

#### **5.4. Med utgangspunkt i den etablerte småbarnskulturen**

Som tidligere påpekt la 60-tallets småbarnsprogrammene seg forholdsvis tett på den allerede etablerte småbarnskulturen, og tok i stor grad tok i bruk det som allerede fantes av kulturuttrykk laget for denne aldersgruppen.

Det som kom til å bli småbarnsprogrammenes dominerende formater ble stort sett introdusert i *Kosekroken*, som ikke navnga et fasttømret programkonsept, men en tidbolk avsatt til førskolebarna. Til tider ble det i en og sammen sending vist flere korte programmer under denne betegnelsen. Det var med andre ord ikke alltid like lett å orientere seg i den programfloraen *Kosekroken* tilbød. De omtalene programmet fikk i Programbladet signaliserer dette. Ved to anledninger var *Kosekroken* en slags sirkusforestilling ledet av Stein Ørnhøi som da arbeidet som lærer i Tune ved Sarpsborg hvor han også drev med barneteater:

...i to programmer lager han nå sirkus for de minste. Han er alene i manesjen, men det blir mange slags morro likevel. Vi har sett ham rigge opp sirkuset og presentere dyra som er med og stiftet jo bl.a. bekjentskap med Mikkel Sirkusrev og Bamse Sirkusbjørn. Fredag kjører han en full sirkusforestilling, og så får vi se hva Bamse og Mikkel og de andre dyra kan finne på (Programbladet nr. 39, 1961).

Programmene kunne også tilby kurs i 'leke'-baking med BUAs egen Ragne Tangen:

I kosekroken fredag får du lov til å bake, og tante Ragne vil vise deg hva du skal gjøre. Det du trenger til bakingen er en lekedeig. Den lages best av 2 kopper mel, 1/2 kopp salt og nesten en kopp vann. På arbeidsbordet bør du legge en gammel avis før du setter igang (Programbladet nr.40).

BUA tilstrebet likevel en viss systematikk i tilknytning til *Kosekroken*. I 1965, for eksempel, skiftet denne sendingen i løpet av en måned mellom å være et lekeskoleprogram, et filmprogram eller et magasinprogram. I tråd med den allmenne programpolitikken ble det altså presentert et relativt bredt utvalg av kulturelle uttrykksformer under denne paraplybetegnelsen. Etterhvert som småbarnas sendetid ble utvidet fikk seerne flere programmer, men de sentrale programformatene forble de samme.

#### 5.4.1. Filmen

Film var, som allerede nevnt, en sjelden opplevelse for norske førskolebarn på 50-tallet. Med fjernsynet økte mulighetene til å se film radikalt. *Kosekroken* kunne av og til bestå av flere små kortfilmer, men det ble også vist en del små filmer for de minste utenfor denne sendingen. En betydelig del av filmtilbudet var animasjonsfilmer, både tegnefilmer og dukkefilmer. De fleste av disse var utenlandske produksjoner som hadde fått norsk tale. Mange som vokste opp på 60-tallet husker nok den britiske tegnefilmserien om *Det lille lokomotivet* som het Tøffe eller dukkeserien om *Tusseladdene* som også var en britisk produksjon. *Det lille lokomotivet* ble vist for første gang i 1962, men ble en gjenganger utover hele 60-tallet. En annen serie som i lange perioder kom til å bli fast gjest på fjernsynsskjermen, var den ungarske dukkefilmproduksjonen om grisen, den *Lille Rosin*, som ble vist for første gang i 1966. Men BUA laget også egne filmer, riktignok ikke animasjonsfilmer, som kom til å sette sitt definitive preg på småbarnas programmeny på 60-tallet - blant annet serien om *Kanutten* med Anne Cath. Vestly og Alf Prøysen som etterhvert vil bli grundigere kommentert.

De filmene som ble vist for førskolebarna, ble som oftest presentert i form av den episodiske serie, men enkelte ganger ble også føljetongformen brukt ved at et kontinuerlig narrativt forløp utspant seg over et begrenset antall episoder.



### 5.4.2. Barneteater og dukketeater

Gjennom fjernsynet fikk også langt flere barn enn tidligere anledning til å oppleve både barneteater og dukketeater på et profesjonelt nivå. Det kunne dreie seg om overføring av forestillinger som gikk på et av landets etablerte scener. Barneteateret i Stavanger, som hadde benyttet seg av et barneensemble siden slutten av 50-tallet (Hagnell 1982:248), fikk slippe til flere ganger, blant annet med familieforestillingen *Snipp-snapp-snute* (Programbladet nr. 43, 1967: 10). Skuespillerinnen Turid Balke, laget flere programmer, blant annet en liten serie om *Trollet Storfoot* hvor også barn opptrådte som skuespillere:

I Kosekroken fredag blir det bl.a. trollkveld ved Turid Balke, mens den svenske lyrikeren Margit Holmberg har opplegget. Hun har også laget sangene i programmet. Bjørn Fongaard spiller til dem på lutt. Handlingen foregår hjemme hos trollmor og ungene hennes. På bildet ser vi en av de dramatiske hendelsene. Det største trollet i skogen, Storefoot, stikker beinet inn gjennom vinduet for at trollmor skal fjerne en flis (Programbladet 1963 nr.31:8).

Videre ble dukketeateret et populært fjernsynsformat for de minste barna. Dukketeatret var av de uttrykksformene som man mente gjorde seg særlig godt på skjermen. Denne teaterformens små, intime scener syntes å føye seg pent inn i fjernsynsrutens kvadratur. Dukker var dessuten intimt forbundet med barnas egen lek. I tillegg var dukketeateret "en kunstart som allerede hadde fått en fast plass i fjernsynsprogrammene verden over" og ble regnet for kunne virke "aktiviserende og oppdragende uten noe pekerfingerpreg"(Programbladet nr.53, 1960:6 ).

Dukketeatret var en kulturell form som ikke hadde lange tradisjoner i Norge, og fjernsynet bidro aktivt til å gjøre denne kunstarten mer kjent (Strøm, 1974:7). Gjennom fjernsynets sendinger fikk norske barn stifte bekjentskap med figurene til noen av Norges mest markante dukketeaterkunstnere. Julian og datteren Birgit Strøm ble hentet inn fra Folketeaterets dukketeater. <sup>18</sup> I 1960 ble det samiske stykket *Mikko Matti og vennene hans*.<sup>19</sup>, som var satt opp av elever fra en ungdomsskole i Karasjok under ledelse av Birgit Strøm, sendt. Stykket hadde mottatt 2.pris ved den internasjonale dukketeaterfestivalen i

<sup>18</sup>) Folketeatrets dukketeater ble startet av Jane og Agnar Mykle i 1952. Julian Strøm tok over ledelsen fra 1953-1965. Deretter ble datteren hans Birgit Strøm, som hadde arbeidet ved teatret siden 1953, leder i tidsrommet 1965-68 (Strøm 1974).

<sup>19</sup>) Dette programmet ble ikke sendt for første gang i *Kosekroken*, men på tirsdag, den sendedagen som var myntet på de mellomstore barna .

Bucuresti i 1960. Siden ble Birgit Strøm stemme velkjent i forbindelse med en rekke fjernsynsoverførte dukketeaterforestillinger, ofte bygd over kjente folkeeventyr.

Dukketeaterkunstnerne Bjørg og Arne Mykle kom også opprinnelig fra Folketeatretes dukketeater. Arne Mykle overtok ledelsen av dette teatret i 1968. Etter to sesonger valgte han og kona Bjørg Mykle å opprette sitt eget dukketeaterverksted. Dette ble på kort tid kjent over hele Norge, ikke minst på grunn av et fjernsynskurs i dukketeaterteknikk. Bjørg og Arne Mykle satte i tillegg opp flere oppsetninger for BUA. Nå blir de fortrinnsvis husket for 'kult'-barneprogrammet om de to reparatørene *Pompe* og *Pilt* som ble sendt for første gang i 1969 (Strøm 1974), men de hadde også andre dukker:

I kosekroken får vi foruten Tøffe-filme møte igjen Bjørg og Arne Mykle og hånddokkene deres. Denne gangen blir vi kjent med to dokker vi ikke har truffet tidligere: Søren Loftnisse og Ingenting. Dokkene regjerer oppe på loftet, og de lever bare når menneskene ikke er til stede. De to holder orden på loftet uten at vi vet om det, og det er bra, for menneskene roter veldig (Programbladet nr. 7 1968:16).

Norske fjernsynsseere kom også til å bli godt kjent med Ivo Caprions dukke, *Televimson*, utover på 60-tallet. Denne dukken gledet både voksne og barn. Figuren ble bestilt, og døpt, av Anders Buraas i NRK i 1959, og har blitt kalt en av Norges mest populære fjernsynspersonligheter på 60-tallet. I de første årene var *Televimsen* en stillsfigur som viste seg på fjernsynskjermen når lyden eller billedforbindelsen - eller begge deler - var blitt borte, og denne dukken ble raskt et svært populært alternativ til akvariefiskene som NRK ellers benyttet seg av i de hyppige pausene som forekom på 60-tallet. Men allerede året etter gjorde Caprino *Televimsen* 'levende'. I 1962 begynte Arne Feldborg å lage satiriske tekster til denne dukken, kanskje mer for å glede de voksne enn barnepublikummet.

Seerne fikk videre stifte bekjentskap med barnehagelærerinnen Solveig Wahls dukketeater. Hennes første dukke het Kasper og var inspirert av tysk dukketeatertradisjon. Men hennes ensemble, som ble grunnlagt i 1958, utviklet etterhvert sitt eget dukkegalleri. Tone Bergli bidro også til fjernsynets programtilbud med flere forestillinger fra sitt marionetteteater. En serie på fire forestillinger handlet om teaterrollene Marius, fru Miranda og Petter

(*Marius og Petter får besøk, Marius og Petter maler huset, Petter har fødselsdag og Regnværsdagen*) (Programbladet nr.8, 1969:10).

BUA laget dessuten noen minneverdige dukketeaterforestillinger på egen hånd. Ragne Tangen skrev dukketeaterhistorie med *Pernille og Nelson*-serien som gikk på luften for første gang i 1962. I alt ble det laget mellom 20-30 programmer i denne serien som vil bli gjort til gjenstand for en analyse i neste kapittel.

### 5.4.3. Opplesningsformatet

Radioprogrammet *Barnetimen for de minste* hadde vært en storforbruker av litteratur (Simonsen 1988:121). Laurtiz Johnson tok mange av sine medarbeidere fra radioen med seg til fjernsynet. Dermed fikk småbarnslitteraturen også en dominerende plass i småbarnas tv-sendinger. Sonja Hagemann skriver i boken Barnelitteratur i Norge 1914-1970 at "radioen har vært en løftestang for den gode småbarnsboken" (1978:138), og framhever velkjente barnebokforfattere som Anne Cath Vestly, Thorbjørn Egner, Alf Prøysen, Kirsten Langbo, Berit Brønne, Ingebrigt Davik, som alle oppnådde berømmelse gjennom radioens barnesendinger. Disse presenterte gjerne arbeidene sine i radioen først, og fikk de deretter publisert i bokform. Hagemann bemerker kritisk om denne tendensen at "Det lar seg ikke nekte at det til en viss grad er blitt slik at likt og ulikt, som har vært presentert i radio, ble presset inn mellom to permer i tillit til gjenkjennelsesgleden"(Hagemann 1978:226).

Fjernsynet hadde et visst press på seg når det gjaldt å dra litteraturen inn programmene. I Kringkastingsrådet ble det hevdet av fjernsynet hadde et særlig ansvar vis-a-vis den litterære offentlighet:

Når det gjelder litterære programmer, mener jeg at fjernsynet har spesielle forpliktelser, bl.a. av den grunn at fjernsynet stjeler masse lesetid fra oss alle. Det plikter å gjøre boken en gjentjeneste ved å være med på å stimulere leselysten gjennom kvalitetsprogrammer av litterær art (referat fra møte i Kringkastingsrådet 24.01.1963:100).

I *Eventyrstund*, som i hovedsak var et opplesningsprogram, fikk barna møte et rikt spekter av barnelitteratur. Folkeeventyr stod sentralt - særlig av norsk, men også av utenlandsk

opprinnelse. Rim og regler ble det også plass til. I tillegg fikk barna høre et rikt spekter av moderne fortellinger fra flere land. En representant fra BUA reiste ned til den store bokmessen i Frankfurt hver høst og forsøkte å fornye programposten med det utvalget som fantes der. Noen av de utenlandske bøkene oversatte BUA selv, slik at fjernsynet på dette punktet tilførte barna stoff som de ellers ikke ville blitt kjent med.

Variasjonsbredden i utvalget kan antydes ved å kaste et blikk på Programbladets 1967-årgang der samtlige av *Eventyr*-sendingene ble omtalt. Der fortelles det at *Eventyrstund* presenterte tekster av August Strindberg, den engelske barnebokforfatteren Beatrix Potter, Rudyard Kipling, Cora Sandel, Rasmus Løland, Ingebrigt Davik, Asbjørnsen og Moe, den franske barnebokforfatteren Jean de Brunhoff m.fl.

Fortellingene ble normalt billedlagt ved hjelp av tegninger eller fotografier. Fjernsynets behov for visuelt materiale gjorde forøvrig billedboken til et særlig aktuelt innslag på småbarnas sendeflate. Dermed støttet ikke fjernsynet bare opp om den dyktige barnebokforfatter, men brakte også barnebokillustratørene fram i lyset. Illustrasjonene kunne være laget av anerkjente barnebokillustratører som Benedikte Wærenskjold, Sunniva Smith og Vivian Zahl Olsen. Illustrasjonene bestod ikke kun av tegninger og fotografier. Noen ganger ble det laget små dukker som ble avbildet, som f.eks. i 1964 da 'gompene' gjorde sitt inntog i barne-tv. Disse figurene, som hadde et garnnøste til kropp, en skinnkvast til hår og klesklyper til føtter, var laget av Kikki Sørum. Historien om mor Gopenella og alle smågompene, som ble produsert som en miniserie, ble forøvrig fortalt av Fredrik Ilboe:

Søndag kommer det første av to programmer fra Gompeland. I disse programmene får barna treffe gompene for første gang. På bildet ser du hvordan en gomp ser ut, det er mor Gopenella som sitter i gyngestolen sin" (Programbladet nr.2 1964:8).

Andre ganger ble det litterære stoffet også gjengitt som ballett eller teaterforestilling. Dette ble ofte gjort i samarbeid med NRKs jente- og aspirantkor under ledelse av Marie Foss og/eller Jorunn Kirkenærs ballett. Hensikten var å gjøre opplesningsprogrammene mindre statiske og mer visuelle, nå handlet det jo om fjernsyn, ikke om radio. Det ble også gitt rom for musikkopplæring innenfor rammene av *Eventyrstund*. I *Toneland*-serien ble ledet av Marie Foss som også hadde med seg barn i studio. Disse spilte på rytmeinstrumenter.

*Eventyrstund* hadde mange opplesere. Når det gjaldt nyere norsk litteratur, ble de utvalgte tekstene ofte lest av forfatterne selv, av og til av andre. Dessuten var lederen for barne- og ungdomsavdelingen i radioen, Helge Sverre Nesheim mye brukt som oppleser. Skuespilleren Jens Bolling blir husket for sine tolkninger av norske folkeeventyr. I tillegg opptrådte en rekke andre velrennomerte skuespillere som gjorde mer sporadiske opptredner på skjermen slik som Wenche Foss, Rut Tellefsen, Arne Bang Hansen, Ingebjørg Sem, Johannes Eckhoff m.fl..

#### **5.4.4. Leke- eller aktiviseringsprogrammene**

Rolf Riktor hadde, som nevnt, knesatt aktivisering som et prinsipp for barneprogramproduksjonen som en reaksjon på frykten for tv-mediets passiviserende virkning. Sendingene skulle stimulere barna til meningsbærende aktiviteter. Aktiviseringstanken bygget på en tradisjon fra radioen som kom mest markant til uttrykk gjennom *Barnetimeboka*, som ble skrevet og illustrert av unge radiolyttere. *Barnetimen for de minste* hadde også satset på å få de små lytterne aktivt med. Programmet som til å begynne med var ledet av barnehagelærerinnen Else Wildhagen, skapte studio om til en barnehage med sang og lek (Simonsen 1988:119).

Men fjernsynet satset enda hardere på aktivisering enn det radioen hadde gjort. Dette skjedde ikke bare på grunn av passiviseringsangsten, men også fordi mediets visuelle kvaliteter åpnet opp nye muligheter for aktivisering i og med at det er mye lettere å demonstrere hendelsesforløp gjennom fjernsynet enn gjennom radioen. Dessuten ble det nå mulig å vise frem gjenstander som barnepublikummet hadde laget i full offentlighet. Gjennom fjernsynet fikk småbarna dermed et slags nasjonalt utstillingsgalleri. Dette virket sannsynligvis motiverende på barnas skapertrang. Men som allerede påpekt var ikke alle voksne like begeistret for denne praksisen. De var redde for å dra barna inn i en form for konkurransementalitet.

Fjernsynets aktiviserings- eller lekeprogrammene var i likhet med *Barnetimen for de minste*, bygget på førskolepedagogiske prinsipper, og BUA tok i den forbindelse kontakt med en rekke barnehagelærer gjerne med et visst kunstnerisk talent. Her kan eksempelvis nevnes Elna Setekleiv, som lærte barna ulike formingsaktiviteter (P. nr.49, 1963:8) og

musikkpedagogen Inga-Marie Svenningsen, som sang om negergutten Pronto og lærte barna fingerleker (Programbladet nr.48, 1963:8) Dette resulterte i at i småbarnsprogrammene ble tilskuerne regelmessig oppfordret til å synge og spille, bake og tegne, klippe og lime, etc..

I 1963 ble disse aktivitetene formalisert i *Barnas arbeidsstund*. I Programbladet ble det av og til annonsert på forhånd at før neste barneprogram måtte seerne sitte parat foran skjermen med papir, lim og en saks som måtte være butt slik at barna ikke skulle skade seg. Programlederne var omhyggelige med å unngå å oppfordre barna til aktiviteter som kunne føre til ulykker. I 1965 kom programserien *Du og jeg og vi to*. Ragne Tangen var programleder, men i tillegg var 'postmannen' (i Ulf Wengaards skikkelse) som viste fram innsendte brev og tegninger, beagelen Burre og et par marsvin faste innslag i dette programmet. *Du og jeg og vi to* var et typisk aktiviseringsprogram som tok sikte på å opprette en mest mulig direkte kontakt med seerne ved å gi disse diverse oppgaver. Ved en anledning oppfordret 'tante' Ragne barna til å sende inn fjær, og resultatet var at hun fikk så mange at hun kunne dekke en hel vegg med dem:

Fredag vil tante Ragne vise fram alle de fjærene hun har fått i posten fra seerbarna. Hun har fått så mange fjær av alle mulige slag at hun kan dekke en hel vegg med dem. Burre er selvfølgelig med i Kosekroken denne gangen også. Hva tror du vi får se i kikkerten denne uka?. Tante Ragne sier at hun vil ønske seg noe riktig interessant og rart. Til slutt får du som vanlig en Tøffe-film(Programbladet, nr.17, 1965).

Det var heller ingen mangel på oppslutning da hun ved en annen anledning ba barna som å sende inn pressende blomster (Programbladet nr.41, 1967:10). Videre prøvde programmet å lære barna å bake, spille blokkfløyte, beherske trafikkreglene og lage leker, helst av såkalt verdiløst materiale.

Tanken om å bruke verdiløst materialet var knyttet til et ønske om å få bukt med den allmenne sløsementaliteten. I "de gylne 60-åra" nådde forbrukersamfunnet sin fullbyrdelse:

Drømmen om amerikanske tilstander med sovedukker, trekk-oppbiler og iskrem ble faktisk til virkelighet. I løpet av forbausende kort tid fikk alle nordmenn oppleve en vareflom som overtraff forventningene. Alle skaffet seg fjernsyn med dagsrevy,

detektive og familien Flint. Far fikk endelig den bilen han hadde ønsket seg helt siden guttedagene. Stuene ble fylt med stero-anlegg og veggseksjoner. Hyttebyggingen skjøt fart og masseturismen til Syden begynte (Semmingsen et.al. 1981:61).

Et framtrekkende symbol på den nye velstanden var supermarkedet som spredte seg utover landet i løpet av dette ti-året, og motene som begynte å skifte stadig raskere. Men det hevet seg tidlig kritiske røster mot det som av mange ble oppfattet som ødselhet og ressursløsing. 60-tallets norske barneprogrammer støttet indirekte denne kritikken av forbrukersamfunnets 'bruk og kast'- mentalitet ved å insistere på gjenbruk av materialer som vanligvis ble kastet. Denne holdningen kom svært tydelig fram også i forbindelse med julefeiringen, hvor BUA understreket betydningen av den hjemmelagede og selvgjorte julegaven som ikke skulle innebære økonomiske utgifter av noe slag. Oppfinnsomheten når det gjaldt å lage julepynt av klesklyper og tomme toalett-papirhylser var beundringsverdig, og ble seinere en kilde til muntre parodier i NRK-fjernsynets underholdningsprogrammer for voksne.

Det har allerede blitt påpekt at tiden er en viktig strukturingsfaktor når det gjelder oppbyggingen av fjernsynets sendeflate. Småbarnsprogrammene, og spesielt aktiviserings- og lekeprogrammene utmerket seg ved å forholde seg spesielt tett årstidenes skiftninger. Svært mange av disse sendingene var opptatt av å fortelle barna om forskjellene mellom vår, sommer, høst og vinter. Dette kan oppfattes som en arv fra den småbarnspedagogikken som ble utøvet i barnehagene. Tora Korsvolds redegjørelse angående det indre livet i norske daginstitusjoner fra krigens slutt og fram til 1970, lar seg overføre temmelig direkte til den måten fjernsynet la opp aktiviseringsprogrammene på. Hun skriver om rutinene i norske barnehager:

Årstidene var med på å skape en fast ramme om virksomheten i daginstitusjonene. I korte trekk fulgte daginstitusjonslivet rytmen i årstidene. Det ble lagt vekt på høytidene, barnas fødselsdager, 17.mai, morsdag eller andre merkedager. "Interessesentrum", eller en form for temaundervisning, var det bærende i barnehagepedagogikken og den vanligste arbeidsformen i de nordiske landene i store deler av denne perioden. Barnehagelæreren tok utgangspunkt i skifte mellom årstidene med vekt på kunnskap om naturen (Korsvold 1989:114).

Korsvold hevder at den sterke vektleggingen av naturen hadde sin bakgrunn i den tidligere nevnte Fröbeltradisjonen. Fröbel bygget sin småbarnspedagogikk på en

oppfatning av at barn står i nærmere tilknytning til naturen enn voksne" (Korsvold 1990:114). Han satte seg som mål å la barna få en opplevelse av å være forenet med hele skaperverket (Balke 1995:110).

Småbarnprogrammernes fascinasjon av naturen kan også ha sin bakgrunn i den tilsvarende romantiske forestillingen om at naturen er noe enkelt, rent og godt, mens kulturen er en mer 'skitten' og problematisk sfære. Å tale om naturen framfor kulturen blir dermed en måte å beskytte barnet på. En tredje måte å forstå dette fenomenet på, er at mange opplever naturen som et mer grunnleggende og uforandelig aspekt ved vår tilværelse enn kulturen, og at det dermed blir særlig viktig å gi barna basale kunnskaper om dette temaet før noe annet.

Leken var et viktig element i småbarns aktiviseringsprogrammer. Barna ble engasjert i sang, rolleleker, dans og bevegelse. På dette området knyttet BUA også an til det Fröbelinspirerte opplegget i barnehagene hvor leken ble ansett for å være livsviktig for barna (Korsvold 1990:121). Fröbel mente at leken var den reneste åndelig framstilling på småbarnstrinnet og barnets primære eksistensform. En annen pedagog, som også har hatt en markant innflytelse på barnehagepedagogikken, Charlotte Bühler, framhevet lekens betydning på denne måten:

I dag kan det ikke lenger være noen tvil om at leken er et av de viktigste momentene i barnas utvikling. Nå vet vi at alle viktige modningsprosesser går for seg under leken. Gjennom leken grunnlegges intellektet, barnet modnes til å lære og til å arbeide og utvikle seg sosialt (Bühler 1938:40).

Men idéen om leken som utgangspunkt for enhver sunn utvikling betydde også problemer for BUA. Når Fröbel skrev om lek mente han nemlig den frie utstrukturede leken "den virksomheten som styres av barnet og der handlingene bestemmes av barns opplevelse av hva som er viktig (Balke 1995:99). Denne typen lek kunne fjernsynet ikke bidra til, kun avbryte. Dette betydde at mange førskolepedagoger var negative til fjernsynets voksenstyrte lekeformer.

I 1967 ble leke- og aktiviseringsprogrammene en ukentlig foreteelse med *Lekestue for de minste*. BUA meddelte at de med disse sendingene håpet å nå fram til de titusener av barn



som ikke hadde barnehageplass. Programmet hadde ingen fast leder, men ble bygd opp av et team av barnehageeksperter ( NRKs årsmelding 1967:119). I 1968 kom klovnen Andantino, spilt av skuespilleren Viva Mørk, til å sette sitt preg på denne programposten. Hun forsøkte ved hjelp av pantomime, rim og regler å appellere til barnas fantasi. Året etter var Salomine (Viva Mørk igjen) og Jørgen Hattemaker (Bjørn Jenseg) gjennomgangsfigurene i *Lekestue*-sendingene.

#### 5.4.5 De faktaorienterte programmene

Det har allerede blitt understreket at småbarnsfjernsynet var fiksjonstv fremfor faktatv, men en del emner fikk førskolebarna presentert i faktaform. Faktaprogrammene handlet som oftest om natur- og dyreliv eller fortellinger fra gamle dager, men det ble også sendt noen kunstnerportretter.

Det formelig krydde av dyr i småbarnsprogrammene. Dyrehager og sirkus ble flittig besøkt, men barna fikk også møte dyr i sitt naturlige miljø. Til tider hadde de ulike programlederne med seg kjæledyr i studio som f.eks. tante Ragne, som allerede nevnt, hadde med seg beagelen Burre. Innimellom var også Berit Brønne innom med puddelen Snehvit, og Kirsten Langbo hadde med seg en annen puddel, som bar navnet Petit.

I 1968 og 1969 gikk det en serie faktaprogrammer som het *Dyrene våre*. Dette programmet, som ble ledet av Veslemøy Hafslund handlet om stell av kjæledyr. Hafslund tok for seg de vanligste kjæledyrene ett for ett, og fortalte om hva de trengte og hva som ikke var godt for dem. Programmet ble laget på bakgrunn av at BUA hadde fått mange spørsmål om kjæledyr fra seerne. Dyr var med andre ord populære og etterspurte innslag i småbarnsprogrammene.

I den vestlige kultur har antallet kjæledyr vokst i takt med urbaniseringen av samfunnet. Lenge ble det genuint menneskelige definert som alt som var forskjellig fra dyret: Dyret følte ikke ikke smerte, hadde ikke sjel, og menneskelig dannelse handlet i høy grad om å skjule sitt dyriske opphav, deriblant alle tegn på kroppsfunksjoner. Men med framveksten av kjæledyret ble dyrene menneskeliggjort og tillagt stadig flere emosjoner og mer intelligens (Thomas 1983). Mange bybarn fikk kjæledyr fordi foreldrene, kanskje spesielt

de som selv hadde bodd på landet, følte det var naturlig og riktig at barna deres skulle ha kontakt med dyr. Samværet med kjæledyret kunne kompensere for det mange oppfattet som det sterile og umenneskelige bymiljøet. I et visst monn utgjorde også kjæledyr en slags erstatning for søsken idet 60-tallets kjernefamilier sjelden fikk mer enn to-tre barn. Sammen med kjæledyret kunne barnet få brukt sin omsorgsevne samtidig som det kunne fornemme en følelse av autoritet som det knapt kunne oppleve i samværet med sine foreldre eller andre voksne.

Det dukket også som sagt opp noen kunstnerportretter i førskolebarnas programmer. Dette var ikke et dominerende format, men det er allikevel interessant at nettopp dette skulle finne sin plass innenfor det begrensede antallet faktaprogrammer som BUA laget for de yngste seerne på 60-tallet. I 1969 ble det sendt en rekke portrettprogrammer, kalt *Vil du hilse på?* Denne tok utgangspunkt i at en gruppe barn fra en barnehage med småbarnspedagog Solveig Henriksen i spissen, gikk på besøk til kjente norske kunstnere. Både billedhuggeren Ørnulf Bast, skuespilleren Per Aabel, visesangeren Birgitte Grimstad og sirkusdirektøren Arnardo ble presentert for seerne. Å vise mennesker med spesielle ferdigheter er ofte godt tv. Både barn og voksne føler glede ved å se et menneske som behersker en disiplin nærmest til fullkommenhet (Carlsen 1984). Og sang og musikk, tegning og forming er også noe de mange små barn selv har hatt befatning med og kanskje interesserer seg for. I tillegg ble muligens kunstneren ansett for å være et godt forbilde for barna innenfor rammen av BUAs målsetting om å stimulere barnas kreative evner: I likhet med barna hadde kunstnerne sitt fantasiliv intakt.

Når det gjaldt historier fra gamle dager, fortalte blant Lauritz Johnson flere ganger om egne barndomsopplevelser (Programbladet nr.9, 1965:10). Valget av et slikt tema bunnet som tidligere nevnt i et ønske om å skape kontinuitet mellom generasjonene i en tid hvor flytting og lange avstander førte til at mange barn mistet den jevne kontakt med sine besteforeldre. Lauritz Johnson uttrykte bekymring over denne tilstanden og ønsket at fjernsynet skulle erstatte tapte familieband (Programbladet nr. 43:8).

Programmer som berørte sosiale forhold var det vanskelig å finne på småbarnas sendeflate på 60-tallet. Men BUA var likevel tydelig opptatt av mindre heldigstilte barn. I 1965

produserte BUA er rekke programmer for hørselssvekkede. Gudrun Simonsen var ansvarlig for disse programmene i samarbeid med barnehagelærerinnen Else Lepsø som hadde spesialutdannelse når det gjaldt opplæring av døve og hørselssvekkede barn. Dukkene Pelle og Putte var gjennomgangsfigurer i serien som var ment å ha verdi også for hørende barn (Programbladet nr.8, 1965:10). Å tilgodese døve barn med egne spesiallagede programmer var dertil et uttrykk for avdelingens vilje til å innfri det programpolitiske kravet om å gi noe til alle befolkningsgrupper, samt et idealistiske ønske om å gjøre noe for vanskeligstilte grupper.

Et annet problemområde som BUAs småbarnsprogrammer viste interesse for var trafikken. Etter at bilrasjoneringen ble opphevet i 1960, steg antallet biler og motorsykler i Norge med rekordhastighet. Trafikkulykkene steg proporsjonalt med antallet kjøretøyer, og resultatet ble det Yngvar Utsovet kalte *Svartedauden på veiene*. (Ustvedt, 1979, bind 2:218).<sup>20</sup> I 1960 ble 310 mennesker drept i trafikken mot 133 i 1950: Hele 3000 fikk alvorlige skader. Behovet for trafikkopplæring lå kort sagt i tiden, men noen regulær trafikkopplæringskampanje var det aldri snakk om for de minste seeren. BUA antok muligens at de minste barna ikke oppholdt seg så mye i trafikken på egen hånd.

#### **5.4.6. Religiøse programmer**

Religiøse programmer var det en del av i forbindelse med de store høytidene som jul og påske, men ellers i året var de ikke ofte å finne bortsett fra i 1964 og 1965 da programserien *Vi forteller fra Bibelen* ble sendt i enkelte perioder om søndagskveldene. BUA drev med andre ord ikke med noen utstrakt evangelisering, men praktiserte en slags folkelig kristendom i forbindelse med høytidsfeiringene.

Religiøse programmer for barn var et område som ble diskutert både i Kringkastingsrådet og i Stortingsdebattene om virksomheten i NRK. Kristne grupperinger etterlyste flere religiøse programmer for de yngste, deriblant barneandakter. Lauritz Johnson var selv personlig kristen og hadde vært medlem både i Oxfordbevegelsen og seinere i MRA(moralsk opprustning), men han stilte seg likevel negativ til dette forslaget. På et

møte i Kringkastingsrådet 29.05.1964 fortalte han at radioen hadde sendt barneandakter før krigen, men at de NRK-ansatte snart oppdaget at denne formen for barneprogrammer falt uheldig ut:

Barna skjønnte ikke stort av det som ble sagt, og posten falt i grunnen bort av seg selv. Det har aldri vært tanken å vekke den til live igjen, og jeg tror heller ikke kirkefolket ønsker det, for det var ikke noe propaganda for kirken,..(:58).

Johnson kunne også fortelle at det fra kirkelig hold hadde vært en viss motstand når et gjaldt å presentere fortellinger fra Bibelen. Årsaken til dette hadde vært at man var redd for at dette ville føre til en utvanning av det kristne budskapet. De religiøse barneprogrammene var med andre ord et problematisk felt, hvor det var svært vanskelig for kringkastingen å gjøre alle de ulike meningsgruppene til lags. Løsningen ble som allerede nevnt å konsentrere de kristne programmene rundt de store høytidene da det religiøse falt mer naturlig inn i aktivitetene i de norske hjem.

På det samme møte ble det også ytret ønske om at de religiøse programmene burde ha en opplysende snarere enn en misjonerende form, og at det burde kreves objektivitet og nøytralitet når det gjaldt fjernsynets forkynnelse av det kristne budskapet:

Man skal ikke servere ferdigpakke meninger, og det bør også i størst mulig utstrekning gjelde religiøse spørsmål. Jeg mener vi skal vise toleranse når det gjelder å hevde meninger, også religiøse meninger, men det må være visse grenser for den agitasjon som skal drives i religiøse spørsmål (referat fra møte i Kringkastingsrådet 29.05.1964:52).

Overfor dette utspillet var innvendingen at det var problematisk å likestille den kristne forkynnelse med politisk agitasjon, (:53) idet kristendommen hadde en grunnlovsmessig rett til å være en del av den norske offentligheten.

Bakgrunnen for dette påtrykket fra de kristne miljøene lå i den generelle sekulariseringen av det norske samfunnet. Kirken posisjon i skoleverket var svekket, og på 50-tallet ble stadig flere kirker stående tomme. En undersøkelse fra 1956 viste at bare 2,7% av det norske folk var kirkegjengere på en gjennomsnittlig søndag. Kirken ble i økende grad kun

---

<sup>20</sup> ) I 1950 hadde det vært 65 000 personbiler i Norge, den 31. desember 1960 var antallet steget til 225 3000. Antallet motorsykler ble dessuten tredoblet fra 50 000 i 1954 til 170 000 i 1960.

en sermonimester ved familiære merkedager som barnedåp, bryllup og begravelser (Ustvedt 1979:359). Dette vakte naturlig nok bekymring hos teologer og prester og de presset på for å vinne barna for kristendommen gjennom NRKs sendinger.

## 5. 5 Kritikken av småbarnsprogrammene

Bortsett fra den utilfredshet mange gav uttrykk for nå det gjaldt mangelen på kristendom i BUAs småbarnsprogrammer, kom det lenge ingen høylydte innsigelser mot BUAs programprofil hverken fra Kringkastingsrådet eller fra Programutvalget. Begge medlemsgruppene uttrykte stort sett at de var godt fornøyd med programtilbudet til de minste barna selv om det ble påpekt at det var særlig vanskelig å vurdere denne programtypen fordi man selv ikke lenger var barn. Det ble i den forbindelse spekulert over hvordan man best kunne på tilgang på disse gruppenes egne reaksjoner.

Da fjernsynets barne- og ungdomsprogrammer ble debattert i Kringkastingsrådet den 29.05. 1964 proklamerte formannen at han ville avgrense seg til å gi ros til fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling. Om småbarnsprogrammene sa han at særlig dukketeaterprogrammene hadde vært av høy klasse. Videre stilte han seg positivt til avdelingens vilje til å knytte bånd mellom generasjonene fordi som han sa: "Det er få ting vi slurvar meir med i vårt moderne samfunn enn å skape kontakt attover i tida med besteforeldregenerasjonen"(:49). På dette punktet fikk han støtte fra rådsmedlem Thorbjørnsen. Thorbjørnsen gav også avdelingen honnør fordi de ville lage programmene for døve og hørselssvekkede barn. Et annet program som fikk hederlig omtale både av formannen og rådsmedlem Riseng var *Vi forteller fra Bibelen*.

På dette møtet ble det også gitt støtte til Lurtiz Johnsons programfilosofi. Det syntes å være bred enighet om at programmene ikke måtte overbetone det lærerike, men i stedet konsentrere seg om å stimulere barnas fantasi. Tydelige pedagogiske eller moralske pekefinger var det en utbredt uvilje mot. Rådsmedlem Egeland mente i full overensstemmelse med Lurtiz Johnsons synspunkter at

Det aller viktigste må være å gi næring til en fabulerende virksomhet i barna. De aller fineste småbarnsprogrammene er de kunstnerisk fullverdige

fabuleringsprogrammene som selvsagt kan ha et lærerikt innhold om man vil, men det skal ikke nødvendigvis læres noe til enhver tid(:56).

Egeland gav også BUA ros for å alltid å være åpne for nye tankar og ideer, og her fikk han tilslutning av et annet rådsmedlem, Margit Tøsdal.

Tilfredsheten var riktignok ikke total. Rådsmedlem Gjerde savnet flere programmer med barn fra andre verdensdeler enn Europa. Formannen fant dessuten at mange av *Kosekrok*-programmene inneholdt for mye 'pjatt og prat'. Som allerede nevnt i et tidligere kapittel, var det også noen som ikke ønsket at barn skulle opptre i programmene av frykt for å stimulere til stjernedyrking. På Programutvalgets møte den 4.januar 1963 ytret formannen dessuten at han syntes at noen av barneprogrammene virket gammelmodige. Men her ble han umiddelbart irettesatt av fru Riseng som sa at

Hun hadde sett barns reaksjon på barneprogrammene og sa at de var meget bra. Programmene kan være gammelmodige, men la dem få være det. Det er den eneste sjanse barna får i sitt liv til å være gammelmodige (:15).

Til tross for disse innsigelsene var det totale inntrykket at småbarnas programprofil var ganske i overensstemmelse med de forventningene Kringkastingsrådets og Programutvalgets medlemmer hadde til denne programtypen.

Men mot slutten av 60-tallet syntes begeistringen å være fallende. Dette skjedde samtidig med interessen for denne typen programmer syntes å være stigende. Fjernsynsmediet var ikke lenger like nytt og spennende, man begynte også å samle seg en del kunnskaper om det nye mediets muligheter og begrensninger, dermed begynte kravene til programproduksjonen å bli skjerpet. Riktignok uttalte fru Lorentzen at hun var meget glad i barne- og ungdomsprogrammene både i radio og fjernsyn og ikke hadde noe å utsette på dem (:19). Det samme mente rådsmedlem Brunvand som ikke kunne forstå annet enn at avdelingen laget programmer som "i høy grad hjelper foreldrene i deres oppdragergjerning" (:24). Men fra flere hold ble det påpekt at fjernsynets barnesendinger bar preg av ressursknapphet. Gjerde hevdet at i barne- og ungdomsavdelingens dramatiseringer kunne man se at det ble lagt mindre vekt på kulisser og lyd enn i

tilsvarende produksjoner for voksne. Formannen mente også at ressursituasjonen for fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling var for dårlig, og kom med den konklusjonen at

...heilskapsinntrykket av norske program for barn og ungdom er pauvert. Denne gruppa får for få og for fattigsleg tilbod av norskproduserte program, (...). Det som står sentralt i radioprogram for barn, dramatisk forteljande stoff, det saknar eg i fjernsynet. Det finst, men det er for lite av det, og dermed blir heile programopplegget for lite interessefengjande og misser mykje av den appell det burde ha hatt. Vi bør få framført meir av norsk fjernsynsdiktning, anten det er skrive for fjernsynet eller ikkje, for barn. Når vi har ført fjernsynet inn i landet, må vi ta fylgjene av det, og på den måten at vi legg vinn på å støtte krava, først og fremst frå dei grupper som ikkje sjølv er i stand til å artikulere sine kvalitets- og kvantitetskrav sjølv, (...). Fjernsynet spelar alt sammanlagd ei veldig rolle i barns liv, og då er det maktpåleggjande at den rolle blir så god som mogeleg. Barne- og ungdomsprogram må ha topp-prioritet, spesielt fordi vi veit så lite om verknaden. Om ikkje progamløyvingane i det heile kan aukast nemnande neste år, vil eg tru det vil bli helsa med glede og respekt om det vart fortalt at ein større prosentdel enn no skal gå til å styrke programlaginga i den avdeling vi no drøfter, (...) (:19).

I denne omgang ble misnøyen med programtilbudet forklart med et sviktende ressursgrunnlag. Men i 1969 ble småbarnsprogrammene utsatt for en mer gjennomgripende kritikk av Tordis Ørjasæter i et foredrag hun holdt på et seminar som Kulturutvalget i Det Norske Studentersamfund arrangerte den 14. og 15. mars 1969. Ørjasæter hadde magistergraden i pedagogikk og var dessuten barnebokkritiker. I 1968 begynte hun å skrive kritikk av barneprogrammene i radio og fjernsynet for Dagbladet.

Hun slo fast at det ikke bare var manglende bevilgninger det stod på når fjernsynets barne- og ungdomsprogrammene som helhet var kjedelige. Det manglet også på en skikkelig disponering og prioritering av de midlene som fantes (Ørjasæter 1969:108). Under underoverskriften 'Den evige kosekrok' proklamerte hun at ordet kosekrok var

...symptomatisk for visse holdninger som altfor meget preger norsk barnekultur. Småbarna tenker ikke på å kose seg, det er vi trette voksne som gjør det. Når skal vi bli ferdig med all søtheten i Radioens og Fjernsynets barneprogrammer? (:109).

Ørjasæter mente at BUA måtte slutte med alt "voksenlaget ovenfra-nedad-kos" for barn, og at fjernsynet skjøv barneseerne fra seg med idylliseringen av barndommen. Fjernsynet måtte i steden ta ungene på alvor og møte dem der de befant seg med sine problemer. I den forbindelse siterte hun den svenske forfatteren og kritikeren Björn Håkanson som skrev i en artikkel i Vinduet at

...Jag vill ha sagt att det är mot barnens intresse att vi ensidigt odlar en sida som vetter mot sommarlov, äventyr och fantasi, men censurerar alla informationer som rör sex, pengar og politik...Skyddat vi dem från dagens värld, blir de hjälplösa i framtidens värld, för våra sentimentala drömmar och deras framtid har ingenting med varandra att göra (s.112).

Selv de minste barna burde etter Ørjasæters oppfatning få lære om de voksnes verden. Hun mente videre at det var en illusjon å tro at man kan beskytte barna mot voksenverdenen i en tid da barna nettopp på grunn av fjernsynet fikk virkeligheten inn på seg på en ganske annen måte enn tidligere generasjoner (Ørjasæter 1969:108).

## 5.6. Oppsummering

60-tallets programmene for førskolebarn bygget på en rekke velkjente kulturelle former. Viktige inspirasjonskilder var barnehagekulturen, radioens *Barnetime for de minste*, film, dukketeater, litteratur, billedbøker, barnesanger, barneballett etc.. På grunn av at BUA til stadighet så seg omkring etter nye samarbeidspartnere, kom barnefjernsynet til å bety viktig reklame og stimulans for kunstnere som rettet sin produksjon mot de yngre årsklassene. Ved å få produktene sine vist på fjernsynet oppnådde flere av disse umiddelbar nasjonal berømmelse. På den annen siden betydde dette at BUA ikke skapte noen grensesprengende ny kultur for de minste seerne. Ressurssituasjonen, manglende erfaringer med det nye mediet samt den mistenksomhet som fjernsynet ble møtt av i den norske offentligheten, innbød da heller ikke til utstrakt innovasjon og mer ukonvensjonelle satsningene.

Hjemmesfæren, Laurtiz Johnsons programfilosofi og profesjonsideologien til småbarnspedagoger og kunstnere med barn som sin primære målgruppe, dannet det idémessige grunnlaget for småbarnas programprofil. Dette førte til at programmene primære målsetning var å gi barna "en ballast av livsglede" (Sonning 1972). I praksis innenbar dette at småbarnsprogrammene ble en kompensatorisk sfære. BUA forsøkte på den ene siden, ved å satse på aktivisering og høylesning av barnelitteratur, å lage programmer som kunne bøte på fjernsyns mediet antatte skadevirkninger. På den andre siden skulle programvirksomheten rette opp skjevheter i det gjennomrasjonaliserte og teknifisert moderne samfunnet, noe som innebar en nostalgisk fokusering på natur, dyreliv, kunstnerisk virksomhet, lek og fortellinger fra gamle dager.



Dette innebar at småbarnsprogrammene ble preget av en såkalt demoderniseringsbevissthet. Sosiologen Peter Berger har påpekt at det i takt med moderniseringsprosessen i samfunnet oppstod demoderniseringstendenser som en reaksjon på modernitetes utviklingsdynamikk. Demoderniseringsbevisstheten handler om avstandstakning fra formålsrasjonaliteten, en mål-middel tenkning som han mener ikke bare har trengt seg inn i naturforvaltningen og den sosiale organisasjonsstrukturen, men også i mellommenneskelige forhold og i individets syn på seg selv. Demoderniseringsbevisstheten omfatter en opptatthet av fantasi og naturmystikk, en lengsel etter helhet og autensitet og en avvisning av prestasjonskulturen. Berger hevder at demoderniseringsbevisstheten for en stor del forvaltes i hjemmet da dette er tenkt å være det sted hvor defektene av det kapitalistiske produksjonssystemet skal oppveies. I denne sammenheng påpeker han at 50-talles beskyttende omsorgsholdning overfor barn, basert på en forestilling om en barnlig lykketilstand, la grunnlaget for 60- og 70-tallets politiske ungdomsopprør (Berger m.fl.1974: 201-214). Hvordan dette ungdomsopprøret kom til å prege 70-tallets fjernsynsprogrammer for barn vil blir tematisert i avhandlingens andre hoveddel. Først vil imidlertid noen av 60-tallets småbarnsprogrammer bli gjort til gjenstand for en næranalyse.

## Kapittel 6

### En kilde til selvtillit

#### Næranalyser av fem 60-talls sendinger for førskoleskolebarn

Den allerede etablerte kulturproduksjonen for barn, en oppdragelsesideologi som tilsa at førskolebarnet heller skulle beskyttes enn å oppdras, og en frykt for at fjernsynet skulle skade barnas fysiske og psykiske helse, dannet noen av de grunnleggende forutsetningene for den programmeny som ble småbarna til del på 60-tallet. Når det gjaldt programformatene og de emner som ble tatt opp, resulterte dette i et fravær av programtyper som omhandlet sosiale og psykologiske problemer. Dette kapitlet vil på bakgrunn av næranalyser av fem programmer for førskolebarn, blant annet undersøke hvordan denne beskyttende holdningen eventuelt kom til uttrykk i sendingenes form og innhold.

#### 6.1. Tekstutvalg

Dette kapitlet inneholder som sagt analyser av i alt fem småbarnsprogrammer. Sendingene blir presentert i kronologisk rekkefølge, og representerer fire ulike sjangre. Den første programmet er en episode fra filmserie om *Kanutten fra Kanuttenland* (1962). Den andre utsendelsen er hentet fra dukketeaterserien om *Pernille og Mr. Nelson* (1964). Deretter følger en gjennomgang av et høylesningsprogram som tar sitt utgangspunkt i en bok om samejenta *Elle Kari* (1964), og en analyse av en episode fra aktivitets- eller lekeprogrammet *Du og jeg og vi to* (1968). Kapitlet siste analyse handler om dukketeaterserien med de to reparatørene *Pompe og Piltt* (1969). Denne serien er tatt med

fordi den har blitt stemplet som atypisk for norsk barnetv-estetikk, og gir dermed verdifull informasjon om hva som regnes for alminnelig norsk barnetv på 60-tallet.

## 6.2. Kanutten fra Kanuttenland

Iført en musketerhatt med en stor fjær, vide bukser med harlekinruter, en bløt fløyelsjakke med gedigne knapper og en liten trompet inntok fantasifiguren Kanutten med stor frimodighet de norske fjernsynsskjermene for første gang i 1963, for så å dukke opp igjen i 1967 og 1968. Til sammen krydret hun BUAs sendeflate minst 16 ganger med sine iherdige forsøk på å finne seg til rette i tilværelsen. Gjennom Kanutten, som ble utstyrt med liv og skikkelse av Anne Cath Vestly, fikk NRKs aller yngste seere stifte bekjentskap med en fremtoning som hadde enda mindre kulturell kompetanse enn den de selv var i besittelse av. Årsaken til denne forbløffende mangelen på kunnskaper var at Kanutten var en fremmed vesen som nettopp hadde kommet til menneskenes verden:

Kanutten kommer egentlig fra Kanuttenland og har både Kanuttmamma og Kanuttpappa. Det er noen småkanutter der også, men vår Kanutt er ganske stor og har vært hos menneskene flere ganger. Hjemme i Kanuttenland er det noe som heter "Tankeblåserstenen", og når Kanutten setter seg på den, kan hun be en morsom tanke om å kjøre henne til menneskene.

En gang satte den morsomme tanken henne fra seg på et høyt, høyt tårn. Da måtte menneskene komme med brannbil og hente henne ned. Først visste ikke Kanutten om noen ting. Aldri hadde hun sett en bil eller et hus eller en båt. Nå er hun blitt nokså vant til de tingene, men ennå er det mye hun ikke vet om (Programbladet nr.51, 1967).

### 6.2.1 Synopsis: Kanutten møter Romeo Klive

Den episoden som har blitt gjort til gjenstand for nærlesning, ble produsert allerede i 1962. Den varer i 35 minutter, og handler i korthet om at Kanutten, som etter å ha sovet seg gjennom vinteren i en hytte i skogen, en dag tidlig på sommeren, går til ei jente som tidligere har hjulpet henne med å finne seg til rette i menneskenes verden. Jenta skal straks reise til Sørlandet på sommerferie, men hun gir Kanutten en sykkel og forteller henne at hun må skaffe seg arbeid for å tjene penger til mat. Kanutten sykler så til byen hvor hun treffer gatemusikanten Romeo Klive, spilt av Alf Prøysen. Kanutten har som nevnt en trompet som hun trakterer på en utmerket måte. Ved å spille sammen med Romeo, tjener Kanutten en del penger. Episoden avsluttes med at Kanutten bestemmer seg for å dra til Sørlandet for å finne den hjelpsomme jenta.

### **6.2.2. Tematikk – praktisk mestring og behovet for sosial kontakt**

Den utvalgte episoden av *Kanutten*-serien skildret, som allerede antydte, det problematiske ved å være en fremmed i et nytt og ukjent miljø. Det narrative forløpet konsentrerer seg om eksistensielle konflikter som knytter an til den smertelige konfrontasjonen mellom individets behov for å vedlikeholde sin opplevelse av egenverdi og sosial kontroll, og de prøvelser og krenkelser som møte med nye mennesker og uvante kulturelle kontekster gjerne innebærer.

Filmen utforsket denne problemstillingen på to nivåer. Det første nivået omfatter episodens første og lengste del som anskueliggjør Kanuttens ubehjelpelighet på det praktiske plan. Hennes forbløffende uvitenhet om selv de enkleste ting blir behøring demonstrert. I det første segmentet går Kanutten på ski gjennom skogen selv om snøen forlengst har forsvunnet. Hun vet ikke at bananer må skrelles før de kan spises, og hun skjønner seg overhode ikke på penger og økonomiske forpliktelser. Kanutten har dessuten store vanskeligheter med å uttale ordene riktig. Når den hjelpsomme jenta sier at hun skal på sommerferie på Sørlandet, spør Kanutten om det er absolutt nødvendig for henne å reise på "Søreferie på sommerlandet"? Segmentet avsluttes med at Kanutten får låne en sykkel. Heller ikke dette ordet greier hun å uttale riktig. Hun sier slykkel i stedet. Det er dessuten tydelig at hun ikke aner hva en sykkel skal brukes til. Men da jenta spør Kanutten om hun skal lære henne å sykle, vil ikke Kanutten innrømme at hun aldri har sett en sykkel før.

Den andre nivået fokuserer på Kanuttens ønsker om oppnå sosial kontakt. Kanutten uttrykker et utvetydig ønske å bli Romeo Klives venn og kompanjong, og sier at hun er inderlig lei av å være alene. Romeo Klive er imidlertid langt mer reservert og forbeholden. Til å begynne med opptrer han svært avvisende idet han tror at Kanutten vil overta hans territorium som gatemusikant. Når han så skjønner at dette ikke er tilfelle, og at Kanutten bare vil ha noen å spille sammen med, sier han seg villig til å bli hennes partner, men han nekter å vise seg sammen med henne på gaten. Han sier bestemt at Kanutten må holde seg noen skritt bak. I denne sammenheng blottstiller narrasjonen Kanuttens vantro og skuffelse. Hun nekter en stund å tro at Romeo Klive så nødig vil bli sett sammen med henne, men etter at han ved flere anledninger passer på at hun holder seg bak, gir hun opp

og uttrykker tydelig at hun føler seg forulempet og ydmyket. Men samtidig forsvinner ikke hennes optimistiske håp om at Romeo Klive vil akseptere henne helt. Håpet hennes får ny næring idet Romeo Klive lar henne sitte ved siden av seg mens de deler en pose reker som han kjøper for pengene som de hadde tjent i fellesskap. Tekstens siste scene antyder en ytterligere kontakt og tilnærming mellom de to idet kameraet lenge står og betrakter Romeo Klives sørgmodige ansikt idet Kanutten sier farvel fordi hun skal reise til Sørlandet.

Den utvalgte episoden av *Kanutten*-serien skildrer konsekvent sitt fiksjonsunivers fra Kanuttens perspektiv som en fremmed i menneskenes verden. Denne synsvinkelen har en åpenbar parallell til barnas livssituasjon. Barn er også i viss forstand fremmede for kulturens mange krav og koder på grunn av sin korte levetid. Innenfor rammene av dette perspektivet tegnes det opp en verden som byr på mange vanskeligheter og prøvelser. Men til tross for at utsendelsens emosjonelle resonansbunn er såre områder som manglende mestring og sosiale aksept, produserer den allikevel en opplevelse av optimisme, idet det narrative forløpet anskueliggjør Kanuttens utvikling fra uvitenhet til kunnskap, fra sosial isolasjon til vennskap. Kanuttens tilpasningsdyktighet og evne til å overkomme problemene blir behørig demonstrert selv om det kan ta litt tid før alt ordner seg for henne. Hun greier etterhvert å si sommerferie på Sørlandet, og hun lærer også å sykle og hvordan hun kan tjene penger. Kanutten har i tillegg et ukuelig humør preget av en sterk optimisme. Hun sturer ikke lenge, men finner hele tiden noe nytt å glede seg over. Slik konstruerer teksten et optimistisk inntrykk av at verden lar seg beherske, selv om den ofte virker uforståelig og byr både på motstand og manglende forståelse fra voksne mennesker som ikke lenger husker hvordan det var å være uten kjennskap til hverdagslivets koder. Men heldigvis, alt vil ordne seg til slutt.

### **6.2.3 Programmetts interpersonelle dimensjon**

Bortsett fra å bygge opp en fremtidsoptimisme i seerne, tar den analyserte episoden av *Kanutten*-serien også sikte på å formidle til seerne et positivt bilde av barn. I denne utsendelsen er det barna som støtter Kanutten og hjelper henne på vei. Den tidligere nevnte jenta er preget både av ansvarsfølelse, hjelpsomhet og kulturelle kompetanse. Og når

Kanutten lærer å sykle er det på grunn av at hun møter en liten gutt som kan denne kunsten.

De voksne blir derimot skildret på en langt mer negativ måte. De utviser liten forståelse for Kanuttens problemer. En mann kjefter på henne fordi hun sykler på feil side av veien, og da Kanuttens forsøker på å tjene til livets opphold blir hun heller ikke møtt på en positiv, empatisk måte av de voksne. Kanutten vil for eksempel selge en blomsterbukett til en dame, men hun bare vandrer av gårde med blomstene uten å betale. I disse situasjonene formidler programmets narrative perspektiv en sterk solidaritet med Kanutten, og mens de voksne skildres totalt uten forståelse for hennes manglende kulturelle kompetanse. De mener at hun bare gjør ugagn. De voksne verden blir videre fremstilt som preget av innbyrdes konkurranse og av janteloven. Da Kanutten og Romeo Klive gjør suksess som bakgårdsmusikanter, blir den sistnevnte bekymret for at de andre musikantene kan bli misunnelige og beskyldte han for unfair konkurranse.

Ved å idealisere barna på bekostning av de voksne, og ved konsekvent å holde seg til Kanuttens synsvinkel, signaliserer teksten gjennom sitt narrative perspektiv en positiv holdning til barn, og en vilje til å stille seg solidarisk med barnas følelser når det forefinnes konflikter mellom barn og voksne. Dette handler med andre ord om tekststrategier som kan bidra til å bygge opp barneseernes selvbilde eller positive ansikt.

Videre tilbyr programmets diskursive utforming suverenitetsopplevelser. Dette skjer ved hjelp av de mange komiske innslagene i forbindelse med Kanuttens klossete manøvrer. Hennes mangel på kunnskap er sannsynligvis atskillig større enn barneseernes, og dermed blir seerne posisjonert som kompetente og dyktige. De kan det som Kanutten åpenbart ikke kan: De vet hvordan en banan skal spise, og hvordan en sykkel skal brukes.

Kanutten fungerer altså som en komiske klovnefigur. For å utløse latter må den komiske figur være konstruert slik den tilbyr seerne gjenkjennelse av egne svakheter, samtidig som den også må være så forskjellig fra seerne at det ikke bygges opp til overveiende empatiske reaksjoner. Kanutten preges av en slik tosidighet. På den ene siden har barna en mulighet til å kjenne igjen seg selv i hennes manglende kulturelle kompetanse, i den

uforstand hun møter fra mange voksne og i den avvisning hun innledningsvis blir møtt med av Romeo Klive. I dette henseende får barna en mulighet til å bearbeide egne skuffelser og forsone seg med disse som allmennmenneskelige anliggender som åpenbart rammer mange. Men på den andre siden er Kanutten svært annerledes enn barna på grunn av sin voksne kropp, underlige klesdrakt og en meget overdreven klossethet. Det dypt urealistiske ved denne figuren setter potensielt alminnelige menneskelige hensyn i parentes, og dermed får seerne en befriende mulighet å nyte en udelt egosentrisk glede over egen vellykkethet.

#### **6.2.4. Form og stil**

Programmets oppbygging burde heller ikke innebære at barna fikk negative opplevelser av manglende forståelse eller mestring. For det første har programmet en flat dramaturgisk kurve uten store spenningsmomenter som eventuelt kunne bringe førskolebarna ut av emosjonell balanse. Fortellingen flyter jevnt å stille av gårde, kommentert av Anne Cath. Vestlys noe barnlige stemme som voice-over. For øvrig er lydsporet preget av en enkel og neddempet stemningsmusikk med gitar og trompet.<sup>21</sup>

For det andre består teksten av kun ett narrativt utviklingsforløp som blir formidlet ved hjelp av lange takninger på en tidsmessig lineær og ukomplisert måte, og hvor klippingen følger klassiske kontinuitetsregler som beforder narrativ klarhet og et oversiktlig tidsforløp.

Dette innebærer at programmet ikke preges av noen vital dynamikk, men de følelsesmessige komponentene, dialektikken mellom Kanuttens medrivende kamp for å finne seg til rette i samfunnet og hennes komiske klossethet, forhindrer programmet i å bli for flatt og kjedelig. Programmet fantastiske komponent, Kanuttens forhistorie og eksotiske utseende, samt et musikalsk nummer hvor Kanutten og Romeo Klive synger og

---

<sup>21</sup> ) Utsendelsen består delvis av opptak fra studio og opptak på film. Programmet skjemmes av at forskjellene mellom de to opptakstypene er markante både når det gjelder det visuelle og det auditive. Studioopptakene har leppesynkron tale, mens filmopptakene ledsages av den tidligere nevnte kommentatorstemmen og/eller stemningsmusikk. Årsaken til dette er sannsynligvis av teknisk karakter. I NRKs årsmelding fra 1962 klages det over at filmavdelingen ikke har sine egne lydteknikere, og at det må leies inn folk utenifra hver gang det skal utføres lydopptak for film.

spiller, bidrar også til å gi programmet, om ikke nerve, så i alle fall et rikere mangfold av opplevelsesmuligheter.

Det er vanskelig å sette en estetisk merkelapp på *Kanutten*-serien. Den analyserte episoden blander sammen ulike estetiske tradisjoner. Det narrative forløpets utforskning av Kanuttens subjektive opplevelser av menneskenes uforståelige verden, preges av den modernistiske kunstens fokusering på mentale tilstander og fremmedgjorte individer. Men den opitmistiske grunnholdningen i programmet leder tankene hen på trivillitteratur og Hollywoodfilm. Det samme gjør det usynlige, realistiske filmspråket som synes å unndra seg spesiell oppmerksomhet, bortsett fra ved en anledning da illusjonen om et selvtilstrekkelig fiksjonsunivers brytes ved at Kanutten ser rett i kamera og smiler lurt til seerne. Innslagene av fantastikk og sang og musikk bidrar ytterligere til den stilistiske eklektismen.

### **6.2.5 Oppsummering**

Den utvalgte episoden av *Kanutten*-serien lar seg betrakte som en terapeutisk tekst både på grunn av den mulighet den gir seerne til å bearbeide og få et mer allment perspektiv på egne skuffelser og frustrasjoner, og på grunn av den viljen den viser til å stimulere seernes fremtidsoptimisme. Riktignok tegnes et bilde av samfunnet som et sted fylt av prøvelser, men det forsikres om at disse lar seg overvinne bare Kanutten får tid på seg. Den primære løsningen på hennes problemer ligger med andre ord i hennes egen vekst og utvikling, og ikke i samfunnsendrende tiltak.

Videre behandler det utvalgte programmets implisitte forfatter barneseerne med stor respekt for deres sosiale identitet og selvfølelse. Teksten arbeider aktivt med å bygge opp barna positive ansikt ved å skildre barn på en idealiserende måte, og ved å posisjonere barna som dyktigere enn seriens hovedperson. Samtidig signaliserer teksten en solidarisk innstilling til barn i det øyeblikk det kommer til konflikter med de voksne. Ved å la Kanutten ved gjentatte anledninger bli et offer for de voksnes uforstand, uttrykker teksten også en viss sosial indignasjon på barnas vegne.



Sagt med andre ord, tilbød Kanutten-skikkelsen barneseerne likhetsidentifikasjon med en karakter som delte deres eget strev med å tilpasse seg en ukjent sosial og kulturell orden. Men samtidig kallet Kanuttens påfallende klossethet på latteren på en måte som kunne gi barna en emosjonell kompensasjon for de ydmykelse som deres egen ubehjelpelighet potensielt ble møtt med. Kanutten-serien var altså en fiksjon som var preget av et ønske om å fungere som en ”utopisk korreksjon av hverdagen” eller som ”en slags fantasiventil i realitetenes verden, der slipper farlige overskudsenergier ud” (Bondebjerg 1993:130).<sup>22</sup>

### 6.3. Pernille og Mr. Nelson

Den dydige håndukken Pernille og den langt sleipere Mr. Nelson begynte å figurere på småbarnas tilmålte sendetid på fredagskveldene allerede i 1962. Dette underlige venneparet ble tatt vel i mot både av foreldre og barn. Generelt sett måtte småbarnas program, *I kosekroken*, tåle noe kritikk, men Pernille og Mr. Nelson slapp unna. På et møte i Kringkastingsrådet den 29. mai 1964 mente formannen at om de fleste programmene i *Kosekrok*-serien ikke helt greidde å gripe interessen: "Det vart litt for mykje pjatt og prat - så var han villig til å gjere unnatak for Pernille og Mr. Nelson" (:40).

På grunn av denne populariteten hevet Pernille og Mr. Nelson seg raskt utover NRKs institusjonelle rammer. Ragne Tangen, som skrev manus til alle forestillingene og spilte samtlige roller selv, opptrådte med dukkene på en rekke forskjellige tilstelninger for barn. Programserien fikk også kommersielle avleggere. Mange forestiller seg spin-off produkter som et relativt nytt fenomen, knyttet til kommersialiseringen av fjernsynet fra midten av 80-tallet. Men allerede i 1968 ga Gyldendal ut *Pernilleboken*, som var en illustrert bok som handlet om de to figurenes mange opplevelser. I tillegg ble det spilt inn grammofonplater med de to dukkene.<sup>23</sup>

Tangen laget disse forestillingene i mindre serier på fra to til seks episoder, og i alt ble det produsert mellom 20-30 programmer. Den nest siste serien ble laget i 1978, og het *Pernille på tivoli*. Her ble det gjort utendørsopptak på 16mm film, men for øvrig var serien en ren

<sup>22</sup> )Bondebjerg referer i denne sammenheng til Freuds teori om den dikteriske fantasi som en forlengelse av dagdrømmens forsøk på å kompensere for hverdagslivets ydmykelser.

<sup>23</sup> Opplysningene er hentet fra et telefonintervju med Ragne Tangen

studioproduksjon. På slutten av 80-tallet ble Tangen oppfordret til å lage en serie juleprogrammer med de to dukkene. Resultatet av denne oppfordringen ble serien om *Pernille og stjernen*.

### **6.3.1.Synopsis**

Episoden som har blitt gjort til gjenstand for en næranalyse, ble produsert i 1964 og bærer navnet *Tryllefløyten*. Fortellingen faller i to deler. Det første avsnittet forteller om Pernilles og Mr. Nelsons forsøk på å finne tryllefløyten til Tralle Tonetroll, som var en annen gjennomgangsfigur i denne serien. Gjennom en tryllekikkert kan de se at den henger i et tre, men under treet står det en bjeffende hund. Mr. Nelson forsøker å jage vekk hunden med en kjepp, men dette fører bare til at hunden blir enda mer aggressiv. Pernille derimot velger klokelig å godsnakke med hunden, og til slutt hjelper den henne med å få fløyten ned fra treet.

I det andre avsnittet tyvlåner Mr. Nelson tryllefløyten for å teste om den virkelig har magiske kvaliteter. Han ønsker seg mørke slik at han kan få seg en middagslur. Tryllefløyten virker, og mørket senker seg. Mens Mr. Nelson sover, ankommer Tralle Tonetroll. Han blir så glad da han får fløyten sin tilbake, at han vil at Pernille skal få en belønning. Pernille ber om at det skulle bli lyst igjen, og i tillegg ønsker hun seg en stjerne fra himmelen. Tralle Tonetroll blåser i fløyta si og oppfyller begge ønskene. Episoden avsluttes med at Mr.Nelson våkner og blir sur fordi det alltid er Pernille, og ikke han, som opplever hyggelige ting.

### **6.3.2. Tematikk: Konflikten mellom moral og lyst**

I denne teksten optrådte ikke BUA som en trøstende terapeut som viste innlevelse i de sosiale ydmykelser som barn potensielt kan bli utsatt for. I denne serien inntok avdelingen rollen som moralsk oppdrager overfor barneseerne, riktignok ikke uten en viss forståelse for de engstelser som barn kan være plaget med, som for eksempel frykt for hunder. Den implisitte tilskueren som var dette programmets beveggrunn eller incitament, var dermed

ikke det krenkede selvet som *Kanutten*-serien tok sitt utgangspunkt i, men snarere det moralsk sett ufullkomne barnet som må disiplineres.

Det eksplisitte budskapet i *Tryllefloyte*-episoden var at det lønner seg å være snill og hjelpsom som Pernille. Narrasjonen belønnet hennes vennlige oppførsel mot hunden, og hennes hjelpsomhet overfor Tralle Tonetroll. Mr. Nelson derimot viste barna hvordan man ikke skulle oppføre seg. Han hadde liten suksess med forsøket på å skremme hunden, og han gikk også glipp av belønningen fra Tralle Tonetroll fordi han lånte fløyta hans uten å spørre om lov først.

*Pernille*-seriens var med andre ord knyttet til splittelsen i den menneskelige psyke mellom moral og lyst, eller mellom superego og id for å tale i freudianske termer. Som allerede antydnet representerte Pernille den gode moral og den mønstergyldige handlingsmåten, mens Mr. Nelson gestaltet lysten og den klanderverdige oppførselen.

### **6.3.3. Karakterene: Mr. Nelson en sann hedonist**

Mr. Nelson var en sann hedonist som primært ønsket å sove eller å spise bløtkake, og ellers foreta seg minst mulig. Han kunne bli rent ut sagt poetisk når han snakket om mat, men han lot seg bare motvillig overtale av Pernille til å bli med å lete etter tryllefloyten. Han hadde også en tendens til å være redd og feig slik som hans måte å takle hunden på viste. Han var heller ikke fri for å være misunnelig, noe som kom frem av den sutringen han presterte da Pernille fikk gaven av Tralle Tonetroll:

Forresten hvorfor får aldri jeg lov å ønske meg noe? Det er bestandig du som får lov til å ønske deg noe, Pernille.

Mr. Nelson var dessuten en skrytepave. Som navnet antydnet, hadde han bodd i USA, og hans dunkle fortid i dette landet ga grobunn for mange løgnhistorier: Mr. Nelson lot som han hadde sloss med såvel grizzlybjørner som med storgangstere i Chicago.

Mr. Nelson-skikkelsens fascinasjonspotensiale hvilte på et konfliktfylt forhold til det amerikanske. Som allerede nevnt hadde Mr. Nelson bodd i USA. Klesdrakten hans, som

omfattet solbriller, caps og storrutede bukser, indikerte at det amerikanske samfunnet hadde formet hans smak og karakter.

Den folkelige bevissthet om USA, som på 60-tallet i stor grad var preget av mytiske i forestillinger knyttet til Hollywoodfilmen, har tradisjonelt vært splittet. På den ene siden ble USA oppfattet som mulighetenes og overflodens rike. I USA lå stjernene og nippet til sine drinker ved de turkise svømmebassengene. For norske småjenter var Amerika sovedukkenes og de rosa tyllkjolenes paradiset. Generelt sett rørte det mytiske Amerika ved det lystbetonte og det sanselige, ved driftene og drømmen. Men det mytiske Amerika, spesielt slik det ble fremstilt i gangsterfilmene, var også et tilholdssted for en grenseløs og destruktiv materialisme hvor menneskeliv ikke var verdt mer enn en neve dollars, og hvor kristen moral var erstattet med de sterkeste rett (Bryn 1992).

Men Mr. Nelson var langt fra noen skummel gangster selv om han gikk med mørke solbriller. Karaktertrekkene hans var ikke brutale, men var snarere knyttet til allmenne regresjonsbehov som de fleste, både barn og voksne, kunne kjenne seg igjen i. Men teksten påpekte klart og tydelig at han ikke hadde hatt godt av oppholdet sitt i USA. Ved å latterliggjøre Mr. Nelson som en oppblåst skrytepave uten alminnelig dannelse og beskjedenhet, tok *Pernille*-serien på sin egen måte opp kampen mot "the American Way of living". Serien var i dette henseende et ekko av BUAs overordnede programpolitikk som nettopp var rettet mot å være et alternativ til den amerikanske kulturpåvirkningen.

#### **6.3.4. Pernille – et dydsmønster**

Pernille-dukken var Mr. Nelsons rake motsetning. Pernille var et lite dydsmønster fra ytterst til innerst. Hun hadde en meget lys og snill stemme, var utstyrt med langt, lyst garnhår som var satt opp i en hestehale, og gikk tekkelig kledd i hvit høyhalset bluse og en rutet forklekjole. Alderen til Pernille var uklar. Hestehalen og den lyse stemmen kunne tilsa at hun skulle være en ung pike, men hun var allikevel tydelig eldre enn den aldersgruppen programmet var rettet mot. Hun ble dermed posisjonert som en idealisert og litt snusfornuftig 'storesøster' vis-à-vis barnetilskuerne.

Pernille var som allerede antydnet seriens heltinne og moralske forbilde. Som synopsiset har redegjort for, var hun en aktiv, klok, ærlig, uselvvisk og generøst tilgivende pike. Fortellingen sluttet med at hun bestemte seg for å dele stjernen med Mr. Nelson til tross for hans motvilje mot å være med på planene hennes. Til forskjell fra Mr. Nelson skrøt hun dessuten aldri av seg selv, og klaget sjelden over å være sulten eller trett.

Pernille kan betraktes som en representant for den mentalitet som den tyske sosiologen Max Weber (1995) har kalt den protestantiske etikks aktive selvbeherskelse. Hun forsøkte utrettelig og uselvvisk å være til nytte uten sideblikk til egne driftsstyrte behov. Idealet om den totale selvbeherskelse var ifølge Weber fundert på bestemte religiøse overbevisninger knyttet til pietistiske retninger innenfor protestantismen. Disse betraktet primært menneske som ydmyke forvaltere av Guds skaperverk. Dette betydde i praksis at man ikke burde hengi seg til nyttesorientert forbruk av dette skaperverket, men isteden opptre som Guds tjenere og utrettelig arbeide for å gjøre Guds ære større og dermed sikre seg Guds nåde.

Weber knytter den protestantiske etikks formålsrasjonalitet, det vil i denne sammenheng si den asketiske viljen til å forsake gleder i øyeblikket for å oppnå vinning på lang sikt, til kapitalismens fremmarsj. Den moderne, vestlige kapitalismen var i følge Weber, nettopp kjennetegnet ved oppsparing og investeringer med sikte på fremtidig avkastning. Innenfor en slik sosial ramme kom den borgerlige barneoppdragelsen til å dreie seg om å kontrollere og disiplinere kroppen, slik at det kunne gjøres om til en instrument til å nå framtidige mål enten det nå handlet om jordisk rikdom eller paradisisk lykke.

I norsk oppdragelseslitteratur har det blitt påpekt at denne forestillingen gjorde seg gjeldende fra den siste halvdel av 1800-tallet. I Norges første psykologibok, forfattet av theol.cand. E.D.B Horn i 1860, ble det fremhevet hvor "upaalidelig Sjælen er" og hvordan denne upåliteligheten kom til uttrykk blant annet ved at noen spiser for mye og ande "dovner sig og intet bestiller" (Rudberg 1983). Når det gjaldt den dominerende borgerlige oppdragelse på 50- og 60-tallet handlet det som tidligere nevnt, snarere om å skape lykkelige barn fremfor dydige og samfunnsnyttige barn. *Pernille*-serien viser imidlertid at dyden levde i beste velgående også på 60-tallet, selv om dyden ble servert i en forførende fiksjonell innpakning.

David Riesman (1969) har påpekt i boka *Det ensomme massemennesket* at vektleggingen av de indre verdier er et typisk trekk ved oppdragelsesstrategiene i moderne tid. Argumentasjonen for dette handler om at i et samfunn preget av stor mobilitet og et høyt oppdrevet endringstempo holder det ikke å innprente barn tradisjonelle regler for skikk og bruk. Når de ytre faktorene synes usikre, ønskes stabilitet og kontroll på det indre plan. Dette fører til at oppmerksomheten ble rettet mot karakterdannelsen og evnen til å stå fast ved sine idealer. Riesman sier videre at oppdragelsen i moderne tid har utviklet et psykologisk gyroskop i mennesket, som når det en gang er installert av foreldre og andre autoriteter, holder barna på rett kurs uansett ytre omstendigheter. I følge Riesman gir Freud en god beskrivelse av denne psykiske mekanismen med forestillingen om det årvåkne overjeg som fungerer som en sosial tilpasningsmekanisme.

Riesman kaller et menneske som styres av indre idealer for en indrestyrt karakter. Historisk knytter han denne karaktertypen til de samfunn som utviklet seg i forlengelsen av renessansen og reformasjonen, og han mener at denne karaktertypen har vært dominerende i den vestlige verden fram mot 50-tallet. Riesman hevder videre at den indrestyrte karakter har hatt et sterkere herredømme i det protestantiske Norden enn i et katolske Syd-Europa.

Å knytte en indrestyrt karakter til en historisk perioden er selvsagt en dristig påstand som vanskelig lar seg etterprøve empirisk. Men uansett har uttrykket indrestyrt personlighet en anvendelsesverdi når det gjelder *Pernille*-serien. Pernille er klart en indrestyrt karakter, et skikkelse ledet av sine idealer. Mr. Nelson derimot er mer av det Riesman kaller en ytrestyrt type, et menneske som søker selvbekreftelse via andres anerkjennelse. Han er som antydnet nytelsessyk, har få indre verdier og går ikke av veien for å fabrikere løgnhistorier for å imponere andre. *Pernille*--serien preges dermed av en ideologisk konflikt mellom to personlighetsmodeller som begge er knyttet til industrialiseringen av samfunnet: Pernille er den aksetiske og uselviske produsenten av varer og tjenester. Mr. Nelson representere den nytelsessyke forbrukeren.

### 6.3.5. Den interpersonelle dimensjonen

Fiksjonsuniverset i *Pernille*-serien var med andre ord et dualistisk moralsk univers hvor idealmennesket blir portrettert som handlekraftig og uegennyttig. Men seriens budskap ble ikke innprentet barna med høyt løftede pekefingre eller ved hjelp av sterke, skremmende virkemidler. I *Pernille*--serien var ingen av karakteren direkte ondskapsfull, snarere mer eller mindre snille. For øvrig ble den moralske pillen servert med vilje til å uttrykke solidaritet med og respekt for barneseerne, og i tillegg kom en meget stor og fyldig porsjon humor som tok mye av brodden av tekstens autoritetsutøvelse.

I likhet med *Kanutten*-programmet viste teksten sin positive holdning til barn ved å konstruere den unge Pernille som tekstens heltinne, mens den voksne Mr. Nelson var seriens sydebukk. Tekstens komikk var for øvrig også sentrert omkring den sistnevnte. Ved å gjøre den voksne skikkelsen til latter, og ikke den langt yngre Pernille, ble det uttrykt solidaritet med barneseerne.

Som allerede nevnt i analysen av *Kanutten*-programmet, er latteren imidlertid betinget av at personlighetstrekk som publikum kjenner igjen fra egne liv projiseres over på en skikkelse som ikke umiddelbart innbyr til total identifikasjon slik at empatien ikke tar overhånd. Teksten etablerte en solid estetisk distanse mellom barneseerne og Mr. Nelson ved å framstille han som en person med en uvanlig smakløs klesdrakt og en fremmedartet uttrykksmåte. Men samtidig var det noe umiskjennelig velkjent over Mr. Nelson trang til å slappe av og å spise søtsaker som innbød til innlevelse og en noe beskjemmet gjensynsglede.

Et annet trekk ved *Pernille*-serien som også bidro til å maskere det moralske innholdet i serien, var de mange fantastiske innslagene. Dukkene i serien utgjorde i seg selv fantastiske elementer. Det er fascinerende å være vitne til det naturstridig forhold at dukker, som i prinsippet er livløse gjenstander, både kan snakke og bevege seg. Videre fantes det, som allerede påpekt, både troll, tryllekikkerter og tryllefløyter i denne serien, og til tider blir tilskuerne presentert for fantastiske hendelser: I *Tryllefløyte*-episoden greidde Tralle Tonetroll å mane fram både blomster på bakken og stjerner på himmelen.

Fantastiske elementer, det vil si elementer som klart strider mot vanlige former for ytre sannsynlighet, har innenfor voksenkulturens rammer ofte en utopisk eller satirisk funksjon. I *Pernille*-serien ble det fantastiske i hovedsak brukt for å øke programmenes fascinasjonspotensiale. De fantastiske innslagene i serien innbar selvsagt også en realisering av Lauritz Johnsons programerklæring om å spille opp i mot barnas fabuleringsevne. Ved å åpne grensen for normalvirkeligheten produserer fantastikken dessuten følelser som nysgjerrighet og undring. Fantastikken tilfredsstiller videre en eskapistisk impuls med preg av allmaktsfantasier. Fantastikken kan bidra til "at vi for en stakket stund kjenner frihet fra tyngdeloven i både egentlig og metaforisk forstand, en frihet fra trykket av alle nødvendighetens lover vi presses ned av til daglig" (Svensen 1990:101)

*Pernille*-serien forsøkte også å holde på barnas oppmerksomhet og etablere nærhet til sine seere ved hjelp av direkte henvendelser. Når det gjelder fjernsynsdramatikk eller andre teaterforestillinger rettet mot voksne, henvender skuespillerne seg svært sjelden direkte til publikum. Når det gjelder barneteater derimot - både alminnelig teater og dukketeater - er direkte henvendelser nærmest en konvensjon.

Bruddet med den tradisjonelle distansen mellom fiksjonsunivers og tilskuer når det gjelder tekster for barn, kan forklares ved å henvise til den tidligere nevnte forestillingen om barnet som en udisiplinert seer som ennå ikke behersker den konvensjonelle tilskuerrollen, og som derfor må kontrolleres ved å bli gjort til gjenstand for skuespillerens direkte oppmerksomhet. Men den nevnte konvensjonen kan også bunne i en antakelse om at barn hengir seg mer uforbeholdent til fiksjoner enn det voksne gjør. Voksne tilskuere forventes å innta en tilskuerposisjon preget av en konstant nærværende bevissthet om den estetiske distanse mellom tekst og virkelighet. Å glemme denne distanse anses som pinlig og ukultivert. Det forventes imidlertid ikke, at barn på samme måte skal eller kan opprettholde det samme bevissthetsmessige skille mellom fiksjon og virkelighet.

I *Pernille*-serien var den direkte henvendelsen i hovedsak konsentrert om åpningen og slutten av programmene. Slik begynner for eksempel *Tryllefløyte*-episoden:



*Pernille:* Hei, morn. Morn igjen. Husker dere forrige gang? Husker dere at vi skulle lete etter tryllefløyten?

*Mr. Nelson:* Ja, det husker vi Pernille. Forresten synes jeg det er noe tøys alt sammen. Nå synes jeg at vi kan gå hjem å ha det litt hyggelig, Pernille. Gå rundt i skogen og lete etter tryllefløyter.

Pernilles åpningsreplikk fungerer fatisk for å låne et uttrykk fra antropologen Bronislaw Malinowski (Fafner 1989). Det vil si at replikkene har som sin viktigste intensjon å bekrefte kontakten mellom Pernille og fjernsynsseerne. Tekstens bestrebelser på å etablere en følelse av samhørighet ble ytterligere understreket ved bruken av "inkluderende vi" (Svennivig et.al. 1995). Det er Mr. Nelson som her benytter seg av denne uttrykksmåten. Når Pernille spør om barna husker at de skal lete etter tryllefløyten, inkluderer Mr. Nelson barna i svaret sitt: " Ja, det husker vi Pernille". Appellen til barnas hukommelse har også en fatisk funksjon. Det er velkjent at fellesskapsfølelser etableres via henvisninger til felles erfaringsbakgrunn.

Programmet forsøkte også å engasjere seerne ved å bryte opp narrasjonen med sang og musikk. Iblant var musikkinnslagene integrert i fortellingen. Tryllekikkerten for eksempel fikk man bare til å virke ved å synge en bestemt sang. Tryllefløyten til Tralle Tonetroll gav selvsagt en anledning til å spille fløytemusikk. For øvrig hadde programserien en fast avslutningssang, og hver gang den ble framført ble seerne oppfordret til å synge med. Sangen innebar en mulighet til å aktivisere barn. Aktiviseringstankegangen gjorde seg med andre ord også gjeldende når det gjaldt produksjon av fiksjoner.

Viljen til å skjule *Pernille*-seriens pedagogiske siktemålet i latter og fantasi, kom tidvis i konflikt med ønsket om at barna skulle få med seg tekstens budskap. Denne usikkerheten førte ofte til at teksten ble preget av *redundans*. Det vil si at man repeterte viktige momenter i teksten. I *Tryllefløyten* skjedde dette ved at Pernille eksplisitt uttalte hva som moralen i programmets første segment, en moral som allerede hadde blitt anskueliggjort gjennom det narrative forløpet. Da Mr. Nelson ikke kunne forstå hvorfor hunden var snill mot Pernille og slem mot han, svarte Pernille:

*Pernille:* "Skjønner du ikke det? Ha. Det er jeg sikker på at alle barna skjønner også. Ikke sant dere? Alle barna forstår det at når du er slem mot hunden og sier at den er slem og sint, så må den jo bli sint da vel?"

Denne replikken er dobbelbunnet. På den ene siden lar den seg kun begrunne med utgangspunkt i en tvil om barnas evne til å utlede dukketeaterforestillingens budskap ut fra det narrative forløpet, men på den annen side benektes dette ved at Pernille påstår at hun er sikker på at alle barna allerede har skjønt poenget, det er bare Mr. Nelson som er så dum. I dette ligger selvsagt en innlevelse i barnetilskuerens selvfølelse. Ved å uttrykke en tiltro til barnas oppfattelsesevne styrkes barnas positive ansikt. Teksten vil tydeligvis nødig bli beskyldt for å nedvurdere barnetilskueren. Men fordi viljen til å bygge opp barneseernes positive ansikt blir så langt mer tydelig og eksplisitt artikulert enn det som er vanlig i tekster rettet mot et mer voksent publikum, står virkningen i fare for å bli den motsatte av den intenderte.

### **6.3.6. Form og stil**

Selv om *Pernille og Mr.Nelson* er en serie som har sine kulturelle røtter i dukketeatertradisjonen, har den også påfallende likhetstrekk med situasjonskomedien. NRK introduserte denne sjangeren for norske tv-seere i 1961 da kanalen sendte den nå klassiske amerikanske serien *Pappa ordner alt*. I denne sammenheng er det også relevant å minne om at *Pernille*-seriens umiddelbare inspirasjonskilde ikke lå i en dukketeaterforestilling, men i et svensk fjernsynsprogram for barn. *Pernille og Mr. Nelson* var med andre ord en dukketeaterforestilling som var originalskrevet for fremføring i fjernsynet.

*Pernille*-serien var i besittelse av de fleste av situasjonskomediens sjangerkjennetegn: Den bestod for det meste av avsluttede enkeltepisoder som tok utgangspunkt i relativt hverdagslige hendelser. Narrasjonen var enkel og forutsigbar, og serien hadde et begrenset karaktergalleri hvor karakterene var utstyrt med delvis motstridende personlighetstrekk av mer eller mindre moralsk karakter. Og som i andre situasjonskomedier var seriens mening og underholdningsverdi delvis avhengig av at publikum kjenner karakterenes særtrekk fra tidligere episoder slik at de hele tiden kan humre gjenkjennende og inneforstått når dukkene handlet eller uttalte seg på en ytterst forutsigbar måte.

Fortellingen i den analyserte episoden av Pernille-serien var for øvrig bygd opp etter eventyrets enkle og tradisjonelle narrative mønster. Pernille hadde et oppdrag å utføre, hun møtte på hindringer som hun til slutt overvant med støtte av tryllekikkerten som fungerte som en slags hjelper (Propp 1970). Narrasjonen var i likhet med eventyrene linjært fremadskridende, objektiv og med et tilnærmet allvitende fortelleperspektiv som gav seernes til enhver tid mer informasjon enn det som de ulike karakterene var i besittelse av. I tillegg var slutten optimistisk forutsigbar: Pernille nådde alltid sine mål. Imidlertid var ikke fortellingen om tryllefløyten fullt så dramatisk som folkeeventyrene. Serien holdt seg borte fra de mest nervepirrende hendelsene, og spenningskurven ble dermed relativt flat. Her var det ingen ulver som spiste små piker. Begivenhetene hadde for det meste en langt mer udramatisk karakter.

Til tross for *Pernille*-seriens popularitet, kan det ikke sies å bære preg av estetisk virtuositet. Dukkenes knudrede pappmasjé-fjes hadde noe umiskjennelig hjemmegjort over seg. Dessuten opptrådte de ofte temmelig klomsete og fomlete. I *Tryllefløyte*-episoden hadde Pernille store problemer med å holde fast i tryllefløyten: Det både varte og rakk før hun greidde å få et godt grep om den. Riktignok bar iscenesettelsen, som bestod av enkle, malte teaterkulisser i en naivistisk stil, preg av en viss fantasiutfoldelse og et ønske å gi seerne noe visuelt fascinerende. Men elegant og overdådig var den på ingen måte.

Den nevnte episoden bar videre preg av de begrensede redigeringsmulighetene som eksisterte på 60-tallet. De første programmene ble sendt direkte på luften. Etterhvert ble opptakene gjort på videobånd som NRK hadde gått til anskaffelse av allerede i 1960 (NRKs årsmelding 1960-61), men det ikke ble alminnelig å redigere i båndene før i 1966 (NRKs årsmelding 1966). Dette førte også til at programmet i en viss grad fremsto som filmet teater. Programmets hyppigste billedutsnitt var totalbildet, kameravinkelen var normal og kameraperspektivet var frontalt. Kamerabevegelsene dreide seg stort sett om å holde dukkene sånn noenlunde plassert innenfor billedrammen. Videre inneholdt den analyserte episoden få klipp, de som eksisterte markerte sceneskifte. Kun i et tilfelle ble en scene klippet opp. Dette skjedde i forbindelse med tryllekikkerten. Gjennom denne kikkerten ble det vist bilder fra andre steder enn Pernille og Mr. Nelsons umiddelbare omgivelser. I *Tryllefløyte*-episoden ble det dessuten brukt maske foran kamera for å

illudere Pernilles blikk gjennom det runde kikkertsiktet. Teksten var med andre ord også preget av en vilje til å utnytte fjernsynets visuelle muligheter.

### **6.3.7 Oppsummering**

Gjennom *Pernille*-seriens fikk barna en leksjon preget av en tradisjonell borgerlig oppdragelsesideologi samt en dose antipati mot 'det amerikanske'.

Programmet formidlet at sosial vellykkethet handlet om personlighetstrekk, ved at barna ble fortalt at de ville bli belønnet dersom de var ærlige, hjelpsomme og flittige, og forsøkte å unngå å oppføre seg som nytelsessyke skrytepaver som amerikaneren Mr. Nelson.

Men tekstens implisitte aversjon mot å produsere tydelige skremmebilder som kunne få de små seerne til å ta til tårene, samt dens frykt for å være kjedelig, gjorde at det oppdragelsesmessige siktemålet ble noe ufokusert. Seriens sjarm og tiltrekningskraft var uten tvil knyttet til Mr. Nelson. Han var riktignok både lat og temmelig sleip, men ble også skildret med atskillig varme og ømhet. Det var noe grenseløst befriende ved hans nytelsessyke uvilje mot alle former for uselvvisk aktivitet. Teksten implisitte seer ble dermed et subjekt, som ikke var grunnleggende godt, men snarere splittet mellom dyd og lyst, mellom progresjon og regresjon. Tekstens narrative perspektiv tok på sin side tydelig parti med dyden, men hadde også atskillig sympati med lysten. Den implisitte forfatterens stemme var altså den forståelsesfulle oppdragerens røst som tydelig ønsket signaliserte respekt overfor barnas selvfølelse ved hjelp av den form de direkte henvendelsene fikk, og som dessuten demonstrerte en forsonlig bevissthet om at det ikke alltid er like lett, hverken for barn eller voksne, å leve opp til idealene.

## **6.4. Eventyrstund: Historien om Elle Kari**

Det hvilte det en viss nostalgi over mange av utsendelsene som ble presentert under betegnelsen *Eventyrstund*. Her poserte BUA i rollen som historiefortelleren fra den muntlige fortellertradisjonen, som i skumringstimen samlet familien rundt seg med sine sagn og eventyr. Programmets vignett signaliserte denne posisjonen. Den bestod av et lite landlig trehus omkranset av trær og et hvitt stakitt. Midt på husveggen var det et stort vindu med en hvit lem foran, og på denne stod det skrevet *Eventyrstund* med mørke

bokstaver. Idet programmet tok til åpnet lemmen seg og kameraøyet beveget seg over vinduskarmen. BUA gav altså inntrykk av at i dette programmet fikk barna ta del i en gammel landsens tradisjon.

Historien om Elle Kari inneholdt for øvrig ingen moralske formaninger. Denne sendingen var i hovedsak orientert mot mer nøkterne mål som å gi førskolebarna informasjon om samekulturen og inspirasjon til å bli mer selvhjulpne i hverdagen. Programmet ble produsert i 1964, men var basert på en billedbok kalt *Elle Kari* som ble laget flere år tidligere, nærmere bestemt i 1951.

#### **6.4.1. Synopsis**

Programmet om Elle Kari var en skildring av hverdagslivet til den lille samejenta Elle Kari på 3 1/2 år. Ved hjelp av en montasje av svart-hvitt fotografier, fra det som synes å være et autentisk samisk miljø, og en voice-over fortellerstemme som kommenterte bildene, fikk tilskuerne små innblikk i Elle Karis tilværelse.

Tekstens første del presenterer hennes bosted, foreldre og kjæledyr. Den andre delen viser noen av de hverdagslige ferdighetene som Elle Kari behersket. Programmets siste del inneholder en liten fortelling som handler om det mystiske forsvinningsnummeret til Thjappo, hunden til Elle Kari. Det viser seg til slutt at Thjappo hadde gjort det Elle Kari ønsket å gjøre, nemlig å følge med reinflokken og de voksne samene til fjells. Programmet slutter med at Elle Kari og Thjappo blir gjenforenet da reinflokken kommer tilbake fra oppholdet i fjellet.

#### **6.4.1 Tema 1: Samekulturen - både eksotisk og velkjent**

I forbindelse med dette programmet opptrådte BUA i høy grad som en folkeopplysningsinstans, da det viktigste aspektet ved sendingen var å gi førskolebarna informasjon om samekulturen på en måte som kunne fenge. Samelivet ble gjennomgående positivt valorisert idet teksten pendlet mellom å framheve eksotiske og velkjente trekk ved samenes tilværelse. For å vekke en nysgjerrig interesse hos tilskueren var det innledningsvis det underlige og det fremmedartede som ble aksentuert. I denne

sammenheng var det tydelig at teksten talte til en tilskuer med sørnorsk identitet. Den første innstillingen var et nærbildet av Elle Kari hvor hun på lydsporet blir presentert med navn, alder og bosted. Deretter sier fortellerstemmen at der samene bor

...kan en gå på ski til langt ut på våren, og der går sola aldri ned om sommeren. Det høres veldig rart ut, men slik er det virkelig.

Det fremmedartede ved samekulturen blir også tematisert i de neste bildene som viste en gamme. Teksten påpeker riktignok at Elle Kari bor i et helt alminnelig hus om vinteren, men teksten har ikke inkludert et bilde av dette huset. I skildringen av gammen finnes igjen et forsøk på en positiv valorisering av samenes tilværelse, da det ikke er det tungvinte og primitive ved denne boligen som blir fremhevet. Fortelleren påpeker snarere at gammer er morsomme fordi de der ut som sukkertopper, og fordi det går an å klatre på den.

Etter presentasjonen av bostedet blir foreldrene til Elle Kari introdusert. Når det gjelder moren til Elle Kari, blir det igjen fokusert på det eksotiske både når det gjelder utseende og språk:

Moren til Elle Kari heter Elsa. På hodet har hun en topplue, så hun ligner nesten en nisse. Når Elle Kari snakker med moren sin snakker de ikke norsk, men samisk, og det låter annerledes enn alt du har hørt før.

I tekstens neste segment får seerne se lekene og kjæledyrene til Elle Kari. De får lære at dukken til Elle Kari ikke sover i en liten dukkeseng, men i en liten komse. Når det gjelder kjæledyr har den lille samejenta ei geit, et reinsdyr som hun fikk i dåpsgave, og hunden Thjappo som blir framhevet som det dyret hun er aller mest glad i

#### **6.4.2. Tema 2: Dersom Elle Kari kan - kan du også**

Den første delen av programmet streber altså etter å gi barna et positivt forhold til samekulturen. I den andre delen blir vektleggingen av det spesielle ved samekulturen skjøvet til side idet teksten går over til å handle om noe som er et felles mål for små barn uansett kultur: nemlig evnen til å greie seg selv. Fortellerstemmen opplyser seerne om at Elle Kari både kan veve bånd, vaske kopper, gå på ski og samle bjørkeris som skal brukes

som golvbelegg i gammen. Samtidig formidler teksten Elle Karis strev med å mestre forskjellige aktiviteter:

Hun kan greie håret også - nesten iallfall. Men flettene må mor hjelpe henne med.

I dette ligger det både en understreking av likhetstrekkene mellom barn av ulike etnisk tilhørighet - barn i begge kulturer strever med å bli like flinke som de voksne - og en implisitt pedagogisk oppfordring til barnetilskuerne om å bli mer selvhjulpne.

### **6.4.3 Tema 3: Tiden som problemløser**

Programmets siste del består av en fortelling. Narrasjonens omdreiningspunkt er på den ene siden Elle Karis engstelse og skuffelse når hunden Thjappo, som hun er så glad i, plutselig en dag forsvinner. På den andre siden tematiserer fortellingen små barns lengsler etter å bli fullverdige medlemmer av kulturen. Tekstens emosjonelle og sosiale klangbunn er med andre ord barnets redsel for å miste den de er glad i, samt en frustrerende opplevelse av eksklusjon fra de voksnes verden.

Fortellingen innledes med et bilde som viser at de voksne samene en dag tidlig på sommeren, går med reinflokken til fjells. Deretter følger et fotografi av Thjappo som ser etter de voksne med triste hundeøyne. På lydsporet blir det poengtert at Elle Kari og hunden er for unge til å få være med:

Men Elle Kari er for liten til å bli med. Det er Thjappo også, syns far. Men Thjappo er nok ikke enig, og han blir svært lei seg.

Teksten projiserer Elle Karis ønske om å bli inkludert i de voksnes planer over på hunden. Thjappo forsvinner nemlig, og Elle Kari leter fortvilet etter den. Til slutt griper moren inn, og forteller henne at Thjappo helt sikkert har dratt til fjells sammen med de andre, og at han der vil lære seg å bli en god vakthund for de små reinsdyrkalvene. Videre forsikrer hun Elle Kari om at Thjappo vil komme tilbake til høsten. Og det narrative forløpet viser at moren hadde rett. Idet hun forteller, blir det vist bilder av Thjappo på høyfjellet sammen med de andre samene. Bokens aller siste bilder fokuserer på Elle Karis glede når

reinflokken kommer tilbake igjen, og med dem Thjappo. Tekstens siste replikk inneholder et løfte om at til neste år vil også Elle Kari være stor nok til å bli med til fjells:

Den kvelden hadde Elle Kari Thjappo tett ved siden av seg inne i gammen, og hun sovnet så fort at hun ikke rakk å kle av seg engang. Men Thjappo kunne ikke sovne. Han holdt vakt over Elle Kari, akkurat slik han hadde holdt vakt over reinkalvene om sommeren. Og han tenkte: "Neste gang jeg drar til fjells, vil jeg ha Elle Kari med meg".

Teksten gir med andre ord barneseerne et optimistisk håp om at mye av det som oppleves som vondt og vanskelig nå, vil ordne seg i fremtiden. En må bare ta tiden til hjelp.

#### **6.4.3. Den interpersonelle dimensjonen: En konfronterende tekst**

Programmet om *Elle Kari* har ikke karakter av å være et publikumsfrieri. Dette er ikke en tekst som omslutter barneseerne med lystbetonte suverenitetsopplevelser som f.eks. programmet om Kanutten. *Elle Kari* er en tekst som isteden for å behandle tilskueren som et subjekt som må få styrket selvfølelsen sin, forholder seg til barneseerne som nysgjerrige og kunnskapssøkende individ som ikke har behov for å hverken smiger eller moro for å være interesserte og engasjerte. Teksten flyter stort sett av gårde i et rolig tempo uten noe særlig dramatik bortsett fra når Elle Kari leter etter Thjappo. Teksten legger heller ikke opp til latterutbrudd, den kaller knapt nok på smilet. Her drives det i lange perioder ingen påfallende flørting med tilskuerens emosjoner og selvfølelse. Teksten beveger seg heller mot det monotont dvelende.

Men samtidig signaliserer teksten også en tydelig sensibilitet overfor barnetilskuerne. Tekstens fokus på en liten samepike på 3 1/2 år tilkjennegir et ønske om å nå de aller minste seerne. Programmet synes å bygge på en antakelse om at teksten vil engasjere de unge tilskuerne mer dersom hovedpersonen befinner seg i deres egen alderskategori. Elle Kari er den sentrale aktør på nesten alle bildene, og fortellerstemmen forklarer hva hun tenker og føler. Men samtidig er det valgte fortellerperspektivet med på å begrense programmets informasjonsbredde. Barnetilskueren får ikke vite mer om samenes liv enn de aktivitetene som Elle Kari forholder seg til.



Men teksten viser sin bevissthet om seernes nærvær på flere måter. Som i programmet om Pernille og Mr. Nelson snakker fortelleren innledningsvis direkte til publikum og både hilser og stiller spørsmål. Med dette siktes det mot å etablere en viss nærhet til barna som er på programmet. Åpningssekvensen tiltaler for øvrig barna både som enkeltindivid og gruppe – både som du og dere.

Morn alle sammen, vet dere hvor jeg er nå? Nå er jeg liksom på Finnmarksvidda langt nord i Norge der hvor samene bor. Har du vært på Finnmarksvidda noen gang? Eller har du sett samer andre steder? Men i hvertfall skal det jo bli moro å se hvordan samene lever. Så i dag skal du få bli med meg å hilse på en liten samepike som heter Elle Kari.

Viktig i forbindelse med nærhetsdimensjonen er fortellerens stemmebruk og kroppsspråk. Idet hun begynner å snakke zoomer kamera inn mot et nærbilde av ansiktet hennes. Med lett oppsperrde øyne søker hun å etablere kontakt med fjersynsseeerne. Ansiktet formidler en særlig intensitet og inderlighet som signaliserer at hun taler til barn, og ikke til voksne. Prosodien er relativ nøytral, men til en viss grad formidler også setningsmelodien den nevnte intensiteten idet den beveger seg over en større skala enn det som er vanlig i programmer for voksne.

Videre tilstreber teksten et solidaritetsforhold mellom fortelleren og tilskueren ved at fortelleren påpeker likhetene mellom seg og tilskuerne:

Om vinteren bor Elle Kari i et helt alminnelig hus, akkurat som du og jeg.

En annen teknikk som teksten bruker for å inkludere tilskueren, er å foregripe barnas reaksjoner på de opplysningene som presenteres. Etter at det har blitt fortalt at der Elle Kari bor kan en gå på ski til langt ut på våren, påpekes det at

Det høres nok rart ut (for deg), men slik er det virkelig.<sup>24</sup>

De retoriske grepene som teksten bruker til å skape et positivt bilde av samekulturen, er også laget med tanke på at seerne er barn. Samekulturen kobles til aktiviteter som man antar er lystbetonte for barn slik som skigåing og klatring. Når det kalde klimaet skildres,

---

<sup>24</sup> Min parentes

fokuseres det på de gode mulighetene for å gå på ski. Beskrivelsen av gammen inkluderer, som allerede nevnt, en opplysning om at gammer er fine til å klatre på.

At dette er en tekst tilrettelagt for barn, kommer også frem ved valg av underkategorier i forbindelse med samekulturen. Disse handler alle om de såkalte nære ting i tilværelsen - familien, kjæledyr, daglige gjøremål som vasking og greing av håret. Men dette gjøres det eksotiske hjemlig og forståelig for barnet, samtidig som historien renses for skremmende innslag eller innslag som problematiserer samenes posisjon i det norske samfunnet. Teksten reiser ingen tvil om at Elle Karis tilværelse er grunnleggende trygg og god. Her finnes det ikke spor av den sosial urettferdighet eller diskriminering.

Men selv om denne teksten ikke inneholder skremmende bilder, er den heller ikke redd for å konfrontere barneseerne temmelig direkte med små barns manglende ferdigheter og utøyelige temperament. Denne teksten er altså mindre redd for å representere barn på en negativ måte enn for eksempel *Kanutten*. Elle Kari blir på ingen måte idealisert. Seerne får kjennskap både til hennes manglende ferdigheter på forskjellige områder og til hennes raseri. På den ene siden kan dette gi barnepublikummet en betryggende visshet om at andre barn ligner på dem selv. Men samtidig innebærer portretteringen av Elle Kari en potensielt ubehagelig påminnelse om egen tilkortkommenhet.

*Elle Kari* presenterer også barna for en tilværelse hvor barna klart og udiskutabelt er underlagt de voksnes autoritet. Foreldrene til Elle Kari representerer grensesetting idet faren bestemmer at hun er for liten til å dra til fjells og moren hindrer henne i å leke med den varme kaffekjelen. Videre påpeker teksten hvor dyktige foreldrene er i forhold til Elle Kari. Et bilde av Elle Kari ved båndveven blir ledsaget av følgende kommentar:

Noe av det morsomste hun vet, er å veve fine bånd. Far har laget en liten vevstol til henne av reinhorn. Den binder hun fast til en trestokk i veggen, og så prøver hun å gjøre slik som mor. Men jeg er ikke helt sikker på at båndene hennes blir riktig så fine som mors.

Moren til Elle Kari blir også fremstilt som mer innsiktsfull enn Elle Kari idet hun i motsetning til datteren har skjønnet at Thjappo har dratt til fjells sammen med de andre samene. Den samme scene demonstrerer dessuten hennes evne til å gi trøst og omsorg.

I denne teksten er det med andre ord de voksne og ikke barna som blir idealisert. Tekstens blikk på de voksne er udelt positivt og tillitsfullt, mens *Elle Kari* både raser og gråter. Implisitt argumenterer fortellingen derfor for nødvendigheten av at voksne må styre barna. Fortelleperspektivet tilhører en voksenperson som er trygg på sine egne verdier og deres relevans for den oppvoksende generasjon. Dette innebærer at selv om denne teksten på mange vis solidariserer seg med barnetilskueren så tilstreber den ikke en fullstendig identifikasjon med de potensielle barnetilskueren. Teksten forsøker med andre ord ikke å skjule at den styres av en voksen forteller som har en viss forståelse for barnets situasjon, men som heller ikke er redd for å omtale barnets feil og mangler på en utvetydig måte. *Elle Kari* er altså ikke et program som tilbyr barna et temporært tilfluktssted fra de voksnes autoritet, men tegner opp en grunnleggende asymmetrisk maktrelasjon mellom barn og voksne hvor det er de voksne som vet best.

#### **6.4.4 Fiksjons- eller faktakontrakt?**

Fjernsynets programmer tradisjonelt delt i to hovedkategorier - fiksjonsprogrammer eller faktaprogrammer. Som tidligere nevnt, har det har blitt påpekt i en dansk undersøkelse at 60-tallets fjernsyn var preget av en relativt stor grad av entydighet når det gjaldt hva slags kategori et gitt program tilhørte, men at faktakontrakten stod noe svakere når det gjaldt barneprogrammer (Bondebjerg 1993). Denne sistnevnte tendensen utspalter seg i programmet om *Elle Kari*. Det er problematisk å karakterisere denne sendingen som enten fiksjon eller fakta.

Umiddelbart synes *Elle Kari* å være et faktaprogram. Som nevnt handler programmet hovedsakelig om en redegjørelse for livet til en samejente. *Elle Kari* presenteres både med navn, alder og bosted, og vi får høre om klima og levemåte i den landsdelen hvor hun bor. Dermed skapes det et bestemt inntrykk av at det er en virkelig samepike som seerne får møte. Videre fremtrer bildene som presenteres som autentiske fotografier. Bildene er ikke preget av et stilisert spill med linjer og volumer, lys eller skygge, men av naturlig belysning og billedutsnitt som tilsynelatende fanger inn et naturlige miljø med sitt mangfold av tilfeldig plasserte gjenstander. Personene på bildene ser ikke inn i kameraet og blir avfotografert idet de utfører alminnelige gjøremål. Dermed formidles en illusjon av

at det vi ser på bildet ikke dreier seg om noe som er iscenesatt for kamera, men at kameraet passivt fanger inn et stykke autentisk liv. Kamerablikket er med andre og oppdagerens eller antropologens blikk og ikke den selvbevisste estetikerens som omhyggelig komponerer sine bilder i henhold til et ønske om å sette sitt eget stempel på virkelighetsrepresentasjonen.

Teksten har visse likhetstrekk med det filmteoretikeren Bill Nichols (1985) har kalt en dokumentar i "the expository mode" hvor det presenteres et argument om den ytre virkelighet formidlet gjennom en voice-over, som gir en fortolkning av det billedmaterialet som formidles. Men programmet lar seg ikke uproblematisk innordne i en slik kategori selv om programmets fortellerstemme er med på å forankre billedenes mening. En åpenbar forskjell er at fortelleren av historien om Elle Kari blir behørig presentert i begynnelsen av programmet. Fortelleren er skuespillerinnen Ingebjørg Sem som for anledningen er iført en samedrakt. Studio har en setting som skal forestille Finnmarksvidda: Sem sitter foran et sametelt og på himmelen over teltet kan tilskueren se drivende skyer.

En slik innledning hadde vært utenkelig i et tradisjonelt faktaprogram. Motivasjonen for en slik åpning ligger selvsagt i det tidligere nevnte ønsket om å videreføre den gamle muntlige fortellertradisjonen, men også i en streben etter å skape det som har blitt kalt "the effect of immediacy" (Ellis 1982) som innebærer en formidling av en illusjon om at tilskuer og programleder befinner seg i den samme tidsdimensjonen.

Det finnes også et annet tegn som kan tyde på et mer relativt avslappet forhold til faktakontrakten når det gjelder barneprogrammer. I billedboken som programmet er bygget på, står det at Elle Kari bor i Lappland i Sverige. NRK har, som allerede antydnet, valgt å fornorske sin versjon med å si at samejenta bor i Finnmark. Her gis det ganske bevisst og overlatt en feil saksopplysning. Denne konkrete hendelsen er på mange måter en bagatell som sannsynligvis ikke har konsekvenser for programmets læringsverdi. Men på prinsipielt grunnlag har dette interesse, idet dette indikerer at kravet om korrekte saksopplysninger ikke synes å gjelde i samme grad for barneprogrammene som for voksenprogrammer. En annen forklaring på den nevnte omskrivningen, er selvsagt at NRK

ikke oppfattet boken om Elle Kari som en dokumentarisk skildring, men snarere som en fiksjonelt forløp ikledd en realistisk form.

#### **6.4.5 Form og stil: Fra billedbok til fjernsynsprogram**

Programmet om Elle Kari blander sammen ulike organiseringsformer av stoffet. Det to første delene av programmet har det som kan kalles en kategorisk form (Bordwell og Thompson 1986). Tekstens overordnede organiseringsprinsipp er ikke her det narrative, men presentasjonen av ulike underkategorier av det som er programmets hovedkategori, nemlig samelivet. Sendingens siste del, har som allerede nevnt, en narrativ struktur.

Programmet bygger som kjent på en billedbok. I tilretteleggelsesprosessen til fjernsynet er svært lite endret bortsett fra den innledende sekvensen der fortelleren presenteres for seerne i et oversiktsbilde.

I *Elle Kari* får vi bare se fortelleren i dette åpningssegmentet selv om stemmen ligger som voice-over i løpet av hele programmet. I flere av de andre programmene i *Eventyrstund*-serien fokuseres det mer på fortelleren enn på illustrasjonene. I disse versjonene av programserien bidrar fortellerens ofte svært ekspressive mimikk og intonasjon til å illustrere eller anskueliggjøre hvordan karakterene i de ulike fortellingene ser ut, hvordan de snakker og hva de føler. Fortelleren foretar med andre ord en form for minidramatisering og dermed en aktiv fortolkning av fortellingen i kraft av sin stemmebruk og ansiktsmimikk.

Fjernsynsteoretikeren Horace Newcomb har påpekt av fjernsynet er på sitt beste når det viser ansikter enten det nå dreier seg om nærbilder eller talkinghead-formatets halvnære billedutsnitt. Å betrakte ansikter byr for mange mennesker på en særlig fascinasjon. Walter Benjamin har kalt ansiktet for prototypen på et klassisk kunstverk idet han skriver at ansiktet er et spekter av samvirkende elementer som danner et hele. En minste lille trekning og uttrykket forandrer karakter.

Fjernsynsmediets hang til å dvele ved det menneskelige ansiktet skaper assosiasjoner i retning av portrettkunsten (såvel som en rekke populærkulturelle uttrykk som ukeblader og

plakater). Det har blitt påpekt at portrettet henter sin psykiske fascinasjonskraft fra spedbarnets tidligste erfaringer i sin mors favn. Spedbarnet greier svært raskt å skjelve mellom og kjenne igjen ansiktet til sin primære omsorgsperson. Disse ansiktstrekkene betyr for barnet overlevelse og en lystfylt tilfredsstillelse av alle behov. Den spontane gjenkjenning og fortolkning av ansikter fortsetter med å være en viktig instrument til å hankes med tilværelsen også seinere i livet. Ansiktet er sjelens speil, er et velbrukt ordtak. Det blir påstått at i ansiktet kan man lese sannheten om mennesket og skille venn fra fiende (Brilliant 1991).

Men som påpekt innledningsvis i dette avsnittet, er det bortsett fra introduksjonssegmentet, en forbausende grad av samstemthet mellom billedboken og programmet. Bokas tekst er brukt bare med ubetydelige endringer og fotografiene blir stående noen få øyeblikk lenger enn det tar fortelleren å lese billedteksten høyt. Bildene er stort sett montert sammen med rene klipp, men for å skape myke overganger søker kamera å finne grafiske matcher ofte ved hjelp av å manipulere med billedutsnittet. Bildene i programmet er videre avfotografert i den rekkefølge og i det antall som de finnes i boken. Billedutsnittene er ofte noe trangere i fjernsynsprogrammet, men denne forskjellen er sjelden påfallende. Avfotograferingen av bildene er imidlertid ikke slavisk og stillestående. Det manipuleres både med billedutsnittet og kamerabevegelser. Det zoomes inn og ut relativt flittig, og kamera foretar en god del tilter og et par mindre panoreringer. Slik skapes det bevegelse og dynamikk i billedstrømmen. Men det oppstår også problemer med fokus og enkelte av kamerabevegelsene skaper en del ufrivillig liv og røre. I enkelte tilfeller understøtter kamerabevegelsen det som blir sagt på lydsporet. Et eksempel på denne teknikken finnes der hvor lydsporet formidler at gammer er morsomme å klatre på for barn. Idet denne replikken faller tilter kamera oppover stillsbildet av gammen i en slags klatrebevegelse.

#### **6.4.6 Oppsummering**

I denne teksten forsøker BUA å forene rollene som folkeopplyser, oppdrager og sjelesørger, med særlig vekt på den førstnevnte rollen. Elle Kari ga førskolebarna informasjon om en marginalisert gruppe i det norske samfunnet. Mot slutten av 50-tallet begynte de politiske myndighetene i Norge å innse at samefolket var en forsømt og diskriminert befolkningsgruppe. Denne erkjennelsen resulterte i Samekomitéens innstilling

som ble ferdig i 1959. Denne innstillingen dannet grunnlaget for en egen stortingsmelding om samene i 1963.

Hovedlinjen var at fra nå av skulle samene i Norge ha anledning til å bevare sin egenart og kulturelle i den utstrekning de selv ønsket det. De skulle skaffes kår "som kunne bringe dem på høyde med resten av den norske befolkningen(Ustvedt 1981: 314).

I 1964 valgte altså BUA å lage et småbarnsprogram om samene riktignok uten å fokusere på denne befolkningsgruppens problemer. Fremstilling av samekulturen var utpreget idylliserende og dvelte hovedsaklig ved det eksotiske.

Det oppdragende elementet i historien om Elle Kari ligger i at den velger å fokusere på samepikens strev med å bli mer selvstendig. Det terapeutiske elementet i programmet dreier seg om en artikulering av det lille barnets lengsel etter å bli voksen og den frykt som oppstår når noen man er glad i blir borte.

Totalt sett preges denne utgaven av *Eventyrstund* av et helt annet emosjonelt klima enn det som finnes i henholdsvis *Kanutten* og *Pernille og Mr. Nelson*. Barnetilskueren blir ikke tilbudt identifikasjon med en idealisert utgave av sin like, men blir konfrontert med et barns avhengighet av og tilkortkommenhet overfor voksengenerasjonen. Tekstens stille ingen spørsmålstegn ved denne rangordningen, barnet må akseptere sin plass i samfunnet. Men samtidig understrekes det at en dag vil også barnet tre inn i de voksens rekker. Løsningen på barnets problemer ligger i fremtiden, i drømmen om en dag å bli voksen.

## 6.5. Du og jeg og vi to

I motsetning til tre allerede omtalte programmene besto *Du og jeg og vi*-serien av sendinger satt sammen av mange ulike innslag som ble bundet sammen av en sentral programleder. Programmets tittel gir en viss indikasjon på at drivkraften bak denne serien, som for første gang dukket opp under *Kosekrok*-vignetten i 1965, var et ønske om å stå mest mulig i direkte kontakt med seerne. Programnavnet konnoterer lekent og med sans for språkets rytmiske og lydlige kvaliteter det menneskelige samvær som en kilde til berikelse. Tittelen kan oppfattes som en sammensmeltingsmetafor hvor to atskilte enheter forenes i en lystfylt symbiose. I NRKs årsmelding omtales serien på denne måten:

En annen fredagspost er "Du og jeg og vi to", der en gjennom samtaler, brevveksling, innsending av tegninger, naturfunn etc. søker å oppnå en særlig levende kontakt med barna (1967).

Programtittelen har også andre betydnings- og opplevelsesdimensjoner enn den glade, poetiske klangen idet den henspiller på en kjent barnesang med samme navn. Denne visen, som handler om to som reiser til England i ei tresko, er en lystig sang som bygger på barns fantasi og lekeverden, deres evne til å blåse liv i døde gjenstander, i dette tilfellet treskoen.

Programmets langvarige og meget forseggjorte vignett formidler denne sangen på lydsporet, mens billedsporet består av en dukkefilm hvor sangtekstens handlingsgang illustreres. Tilskueren blir vitne til et tydelig narrativt forløp formidlet i klassisk kontinuitetsklipping hvor to små dukker legger ut på seilas i en liten tresko. Denne seilasen tar plass i et eventyrlig og romantisk landskap med slott og vakkert buede steinbruer, med tinnsoldater og små harepuser. Treskoen kullseiler i et stryk mens musikken lyder farefull og truende på lydsporet, men heldigvis går det bra til slutt. Vignetten lover med andre ord skjønnhet, eventyr, dramatik og spenning med en lykkelig slutt.

Vignetten lover nok et hakk for mye. *Du og jeg og vi to* var fremfor alt et pludreprogram, et slags talkshow for barn. Mye av programmet bestod av hyggelig småprat som programlederen Ragne Tangen rettet delvis mot barna og delvis mot seriens to faste gjengangere: postmannen og vaktmesteren. De to sistnevnte stod i tillegg for en del burleske opptrinn som gav programmet et lett og komisk preg. Interaksjonen mellom de tre faste programmedarbeiderne var viktig i profileringen av programmet.

### **6.5.1 Synopsis**

Den utgaven av programmet som danner utgangspunktet for analysen, ble produsert i 1968. En grov segmentering av denne sendingen ser slik ut:

1. Tante Ragne hilser på barna og gjetter vaktmesterens gåte
2. Presentasjon av dagens rom - kjøkkenet
3. Presentasjon av barnas innsendte tegninger
4. To filmer som viser barn som går på besøk til eldre



5. Postmannen og tante Ragne lager pannekaker med blåbær (Denne delen inkluderer en film hvor en barnesang av Alf Prøysen blir dramatisert.)

Programmet åpner med at det presenteres et mysterium som umiddelbart engasjerer tilskuerne i en gjettelek. Tante Ragne står foran et stengt dør og lurere på hva slags rom som skjuler seg bak døren. I 1968 tok mange av *Du og jeg og vi to-* programmene utgangspunkt i såkalte *Du og jeg og vi to-*huset som også ble kalt Huset-med-det-rare-i. Dette huset som det var laget en modell av i studio, bestod av en rekke rom som de enkeltstående programmene besøkte etterhvert. Huset var uvanlig i den forstand at det ikke var et ordinært bolighus som bestod av kjøkken, soverom og bad. Det hadde også postkontor, teater, et musikkrom, et dyrerom etc.. Via de ulike programmene kunne altså barna få kjennskap til ulike emner og sosiale arenaer.

### 6.5.2 Innslagenes tematikk – lyst og moral

Innslagene i det utvalgte programmet i *Du og jeg og vi to-*serien er hovedsakelig av det lettere underholdende slaget. Det første - presentasjonen av kjøkkenet - innebærer en tydeliggjøring av begrepet kjøkken. Ordet gjentas flere ganger og vaktmesteren og tante Ragne gir seerne en rask omvisning i studiokjøkkenet. Det hele skjer på en temmelig tilfeldig, ja nærmest halvhjertet måte. Billedutsnittet er for det meste totalt idet det følger vaktmesteren og tante Ragne rundt i rommet. Dermed fanges ingen av kjøkkenets detaljer inn. Det streves tydeligvis med å gi situasjonen et naturlig og ikke altfor belærende preg. Det samme tilfeldige og upresise preget gjelder for replikkvekslingen. Det er ikke mye informasjon om kjøkkenet som ligger i disse utsagnene - de handler mest om at alt er flott og hyggelig:

*Tante Ragne:* Næ, så flott det var her.

*Vaktmesteren:* Ja, og se her er flotte krukker med gammel skrift, peber, allehånde og muskat. Og her er, her har du mat i skapet, for det må vi ha når vi er på et kjøkken vet du. Tallerkener, det er mest til pynt det. Også et skap her til litt forskjellige ting, og der kan du sitte å spise og hygge deg. Ikke sant? Og her kan vi lage mors deilige kjøttkaker. Kan du det da?

*Tante Ragne:* Det må du spørre barna mine om for det er jeg ikke sikker på.

*Vaktmesteren:* Ja, jeg skal gjøre det.

Det neste innslaget innledes med at vaktmesteren bærer inn i studioet en løs vegg med mange tegninger på, og Ragne Tangen presenterer disse for seerne idet kamera glir i nærbilde over tegningene. Denne presentasjonene skjer med mange rosende ord og vendinger og takksigelser til alle barna som har laget de fine tegningene:

Da tror jeg vi skal se på tegningene på tegneveggen aller først i dag. Den første tegningen vi ser på er av en stor elefant, og den har Kristin Ledsaga laget, fra Oslo. En flott elefant. Du kan ikke se farvene, men den er like flott for det. Også skal vi se på postbilen til postmannen. Det er nummer tretten står det på den, så han må ha mange postbiler. Og det er Bjørn Haugesveen som har laget den. Han har laget den av sånne fine luftmasker vet du. Den er fin Bjørn. Og søsteren hans, hun har laget det fine bildet som står rett under. Og det har hun laget av stoff som hun har limt på papp. Hun er også fra Eidanger. Begge to er fra Eidanger. Er ikke det fint?

I det tredje innslaget blir imidlertid tonen en annen idet Ragne Tangen løfter en moralsk pekefinger til de små seerne. Hun innleder med å spørre barna om noen av de har husket på å sende brev, tegninger eller blomster til gamle mennesker som sitter helt alene. Bakgrunnen for dette spørsmålet lå i at ensomme gamle mennesker etterhvert var blitt et gjennomgangstema i sosialdebatten i etterkrigstidens Norge. Riktignok hadde bedre alders- og enkepensjoner gjort livet lettere for mange eldre etter krigen. Men ulempen med den økende graden av økonomisk uavhengighet, var en markant vekst av antallet én-persons-husholdninger, noe som for mange eldre medførte sosial isolasjon og økt avstand til resten av familien (Wærness i Alldén et.al. 1986:304-305).

Spørsmålet ble fulgt opp at ved at det ble vist to små filmer som begge viser småjenter som går på besøk til eldre, henholdsvis med tegninger og med blomster. Ragne Tangens stemme ligger som en forklarende og fortolkende voice-over på lydsporet.

Både bildene og kommentaren har en utvetydig retorisk oppbygging. Den første filmen viser ei søt lita jente på 3 1/2 år som først gir en tegningen til en gammel dame på aldershjem som smilende gir henne en klem til takk. Deretter besøker hun sin oldefar som også får en tegning. Seerne får se hvordan hun trygg og tilfreds kryper opp i oldefarens fang. I den neste filmen danser tre sommerkleddede jenter på en blomstereng, hvor de så plukker blomster som de gir til en gammel dame som bor alene i et tømmerhus i nærheten. Til takk blir de tre jentene bedt inn i stuen til godbit. Å gå på besøk til eldre mennesker blir med andre ord fremstilt som uproblematisk og svært hyggelig selv om den observante

seer kan spore en viss forlegenhet hos barna i de to filmene. Barna blir heller ikke forberedt på at det sannsynligvis er slik at ikke absolutt alle eldre synes at det er så hyggelig å få besøk av barn.

Teksten forsøker å overbevise barna om betydningen av å være oppmerksomme mot eldre mennesker delvis ved å spille på barnas medfølelse, de eldre blir framstilt som ensomme, og delvis ved å understreke at barna selv kan ha utbytte av å snakke med eldre mennesker fordi de har så mye morsomt å fortelle fra gamle dager og fordi de kan ha en godbit på lager. I sin kommentar til de to små filmene legger ikke Ragne Tangen skjul på at hun synes at alle barn bør gå på besøk til eldre mennesker som bor alene. I helhet høres kommentaren til den sistnevnte filmen om eldrebesøk slik ut:

Det er andre barn som også har vært flinke. Disse barna bor i Trøndelag. Og nå hopper de fram gjennom skogen og gjennom enga, og de vet akkurat hva de skal gjøre. Jo, de skal lage hver sin fine bukett med markblomster. De peneste blomstene i hele enga, plukker de nå. Det er så mye å velge i. Du ser sikkert at de finner prestekrager. De finner blåklokker og, smørblomster og fine strå vet du. Tiriltunger og. Der kommer sauene. Det er bare såvidt at barna ikke glemmer seg bort fordi sauene vil så gjerne hilse på dem. Men heldigvis der går de videre opp til et lite hus i skogen. Og i det huset bor det en snill gammel dame. Hun bor der helt alene. Og det at hun kommer til å bli så glad for en blomsterbukett en gang i blant. Det er derfor de kommer. Og nå får de sitte i den fine sofaen å prate, og jommen får de litt godt også. Det er kanskje flere av dere som har vært så flinke i sommer å huske på de som er gamle og ensomme, og hvis ikke kan du spørre mor nå om hun kan hjelpe deg litt. Så er det mange, mange som kommer til å bli glad for det som du kommer til å tegne og gi dem. Det må du se å huske på.

I programmets siste innslag er det igjen tid for å spre glede og velbehag i seerne. Pannekakestekingen, som postmannen foretar på en uhyre klønete måte, spiller opp mot mange barns kulinariske begeistring for nettopp denne retten. Læringsverdien i dette segmentet er minimalt bortsett fra at barna får kjennskap til de ingrediensene som pannekakerøra består av. Den implisitte barnetilskuerne i *Du og jeg og vi to* er nemlig for ung til å lage pannekaker alene, men det blir sagt at de kan hjelpe mor. Indirekte advares barna mot denne aktiviteten ved at de får se at postmannen brenner seg på fingeren.

Innslaget om pannekakestekingen blir for øvrig avbrutt av et musikalsk en filmatisk dramatisering av Alf Prøysens *Blåbærwise*. Dette innslaget er omhyggelig motivert ved

hjelp av et fiktivt brev som Alf Prøysen har sendt til *Du og jeg og vi to*. I brevet skriver han at han skulle ha vært i blåbærskogen for å plukke bær. Brevet inneholder også en oppskrift på blåbærpannekaker. Det er liksom dette brevet som setter tante Ragne og postmannen på tanken om å steke pannekaker. Etter at pannekakerøra er ferdig, får postmannen øye på tryllekikkerten og det er denne som liksom inneholder filmatiseringen av Prøysens *Blåbærwise*.

### **6.5.3 Den interpersonelle dimensjonen – både autoritær og familiær**

*Du og jeg og vi to* er det program hvor den interpersonelle dimensjonen er svært utpreget. Programmets ønske om å styrke barnets selvfølelse er påtakelig spesielt i tilknytning til presentasjonen av barnas tegninger. Men seernes positive ansikt bygges også potensielt opp gjennom programmets humoristiske virkemidler i rammen rundt sendingens ulike innslag hvor vaktmesteren og postmannen får lov til å utfolde sine klovnerier i et samspill med den sentrale programlederen.

I likhet med sitcom-familiens struktur står karakteregenskapene til de tre i et dynamisk motsetningsforhold til hverandre. Ragne Tangen utgjør tekstens rasjonelle og moralske midtpunkt. Vaktmesteren og postmannen er begge temmelig grovt karikerte skikkelser som har ulike funksjoner i programmet. Vaktmesteren er spesielt knyttet til presentasjonen av de ulike rommene fordi han er i besittelse av nøklene. Han bli konstruert som en lun og godslig type, en rund, litt fremoverbøyd skikkelse med bart og runde briller som henger temmelig langt nede på neseryggen. Han snakker litt langsomt, men er samtidig en skikkelig luring. I den analyserte episoden varter han innledningsvis opp med gåter, og i forbindelse med pannekakesteking forsøker han å snike til seg flere ekstraporsjoner med pannekake ved å kle seg ut og utgi seg for å være forskjellige gjester. Han har med andre ord et barnslig begjær etter pannekaker. Han blir imidlertid avslørt når han til sist utstyres seg med en Fred Flinstone-maske. Han konstrueres som lattervekkende på grunn av at hans maskeringskunst er temmelig begrenset. Seerne avslører tricksene hans lang tid før det faktisk går opp for tante Ragne og postmannen at de blir lurt.

Postmannen er på mange måter vaktmesterens rake motsetning: liten spretten og med en nesten manisk lystighet. Hans komiske potensiale knytter an til slapstick-komediens

fysiske humor. Idet han dukker opp i programmet beveger han seg på en forunderlig måte med skjev rygg og bøyd knær. Det viser seg at han har fått kink i ryggen da han var ute i skogen for å plukke bær. Pannekakesteking utfører han med stor iherdighet. Han greier å snu en pannekake i luften, men generelt kan enhver med den aller minste kunnskap om pannekakebaking se at han er en temmelig elendig pannekakesteker. I møte med postmannen blir altså tilskuerposisjonen igjen preget av overlegenhet.

Men sendingen inneholder også øyeblikk med tydelig autoritetsutøvelse hvor det den maktmessige asymmetrien mellom barn og voksne blir synliggjort. Dette gjelder spesielt det tidligere innslaget om de ensomme eldre. Tangen benytter seg her av direktiver idet hun presser på for å få barna til å besøke eldre. Med dette utfører hun en språkhandling som kan oppleves som påtrengende og ansiktstruende idet seernes negative ansikt blir satt på spill ved at det blir gjort inngrep i deres potensielle handlingsfrihet.

Generelt sett fremstår imidlertid tante Ragne, i den analyserte episoden, som en hyggelig voksen som henvender seg til barna på en familiær måte. men stadig med en viss distanse intakt. Programmets aura av distansert familiaritet blir understreket ved programlederens klesdrakt. Hun er kledd i et pent fritidsantrekk med hvit høyhalset genser og en mønstret buksedress.

Den noe 'formelle nærheten' gjentar seg i replikkene. Programmet åpnes med et relativt intimt, halvnært billedutsnitt av det smilende ansiktet til tante Ragne idet hun hilser seerne på denne måten:

Goddag, og vel møtt til det første *Du og jeg og vi to* etter sommerferien. Jeg håper at du har hatt det bra i sommer. Det er nok ikke alle som har hatt like fint vær, for det har ikke bare vært fint vær. Men barn kan jo hygge seg allikevel ikke sant?

De innledende replikker er basert på en blanding av forskjellige talesjangre. De første ordene - goddag og vel møtt - låner sjangertrekk fra det en kan kalle den mer formelle åpningstalen. Den neste setningen - jeg håper at du har hatt det bra - har gjennom bruken av du som personlig pronomen en mer uformell og privat karakter, og kan minne om den prat som to bekjente som ikke har sett hverandre på en stund kan henge seg til. Deretter henvender Tangen seg igjen noe mer distansert til barna på grunn av flertallsformen hun

velger idet hun påpeker at det nok ikke er alle som har hatt godt vær. I den siste setningen blir avstanden til barnetilskueren enda større idet barna ikke blir tiltalt direkte på utsagnets diskursive plan, men blir gjort til gjenstand for interesse på utsagnet innholdsside - barn kan jo hygge seg allikevel.

Hilsesekvensen formidler i tillegg til denne noe særegne familiariteten programlederens interesse for tilskuernes ve og vel ved at den tar opp hvordan været har vært i barnas sommerferie. Videre bygges barneseernes positive ansikt opp gjennom antydningen om at barn er flinke til å more seg selv om det er dårlig vær.

Denne inkluderende og interesserte holdningen til barneseerne gjør seg gjeldende på flere steder i teksten. I behandlingen av innslagenes tematikk har det allerede blitt fortalt om den ros og beundring barnas innsendte tegninger blir gjort til gjenstand for. Programlederen forsøker videre gjentatte ganger å etablere felleskapsfølelser ved å spørre barna som de husker forskjellige ting fra de forrige programmene. Mange av replikkene hviler med andre ord på en forutsetning om at barna stort sett følger med på programserien. Andre teknikker som tas i bruk for å vise barna oppmerksomhet er at Tangen ofte avslutter betraktningene sin ned "å si ikke sant?" med direkte adresse til tilskuerne. Hennes omtanke og interesse for små og store begivenheter i barnas liv kommer tydelig til uttrykk i dette sitatet:

Jeg har tenkt å sende en liten hilsen til noen bestemte barn i dag jeg, og det er de som begynner på skolen akkurat nå. Alle førsteklasingene. Dere skal ha en spesiell hilsen i dag. Nå har liksom livet begynt på en helt ny måte for dere.

#### **6.5.4. Form og stil**

Som allerede antydnet er vignetten til *Du og jeg og vi to* inspirert av eventyrenes romantisk estetikk med buede steinbroer og slott med høye tårn. Studiodekoren benytter seg derimot av en realistisk estetikk. Kjøkkenet som programlederen oppholder seg i er et typisk norsk 60-tallskjøkken.

Programmet består som nevnt av en serie med innslag bundet sammen av Ragne Tangen. Innslagene kommer etter hverandre som perler på en snor på en klar og oversiktlig måte.

Men Tangen kommer ikke alltid med klare introduksjoner til innslagene. Vaktmesterens og postmannens oppførsel gjør at hun øyensynlig ikke har helt kontroll over hva som foregår i programmet. Dette gir sendingen et preg av en kontrollert spontanitet. I denne sammenheng er det også et poeng at rammen rundt innslagene har en uklar status når det gjelder begrepene fakta og fiksjon. Tante Ragne spiller seg selv, mens de to medarbeiderne hennes gestalter fiktive skikkelser. Imidlertid bidrar denne konstellasjonen til at programledelsens blir atskillig mer underholdende enn i et program hvor den sentrale programlederen opptrer uten fiksjonelle støttespillere.

For øvrig er det lagt ned mye arbeid i å bake programmets ulike innslag sammen til en helhet. Den gåten som vaktmesterens forteller i sendingens begynnelse handler om stekepannen. Stekepannen leder videre til kjøkkenet. På kjøkkenet står postsekken som leder videre til barnas innsendte tegninger. Tegningene leder videre til filmen om den lille jenta som gir tegninger til eldre mennesker osv..

Lydsporet er det primære meningsskapende aspektet ved *Du og jeg og vi to*. Billedsporet har stort sett en illustrerende funksjon. Dette gjelder både studiodelen og programmets filminnslag. Studiodelen benytter seg kun av leppesynkron tale, og klippingen blir styrt av hva samtalen til enhver tid er opptatt av. Bruken av billedutsnitt er relativt fleksibel. Disse veksler mellom balanserte nærbilder av tante Ragne, postmannen eller vaktmesteren, toskuddsbilder av to av disse aktørene eller totalbilder som gir et inntrykk av hele kjøkkenet. Men i dette programmet er det også de lange takningene hvor kontakten mellom programledelse og seere blir stående i fokus, som dominerer.

Programmets filminnslag har ikke reallyd overhode. De to små filmene om barn som går på besøk til eldre består av en serie scener som blir bundet sammen av Ragne Tangens retoriske kommentatorstemme.. Filmen i tilknytning til Alf Prøysens *Blåbærvisse* benytter seg også kun av stumme segmenter som illustrere sangtekstens handlingsgang. Alle disse tre filmene består av dokumentaristiske opptak on-location, og har en realistisk og lite påfallende bruk av kamera og klippeteknikk.

### 6.5.5. Oppsummering

I dette programmet inntar BUA flere roller overfor barneseerne. Programmet har et tydelig oppdragende siktemål og inneholder bidrag både til barnets språklige utvikling og moralske bevisstgjøring. Samtidig er dette et program hvor ønsket om å stimulere barna til egen aktivitet har en høy prioritet. Den analyserte episoden er videre opptatt av å stimulere barnets kreative evner ved å vise frem å rose barnas innsendte tegninger. I tillegg blir det tatt sikte på utvikle seernes sosiale ansvarsfølelse ved å oppfordre de til å besøke eldre, ensomme mennesker. Hovedtendensen i programmet er imidlertid den avslappede underholdningen som stiller få krav til tilskueren, og hvor den godslige småpratens sammen med sang og komikk omhyggelig pleier barnas emosjonelle velvære og selvfølelse og bidrar til å gjøre programmet til en form for hyggelig sosialt samsvar mellom voksne og barn.

### **6.6. Reparatørene kommer og kommer og kommer igjen**

Mot slutten av 60-tallet begynte det å ulme i norsk kulturliv. Et generasjonsopprør var på trappene. Unge mennesker fra mange ulike miljøer uttrykte sin forakt for velferds- og konsumsamfunnet. Hva misnøyen gikk ut på var ikke alltid like klart definert, men en sentral forestilling var at foreldregenerasjonens levemåte var konsentrert om å bygge opp en feilfri fasade av glitrende statussymboler og at dette gikk på bekostning av en interesse for menneskelige relasjoner og følelser. Den nye generasjonen opplevde at personlig og sosial vellykkethet i altfor stor grad var blitt synonymt med et bestemt sett av materielle goder, og ønsket å etablere en motkultur basert på andre verdier. Blant unge kunstnere fikk dette opprøret den konsekvens at de tok avstand fra tradisjonelle former for kunstnerisk virksomhet. Isteden hengav de seg til en rastløs jakt etter å finne sitt eget særpreg, en annerledes måte å lage tingene på. En riktig kunstner skulle være dristig og eksperimentell og bryte med det bestående med en suveren personlig integritet. Innenfor NRKs rammer hadde denne holdningen blant annet den konsekvens at fjernsynsteatrets sjef Arild Brinchmann satset på et repertoar som delvis bestod av såkalt eksperimentelt absurd teater, en linje som vakte mange negative reaksjoner blant det brede publikum (Bjerkan 1993, Eide 1993, Dahl m.fl.1996,)

Ønsket om å gjøre noe nytt og annerledes kom også til uttrykk i BUAs programproduksjon. Provokasjonen kom i form av fem dukketeaterforestillinger som het



henholdsvis *Reparatørene kommer*, *Reparatørene kommer tilbake*, *Reparatørene kommer og kommer*, *Reparatørene kommer igjen* og *Reparatørene kommer tilbake igjen*. Bak denne produksjonen stod dukketeaterkunstnerne Bjørg og Arne Mykle i samarbeid med produsenten Ebbe Ording. Etter den første sendingen var det i følge Bjørg Mykles erindringer i ettertid, vill oppstandelse på mandagsmøtet i Barne- og ungdomsavdelingen. Lauritz Johnson uttalte at dersom han hadde visst hva slags tull dette var, så skulle det aldri blitt sendt. Det kom også negative reaksjoner mot serien fra lærerstanden, som reagerte på at serien syntes å være blottet for pedagogiske intensjoner. Men denne kritikken affiserte ikke programskaperne. For dem betydde de opphissede reaksjonene at hensikten med programmet var oppnådd - kunsten skulle som sagt provosere:

Eg syntest det er OK at somme er blitt provosert av serien vår. Når du lagar kunst, er det meiningslaust om den blir bejubla frå alle kantar. Då trur eg ikkje det har rørt skikkeleg ved nokon (Fra et intervju med Bjørg Mykle til Dag og Tid 21.mars 1991).

Innenfor BUA var imidlertid reaksjonene delte. På det nevnte mandagsmøtet hadde Bo Wærenskiold forsvart serien med henvisning til at hans barn hadde likt den svært godt. Lauritz Johnsons motvilje mot serien forsvant også etterhvert, i alle fall i følge Bjørg Mykles oppfatning:

Men onkel Lauritz snudde. Han sa at han ikkje hadde skjønt kva serien var for noko, og at folk i Noreg kanskje ikkje hadde vore moden for den. Han sa at serien hadde flytt grenser. Det var storsinna av han. (Dag og Tid 21.mars 1991:8).

### 6.6.1 Synopsis

De viktigste karakterene i denne serien var dukkemennene Pompel og Pilt. Hver episode åpnet med at de to dukkene stod utenfor en slags husfasade med mange ulike dører som de etterhvert prøvde ut. Mesteparten av episodene utspant seg imidlertid i de dunkle rommene bak husfasaden. Her møtte Pompel og Pilt de andre karakterene i serien. Vaktmesteren Gorgon var en fast gjenganger, det samme var migrantene og moffedillen. Moffedillen lignet på en vandrende gresstue. Migrantene så ut som sykkelpumper med hår, beveget seg alltid i flokk og etter signaler fra en plystrefløyte. I tillegg opptrådte medlemmer av Gorgons familie i de enkeltstående episodene.

I hver episode var Pompel og Pilt på leting etter noe å reparere, og hver gang de forsøkte å få noe på plass endte det med kaos. Pompel og Pilt var med andre ord noen usedvanlige mislykkede reparatører. I den første episoden fikk de en serie dominobrikker til å falle, i tillegg til at de greide å rekke opp et strikket forheng som hadde en løs tråd. I den andre episoden, da de gav Gorgons baby masse mat, ramlet alle tallerkene de hadde brukt i gulvet med et brak. I den tredje episoden greide de å få en mur til å rase sammen. I den fjerde episoden skulle de hjelpe Gorgons kone med å stable esker, resultatet var selvsagt at alle eskene ble liggende i en haug. I den femte og siste episoden greide de å erte på seg Gorgon vaktmesterassistent da de fikk en stor maskin til å bryte sammen.

### 6.6.2 Tematikk

'Pompel og Pilt'-serien tematiserer en sterk følelse av eksistensiell fremmedgjøring. I denne sammenheng omfatter dette begrepet flere beslektede følelser. For det første handler den nevnte serien om en opplevelse av en kaotisk tilværelse som ikke lar seg forstå og kontrollere. Programmenes fiksjonsunivers følger ingen alminnelige lover. Døren og vinduene i den tidligere nevnte husfasaden oppfører seg ikke som alminnelige dører og vinduer, og begivenhetenes gang følger ingen logikk, men fremtrer som en serie av absurde tilfeldigheter. Pompel og Pilt streber etter å etablere orden i dette kaoset ved å forsøke og reparere alt det som ikke fungerer. Men reparasjonene deres ender, som allerede påpekt, bare i enda mer uorden.

Serien skildrer også en ubehagelig opplevelse av å bli gjort til gjenstand for en forsert interesse og vennlighet. Gorgon vaktmester møter alltid Pompel og Pilt med et bredt smil og sier alltid "Øh, så koselig" når han treffer de to reparatørene. Men hans imøtekommenhet er bare et påskudd for å hengi seg til pretensiøst babbel, idet han straks fortaper seg i endeløse monologer som består av vanskelige fremmedord: "Repareres, revideres, sublimeres, reverseres...".

Programmenes konstruksjonen av forholdet mellom Gorgon vaktmester og Pompel og Pilt formidler også en paranoid følelse av å bli overvåket og kontrollert, i tillegg til en permanent frykt for straff. Pompel og Pilt vet at vaktmesteren ikke er så begeistret for

reparasjonene deres. Derfor er de hele tiden engstelige for å at Gorgon skal oppdage dem, og dermed sette en stopper for planene deres.

En irriterende fornemmelse av å bli mast på og herset med, er også en følelse som kommer til uttrykk i programmene om Pompel og Pilt. Serien gir et slikt ubehag en kunstnerisk form i møtene mellom de to hovedpersonene og de heller usympatiske medlemmer av Gorgon-familien. Gorgons baby skriker ustanselig etter mat, men blir aldri mett uansett hvor mye Pompel og Pilt gir ham. Gorgons kone plager de to reparatørene med sin ryddemani. Hun vil ha hjelp til å ordne hatteeskene sine, og kommanderer Pompel og Pilt hit og dit. Men hun blir aldri fornøyd, selv om Pompel og Pilt forsøker å gjøre nøyaktig som hun sier. Slik snakker hun til de to hovedpersonene:

Nå der er dere endelig. Å som jeg har ventet på dere. Dere må være raskere. Kom her, kom hit, ta denne esken. Nei ikke den esken, den esken der ja. Fortere dere nå, den esken der ja. Ja, forsiktig, forsiktig, hit, nei her, forsiktig, forsiktig. Sett den esken her, nei ikke der. Forsiktig, forsiktig.

I møtene mellom Pompel og Pilt og migrantene blir et behov for anerkjennelse og en tilhørende følelse av å bli neglisjert tematisert. Som allerede påpekt er migrantene skikkelser med autoritet som hele tiden haster avgårde. De to reparatørene vil gjerne blir lagt merke til av migrantene. Pilt kom med følgende hjertesukk i den første episoden: "Bare migrantene kan få se hva vi duger til". Deres relasjon til den myke muffedillen er imidlertid mer positiv. Her kommer deres hjelpsomhet endelig til nytte. I seriens tredje episode hjelper Pompel og Pilt denne figuren til å bli kvitt noen leie magesmerter, og til takk får de et varmt kyss.

Serien lar flere følelser av en noe mer positiv karakter, komme til uttrykk i samspillet mellom Pompel og Pilt. Forholdet mellom de to reparatørene er preget av en gjensidig avhengighet, men også av et snev av utnytting og forestillelse. Pompel er langt eldre enn Pilt, og utnytter sin autoritet ved alltid å sende Pilt i forveien når de står overfor noe de er redd for. Når de i den første episoden kommer til en skummel svingdør utspiller følgende samtale seg:

*Pompel:* Pilt først.

*Pilt:* Øh-h, jammen er det ikke farlig?

*Pompel:* Nettopp hmm hva farlig? Neida, Pompel passer på

vet du. Jeg står her og venter.

*Pilt:* Javel (Pilt svinger en runde i døren og kommer ut igjen)

*Pompel:* Var det noe farlig?

*Pilt:* Nei, ikke noe farlig.

*Pompel:* Akkurat det var jo det jeg sa. Nå skal jeg prøve.

Pompel forsøker i tillegg stadig å videreføre sitt noe uklare livsmotto til Pilt: "Det er bedre med to reparatører enn ingen reparatører. Andre meningsløse læresetninger som Pompel kommer med er f.eks. at "Løse tråder er lange".

Pilts avhengighet av Pompel kommer til uttrykk ved at han hele tiden ønsker Pompels anerkjennelse og tilstedeværelse. Men samtidig er det tydelig at Pilt på alle måter er flinkere og sprekere enn Pompel. Dette gjør han imidlertid ikke noe nummer av for ikke å såre sin eldre venn. Dette blir vist i en scene som viser at Pompel blir trett i et forsøk på å løpe vekk fra Gorgon vaktmester. Da sier han til Pilt at Pilt må hvile, selv om det selvsagt er han selv som trenger en hvil. Og Pilt protesterer ikke, men lar seg villig overtale til å ta en pause. Imidlertid hender det et par ganger i serien at Pilt snur seg mot seerne og sier stikk i strid med mottoet til Pompel: "Det hender det er nok med én reparatør".

### 6.6.3 Den interpersonelle dimensjonen

'Pompel og Pilt'-serien inneholder flere trekk som markerer en vilje til å stille seg solidarisk med barn. Den unge Pilt, som er seriens primære identifikasjonsfigur, blir iscenesatt som den dyktigste og mest årvåkne av programmenes karakterer, men noen helteskikkelse i tradisjonell forstand er han ikke, til det er han for usikker og for avhengig av Pompels tilstedeværelse.

Teksten markerer også solidaritet med barn ved å gi symbolsk form til prøvelser og irritasjonsmomenter som det er trolig at barn opplever i sin omgang med voksne og småøsken, slik som for eksempel uforståelig prat og utidig masing. Seriens narrative perspektiv tar parti med Pompel og Pilt og skildrer Gorgon familie på en udelt negativ måte. Dette gjør at teksten potensielt kan fungere som en bearbeiding av barneseernes egne aggressive følelser.

For øvrig konstruerer ikke serien om Pompel og Pilt en tilskuerposisjon preget av et kontrollert overblikk. Seriens mangel på kausalitet og sammenheng gjør det umulig å forutse hendelsesforløpet. Narrasjonens viktigste virkemiddel er surprise- eller sjokkeffekter, som riktignok etterhvert kobles til suspense rett og slett fordi seerne etter en viss tid vet at de vil bli presentert for noe uventet i hver episode. Dette bidrar til å gjøre programserien om reparatørene til en tv-serie som ikke skal forstås, men rett og slett oppleves.

#### **6.6.4 Form og stil: Uorganisk og uoversiktlig**

Settingen i *Pompel og Pilt*-serien fremviser et abstrakt, modernistisk stemningslandskap. De to dukkene beveger seg for det meste i områder fylt av harde materialer som rasler og glimrer og som generelt bidrar til å skape en atmosfære av foruroligende og uoversiktlig bevegelighet. Inntrykket av manglende oversikt blir styrket ved en mangel på markører for når Pompel og Pilt befinner seg utendørs, og når de befinner seg innendørs. For øvrig har settingen, også i modernistisk ånd, et urbant, kaldt preg. De to dukkene befinner seg enten foran en husfasade, blant mange mursteinspiper eller foran underlige maskiner.

Når det gjelder form, hadde *Pompel og Pilt*-serien' en enkel narrativ oppbygging. Som allerede antydnet bestod de forskjellige episodene av noen grunnleggende situasjoner eller tema som ble gjentatt fra gang til gang. Seriens konstruksjonsprinsipp kan dermed sies å være tema med variasjoner. Variasjonene består av rene auditive og visuelle attraksjoner uten konkret meningsinnhold, hvor det simpelthen er den rene estetiske fascinasjon, i tillegg til overraskelsesmomentet, som blir stående i sentrum. Av spektakulære elementer finnes dominobrikker som faller over ende, luftige såpebobler som svever omkring, kjempehøye tallerkenstabler som velter, og en maskin som slår gnister og rister idet den er i ferd med å eksplodere.

Det er en kraft over virkemidlene i denne teksten som skiller den ut fra de øvrige tekstene som har blitt analysert. Den implisitte tilskuerbegrepet som disse sendingene synes å operere med blir dermed et barn som er noe mindre sårbart og lettskremt det de andre tekstene synes å bygge på. Tekstens urovekkende og skildring av menneskenes eksistensbetingelser, hvor ikke noe tyder på at Pompel og Pilt en gang i fremtiden vil få en

ny og bedre tilværelse som vellykkede og etterspurte reparatører, underbygger denne oppfatningen. Det samme gjør seriens anvendelse av lyd. Lydsporet fylles til tider med underlige og temmelig kraftige effektlyder som akkompagnerer de visuelle attraksjonene.

Når det gjelder kamerabruk og klipping, er serien om Pompel og Pilt mer tradisjonell. Igjen er det de lange takningene med et balansert billedutsnitt som dominerer. Den moderate klipping følger kontinuitetssystemet og beforder derfor ikke noen spesiell oppmerksomhet.

### **6.6.5. Oppsummering**

I programmene om Pompel og Pilt fikk barna skue inn i et modernistisk univers preget av meningsløse tilfeldigheter, anmassende individer og hvor de svakt paranoide hovedaktørene stadig befant seg på skyldbetyngt flukt fra en eller annen uklar ugjerning. Serien hadde ingen lykkelig slutt, og sannsynligvis var det seriens manglende vilje til å forsyne barneseerne med lyse fremtidsutsikter som var en av årsakene til at denne serien ble kontroversiell. Andre potensielle årsaker var seriens noe abstrakte og uskjønne mise-en-scene, og de mange overraskende innslagene preget av sterke visuelle og auditive virkemidler. Pompel- og Pilt serien tok på dette området noe kraftigere i enn de andre barneprogrammene som her har blitt gjort til gjenstand for analyse.

Men selv om serien kastet et blikk på tilværelsen preget av eksistensielt mismot både når det gjaldt form og innhold, uttrykket den allikevel en tydelig solidaritet med barn gjennom å gjøre den unge Pilt til seriens minst mislykkede figur, og ved sin vilje til å gi symbolsk form til aggressive følelser som barn potensielt opplever som en følge av sin underordnede posisjon i samfunnet.

### **6.7. Oppsummering av analysene**

Som påpekt i det forrige kapitlet, kritiserte Tordis Ørjasæter småbarns-programmene for å være idylliserende. Dersom hun med dette kun mente at de ikke inneholdt politiske og sosiale problemer, styrker analysene av de fem programmene for førskolebarn dette inntrykket. Ingen av programmene preges av en samfunnskritisk impuls, heller ikke Pompel og Pilt som primært er opptatt av å skildre menneskelige følelser. Denne

holdningen kommer muligens tydeligst frem i programmet om *Elle Kari* hvor samelivet blir skildret med et blikk farvet av en fascinasjon for det eksotiske og fremmedartede, og med et absolutt fravær av refleksjoner omkring spørsmålet om diskriminering av samene som befolkningsgruppe.

I steden for en politisk samfunnsendrende retorikk er det en tendens til at programmene er rettet mot å forme barneseernes personlighet i retning av å bli uselviske mennesker som ikke stiller krav, men som alltid er villig til å hjelpe der det trengs. *Pernille*-serien er et eksempel på denne tendensen. Det samme er innslaget om barn som går på besøk til eldre i aktivitetsprogrammet *Du og jeg og vil to*. Budskapet om at barn skal være snille og hjelpsomme og ikke late og grinete, går også igjen programmet om *Elle Kari* hvor samejentas praktiske ferdigheter blir behørig demonstrert.

Men dersom en lar begrepet idyllisering omfatte menneskeskildringen, blir bildet noe annerledes. Riktignok finnes det lite menneskelig ondskap i de analyserte programmene. De sinte menneskene i *Kanutten*-serien er mer uforstandige enn slemme, den tvilsomme Mr. Nelson er god på bunnen og selv ikke Gorgon vaktmester er så streng som Pompel og Pilt frykter. Men på den andre siden uttrykker noen av de utvalgte programmene at det ikke alltid er like lett å være barn. Episoden fra *Kanutten*-serien tematiserer og bearbeider de ydmykelser som barn kan bli konfrontert med som en følge av deres manglende kulturelle kompetanse. Historien om *Elle Kari* viser frustrasjonen til et barn som ikke alltid får ta del i de voksnes virksomhet. *Pompel og Pilt*-programmene er også sensitive overfor potensielle problemer i møte mellom voksne og barn. Flere av førskoleprogrammene tilbyr altså sine seerne en symbolsk bearbeiding av vanskelige følelser barn potensielt gjennomlever i sin hverdag.

Når det gjelder den tematiske dimensjonen, tilbyr ikke de analyserte programmene bare terapi, men inneholder også elementer av det moralsk og praktisk belærende og samt en folkeopplysende dimensjon. Ofte finnes flere av disse aspektene i ett og samme program. Fortellingen om *Elle Kari* gir både informasjon om samelivet, terapeutisk trøst og oppfordring om at barneseerne må bli mer selvhjulpne. Episoden fra *Du og jeg og vi to* gir en leksjon i god moral, samtid som det drives med begrepsinnlæring.

I de analyserte småbarnsprogrammene eksisterer det videre en tendens til at språket blir tematisert. I den analyserte episoden av Kanutten er dette en relativt sentral komponent i fortellingen, men også i postmannen i *Du og jeg og vi to* har en tendens til å snuble i ordene. Dette innebærer at de nevnte programmene behandler språket ikke som en transparent middel til å forstå verden med, men like meget som en barriere mot forståelse. Samtidig kommer også det Julia Kristeva (Moi 1986) har kalt språkets semiotiske dimensjon som referer til språkets musikalitet, dets rytme og klangrikdom, til uttrykk i barneprogrammene. Til tider skjer det at karakterene i barneprogrammene formelige 'smaker' på ordene.

Når det gjelder de analyserte sendingens interpersonelle dimensjon, er det en sterk tendens til at programmene streber etter å formidle en solidarisk og respektfull holdning overfor barn. De fleste barna i de gjennomgåtte episodene blir fremstilt på en idealisert måte og dermed som positive rollemodeller for barneseerne. Der det finnes konflikter mellom barn og voksne, er det en tendens til tekstens implisitte forfatter tar parti med de unge mot de voksne. Programmet om Elle Kari utgjør imidlertid et unntak når det gjelder dette aspektet. Her foretar narrasjonen en positiv valorisering av foreldrene til Elle Kari, og bygger dermed opp under deres autoritet.

I tilknytning til skuerposisjonene som programmene konstruerer finnes det en utpreget vilje til å bygge opp omkring barna selvfølelse eller positive ansikt. Komiske virkemidler er sentrale i dette henseende. Både programmet om Kanutten, *Du og jeg og vi to* og *Pompe og Pilt* har klossete klovneskikkelser som innbyr til en overbærende og suveren latter fra tilskuernes side, som en viktig bestanddel.

Når programmedarbeiderne henvender seg direkte til seerne, finnes det også ansiktsbyggende strategier. Pernille forsikrer seerne om at hun ikke et øyeblikk tror at barna ikke har fått med seg meningen med teksten. Uheldigvis kan, som allerede påpekt, denne vilje til uttrykke respekt overfor barneseernes oppfattelsesevne, lett bli oppfattet som nedlatenhet, fordi det rett og slett ikke bare blir tatt for gitt at barna forstår. Andre ansiktsbyggende tiltak er at Ragne Tangen f.eks. i *Du og jeg og vi to* legger inn replikker



som handler om forhold i barneseernes liv. Med dette indikerer hun at hun er interessert i barneseernes ve og vel.

Ellers benytter flere av programmedarbeiderne en rekke strategier for å skape et inntrykk av at de taler til barna ansikt til ansikt og i egenskap av å være relativt nære slektninger, med andre ord vennlige tanter og onkler. Både i fiksjons- og mer faktapregede programmer hilses det relativt uformelt på barna. Programlederne sier du eller dere til seerne, og bruker også ofte ”inkluderende vi” samtidig som det refereres til erfaringer som programlederne og barna er felles om for å formidle et inntrykk av et sosialt fellesskap. Det hender også av programmedarbeiderne for å etablere nærhet, kommer med opplysninger, riktignok ikke av en særlig intim karakter, fra sitt privatliv. En myk stemmeføring, et blidt ansiktsuttrykk, en relativ uformell klesdrakt og en muntlig språkføring med en del nøleord, noen gjentakelser og mange undøvendige småord bidrar også til å bygge opp sosial nærhet mellom programmedarbeidere og seere. I flere av programmene nedtoner de voksne medarbeiderne sin egen voksenhet for å stille seg mer på like fot med barna. Dette skjer ved at stemmeleiet legges opp noen hakk, at øynene eventuelt sperres noe opp for å illudere et åpent barneblikk i tillegg til at det blir brukt en del barnslige ord og vendinger. I tillegg tales det ofte med en mer ekspressiv og variert bruk av stemmen enn det som er vanlig når voksne taler med hverandre. Den siste taktikken handler sannsynligvis mer om et forsøk på å holde på barnas oppmerksomhet enn et ønske om å uttrykke nærhet.

På 60-tallet var det slett ikke alle som likte denne særegne patos som preget de fleste barneprogrammene i større eller mindre grad. Den ble av noen opplevd som en ubehagelig søtlatenhet, sannsynligvis fordi denne måten å kommunisere på som brøt med et borgerlige ideal om det kultiverte menneske som skulle fremføre sitt budskap på en enkel og umiddelbar måte, et ideal som for øvrig vokste frem som en reaksjon på det som borgerskapet opplevde som aristokratiets krav om ytre koketteri og underdanig høflighet (Fykman og Löfgren 1979:222).

Forakten for den søte ”dikketonen” kom til uttrykk på møtene i Kringkastingsrådet. Enten ble barneprogrammene positivt vurdert fordi de unngikk søtlatenhet, eller de ble kritisert

fordi de ikke hadde greid å styre unna denne tendensen. Ved en anledning fikk Rolf just Nilsen ros av rådsmedlem Egeland som mente at denne skuespilleren hadde funnet

...en tone som ikke var dikketonen, men som har underfundighet i seg og som er umiddelbart innfangende. Jeg tror at dikketonen er oppstått hos dem som gjerne vil fabulere, men som ikke kan det, også er de blitt søte, (referat fra møte i Kringkastingsrådet 20.05. 1964:56)

Det syntes å eksistere en generell enighet om at søtlatenhet for all del måtte unngås. Lauritz Johnson viste sin holdning til dette problemet med følgende uttalelse:

Det søtladne innskrenker seg kanskje til 2-3 "tanter" som har vært der og som vi ikke kommer til å se noe mer til. Ellers kan jeg ikke si at jeg ser noe klisset eller sentimentalt i det som er sendt (...). Men vi eksperimenter stadig, og vi må stadig være på jakt etter nye folk. Finner vi så et menneske som ikke holder mål, så er det første og siste gang vi bruker dette menneske (referat fra møte i Kringkastingsrådet 20.05. 1964:57-58).

Imidlertid fantes det også elementer av en tydelig autoritetsutøvelse i småbarnsprogrammene som tegnet opp en asymmetrisk maktrelasjon mellom programledelse og seerne. I *Du og jeg og vil to* Ragne Tangen unnslo seg ikke for nærmest å kreve av barneseerne at de skulle gå på besøk til eldre og ensomme mennesker. Men dette handlet om brudd i det generelle talemønsteret snarere enn gjennomgående trekk.

Når det gjaldt de stilistiske virkemidlene, var det et tendens til at programmene, et delvis unntak her er Pompel og Pilt, ikke tok i bruk sterke virkemidler som høye lyder, kraftig musikk, en truende mise-en-scene eller en kjapp klipperrytme eller et ubalansert kamera. De to sistnevnte aspektene var knyttet til tekniske forhold, da det først ble vanlig å redigere i videobåndene i siste halvdel av 60-tallet. De andre forholdene lar seg mer entydig forstå som uttrykk for frykt for å skremme barneseerne. Denne frykten kom også til uttrykk ved at programmene ikke bygget opp bratte spenningskurver, men hadde en relativ flate emosjonell struktur. Et annet moment i denne sammenheng er at mange av fiksjonssendingene for de minste benyttet seg ofte av det som kan kalles en fordobling av den estetiske distanse, idet mange av de fiksjonelle karakterene var dukker eller tegnede figurer. Det regnes vanligvis som mindre emosjonelt involverende å betrakte animasjonsskikkelser enn karakterer som blir spilt av virkelige mennesker.

Voice-over er en teknikk som ble flittig brukt i 60-tallets barneprogrammer i tilknytning til opptak utenfor studio. Både *Kanutten*, innslagene i *Du og jeg og vi to* og høytlesningsprogrammet om *Elle Kari* benytter seg av dette virkemidlet. Som allerede påpekt hadde dette delvis sammenheng med mangel på opptaksutstyr i tilknytning til filmopptak. Men bruken av en sentral kommentatorstemme hadde sannsynligvis også et didaktisk siktemål, idet denne kunne styre seernes fortolkning av billedsporet samtidig som det potensielt etableres en viss intimitet mellom kommentaren og seerne.

Mise-en-scene i tilknytning til studioopptakene benyttet seg stort sett av en realistisk estetikk, gjerne med en viss tilknytning til hjemmet som var små barns viktigste sosiale arena på 60-tallet. Vignetten i *Eventyrstund* viste en liten hyggelige stue, *Du og jeg og vi to* foregikk i et kjøkken. I fiksjonsprogrammene gikk iscenesettelsen også mot det realistiske. Her er unntaket igjen *Pompeii* og *Pilt* nærmest ekspresjonistiske estetikk.

Den realistiske estetikken blir også fulgt opp i bruk av kamera og i redigeringen. Det er de lange innstillingene, den usynlige klippingen og det balansert og harmoniske billedutsnittet som dominerer i småbarnsprogrammene.

De analyserte programmene kan videre gi indikasjoner på at programmene for førskolebarn når det gjaldt form ikke innrettet mot å utfordre seerne hverken intellektuelt eller følelsesmessig. Isteden strebet de etter å skjenke seerne 'plaisir' (Barthes 1976), noe som innebærer en opplevelse av å bli emosjonelt oppløftet gjennom en behagelig og overkommelig leseprosess hvor leserens identitet blir bekreftet snarere enn satt på spill. Førskolebarnas programmer lar seg i så henseende sammenligne med populærkulturens såkalte lukkede tekster som ikke avkrever et større fortolkningsmessig arbeid som forsøker å unngå å sette leserens tillit til egen kompetanse på spill, og som samtidig innbyr til en mer emosjonell og nytende tekstresepsjon nettopp fordi fortolkningsarbeidet er lite krevende (Eco 1981).

Sendingene var med andre ord preget av entydighet og redundans når det gjaldt budskapsformidlingen. For øvrig var programmene preget at en svært enkel kausalitet som bandt sammen en rekke tablåer eller segmenter som nærmest stod på egen ben. Småbarnsprogrammene bestod uansett programtype av en enkle og oversiktlig rekke av løst sammenkjedede segmenter som inneholdt selvstendige attraksjoner og poenger og hvor sang, og musikk, lek og alvor, ofte med det mål for øye og aktivisere seerne, ble blandet sammen slik at det ble vanskelig å skille fiksjonsprogrammen fra faktaprogrammene. 60-tallets småbarnsprogrammer lar seg dermed belyse både i henhold til begrepene faksjon og infotainment som nettopp betegner en tendens til å holde på seernes oppmerksomhet ved hjelp av fiksjonelle virkemidler uansett om programmene også har et informativt eller didaktisk siktemål.



## **Kapittel 7**

### **”Med lyst og lim” og en hjelpende hånd**

#### **Programflate og formater i 60-tallets sendinger for skolebarn**

For de yngste seerene ønsket BUA å illudere et trygt fang, hvor barna kunne nyte sin barndom i fred og ro, skjermet fra påkjenninger av noe slag. For barna i skolealderen (7-14 år) hadde fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling andre visjoner som på sitt vis foregrep Marshall McLuhans teori om mediene som forlengelser av det menneskelige sanseapparat (McLuhan 1964). Der hvor småbarnsprogrammene helst skulle være erfaringsbearbeidende, skulle programmene for skolebarna være erfaringsutvidende. BUA ønsket å være som en kikkert eller et falkeøye som brakte nye og spennende synsinntrykk fra fjern og nær til sine unge seere.

Barna i skolemoden alder ble med andre ord revet vekk fra småbarnfjernsynets nostalgiske fantasiriker og ført - riktignok forsiktig og omtensomt - ut i det moderne liv preget av rasjonalitet, konkurransementalitet og teknologi. For også når det gjaldt denne seergruppen satte omsorgsideologien sitt preg på programprofilen. Barnetilskuerne fikk primært stifte bekjentskap med livets mer forsonlige sider. Fjernsynet for mellomgruppen ble en arena for de hyggelige og konstruktive fritidsaktivitetene og for veldedighetstankegangen. Når fjernsynskameraet fokuserte på nød og elendighet, dreide det seg helst om fjerntliggende områder, og innslagenes ideologiske omdreiningspunkt var ikke den politiske analysen men et moralsk påbud om å hjelpe de rammede.

Som disse innledende bemerkningene indikerer, eksisterte det både markante likheter og forskjeller mellom 60-tallet fjernsynsprogrammer beregnet på henholdsvis førskolebarn og skolebarn. En hovedforskjell var altså den vekt mellomgruppens programmer la på å være utadvendte og virkelighetsnær. Småbarnsfjernsynet hadde også innslag som vendte seg

mot den nåtidige sosiale virkeligheten, men disse var i mindretall. Lauritz Johnson ville som sagt kjempe for barnets rett til å være barn så lenge som mulig. Men han ønsket heller ikke at barna skulle bli virkelighetsfjerne:

Når barna kommer i skolealder, eller la oss heller si, når det når en viss modenhetsgrad, må det selvsagt informeres om livet realiteter (Sonning, 1972:31).

For skolebarna vendte altså BUA seg i noen grad vekk fra idéen om det sårbare barnet som må vernes innenfor familielivets rammer, og baserte seg i høyere grad på en forestilling om barna som fremtidige voksne og ansvarlige samfunnsborgere. Den sistnevnte tendensen ble imidlertid i en viss grad motvirket av BUAs ønske om å representere noe annet enn skoleverket. Dette førte til at den grunnleggende ideologiske rammen når det gjaldt mellomgruppens sendinger hverken ble hjemmekosen eller skolens timeplan, men fritidssfæren med sport, naturliv og hobbyvirksomhet.

## 7.1. Mer import

Dersom sammenligningen mellom tilbudet til de to målgruppene videreføres med henblikk på den totale sendeflaten, gjorde nok en forskjell seg gjeldende. Sendeflaten for skolebarna bestod vanligvis av mer innkjøpt materiale enn det tilbudet som de minste barna fikk. Årsaken til denne fordelingen var at BUA mente at de førskolebarna, som ikke kunne lese og skrive, så langt som råd var måtte få slippe undertekster (Årsmeldingen 1968:140). Dessuten var dubbing, hvor den opprinnelige dialogen erstattes med stemmene til norske skuespillere, en tidkrevende og kostbar prosess (Sonning 1972:30).

I 1960, 1961 og 1962 ble det vist flere langvarige amerikanske føljetonger eller serier slik som *Lassie*, *Robin Hood* og *National Velvet*. Daværende redaksjons-sekretær, Rolf Riktor, forklarte at dette kom av at det ikke ble produsert mye barnefilm i Europa på grunn av dårlige økonomiske vilkår. Han uttrykte også en generell misnøye med de amerikanske sendingene på grunn av de mange voldelige innslagene:

Fjernsynet må drive virkelig hardhendt sensur av disse filmene. Det er forskrekkelig hvor mye råskap, sadisme og ukultur som er puttet i dem. De er alle laget for reklamefjernsyn. Under sending i Amerika blir de sterkeste episodene sterkt svekket når skurkens bjeffende revolver plutselig forsvinner, og en ung dame kommer inn og børster

sitt vakre hår mens hun forteller om den fabelaktige hårkrem hun bruker. Reklamen tar vi vekk i Norge, og der amerikanske barn blir revet ut av fantasien, ville norske barn istedet få se revolverskytingens konsekvens; mennesker som blir skutt og faller døde om. Vi skulle altså få barna i seng med en rekke meget naturtro mord ferske i bevisstheten. Vi velger enten å klippe vekk de scenene vi ikke vil ha med eller i svært mange tilfelle å kaste hele filmen. For barnefilmers vedkommende opererer fjernsynet med en kaste prosent på ca. 40 (Prismet nr.6 1962:186).

Men de amerikanske programmene rådde ikke markedet alene. Allerede i de første årene fantes det også mange nordiske innslag i mellomgruppens programmeny. Her kan nevnes det svenske barneprogramserien *Välkomna til Småstad* og den danske serieproduksjonen *Sirkus Buster*. Seinere kom programmer som avdelingen hadde fått tak i gjennom utvekslingen mellom Nordvisjons- og Eurovisjonsland til å dominere innkjøpene stadig mer.

### **7.1.2. En uoversiktlig sendeflate**

Som sagt, var noen av de innkjøpte programmene lange serier som bestod av mange episoder som ble vist med noenlunde regelmessige tidsintervaller. Men innkjøpene inneholdt et flertall av kortere føljetonger og enkeltstående programmer. Dette skapte variasjon på sendeflaten, men samtidig ble det vanskelig for publikum å vite hva de kunne forvente seg av neste sending. Dette kunne selvsagt være en kilde både til positive og negative overraskelser.

Denne programleggingen handlet delvis om den nevnte negative holdningen til de amerikanske seriene, og det eksisterende tilbudene på det europeiske fjernsynsmarkedet. Men den reflekterte også NRKs monopolstilling på 60-tallet. Da institusjonen ikke hadde konkurranse, kunne den trygt regne med at de som hadde lyst til å se på TV en kveld, slo på NRK. Dermed spilte det ikke en avgjørende rolle om programleggingen var noe uforutsigbar. Visst kunne barna bli skuffet når de håpet på å få se en tegnefilm og ble sendt på svømmekurs istedet. Men valget de hadde var temmelig begrenset: Enten å se de det som ble sendt, eller slå av tv'en.

Etterhvert ble det imidlertid mer orden på sendeflaten. Det stadig økende antallet egenproduserte serieformater, som avløste hverandre i relativt faste rutiner og som strakk



seg over flere år, hjalp betraktlig på det i utgangspunktet temmelig forvirrede inntrykket. Mens BUA i hovedsak hadde konsentrerte seg om en enkeltstående, lengre egenprodusert serie i årene mellom 1960 og 1967, hadde antallet økt til fire i 1969.

Men om seerne i mellomgruppen sjelden kunne føle seg helt sikre på hva slags barneprogram de hadde i vente, sørget BUA for at de i alle fall kunne være litt tryggere når det gjaldt tidspunktet for sendingene. Som allerede nevnt fikk barna i skolealder tirsdagene som sin faste sendedag. I de to første årene kom sendingene i likhet med småbarnsprogrammene ca. kl. 18.00, men i 1963 ble klokken 19.00 det mest vanlige sendetidspunktet. Med dette skiftet fikk skolebarna mer tid til å gjøre lekser, før de satte seg ned foran fjernsynsskjermene.

I perioder fikk denne målgruppen også egne filmsendinger på torsdagene, hvor de utenlandske produksjonene ble vist. Når det gjaldt disse filmprogrammene, forsøkte BUA å gi publikum bedre oversikt over programtilbudet ved å bruke sendetidspunktet som programtittel. I 1962 ble filmprogrammene sendt klokken 18.00, og bar da navnet *Sekser'n*. Da tiden ble endret til klokken 19.00 året etter, fikk programmet tittelen *Sjuer'n*.

### **7.1.3 Kort, men bredt**

Med en omtrentlig sendetid på ca. 30 min. én gang i uken, hadde ikke BUA mye å utfolde seg på når det gjaldt mellomgruppens programmer. Hvordan ble så denne sendetiden forvaltet når det gjaldt egenproduksjonene?

En mulighet hadde vært å sirkle inn noen få, særlige verdifulle emner, og fordype seg i disse over flere programmer. Denne strategien ble ikke valgt. BUA bestrebet seg i stedet på variasjon og bredde. Som det ble påpekt i årsmeldingen fra 1965:

I løpet av 52 tirsdager skal avdelingen gi et så bredt programtilbud at det tilfredstiller behov og krav for barn i aldersgruppen 8-14 år (:100).

Kombinasjonen av et vidt emnemessig spenn og den korte sendetiden var selvsagt problematisk. Løsningen på dilemmaet måtte bli å satse på det sammensatte programformatet som gjorde det mulig å presentere mange forskjellige innslag innenfor en

begrenset tidsramme. Med andre ord kom magasinformatet til å spille en viktig rolle på mellomgruppens sendeflate.

## 7.2. I kikkerten

Imidlertid var ikke det aller første egenproduserte programmet for mellomgruppen, *I kikkerten*, et regulært magasinprogram. Riktignok kunne Programbladet ved en anledning fortelle at *I kikkerten* denne gangen var blitt til et "helt kaleidoskop av innslag": Blant annet opptrådte elever fra en ballettskole, dukkemakeren Nicolas Boblikoff ble presentert, det ble lest fra Æsops fabler og ti trekkspillende barn fra Vikersund opptrådte (Programbladet nr.23, 1961). Men til andre tider kunne programmet bestå av bare én reportasje eller av en samling kortfilmer.

Den første sendingen med *I kikkerten*, som gikk på luften den 13.september 1960 mellom kl.18.00 og 18.30, handlet om at Lauritz Johnson, sammen med en gutt og ei jente, fulgte i Per Christian Asbjørnsens fotspor. De gikk nærmere bestemt den samme fotturen fra Sørkedalen til Krokskogen som Asbjørnsen hadde gått som 14-åring (Programbladet nr.36, 1960). I sommermånedene 1961 var programmet et feriemagasin som handlet om hva barn kan fordrive tiden med om sommeren.

Med andre ord var *I kikkerten*, som programformat, like uforutsigbart som den generelle programleggingen av mellomgruppens sendinger. Dette betydde at i likhet med småbarnas *I kosekroken* markerte også tittelen *I kikkerten* primært den tidsbolken som var blitt satt av til norskproduserte programmer for barn i skolealder, og ikke et markant programkonsept.

Tittelen,*I kikkerten*, fungerte som et tegn på BUAs vilje til å gjøre det fjerne tilgjengelig for barna. En kikkert benyttes nettopp til å granske det som man vanligvis ikke har anledning til å komme tett innpå. I enkelte programmer fikk BUA virkelig demonstrert fjernsynets evne til å oppheve tids- og romfaktorenes tradisjonelle begrensninger for den menneskelige kommunikasjon og persepsjon. Et eksempel er denne sendingen som ble vist den 17. oktober 1961:

Denne uka har vi Afrika i Kikkerten. Med Mathis Kværne flyr vi fra Oslo til Nairobi i Kenya og videre derfra med safari-bil sørover gjennom masaienes land. Vi kommer forbi Afrikas høyeste fjell, Kilimanjaro, på grensen mellom Kenya og Tanganyika, og så setter vi kursen vestover mot det indre av landet. Her besøker vi buskmenn, masaier, wambuluer, magnatier og andre innfødte stammer. Vi møter dem i det daglige liv og til fest, og får se hvordan de innfødte barna har det hjemme og på misjonsskolene. Til slutt reiser vi ut i jungelen og på steppene og får noen glimt av verdens rikeste dyreliv med elefanter, neshorn, løver, giraffer, antiloper og mange andre dyr (Programbladet nr.42, 1961).

Men som de andre, allerede nevnte, programinnslagene indikerer, betydde ikke dette at *I kikkerten* alltid var på utenlandsreise. De fleste reportasjene var viet det mer velkjente norske: Det ble avlagt besøk på Teknisk Museum Oslo, en svømmeskole i Frognerbadet fikk også en visitt. Det samme gjort til noen av de kjente gravhaugene fra vikingtiden, oljeraffineriet på Slagenstangen og dyreparken på Verdens Ende.

Denne listen forteller at BUAs ønske om å gi noe til alle og enhver, ble forsøkt innfridd i dette programmet: Sport, teknikk, norsk kulturhistorie, fremmede kulturer, dyreliv, musikk og andre kunstneriske uttrykk med barn som aktører var sentrale innslag. Disse kulturelle feltene, pluss noen til, kom alle til å bli gjengangere i 60-tallets programmer for skolebarn.

### 7.3. Falkeklubben

I 1962 ble *I kikkerten* erstattet av *Falkeklubben*. Tittelvalget kan fortelle at det nye programmet hadde til hensikt å videreføre den allerede etablerte praksisen med å bringe verden inn i de norske hjem. En falk er mer bevegelig enn en kikkert, og har dermed enda flere muligheter til å fange det ukjente i sitt blikk. Riktor fortalte til Programbladet at han hadde gitt sendingen dette navnet fordi "Falken er kjent for sitt skarpe blikkøye" (Programbladet nr.4, 1962:8).

*Falkeklubben* var i grove trekk det som kan kalles et tradisjonelt magasinprogram: Det inneholdt en fast programleder som satt i en permanent studiodekor og introduserte en rekke faste programposter. Sendingene bestod vanligvis av et innslag kalt *Barnas dagsrevy*, en konkurranse, brev fra seerne, et eller flere intervjuer i studio samt en tegnefilm. Som oftest var det *Skipper'n* barna fikk møte, men i perioder ble også *Hakke Hakkespett* vist.

Likevel gjorde det brokete mangfoldet av emner som *Falkeklubben* berørte, at programmet stod i en særstilling blant fjernsynsmagasinerne. Vanligvis holder fjernsynets magasinprogrammer seg til et nærmere definert kulturelt felt som film, sport, helse etc. I *Falkeklubben* var alle disse feltene samlet, ofte i et og samme program.

Når det gjaldt mangfold og bredde fulgte dermed *Falkeklubben* i kjølvannet av *I kikkerten*. Det ble da også eksplisitt påpekt at programmets målsetting var "å gi barna underholdning, opplysning og oppdragelse - på vidt forskjellige felter" (Årsmeldingen 1965:100). Da *Falkeklubben* gikk på lufta for første gang tirsdag den 23.januar kl.18.00 inneholdt sendingen følgende innslag:

Denne gangen besøker vi bl.a. Barnas bank i Trondheim, vi drar på dukkejakt med en dame som har samlet på dukker i mange, mange år. Hun er interessert i å få opplysninger om alle gamle dukker i landet. Kanskje er det noen av seerne som kan finne dukker som er over hundre år gamle på loftet? Det ble også geografisk gjettelek, Barsedagsrevyen, Fotoklubben, en orientering om klubbaviser og hustelegraf og klipp fra "Anna Eigali" på Rogaland Teater (Programbladet nr.4, 1962).

Den nevnte målsettingen slo også fast, at *Falkeklubben* - i likhet med de fleste småbarnsprogrammene - skulle inneholde en blanding av opplysende og underholdende elementer. Rolf Riktor uttrykte denne oppfatningen slik:

Vår streben går i retning av å skape den rette balansen *innen hvert program*, mellom læring og tidtrøytte. Like så vel som man kan hevde at det gode opplysningsprogram er underholdende, vil vi også hevde at den gode underholdning kan være opplysende og oppdragende. Det kan være godt å ha dette for øyet når man lager program og når man ser program. Har man funnet det gode stoffet og den riktige presentasjonsformen, vender ikke barna seg i avsky om de får aldri så direkte oppfordring til å gjøre noe eller lære noe (Prisme nr.6 1962:184).

Men når det gjaldt *Falkeklubben*, resulterte ikke dette i en tendens til en faksjonell framstillingsmåte som i programmene for de aller yngste. Programmet var preget av et tydelig skille mellom fakta og fiksjon. Men et og samme program kunne, som allerede nevnt, inneholde både fiksjons- og faktainnslag, selv om de faktaorienterte delene var i flertall.

BUAs ønske om variasjonsrikdom betydde ikke at emnevalget i *Falkeklubben* manglet plan og retning. Mangfoldet ble effektivt begrenset ved at emner som personlige følelser eller sosial urettferdighet i liten grad ble tatt opp. Med andre ord ble hverken barnas følelsesliv eller samfunnsmessige posisjon tematisert. Dessuten pekte det seg ut tydelige satsningsområder som på sitt vis begrenset mangfoldet. Et av disse var aktivisering for frykten for fjernsynets passiviserende virkning omfattet også barna i mellomgruppen.

### 7.3.1. Kurs i hobbyvirksomhet

Om idealet var at de minste fjernsynsseerne helst ikke skulle sitte stille et sekund foran skjermen, men leke og synges sammen med fjernsynstantene eller prate med foreldrene om det de opplevde, så var ikke BUAs vilje til å aktivisere barna i skolealderen mindre sterk. Men aktiviseringstrangen artet seg på en annen måte når det gjaldt mellomgruppens barn. Den ble mer disiplinert og produktorientert og mindre rettet mot å utvikle fantasien og den spontane leken.

Et viktig siktemål for BUA var å stimulere barna til økt hobbyvirksomhet (Programbladet nr.43 1962). I *Falkeklubben* ble dette gjort i rikt monn. Hobbyene lot seg dele i to grupper: Virksomheter hvor samlegleden er det viktigste, som når det gjelder f.eks. frimerker, og virksomheter som er basert på skaperglede f.eks. teppeknytting, treskjæring o.l. Begge disse undergruppene ble godt representert i *Falkeklubbens* sendinger. Det ble blant annet gitt opplæring i frimerkesamling, noe som ble introdusert på følgende måte i Programbladet (nr.44, 1962):

I Falkeklubben denne gangen starter et kurs i frimerkesamling. Det er lagt an for nybegynnere, og det er den 23 år gamle eksperten og samleren Georg *Strømmer*, som skal stå for kurset. Strømmer har samlet på frimerker siden han var seks-syv år gammel, og har i dag spesialisert seg på eldre frimerker. En del av disse gamle, morsomme merkene vil Størmer vise i programmet tirsdag, samtidig som han forteller litt om frimerkenes historie. I programmene fremover vil han så ta for seg de forskjellige hovedsider ved frimerkesamlingen.

Videre presenterte *Falkeklubben* en gutt som samlet på aviser fra forskjellige land, og en annen gutt som samlet på fyrstikker (Prismet nr.6 1962:184-185).

Kostbare hobbyaktiviteter gikk BUA utenom. Som i småbarnsprogrammene ble det lagt vekt på en sparsommelig holdning som en protest mot den nye forbrukerånden som mange mente innebar en manglende respekt for de materielle ressursene. Det ble laget smykker av avisepapir (Programbladet nr.50 1962), og barna fikk lære hvordan de kunne bygge en kirke av papp. Programbladet fulgte opp med arbeidstegninger (nr. 44 1964). Rundt juletider ble også hobbyaktivitetene i mellomgruppens programmer kraftig opptrappet slik at barna kunne få anledning til å lage den nødvendige julepynten selv. I denne forbindelse ble det ofte laget egne hobbyprogrammer som f.eks. i 1962 da det ble laget tre sendinger med den talende tittelen *Gjør det selv!* I 1963 gikk programserien *På hobbyloftet* med onkel Petter på lufta i de siste ukene før jul. I disse programmene fikk barna lære å lage potettrykk, juletrepynt og julebakst (Programbladet nr.50, 1964).

Men BUA forsøkte også å inspirere til en tredje type hobbyvirksomhet, nemlig aktiviteter som tok sikte på å sosialisere barna inn i industrisamfunnets tekniske verden. Ved en anledning fikk barna vite hvordan de kunne lage en huselegraf, og Rolf Riktor oppfordret dem også til å lære seg morsealfabetet (Programbladet nr.4 1962 og nr.7 1962). Mange barn gikk entusiastisk inn for oppgaven, og Riktor kunne fortelle:

Jeg hadde for en tid tilbake et innslag om morseapparater, og ga barna som oppgave å lære morsealfabetet på 4 uker. Etter noen dager fikk jeg blant mange andre brev også inn en lite lyseblå konvolutt. Utenpå sto det "Til onkel Riktor. Det haster". Og inni lå det et langt brev...skrevet i morse! I en fart fikk jeg hjelp til å tyde det, og senere måtte også "onkel" finne seg en bok for å lære morsealfabetet i en fart. Min nye venninne måtte jo få svar, og for skams skyld kunne jeg ikke la være å sende det i morse (Prismet nr.6, 1962: 184).

I et annet program fikk barna sett hvordan de kunne lage sitt eget trykkeri på kjøkkenbordet (Programbladet nr.7, 1966). I 1967 ble det i tillegg laget en egen sending, kalt *Med lim og lyst* som dreide seg om bygging av modellfly.

Andre oppgaver som BUA oppfordret barna til å utføre skulle bidra til å stimulere naturgleden: Det ble blant annet demonstrert hvordan man kunne lage fuglekasser (Programbladet nr. 12, 1962) og plantepresser (Programbladet nr. 24, 1962). Videre hadde *Falkeklubben* noen innslag som kom med forslag til dukketøy som barna selv kunne sy

(Programbladet nr.13,1964). Men disse aktivitetene, på samme måte som de mer tekniske, utfordret også barnas evne til å konstruere og sette sammen ulike nyttige produkter.

En annet aspekt ved aktiviseringstankegangen, var å gi barna inspirasjon til egenaktivitet ved å vise dem hva andre barn kunne klare. Det har tidligere blitt nevnt at flere av Kringkastingsrådets medlemmer mente at det var uheldig å la barn få slippe til på fjernsynet, fordi de kunne bli offer for stjernedyrking. BUA tok ikke denne kritikken til følge, men gav til stadighet flinke barn anledning til å synliggjøre ferdighetene sine på skjermen. Avdelingen fulgte med i pressen, samtidig som den ved gjentatte anledninger oppfordret barna til å skrive til fjernsynet å fortelle hva de drev med (Programbladet nr.26, 1963). Blant de som fikk slippe til på fjernsynsskjermen var f.eks. en pianistinne in spe, Ruth Ester Haugen. Programbladet påpekte at

Har du fulgt med i avisene, så du at hun er 11 1/2 år gammel og delte Trønderprisen i instrumentalmusikk med en 24-årig fiolinspiller. Ruth spiller piano og kommer fra Frosta i Trøndelag. Hun har så lang vei til musikk læreren at hun må ta seg fri fra skolen for å nå fram og tilbake på dagen (Programbladet nr.14, 1964).

Popband fikk også lov til å opptre, som *The Krugers* som bestod av 14 åringer. Dette skjedde til tross for at 60-tallet var preget av svært skarpe og til dels motstridende holdninger til pop'en. Blant annet ble pop'en som kulturfenomen ved gjentatte anledninger drøftet innenfor NRK-systemet (Møte i Kringkastingsrådet 26. og 27.september, 1963 og Programutvalget for fjernsynet 9.06.1967). Denne debatten var mer aktuell for ungdomsprogrammene enn for mellomgruppens programmer, og Ada Haug, som på 60-tallets arbeidet mest med den førstnevnte programkategorien, mente at man skulle være forsiktig med å bygge opp omkring pophysteriet. Allikevel mente hun at pop ikke kunne utelukkes fra programmene, men forsikret om at BUA kun ville presentere god pop i sine sendinger, og at avdelingen i den anledning hadde ansatt en ung kjenner av denne typen musikk, nærmere bestemt Svein Erik Børja (referat fra møte i Programutvalget for fjernsyn 9.06.67).

At BUA, til tross for protester, valgte å la barna slippe til i programmene, kan ha sammenheng med avdelingens ønske om å gi alle aldersgruppene et program de kunne

kalle sitt (Programbladet nr. 43). Dette kunne selvsagt lettest oppnås ved å la barn og deres virksomhetsfelter spille en viktig rolle i sendingene.

### 7.3.2. Innsamlingsaksjonene

De to aktiviseringstiltakene som har vært nevnt så langt, var rettet mot å utvikle barnas individuelle ferdigheter. En tredje måte å aktivisere seerne på var mer kollektiv og sosial i sin orientering - nemlig innsamlingsaksjonene. Også på dette punktet fulgte fjernsynet en langvarig tradisjon fra barneradioen. Som Alf Prøysens velkjente barnesang *Basarvise* kan fortelle om, satte radioens barneprogram i gang en basarfeber blant norske barn.

I sin biografi over Lauritz Johnsons liv og virke, skriver Øyvind Hartberg at radioens innsamlingsaksjonene startet allerede i 1947. Da fikk Lauritz Johnson en henvendelse fra en dame som ønsket å samle inn penger til en traktor for å hjelpe greske bønder som levde i fattigdom delvis som et resultat av borgerkrigen som herjet i landet. Den påfølgende lørdagen avsluttet Johnson *Barnetimen* på følgende måte:

”Og så har jeg en viktig melding til dere barn, men jeg vet ikke om kringkastingssjefen liker at jeg sier det, så dere må sette dere godt inn til radioapparatet så skal jeg hviske. Kanskje han ikke hører oss?” Og hviskende fortalte han om damen med traktoren, og avsluttet med: "Hvis dere nå kan sende noen ubrukte frimerker til oss i barnetimen, kanskje noen 5- eller 10-øres, så kan vi hjelpe til med å betale traktoren” (Hartberg 1986:132).

Like etterpå foreslo *Barnetimen* at lytterne skulle lage basar til inntekt for tyske flyktningebarn som levde i kummerlige forhold i samlingsleire. Og siden fortsatte det.

Interessen for å hjelpe lidende barn gjorde seg raskt gjeldende også i fjernsynet. I 1963 presenterte *Falkeklubben* flyktningebarn nr. 10 000, den 6-årige Ute Köstner og hennes norske pleiefar, Erling Stordal (Programbladet nr.39, 1963). Året etter kom en reportasje fra Kragerø hvor en gruppe tibetanske flyktningebarn holdt til i en periode. Disse hadde i likhet med den tibetanske lederen - Dalai Lama - blitt drevet i landflyktighet på grunn av kinesernes invasjon i Tibet i 1959. Lauritz Johnson gjorde i en årrekke en aktiv innsats for tibetanerflyktingene i Norge utenom sitt vanlige virke i fjernsynet. Han bidro til at 45 tibetanske gutter fikk gratis bopel og utdanning i Norge. Han var også medvirkende i



andre tiltak, som for eksempel fjernadopsjon av 7.6000 foreldreløse tibetanerbarn i Nord-India (Hartberg, 1986: 165-174).

Den sin største innsatsen for trengende barn gjorde *Falkeklubben* da seerne i 1965 ble oppfordret til å gi sitt bidrag til opprettelsen av en barneklinikk i Gaza. Sentralt i denne aksjonen stod popsangerinnen Wenche Myhre:

Det var Wenche Myhres idé at vi skulle forsøke å samle inn penger til en barneklinikk i Gaza. Arbeidet tok til sommeren 1964, og Wenche startet med å gi en del av sine honorarer - 8000 kroner.

Falkeklubben ble bedt om å delta i aksjonen og ba sine seere hjelpe til i tida oktober-desember. Barna samlet inn ca.120 000 kroner, og Wenches aksjon har til i dag innbrakt 135 000 kroner. Det er nok til å bygge sykehuset, og drive det i to år (Programbladet nr.13, 1965).

I alt innbrakte denne aksjonen 175 000 kroner (Årsmeldingen 1965:100). *Falkeklubben* fulgte selvsagt opp denne suksessen med å lage flere reportasjer fra Gaza, blant annet var BUA med da Wenche Myhre foretok åpningen av sykehuset.

Dette var ikke det eneste tiltaket i den relativt nyopprettede staten Israel som programmet engasjerte seg i. I samarbeid med Norsk Flyktningeråd fridde *Falkeklubben* igjen til sine unge seere for å skaffe penger, denne gangen til et hospital for poliorammende i Jerusalem. Dette tiltaket ble kalt 'Aksjon Jerusalem 1-2-3':

Under dette mottoet viser Falkeklubben tirsdag et sykehus for poliorammende barn i Jerusalem. Falkeklubben har besøkt hospitalet, som er reist av det Lutherske Verdensforbund. I samarbeid med Det Norske Flyktningeråd vil Falkeklubben nå prøve å skaffe utstyr til dette hospitalet, slik at det kan ta imot syke barn og gi dem fullverdig behandling. Mange av de poliorammede barna kommer fra flyktningeleirer, der de allerede har vært i flere år uten noen behandling for polio (Programbladet nr.12, 1966:10).

I et seinere nummer av Programbladet kunne Rolf Riktor fortelle at det gikk godt med Jerusalem-aksjonen:

Både penger og andre gaver nærmest strømmer inn. Vi får hyggelige rapporter fra skoler, organisasjoner og enkeltpersoner som har gått i gang med innsamling til hospitalet. Det er spesielt moro å høre at så mange unge gjør en fin innsats. I Falkeklubben denne gangen vil vi naturligvis vie mesteparten av tiden til denne aksjonen vår, og det kommer til å bli studioinnslag og reportasje fra Jerusalem som

viser barn som venter på å komme inn på hospitalet (Programbladet nr. 15, 1966:10).

I 1968 gjaldt det flyktningebarn i Uganda, og penger skulle denne gangen gå til et utdanningssenter. *Falkeklubben* inngikk nok en gang et samarbeid med Det norske flyktingeråd og en rekke andre instanser. Til støtte for dette tiltaket ble det utgitt tre grammofonplater, der blant annet skikongen Ole Ellefsæter sang noen av visene sine, og Bokklubben utgav en bok med afrikanske eventyr (Programbladet nr. 16, 1968:15).

Som en oppfølger til denne aksjonen, sendte BUA i løpet av april, mai og juni 1968 fire programmer under tittelen *Falkeby*:

I vinter dro et tremannslag fra Barne- og ungdomsavdelingen i fjernsynet, programinstruktør Gunnar Grimstad, filmfotograf Dag Klippenberg og lydtekniker Roger Norden til Afrika for å lage reportasje blant flyktingene i Uganda. Her finnes det i dag 160 000 flyktinger som er kommet fra Kongo, Sudan og Rwanda. Disse kom til Uganda i årene mellom 1962 og 1965. Av flyktingene hører 40 000 til watutsistammen, som sto i fare for å bli utryddet, da det tidligere belgiske protektoratet Ruanda-Urundi fikk sin selvstendighet i 1962 (Programbladet nr.16, 1968:15).

Men Barne- og ungdomsavdeling gav seg ikke med dette. Allerede året etter var de igang med et nytt prosjekt i kjølvannet av den store hungerkatastrofen i Biafra. Dette resulterte i en programserie kalt *Biafraklubben*. Fra 25. november og fram til jul ble det her gitt ukentlige rapporter som handlet om de ulike tiltakene norske barn hadde satt i gang for å kunne sende flylaster med mat til Biafra-barna før jul. Hensikten med programmene var å inspirere til enda større innsats for å hjelpe de trengende.

Fjernsynets Barne- og ungdomsavdelingen deltok med andre ord aktivt del i den norske bistandspolitikken som tok til å finne sin form på 60-tallet (Norsk utviklingshjelp i 25 år. 1962-1987, 1987). Den norske statlige utviklingshjelpen begynte som beskjedne bidrag til FNs programmer for teknisk bistand til utviklingsland. I 1952 vedtok Stortinget å bevilge 10 millioner kroner til "Fondet til hjelp for underutviklede land". Denne organisasjonen skulle bli forløperen til NORAD som ble dannet i 1962.

Årsakene til at det nevnte fondet ble etablert, var delvis idealistiske, men også knyttet til den nye internasjonale sammenhengen Norge befant seg i i etterkrigstiden. USA, Norges

nye hovedallierte, knyttet sin utviklingshjelp til egne økonomiske og militærstrategiske interesser. Behovet for å demme opp for kommunistene frammarsj var også sterkt framtrædende i de første stortingsdebattene om u-hjelp i Norge. I løpet av 60-tallet ble andre begrunnelser trukket fram, slik som å forebygge en nord-sør konflikt ved å minske den økonomiske kløften mellom rike og fattige land (Eide og Vaa, 1986:377).

BUA hadde en mer beskjeden, men ikke mindre vanskelig målsetting med sin støtte til utviklingshjelpen. Ifølge Laurtiz Johnson ville BUAs programmer, ved å ta opp FN og hjelpeprogrammene, stimulere barnas sosiale ansvarsfølelse og deres trang til å hjelpe som han i bunn og grunn mente var medfødt. Han var også meget opptatt av å stimulere barnas medfølelse både med dyr og mennesker (Programbladet nr.43, 1962:8).

Yngvar Ustvedt skriver at i 1960-årene kom u-landene og Norges forhold til dem i fokus på en ganske annen måte enn før. Det utviklet seg en større bevissthet om fattigdommen i den tredje verden, og om den dype kløften mellom rike og fattige land. Men han påpeker videre at

Noen bred, offentlig diskusjon om utviklingshjelp og fredskorpsarbeid fikk vi ikke. Stort sett slo vi oss til ro med at veldedighet og godgjørenhet overfor de trengende og fattige i verdenssamfunnet var et gode i seg selv. Bare de færreste forsøkte å belyse selve formålet med å hjelpe utviklingslandene. Enda færre prøvde å få fatt i årsakene til at noen var rike og andre fattige landene i mellom (Ustvedt 1981:47-499).

I BUA ble interessen for hvordan livet artet seg i andre land resulterte også i en rekke andre innslag med internasjonalt tilsnitt: *Falkeklubben* besøkte en spansk by i karnevalstiden (Programbladet nr.4,1963), ungarske barnedansere fikk vise ferdighetene sine (Programbladet nr. 50, 1962), og indianerfjærenes betydning ble diskutert (Programbladet nr.17, 1962).

### **7.3.3 Konkurranser**

Men samtidig som BUA gav barna anledning til å demonstrere sitt sosiale engasjement og sin giverglede, valgte BUA også å stimulere barnas konkurranselyst. Konkurranser gav dessuten BUA nok en anledning til å aktivisere seerne.

I de fleste *Falkeklubb*-programmene var det en konkurranse. Disse krevde som oftest skolekunnskaper av barna eller tok utgangspunkt i noe som det var nyttig å vite litt om: En konkurranse gikk f.eks. ut på at det ble spilt små scener fra fem eventyr, og så skulle barna finne ut hvilke det dreide seg om (Programbladet nr.44, 1962). Ved andre anledninger kunne konkurransen handle om geografiske (Programbladet nr.4, 1962) eller historiske emner (Programbladet nr.4, 1963), om musikk (Programbladet nr.9, 1965) eller trafikk (Programbladet nr.22, 1964).

Trafikk var forøvrig et problem som ble enda flittigere tatt opp i programmene for mellomgruppen enn i småbarnsprogrammene. *Falkeklubben* inneholdt ved flere anledninger trafikkinnslag som f.eks. i mai 1965, i begynnelsen av sykkel sesongen:

1.premie i landskonkurransen som ble arrangert av "Trygg trafikk" gikk til 5.klasse på Vaulen skole i Stavanger, og derfra bringer vi tirsdag et innslag som heter "Se opp for trafikken!" Sykkelen er inne, og det kan sikkert være nyttig for noen hver å høre en ekspert gi gode råd om en våroverhaling av sykkelen (Programbladet nr.18, 1965:8).

Bortsett fra de små konkurransene hvor vinnerne gjerne ble utropt i påfølgende program, arrangerte *Falkeklubben* også mer omfattende konkurranser. I 1964 ble det arrangert en stor dukketøykonkurranse som avslutning på et sykurs (Programbladet nr.22, 1964). Året etter laget BUA en større konkurranse om temaet "Fra oldefar til i dag". Meningen var at barna skulle finne fram til gamle norske redskaper og husflidsting eller komme med tegninger fra landbruket og bygde-samfunnet. Programbladet kunne melde at mer enn 1000 bidrag var kommet inn allerede etter konkurransens første del. De beste bidragene ble stilt ut på egen stand under Landbruksveka. Når det gjaldt vinnerne, fikk de som bodde utenfor Oslo-området en tre dagerstur til Oslo under Landbruksveka. De som kom fra Oslo-området, fikk et par dagers opphold på en ekte norsk storgård som belønning. Ellers vanket det bokpremier + diplomer til alle deltakerne (Programbladet nr. 51, 1965).

#### **7.3.4. Teknikk og naturvitenskaplige emner**

Det har allerede blitt nevnt at noen av aktiviseringsinnslagene i *Falkeklubben* var rettet mot teknik og naturvitenskap. Programmet inneholdt også andre poster som lar seg plassere under en slik overskrift. I 1964 ble det blant annet vist en serie om værforhold

med statsmeteorolog Kristian Trægde og universitetslektor Helmut Ormestad. Denne ble avsluttet med en reportasje fra Meteorologisk Institutt i Oslo (Programbladet nr.22, 1964). Samme år ble det også sendt en reportasje fra Fornebu lufthavn hvor seerne ble kjent med alt som skjedde de siste minuttene før flyet var på vingene (Programbladet nr. 26, 1964). I 1966 kunne årsmeldingen fortelle at *Falkeklubben* dette året hadde "inneholdt naturvitenskapelige emner popularisert for barn". Disse programmene ble ledet av Ormestad og Øgrim. Programbladet kan fortelle at et program handlet om kulde, mens et annet handlet om noen av de fysiske lovene som skiporten bygget på (Programbladet nr.7,1966).

Med en noe løsere tilknytning til kategorien naturvitenskapelige emner, kan nevnes *huslegen* som både fortalte barna om hva en kunne foreta seg ved forkjølelse (Programbladet nr. 44, 1962) og forbrenning (Programbladet nr. 30, 1962).

### **7.3.5. Andre innslag**

Av andre innslag som var gjengangere i *Falkeklubben*, kan nevnes råd og vink i forbindelse med sport og friluftsliv. Disse var gjerne sesongbetonte og kunne dreie seg om alt fra baderegler, før sommerferien til stell av ski om vinteren eller om hvordan en best kunne greie seg i skog og mark (Programbladet nr. 22, 1962, nr. 9, 1965 og nr.26, 1965).

Bortsett fra alle innslagene med kunstnerisk begavede barn, var det også opptredener av voksne underholdere som BUA anså som morsomme for barn, slik som buktalere og tryllekunstnere.

## **7.4. Faktaprogrammer**

Men 60-tallets programmer for mellomgruppen omfattet ikke bare *I kikkerten* eller *Falkeklubben*. Det ble også produsert andre programmer som favnet om den samme trang til å vise barna andre virkeligheter enn deres egen hverdagstilværelse. Mellomgruppens barn fikk med andre ord tilgang til flere faktasjangre enn barna i førskolealderen. I 1962 ble det laget et kortere programserie om de norske fylkene. Hvert program i serien tok sikte på å vise både arbeid og fritid i det aktuelle fylket, og inneholdt musikalske innslag

for å høyne underholdningsverdien (Programbladet nr.32, 1962). I 1964 ble seriene *Eventyr fra virkeligheten* og *Vi besøker* sendt ved siden av *Falkeklubben*. I den sistnevnte serien ble blant annet Akershus festning og Akvariet i Bergen besøkt (Årsmeldingen 1964:95).

I 1966 fikk barna i skolealder en serie som kom til å fortsette ut tiåret og et godt stykke ut på 70-tallet. Denne månedlige sendingen fikk navnet *Naturmagasinet*, og programlederen var Sverre M. Fjeldstad. Seerne tok aktivt del sendingene i ved å sende inn både opplysninger og spørsmål (Årsmeldingen 1967:120). Ideén til programmet ble unnfanget av Lauritz Johnson i samarbeid med en zoolog. Fjeldstad ble kontaktet på grunnlag av noen naturprogrammer han hadde laget for radioen (Programbladet nr.5, 1970).

Det var Fjeldstad som laget filminnslagene i programmene. Disse viste stort sett ville dyr i sitt naturlige miljø. Han var også den som bandt filminnslagene sammen med studiokommentarer. Studiodekoren han satt i var laget av Knut Alme, og var en kopi Fjeldstads eget arbeidsværelse. Fjeldstad kunne i et intervju med Programbladet fortelle at innslagene hvor han satt og pratet i studio, ikke skulle ha karakter av å være det de var, nemlig studioopptak:

Jeg har ikke lov til å si "her i studio", jeg må hele tiden bruke benevnelsen "Her i hula mi"(Programbladet nr.5, 1970:10).

BUAs ønske om å bidra til barnas trafikkopplæring gav seg også utslag i en programserie kalt *Trafikkduellen*. Denne serien, som gikk i 1967, var et spørreprogram hvor deltakerne ble satt i tenkeboks etter mønster av 'voksen'-programmet *Kvitt eller dobbelt* som hadde hatt stor suksess som lørdagsunderholdning både i 1961,1962 og 1966 (Årsmeldingen 1967:120).<sup>25</sup>

I 1968 fikk mellomgruppen sitt månedlige sportsprogram, kalt *Sport 'n*. Her ble det gitt referater fra idrettsstevner, instruksjon i forskjellige idrettsgrener som orientering, skiløping, friidrett, håndball mm. I tillegg ble kjente idrettsutøvere intervjuet, og programmet gav dessuten handicap-idretten en særlig plass (Årsmeldingen 1968:142).

---

1)Kvitt eller dobbelt blir nærmere omtalt i Sidsel Juell Theisen(1993).

Enkelte av med medlemmene kringkastingsrådet ytret ønsker om at fjernsynet måtte lage egne sportsendinger for barn, da sportslig aktivitet ble sett på som svært verdifullt. En av disse var fru Lorentzen:

Fru Lorentzen var meget glad i barne- og ungdomsprogrammene både i radio og fjernsyn og hadde ingenting å si på dem, sa hun. Men hun syntes at de barna som var sportsinteresserte, ikke får så mye. Det burde kunne gjøres noe på dette området, spesielt i fjernsynet, men også i radioen. Det er ikke nok å få resultatene fra barneidrettsstevnene over lokal radio. De vil også gjerne sammenlikne seg med barn i landet ellers. Det foregår også landskonkurranser i barneidrett. Om det ikke blir en fast post med sport, som ville være det beste, burde det legges litt mer vekt på dette i de barne- og ungdomsprogrammene man har. Idrettsmiljøet er det fineste miljø barn kan ferdes i, og kunne de inspireres til mer aktiv deltagelse gjennom radio og fjernsyn, ville det være en fin ting, sa hun. Reportasjene behøver ikke bare komme fra landskonkurranser. Et glimt fra et krestsmesterskap vil bety like mye (Referat fra møte i Kringkastingsrådet 11.05.1967).

På 60-tallet ble idretten en kulturfaktor som aldri før. Den økte fritiden og den høye levestandarden gav mange anledning til å delta. Norges Idrettsforbund opplevde en veldig vekst og endte med å bli landets største organisasjon. Medlemstallet steg fra 290 000 i 1946 til omlag en million i 1972 (Ustvedt 1981:218).

Når det gjaldt barneidretten var denne lenge knyttet til skoleverket eller den private oppfinnsomhet. Men på 50- og 60-tallet ble barna også trukket inn i den organiserte idretten, spesielt etter påtrykk fra Arbeidernes Idrettsforbund (AIF) som var opptatt av å utvikle masseidretten. Som fru Lorentzens utsagn illustrerer stilte mange seg positiv til barneidrett på 60-tallet. Men utover på 70-tallet ble det midlertid klart at eliteidrettens ønske om å oppdra konkurransevante rekrutter, hadde hatt negative virkninger på mange av de yngste utøverne (Semmingsen, Ingrid et. al.1981: 192-193).

I 1968 ble det satset på nok et konkurranseprogram, nemlig *Firkløver* som gikk over seks søndager. Dette var et Nordvisjonsprosjekt hvor både Finland, Danmark og Sverige deltok. Fem skoler i hvert land ble trukket ut ved loddtrekning og fikk delta med 25 elever hver i 12 års alderen. Først ble det holdt nasjonale konkurranser og fra hver av disse fikk fem deltakere gå videre til den nordiske finalen, hvor til sammen 100 barn fikk delta.

*Firkløver* brøt med den tidligere tradisjonen BUA hadde etablert med å arrangere kunnskapsbaserte konkurranser. Det ble understreket at dette programmet var "en lek som fordrer våkenhet, fantasi og kombinasjonsevne. Gjetteleken er lagt opp som underholdning med praktiske oppgaver i studio"(Programbladet nr.16, 1969).<sup>26</sup>

## 7.5. Fiksjon

Men BUA gav også barna i skolealder anledning til å fordype seg i det som ikke kan fanges av kikkerter eller falkeblikk, nemlig fiksjonenes verden. Den første lengre fiksjonsserien som Barne- og ungdomsavdelingen produserte for denne aldersgruppen het *På tokt med Mathilde*. Den hadde karakter av å være en musical med sine mange viser og danseinnslag. Hovedpersonene i serien var kaptein Bom og matrosene Tim og Tom, som dro verden rundt på jakt etter en skatt med sjørøverskipet Mathilde. De tre sjørøverne var veldig forskjellige. Tim var glad i å danse og turne, mens Tom bare tenkte på mat. Bom var den strenge skipperen som skulle passe på at alt gikk som det skulle.

*På tokt med Mathilde* ble sendt for første gang i 1962, og omfattet i alt 13 episoder. Titlene på disse fortalte at skuta var innom mange land på sin ferd: 1. Tim og Tom og kaptein Bom på langfart, 2. Skattejakt på havbunnen, 3. På skatteleting i Spania, 4. En modig tyrefekter, 5. Det spøker om bord, 6. I ørkenen, 7. Tim og Tom blir tatt til fange, 8. I cowboyenes salong, 9. Jorden står på hodet, 10. I Fridtjof Hansens spor, 11. På marked i India, 12. Til Himalaia og 13. Kurs for Lillesand.

Året etter ble skuespillet *Fyrtøyet* produsert, en dramatisering av H. C. Andersens eventyr, som for øvrig ble sendt både i Danmark og Sverige. I tillegg laget BUA en forestilling basert på Mozarts syngespill *Bastian og Bastienne* med kringkastingens guttekor. Kringkastingens jentekor deltok i tre programmer, hvorav et var tatt opp på Hardangertunet på Bygdøy. I det siste av disse programmene opptrådte også dansk radios pikekor. Det ble vekselvis sunget danske og norske sanger, og det var også flettet inn en liten handling. Programbladet kunne fortelle at det hele endte med "at tilsynelatende

---

26) En mulig inspirasjonskilde for disse programmene var Underholdningsavdelingens konkurranseprogrammer som ved flere anledninger var basert på Nordvisjonsamarbeidet (Theisen 1993)



motstridende interesser forenes ved at pikene lar seg inspirere av de gamle hus og stemningen omkring dem" (Programbladet nr.33, 1963).

Et foreløpig høydepunkt i sin fiksjonsproduksjon nådde BUA i 1964. Da ble det med stolthet proklamert at nå hadde Barne- og ungdomsavdelingen iscenesatt sitt første ordentlige skuespill:

Fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling har tidligere sendt revypregede skuespill som *Mathilde* og *Fyrtårnet*. *Den sorte tulipan*, som sendes tirsdag, er det første virkelige skuespillet. Det er en dramatisering av Alexander Dumas' berømte roman med samme tittel. Handlingen fører oss til Holland i året 1967. En pris på 100 000 floriner er satt opp for den som kan klare å dyrke fram en svart tulipan...Mer vil vi ikke røpe av handlingen, men historien er meget spennende og ikke uten ev viss kulturhistorisk betydning (Programbladet nr.18, 1964).

Året etter ble det satset enda sterkere på dramatisering av verk fra den klassiske litteratur, da BUA laget en oppsetning av *Greven av Monte Christo* dramatisert i fire forestillinger hver på en time. BUA mente at denne oppsetningen bekreftet avdelingens tro på egenproduksjon av dramatik for barn og unge.

Både Kringkastingsrådets og Programutvalgets medlemmer uttrykte begeistring for denne fiksjonserien. Berggrav som var møteleder da Programutvalget for fjernsynet var samlet 29. oktober 1965 forholdt seg til serien på denne måten:

Han syntes det var imponerende at fjernsynet kunne produsere fire filmer i serien om *Greven av Monte Christo* til ca. 40.000 kroner stykket når man ser hva norsk film ellers bruker. Dette er noe man må ta i betraktning ved vurderingen av resultatet. Som familieunderholdning var serien meget god, og det var meningsløst å gi den negativ kritikk når forsøket i grunnen var så vellykket som det var, sa Berggrav. Han hadde overalt fått en positiv reaksjon på serien som familieprogram (referat fra møte i Programutvalget for fjernsynet 29.10.1965:1.)

Brunvand og Riseng fulgte opp synspunktene til Berggrav:

Brunvand var enig i det Berggrav sa om *Greven av Monte Christo*. Både fra et produksjonsmessig synspunkt og ikke minst på grunn av skuespillerprestasjonene var det en god familieunderholdning som samlet ung og gammel. Han trodde den kritikk som var kommet, var nokså enkeltstående. Utover landet har det vært mer positiv interesse. Dette er av de programmer som kan sendes om igjen om et par år, for det hører med til vår klassiske ungdomslitteratur, og det er av en viss verdi at det blir sendt. Hvis man kan lage noe liknende på andre bøker, så tror jeg det ligger et stoff av stor interesse der, sa Brunvand. Det har vært et utmerket tiltak, og det er

ganske forbausende at det har vært mulig å produsere det til den prisen, sa han (Referat fra møte i Programutvalget for fjernsynet 29.10.1965:1-2).

Fru Riseng sluttet seg helt til Berggrav og Brunvand. Fjernsynet har vært kritisert fordi det har hatt for lite egenprodusert program, og da skal man ikke hefte seg med småting når det lager noe som dette. Både voksne og barn har koset seg denne serien. Det var et prisverdig tiltak, og man må ikke la seg skremme av kritikken. Hvis det er mulig, skal fjernsynet gå videre med serier som denne, sa hun (Referat fra møte i Programutvalget for fjernsynet 29.10.1965:2).

Denne positive holdingen må sees på bakgrunn av at det eksisterte, som fru Riseng påpekte, et generelt ønske om mer norsk fjernsynsdramatikk for barn. Laurtitz Johnson ønsket flere dramatiseringer fordi han mente at det var viktig å gjøre barna følelsesmessig engasjert. Flere av kringkastingrådets medlemmer var enige i dette synspunktet: I 1964 uttalte Egeland i Kringkastingrådet av fjernsynet burde satse mer på fabulerende stoff for barn (referat fra møte i Kringkastingrådet 29.05 1964:56). I 1967 var det rådets formann som kom med den samme oppfordringen: NRK-fjernsynet måtte få framført mer norsk fjernsynsdiktning for barn, enten materialet var skrevet for fjernsynet eller ikke (Referat fra møte i Kringkastingrådet 11.05.1967).

Fjernsynsdirektør Otto Nes var prinsipielt enig i dette kravet. Men påpekte samtidig at det ikke var så enkelt å innfri et slikt ønske, selv om det ble søkt støtte i Nordvisjonssamarbeidet:

Det er gjort mange bestrebelser for å imøtekomme kravet om flere dramatiseringer for barn. Det er nå et felles nordisk forslag om å lage en filmserie på ti episoder. Nordvisjons-landene skal ta stilling til serien på et møte på Island om halvannen uke. Vi tror det er viktig å satse på nasjonal og nordisk dramatikk på dette feltet som motvekt mot mye av det serieinnslaget som kommer fra andre områder, sa han. Disse kan også være god underholdning, men de foregår i fremmede miljøer, og det har ofte vært en noe glatt og industrialisert dramatikk vi får. Vi vil gjerne forsøke å etterkomme kravet, men det blir ikke billig. Vi lager seriene for tre, høyden fire land, og det er vanskelig å få solgt den utenfor Norden (referat fra møte i Kringkastingrådet 11.05.1967:30).

Otto Nes gikk inn for norsk og nordisk dramatikk. Det gjorde ikke BUA i samme grad. Den neste større produksjonen som BUA engasjerte seg i var *Lille Lord Fauntleroy* - en serie på fire episoder. Den var basert på den klassiske amerikanske barneboken med samme navn som kom ut i USA for første gang i 1886. Denne ble også filmet i 1936 med den store barnestjernen Freddie Bartholomew i hovedrollen. I NRK hadde denne romanen

gått som hørespill i radioen. Fortellingen handlet om Cedric Errol som bodde sammen med sin mor i Boston under temmelig kummerlige forhold. Så viste det seg at Cedrics avdøde far var av engelsk adelsslekt noe som betydde at Cedrics bestefar var en mektig jarl. For Cedric og vennene hans ble denne oppdagelsen begynnelsen på en ny tilværelse.

BUA satset altså på dramatiseringer av utenlandske litterære klassikere av det lettere slaget for seerne i mellomgruppen<sup>27</sup>. Når det gjaldt teateroppsetninger satset BUA dermed langt mer konvensjonelt enn Fjernsynsteatret som gikk inn for modernistiske eksperimenter i sin programpolitikk (Bjerkan 1993, Eide 1993).

## 7.6. Oppsummering

I langt større utstrekning enn småbarnsprogrammene kom mellomgruppens sendinger til å bli et voksen-tv i miniatyr. Bare den sistnevnte gruppen fikk tilgang til faktasjangre som nyheter, sport og konkurranser. Årsaken til dette var delvis at tilskuerne i mellomgruppen ble betraktet som framtidige borgere i et moderne samfunn, og i kraft av denne rolletildelingen måtte de lære visse karakterdannende ferdigheter. Men dette var også en konsekvens av at BUA valgte å la barnas egne aktiviteter være et sentralt element i programmene. Barna i mellomgruppen, i motsetning til de minste barna, deltok i sportsarrangement og andre aktiviteter som det var mulig å lage interessante nyhetsreportasjer om.

Dette gjorde mellomgruppens programmer til en offentlig sfære hvor barnas ferdigheter ble synliggjort. Men samtidig var disse programmene et uttrykk for en prestasjonskultur, for de handlet sjelden om alminnelige barns hverdagsproblemer. Mellomgruppens barn ble ikke, i motsetning til de minste barna, oppfordret til å rekke hendene i været å late som om de var et tre som vaiet i vinden, men de fikk gjerne vise fram at de var flinke ballettdansere. De større barna fikk med andre ord først utfolde seg på fjernsynet når de med flid, utholdenhet og selvdisciplin hadde gjort noe eksepsjonelt. Der småbarnas programmer handlet om leken og den frie utfoldelsen, handlet altså mange av innslagene i

---

<sup>27</sup>)Lauritz Johnson var selv svært opptatt av den klassiske litteraturen. Han stiftet sammen med sin kone, Birte Hauch, en teaterklubb for egne barn og deres venner. Der ble det lest dramatisk litteratur av Sofokles, Aristofanes, Ibsen og Nordahl Grieg (Hartberg 1986:153)

mellomgruppens programmer om kroppslig disiplin. De mange konkurransene i mellomgruppens programflate, bidro til å styrke betydningen av å prestere noe, være bedre enn de andre.

Videre var mellomgruppens programmer langt mer utilitaristiske og rasjonalistiske i sin grunnholdning enn de romantiske småbarnsprogrammene. Det var liten plass for lek, filosofisk undring eller fri fantasiutfoldelse i disse sendingene. I så henseende kunne BUAs sies å bidra til den fantasimessige uttørkningsprosess som Lauritz Johnson mente gjorde seg gjeldende etterhvert som barna vokste opp, selv om det her må skytes inn at Johnson ønsket å lage mer fiksjon for mellomgruppen, men dessverre ikke så seg råd til det. En medvirkende faktor til den økende vektleggingen av det rasjonelle var at BUAs samarbeidspartnere når det gjaldt skolebarnas programmer, snarere var vitenskapsmenn enn kunstnere og lekepedagoger. Aktivisering var en felles grunnholdning for de to programkategoriene, men mellomgruppen ble opplært til å lage nyttegenstander av forskjellig art der de mindre barna sang og mimet. Natur- og dyreliv var viktige innslag for både i småbarnas og mellomgruppens programmer, men i programmene for den sistnevnte gruppen ble dyrene omtalt i naturvitenskaplige i termer som interessante biologisk vesener og i mindre grad som søte og koselige kjæledyr.

De mange innsamlingsaksjonene førte dessuten til at 60-tallets barneprogrammer også kom til å bli en offentlig sfære hvor den sosiale ansvarsfølelsen ble tematisert. Der hvor de minste seerne ble oppfordret til å yte noe for nærmiljøet, ble de eldre barna oppfordret til hjelpe de fattige land ute i verden. På dette området grep BUA direkte inn, og gav sin støtte til norsk U-landspolitikk. Dette handlet imidlertid ikke om at barneprogrammene forsøkte en politisk analyse av skjeve maktforhold i samfunnet. BUA anklaget ikke noen. Avdelingens innsats på dette området var basert på et ønske om å oppdra barna til nestekjærlighet og giverglede. Det var barnas karakter som primært skulle utvikles, og ikke deres politiske bevissthet.

---

## **Kapittel 8**

### **Forberedelser til voksenlivet**

#### **Næranalyser av fire 60-talls sendinger for skolebarn**

Småbarnsprogrammene var som nevnt preget av en lavmælt intensitet og et ønske om å etablere en relasjon til barna som skulle gi dem en følelse av å bli verdsatt og respektert. Bak denne holdningen kan en fornemme en idé om at små barn i mange sammenhenger ikke ble tatt alvorlig nok, og at BUA ønsket å bøte på dette ved hele tiden å ha barnets integritet og verdighet i tankene. Tematisk gav også småbarnsprogrammene sitt publikum materiale som potensielt kunne bidra til å bygge opp barnas psykiske harmoni og velvære. Den terapeutiske tendensen var med andre ord til stede, men knyttet sammen med det moralsk belærende, og de mer praktiske leveregler. Men fremfor alt handlet småbarnsprogrammene om gleden og nytelsen både musikalsk, visuelt og språklig.

Når det gjaldt mellomgruppens programprofil har det blitt påpekte at den på mange måter var et slags voksentv i miniformat når det gjaldt valg av programkategorier. Dessuten spilte lek og fantasiutfoldelse som var en fast bestanddel i nesten alle småbarnsprogrammene, en marginal rolle i sendingene for mellomgruppens barn. Tematisk var programmene, bortsett fra fokuseringen på internasjonalt hjelpearbeid, imidlertid stort sett knyttet til en problemfri fritidssfære. Den følgende næranalysene av fire ulike programutsendelser med skolebarn som sin primære målgruppe, bekrefter dette inntrykket. Men samtidig gir disse analysene en indikasjon på at BUA når det gjaldt skolebarna var lite interessert i å tilby en terapeutisk bearbeidning hverken av seernes selvfølelse og emosjonelle problemer. Mellomgruppens programmer henvendte seg til seernes rasjonalitet og ansvarsfølelse. Det ble nå tatt for gitt at barna at barna var psykologisk robuste og sunne. Det sendingene primært var opptatt av var å kanalisere den antatte ungdommelige vitaliteten inn i positive baner.

## 8.1. Programutvalg

Analysene i dette kapitlet er i likhet med det tilsvarende kapitlet i forbindelse med småbarnsprogrammene tar utgangspunkt i forskjellige programtyper med stort sett forskjellig produksjonsår. Den første sendingen som blir analysert er en episode fra en serie med underholdningsprogrammer kalt på *Tokt med Mathilde* (1962). Det neste programmet er en enkeltstående dramaproduksjon fra 1964, *Den sorte tulipan*. Det tredje eksemplet er en episode fra *Falkeklubben* (1967), den programserien som dominerte mellomgruppens programtilbud på 60-tallet, og som derfor har en selvsagt plass i utvalget. Den fjerde og siste analyseenheten er hentet fra serien *Firkløver* (1969) som er et konkurranseprogram.

## 8.2. På tokt med Mathilde

Denne serien er en muscial-komedie som handler om sjørøverkapteinen Bom og matrosene Tim og Tom fra Lillesand som reiser rundt i verden med seilskuta Mathilde på jakt etter en skatt. I hver episode besøker de et nytt geografisk område, noe som gir seriens karakterer anledning til å danse, syng og fortelle om fremmed natur og folkeliv. Serien er primært en underholdningsserie, men samtidig ligger de pedagogiske intensjonene ikke altfor langt under overflaten. Hver episode kan betraktes som en usedvanlig underholdende, og til tider skarpt satirisk leksjon i geografi og historie.

Vignetten består av et stillsbilde av en liten seilskutemodell som står ute på et slags hav sannsynligvis laget av pappmasse. Midt på bildet står det skrevet med gotiske typer PÅ TOKT MED MATHILDE. Vignetten signaliserer med dette på den ene siden historie, eventyr og seilskuteromantikk. Men på den andre siden anskueliggjør det stivnende pappmassehavet at her er det ikke snakk om virkelig skumsprøyt. Sangen på lydsporet, som blir fremført av et guttekor, som forteller at skuta hverken har seil, akterspeil eller rigg og dessuten er med lastet med kaker, drops og brus, antyder også at det som kommer sannsynligvis ikke vil være en realistisk historie fra seilskutetiden, men snarere en lystbetont reise i fantasiens verden. Slik lød sangen som både åpnet og avsluttet hver episode:

Kjenner du Mathilde, Mathilde, Mathilde,  
skuta vår skal ut på cruise med kaker, drops og brus.  
Skuta vår har ingen seil, vakre seil, akterspeil,  
skuta mangler rigg og ræl og tåler allslags vær.

Navnet er Mathilde, Mathilde, Mathilde  
gutta heter Tim og Tom og sjefen kaptein Bom.

### 8.2.1. Synopsis: Oversikt over sendingen

Den analyserte episoden er nummer ni i serien og bærer navnet *Jorden står på hodet*. Sendingen inneholder følgende segmenter:

1. Vignett
2. Sang om hvor viktig det er å ta vare på verden. Sangen er ledsaget av fotografier av vakre, fredfylte landskaper.
3. På dekket til Mathilde: Kaptein Bom og Tim og Tom navigerer for å komme til Australia. Men globusen blir satt på plass feil etter et fall i dørken slik at skuta havner på Grønland i stedet.
4. De tre sjøfolkene besøker en eskimofamilie med moderne livsstil i Igloovik.
5. Jakten på skatten forsetter i Fritjoff Hansens fotspor.
6. De tre møter Den siste viking.

### 8.2.2. Tematikk: Til angrep på mytene

Den analyserte sendingen har ikke kun en tematikk som utvikler seg i løpet av narrasjonen. Kausaliteten mellom de ulike delene er temmelig løs. Dette bidrar til at teksten får en tablåaktig karakter, og innenfor hvert av disse tablåene kan det finnes et tema og til tider en moral som ikke har noen indre sammenheng med de andre delene av teksten. Felles for de temaene som presenteres er at de utgjør en kommentar til sosiale og politiske forestillinger. Teksten tar med andre ord sikte på å utvikle en kritisk samfunnsbevissthet hos seerne på en lett og underholdende måte.

Som sagt, kan denne serien la seg betegne som en musicalkomedie med sine mange komiske figurer og opptrinn, men allerede i programmets innledende segment gjør et visst alvor seg gjeldende. Det sørger episodens innledende sang for. Sangteksten har en formanende karakter og oppfordrer seerne til å behandle naturen med respekt og skånsomhet. Melodien består av et mollstemt gitarakkompagnement, og billedsporet illustrerte moralen med å vise fotografier av vakre landskaper preget av en høytidsstemt naturfølelse: En robåt på et blikkstilte hav, en kornåker, en bratt fjellskrent med

fjellklatrere og til slutt et bilde av verdensrommets stjernetåker og planeter. Sangens midtparti lyder på denne måten:

Denne kula heter jorden,  
og du må jo være klar  
over at den er den eneste vi har.  
Derfor må du ta deg av den  
så den holder mange år.  
Ikke ta humøret fra den,  
ikke gi den gråsprenget hår.

Det neste segmentet, som utspiller seg ombord på Mathilde, har ikke et moralsk budskap, men her formidles til gjengjeld noen geografiske kunnskaper. Innledningsvis krangler Tim og Tom om hva som er verdens største øy Australia eller Grønland. Kaptein Bom avgjør feiden ved å si at Australia ikke er en øy, men en verdensdel.

Programmets hovedtematikk utspiller seg i møte mellom kaptein Bom, Tim og Tom og eskimofamilien. Her problematiserer teksten den vestlige kulturs oppfatninger av de såkalte naturfolk, som eskimoene i denne sammenheng representerer. Teksten dekonstruerer eventuelle forestillinger om at eskimoene lever på et slags primitivt steinaldernivå i nær kontakt med naturen og uten noen form for moderne hjelpemidler.

Segmentet åpner med å illustrere kaptein Boms fordomsfulle holdninger. Han sier til Tim og Tom idet han hever pekefingeren: "Husk på at de (eskimoene) er veldig primitive og ville mennesker. Så nå må vi oppføre oss ordentlig."<sup>28</sup> Seinere formaner han mannskapet sitt om å snakke til eskimoene som barn.

Imidlertid får seerne anledning til å bli kjent med eskimoene før de tre sjømennene ankommer. Dette skjer ved hjelp av det allvitende fortellerperspektivet, som innebærer at det kryssklippes mellom de tre sjømennene som vandrer i retning av Igloovik og eskimofamiliens bosted. For seernes blick blir eskimoene skildret som moderne og temmelig blaserte der de sitter på komfortable manillamøbler og leser aviser foran iglooen sin med, ironisk nok, et kjøleskap til høyre i bildet. Samtidig har de skjønt at det lønner seg for dem å leve opp til de mytiske forestillingene som turistene har om dem. Idet kaptein

---

<sup>28</sup> )Min parentes



Bom og Tim og Tom nærmer seg, setter de febrilsk igang med å skjule alle spor av en moderne livsform. Som eskimofaren sier:

Se og pakk sammen disse stolene da øyeblikkelig, og dekk kjøleskapet med et isbjørnskinn, ikke sant? Ta nå dette spekket isteden for iskremen. Vi må late som om vi er helt primitive nå. Alle andre menneske vil helst at vi skal skyte med pil og bue og spise frossen hval.

Konstruksjonen av dette segmentet bidrar til at det tradisjonelle maktforholdet mellom vestlige mennesker og de primitive blir omkalfatret på en karnevalesk måte. Fortellerperspektivet fremstiller de tre nordmennene som naive og fordomsfulle, og eskimoene som moderne og verdensvante. Men eskimoene glorifiseres heller ikke av det narrative perspektivet, idet de hele tiden driver aktiv manipulasjon av nordmennene. På sin måte er de like fordomsfulle overfor turistene som turistene er overfor dem.

Teksten fjerde segment angriper altså myten om eskimoene som et primitivt naturfolk som er naive som barn. I det femte segmentet er det heltedyrkelsen av Fridtjof Nansen, som representant for den sterke eneren som beseirer både seg selv og naturen, som endevendes. Den omtalen han får i *På tokt med Mathilde* får helteglorien hans til å blekne kraftig. Her refereres han til som en mann som gikk på ski, var fanatisk opptatt av is og sne, og skrev en julebok som gjorde han rik og berømt. Slik lyder et vers av sangen, som hans alter ego, Fritjoff Hanssen, fremfører:

Jeg minnes Fridtjof Nansen  
som nå er ut av dansen.  
Tenk han som var så fin og klok  
har også skrevet julebok.  
Tenk hva han fikk se, av is og slaps og sne  
på ski på Grønlands innlandsis, ja bare tenk på det.

**Refr.** Glad og fri, glad og fri  
sett i gang å gå på ski.  
Kom i kok, skriv en bok  
Skriv å bli berømt.

Det fåfengte og unyttige ved handlingene til Fridtjof Nansen blir antydnet ved hjelp av den ironiske replikken "Tenk hva han fikk se, av is og slaps og sne". Sangen gir også, ved å fokusere på det å skrive en julebok om opplevelsene på Grønlandsisen, et hint om at heltedåden hans heller ikke var fri for økonomiske spekulasjoner.

Latterliggjørelsen av heltemotet blir fulgt opp i det neste segmentet. Her møter kapteinen og de to matrosene den aller siste viking. Den siste viking er for øvrig en allusjon til en kjent norsk roman skrevet av Johan Bojer i 1921. I *På tokt med Mathilde* er den siste viking skalden til Erik Raude, etter sigende den første nordmann på Grønland. Slik lød skaldens sang:

Da Erik den røde dro fra Norges land  
da hadde han med seg et par hundre mann.  
Han bygget en boplass i Austmannadal  
og ga meg beskjed om å fange en hval.

Refr.  
Men som den skald jeg er,  
så sa jeg hør nå her,  
skal, skal ikke drive med no slikt  
skal, skal bare skrive små, små dikt  
Og nå er jeg den aller siste viking,  
og nå er jeg den aller siste viking.

Da Erik den røde hørte om at jeg,  
til ordren om hvalfangsten kun svarte ham nei,  
da tok han en øks gikk beserk ergang,  
så alle hans vikinger satte på sprang.

**Refr.** Se overfor.

Så var vi alene Erik og hans skald,  
og vinteren kom fykende, og den var kald,  
og Erik han reiste på vikingeferd og døde  
som om det var umaken verd.

**Refr.** Se overfor.

Sangens budskap er at Erik Raudes vikingmanér, hans sterke temperament og hans vilje til å dra på tokt og utsette seg for fare, til syvende og sist ikke fører til annet enn død og ødeleggelse. Skaldens feighet og trygghetssøken derimot, gjør overlevelse mulig.

Den utvalgte episoden av *På tokt med Mathilde* kan altså fortelle om en verden som er truet av ødeleggelse, som er preget av rasistiske fordommer og en latterlig heltedyrkelse. Forholdet mellom mellom de tre sjøfolkene er heller ikke udelt idyllisk, men preget av bakvaskelser, misunnelse og andre småligheter. Dette innebærer at denne serien skildrer et negativt bilde av verden, men dette bildet hviler i komikkens forsonlige lysskjær som potensielt bidrar like meget til å normalisere, som til å problematiserer de nevnte forholdene.

### 8.2.3. Den interpersonelle dimensjonen

*På tokt med Mathilde* er primært en serie som tar sikte på å få seerne til å le og slappe av ved å presentere dem for et fiksjonsunivers hvor hovedpersonene er skikkelser som kan få de fleste til å føle seg temmelig vellykkede og intelligente i sammenligning. Det er ikke noe beundringsverdig hverken ved Tims smisking med kaptein Bom, Toms patetiske hjemlengsel, eller kaptein Boms bryske lederstil. Men humoren i denne serien tilbyr ikke seerne kun en mulighet til å føle på egen overlegenhet. Det kan også fungere som en ventil for potensiell aggresjon overfor autoriteter. Med denne teksten gav BUA seerne et alternativt, opprørsk perspektiv på sider ved mange nordmenns idealer og forestillingsverden. Teksten karnevaleske måte å forholde seg til skolelærdommer på er i dette henseende et sentral element. Ved at teksten tømmer skolelærdommen for det trykkende alvor og isteden gjør den til gjenstand for latter og lek, gir seerne en mulighet til å få bearbeidet potensielt ubehag i relasjon til skoleverkets autoritetsutøvelse. Dette kan også betraktes som et middel som teksten tar i bruk for å uttrykke solidaritet med barneseerne.

*På tokt med Mathilde* var også en tekst som forsøkte å etablere nærhet til barneseerne, og dermed skape muligheter for identifikasjon, ved å gi to av de sentrale karakterene, nærmere bestemt Tim og Tom, flere barnslige trekk. Men som allerede antydnet, blir ikke de to karakterene som ligner mest på barn, mer positivt fremstilt enn de voksne karakterene. I denne serien har alle de sentrale karakterene sine tydelige svakheter. De er latterlige, og dermed lattervekkende på hver sin måte.

For øvrig synes også programmet iscenesettelse å uttrykke en vilje til å integrerer elementer fra barnekulturen ved at den tar utgangspunkt i en visuelle uttrykksform som foruten karnevalet også kan forbindes med barneteaterets og tegneserieestetikkens og filmens enkle stereotypier. Kaptein Bom mangler bare lappen over det ene øyet for å se nøyaktig ut som en klassisk sjørøverkaptein. Den tykke Tom og den spretne Tim gir assosiasjoner i retning av de amerikanske stumfilmheltene Helan og Halvan.

*På tokt med Mathilde* er videre en tekst som synes å henvende seg til et bredt spekter av ulike alderskategorier. Den tablåaktige oppbyggingen, den kronologiske narrasjonen, den enkle klippingen som selvsagt også er en funksjon av de fjernsynstekniske mulighetene i

1962, gjør at selv små barn kan følge med på det som skjer uten å falle av. Skattejakten ledsages dessuten av en sang som gjentas til stadighet, et virkemiddel som bidrar å minne seerne på at det er skatten som er målet for reisen til Kaptein Bom og matrosene Tim og Tom. Slik lød denne gjennomgangsmelodien:

Skatten er kanskje på høyeste fjell,  
kanskje på stein og på berg likevel.  
Skatten er kanskje på dypeste bunn  
kanskje på sand eller strand eller grunn.  
Skatten er kanskje på land eller by,  
kanskje på jord kanskje i sky.

Det er sketsjenes anvendelse av historiske skikkelser på en underforstått måte som klarest signaliserer at dette ikke er et program for førskolebarn. Men samtidig inneholder programmet også humor av en fysisk og 'slapstick'-aktig karakter kan antas å ha appell for relativt småbarn.

#### **8.2.4. Form og virkemidler: En uhøytidelig lek**

Formspråket i *På tokt med Mathilde* er fantasifullt og dristig. Som vignetten bar bud om bryter serien i en rekke henseender med realismekonvensjonene selv om bruddet ikke er totalt. Den analyserte episoden benytter seg av velkjente, realistiske fortellermessige grep som målorienterte protagonister (de tre sjømennene er som kjent på jakt etter skatten), begivenhetene følger, som nevnt, hverandre i kronologisk rekkefølge, og har i de fleste tilfeller en tydelig motivasjon. Andre realistiske grep er de stadige referansene til virkelige verdensdeler, land og folkegrupper.

Men programmet bryter med realismens konvensjoner når den i tråd med musicalsjangerens koder gjør hyppige stans i den narrative fremdriften for å gi plass til sang og dans. Ellers finnes en rekke litt frekke og vågale påfunn. Blant annet kan serien i en og samme scene, og på en leken og uhøytidelig måte, mikse sammen studioopptak, dokumentarfilmsekvenser, fiksjonsscener tatt opp 'on location' og tegninger. En eksempel på dette finnes i den delen av fortellingen hvor kaptein Bom og Tim og Tom tar farvel med eskimofamilien i Igloovik. Eskimoene mener at de tre sjøfolkene har bruk for et hundespann på sin vei over isen.

*Eskimomannen: Dere ikke ha hundespann. Da dere få se mitt vakre hundespann. Se den veien, se der(peker og det klippes til en tegning av et melkespann)*

*Eskimomannen* sier videre: Nei, ikke der til høyre, til høyre der borte. (Det klippes til en tegning av en beltebil)

*Kaptein Bom* (som ikke vil innse hvor moderne eskimoene lever): Men hva er det, en grønlandshund?

*Eskimomannen*: Ja, en grønlandshund med hestekrefter.

Til slutt får de tre et hundespenn. En spe bjeffing høres først på lydsporet, deretter klippes det til hundesleden som blir trukket av bitte små lekehunder, samt en bitte liten og nærmest hårløs liten hund som Tom synes veldig synd på.

Konfrontasjonen med den løsslupne sjongleringen med ulike billedmessige uttrykk, gjør at tilskueren ikke blir umerkelig geleidet inn i et fiksjonsunivers som ligner på virkelighetens verden. Isteden for en ren innlevelsen i historien på en måte som innebærer av virkemidlene faller ut av fokus, får tilskueren i *På tokt med Mathilde* både anledning til å leve med i skattejakten, samtidig som de blir gitt en mulighet til å oppleve en lystbetont, befriende forbløffelse over den fantasiutfoldelsen som narrasjonen tillater seg. En slik opplevelse forutsetter selvsagt en tilskuer med en viss kompetanse når det gjelder filmens og fjernsynets tradisjonelle kodesystemer.

Redigeringen i *På tokt med Mathilde* er temmelig enkel. Det mest påfallende ved redigeringsteknikken er bruken av den teknikken som den sovjetiske filmskaperen Lev Kuleshov i sin tid kalte kreativ geografi. Den innebærer at filmklipp fra ulike geografiske områder settes sammen slik at tilskuerne får et inntrykk av at de ulike stedene befinner seg i umiddelbar nærhet av hverandre. Når de tre sjømennene befinner seg i studio og liksom går over isen, klippes det til et dokumentarfilmsekvens av to isbjørnunger som leker seg med hverandre.

Ellers er redigeringen i serien som antydnet minimal, bortsett fra noen nærbilder i ny og ne. Serien domineres av lange innstillinger tatt opp med et ubevegelig kamera som er innstilt på et halvtotalt billedutsnitt. Dette produserer et teateralt og svært statisk preg. Skuespillerne befinner seg i en frontal posisjon vis-à-vis kameraøyet, og de har så og sin ingen bevegelsesmuligheter idet billedrammen fungerer som en trang teaterscene. Lydbildet er også svært enkelt, og består med få unntak av leppesynkron tale eller sang. Innklippbildene er stumme. Men den humoristiske replikkvekslingen og de mange sangene gjør likevel lydsporet til en viktig betydningsprodusent i denne serien.

### 8.2.5. Oppsummering

Den analyserte episoden av *Tokt med Mathilde* er tegner ikke opp et utpreget idylliske fiksjonsunivers. Det innledende sanginnslaget sier like ut at verden er truet, og andre innslag underminerer tradisjonelle heltebilder som temmelig overspente og tåpelige. Men på den andre siden er dette heller ikke et program som på noen som helst måte tegner opp en grunnleggende utrygg tilværelse. Tim og Tom og kaptein Bom er ingen helteskikkelser, men de er heller ingen skurker. De har bare noen svært så menneskelige feil idet de baktaler hverandre, lengter hjem eller opptrer som bedrevitere. I en av seriens episoder dukker det riktignok opp en truende skikkelse i form av den avskyelige snømann, men også han viser seg å være snill til slutt. Dessuten skaper formens muntre løssluppenhet og fabuleringsglede en forsonlig stemning som gjennomsyrrer programmet.

Teksten bobler over av visuelle gags, morsomme replikker og sang og musikk. Seriens makrohandling er uten tvil å more og underholde tilskuerne. Men noe uhøytidelige samfunnskritikk smugles inn i denne serien i form av en rekke satiriske innslag. De satiriske episodene, ofte fremført av gode skuespillere som f.eks. Carsten Byhring som Fritjoff Hansen, den enkle og lettfattelige narrasjon, den visuelle humoren og de musikalske innslagene gjør *På tokt med Mathilde* til bredt orientert familieunderholdning. Her finnes det noe å glede seg over både for små og store til tross for en utpreget teatralisk formidling når det gjelder det filmspråklige aspektene.

Dette programmet forsøker å vekke barneseernes interesse delvis ved å la iscenesettelsen inneholde komponenter fra andre uttrykksformer som barn tradisjonelt kjenner til, og ved å la de to matrosene være temmelig lekne og barnslige. Men teksten forsøker ikke å uttrykke solidaritet med barn ved å idealisere Tim og Tom på bekostning av kaptein Bom. Imidlertid kan man fornemme en viss solidaritet med barn i seriens uhøytidelige omgang med skoleverket historiefremidling og i seriens svært uærbødige og lekne omgang med filmspråklige konvensjoner. Bak dette synes det å eksistere en implisitt forfatter som ønsker å være et alternativ til skoleverkets alvorstunge tone, og gjerne vil tenne en liten gnist av opprør i seerne.

### **8.3 *Den sorte tulipan*: Det første ordentlige skuespillet**

Det var ikke uten en viss stolthet at Barne- og ungdomsavdelingen forkynte at de med *Den sorte tulipan* hadde produsert sitt første seriøse drama. Stykket var basert på en roman av Frankrikes mest populære forfattere Alexander Dumas (1802-1870). Det har blitt sagt om denne forfatterens arbeider at de er melodramatiske og mangler estetisk finfølelse, og at Dumas konsentrerte seg primært om å skape et spennende og medrivende begivenhetsforløp (Encyclopdia Britannica). Men, kanskje nettopp på grunn av denne karakteristikken, har hans litteratur blitt allemannseie. Arbeidene hans har også tilhørt de klassikere som etterhvert har funnet veien inn i barnelitteraturen. Svært mange barn i den vestlige kultursfære får på et eller annet tidspunkt høre om *De tre musketerer* (1844) og *Greven av Monte Christo* (1844-1845).

#### **8.3.1. Synopsis**

Historien om *Den sorte tulipan* foregår i Holland i årene mellom 1671 og 1673. Den består av to plotlinjer som er vevet sammen - en bifortelling og en hovedfortelling. Bifortellingen dreier seg om den mektige Vilhelm av Oranien som akter å bli stattholder, og som i den forbindelse rydder sin politiske motstander, Jan de Witt, av veien for å nå sitt mål. Hovedfortellingen handler om den unge vitenskapsmannen, Cornelius van Baerle, som har greid å dyrke frem en sort tulipan. En slik blomst vil blomsterselskapet i Haag gi 100 000 florentiner for. Men van Baerle blir kastet i fengsel for landsforræderi fordi han har oppbevart noen papirer for de Witt som var hans gudfar. Han blir angitt av en sjalu nabo, tulipandyrkeren Isaac Boktel, som gjerne vil ha tak i den sorte tulipan. Imidlertid greier Baerle å få med seg tulipanløkene i fengselet, og med hjelp av fengselsdirektørens datter Rosa, greier han til slutt å slippe ut av fengslet å innkassere både pengesummen og Rosas hjerte.

#### **8.3.2. Tema: Verdien av kjærligheten og de fredelige sysler**

Denne fjernsynsversjonen av *Den sorte tulipan* forkynner verdien av et fredelig og sivilt yrke og av kjærligheten mellom mann og kvinne. Det politiske liv blir derimot skildret som et amoralsk renkespill, hvor kun målet og ikke midlene teller. Aksentueringen og idealiseringen av to førstnevnte aspektene ved tilværelsen har blitt beskrevet som et

karakteristisk trekk ved modernitetens frembrudd på 1800-tallet, da Dumas skrev sine bøker:

The ethic of honour and glory, (...), is subjected to a withering critique in the seventeenth century. Its goals are denounced as vainglory and vanity, as the fruits of an almost childish presumption. (...).

But what eventually gives this critique its historical significance as an engine of social change is the promotion of ordinary life. In the latter part of the century, the critique is taken up and becomes a commonplace of a new ideal of life, in which sober and disciplined production was given the central place, and the search for honour condemned as fractious and undisciplined self-indulgence, gratuitously endangering the really valuable things in life (Taylor 1989:214).

Den negative tegningen av det politiske liv i *Den sorte tulipan* blir i første rekke knyttet til Vilhelm av Oranien. Han blir presentert for seerne i programmets andre segment idet han hyrer en kjent kjeltring, Tykelaer, til å sette ut stygge rykter om hans politiske motstander Jan Dewitt for å sette denne ut av spill. Hans aristokratiske opphav blir understreket ved hjelp av den måten de andre karakterene tiltaler ham på, og ved et elegant kostyme, en overlegen kroppspositur og et fornemt språk. Men bak dette opphøyde ytre skjuler det seg en brutal hensynsløshet som blir anskueliggjort gjennom denne dialogen :

*Vilhelm av Oranien:* Personlig liker jeg Dem ikke, hverken Deres utseende eller Deres moral. Men jeg er hverken estetiker eller moralist. Jeg er politiker som har et mål, og for å nå det målet bruker jeg alle midler. Jeg tillater meg alt unntagen dumheter. Nå har jeg bruk for Deres umoral.

*Tykelaer:* Jeg stiller med største glede alle mine verste egenskaper, sletteste egenskaper, til Deres Høyhets disposisjon.

*Vilhelm av Oranien:* Hold deres vidd for Dem selv. Klarer De oppgaven vil De få en rikelig belønning. Klarer De den ikke, vel, har jeg en god hukommelse.

Seinere, idet folkemengden lynsjer Dewitt på grunn av de falske ryktene, fokuserer teksten på Vilhelms lidenskapsløse tilfredshet over hendelsen. Han fortrekker ikke en mine, men sier lakonisk:

Ja, folket er ubarmhjertig. Jan Dewitt er ikke lenger blant de levende. (Henvendt til tjerner:) Du kan lukke vinduet.

Historiens helt, og eksempel til etterfølgelse, er den unge og milde Cornelius, som har viet sitt liv til å syse med blomster. Han har tenkt nøye over sitt yrkesvalg, og han uttrykker sin livsfilosofi til fengselsdirektørens datter Rosa, da han tror at han straks skal føres til boddelen:

*Cornelius van Baerle:* Klokken slo halv. Jeg har ikke lang tid igjen. Hør her, jeg har en storartet utdannelse. Man skulle tro at jeg skulle kunne ha gjort noe stort her i livet, så at folk i Holland kunne bli stolte av meg. Det er jo så mange som oppdager



nye ting, drar ut og oppdager nye land, eller blir berømte diktere. Men jeg har alltid likt å stelle med blomster og da særlig tulipaner. Det lyder kanskje litt puslete.

*Rosa* (avbryter): Nei, tulipaner er nydelige.

*Cornelius van Baerle*: Ja ikke sant? Og jeg vet ikke, og jeg har kommet til at det ikke betyr så meget hva man arbeider med. Det behøver ikke være sånn som gjør så mye av seg, bare man går inn for det med hele sin vilje, intelligens og styrke.

*Rosa*: Så vakkert det høres.

*Den sorte tulipan* tegner ikke bare et idealisert bilde av et alminnelig yrkesliv uten makt og ære, men knytter også, som allerede påpekt, sin forestilling om det gode liv til ekteskap og familieliv. Innledningsvis understreker teksten at de Baerle har en lyte, og det er at hans kjærlighet til blomstene har fått han til å tape interessen for kvinner. Imidlertid greier Rosa å få han til å innse at kjærligheten til mennesker har forrang fremfor kjærligheten til yrket. Dette greier hun ved å fyre opp omkring hans lengsler ved å holde seg borte fra ham en stund. Når hun omsider besøker ham igjen i fengselet, innrømmer han at han er mer avhengig av Rosa enn av tulipanene:

*Cornelius*: Hvorfor har du vært borte fra meg så lenge. Hvorfor har du ikke vært trofast?

*Rosa*: Har ikke jeg vært trofast? Jeg har vært meget trofast...mot tulipanen.

*Cornelius*: Du skulle ikke bebreide meg den største gleden jeg har.

*Rosa*: Men jeg bebreider deg slett ikke.

*Cornelius*: Ja, men du liker ikke at jeg elsker blomster.

*Rosa*: Nei, jeg er bedrøvet fordi du elsker dem høyere enn du elsker meg.

*Cornelius*: Men ser du ikke hvordan jeg skjelver? Hører du ikke hvordan hjertet mitt banker? Det er ikke på grunn av tulipanen. Det er fordi du er her, fordi du står tett inntil meg. Du må ikke ta fra meg det. Du kan heller ta fra meg blomstene. Men ikke ta fra meg stemmen din, lyden av de lette skrittene dine. Ikke ta fra meg det, for jeg elsker deg.

Tematikken i *Den sorte tulipan* har vis-à-vis sin tilskuergruppe karakter av å være en fremtidsrettet tekst som orienterer barna i fremtidige verdivalg med full melodramatisk tyngde. Teksten gir barna en enkel og entydig innføring i verdispørsmål. Teksten propagerer temmelig utvetydig for den utrettelige vitenskapelig virksomhet i fredens og skjønnhetens tjeneste (det fremheves at van Baeren er en høyt utdannet vitenskapsmann og ingen vanlig gartner), og om den ekteskapelige kjærligheten som veien til det gode liv. Viljen til å styre og ta politiske avgjørelser fremstiller teksten som maktsyk arrogance.

### 8.3.3. Den interpersonelle dimensjonen

Ved å velge Dumas tok BUA utgangspunkt i et verk som allerede tilhørte den klassiske barnelitteraturen, og som man kunne anta at mange barn allerede kjente til og var opptatt av. Ved første øyekast er det imidlertid lite ved denne teksten som synliggjør at den er

laget med barn som sin primære målgruppe. Her opptrer ingen barnskuespillere, og historien handler heller ikke om forhold som barn kan kjenne seg igjen i. *Den sorte tulipan* konstruerer videre en tilskuerposisjon som krever at seerne kan holde rede på flere plotliner samtidig idet fortellingen kryssklipper mellom tre ulike karakterer som hver har sine prosjekter som de ønsker å lykkes med. Programmet er heller ikke redd for å engasjere seerne i en spenningskurve hvor liv og død står på spill. Ved nærmere ettersyn finnes det imidlertid noen få spor som antyder målgruppen. Innledningsvis blir det brukt en anonym fortellerstemme som bidrar til å tydeliggjøre fortellingens oppbygging. Programmet benytter seg også ved enkelte anledninger av gjentakelser for å sikre at seerne greier å følge med. Men bortsett fra denne temmelig forsiktige redundansen fortoner *Den sorte tulipan* seg som et voksenprogram. Den implisitte barneseerne synes dermed å være basert på en idé om at barn i mellomgruppen liker spenningsmettet handling med en ikke altfor kompleks kausalitet, men ellers ikke har behov for en særegen, 'barnevinklet' estetikk.

#### **8.3.4. Form og stil: Forviklinger i hermetisk studioinnpakning**

Som allerede antydnet har *Den sorte tulipan* en fortellerstruktur som er krever en utviklet evne til konsentrert oppmerksomhet over et lengere tidsrom. Stilistisk er dette stykket også relativt avansert og gjennomtenkt. Opptakene til *Den sorte tulipan* er gjort i studio, og stykkets iscenesettelse blir dermed preget av en meget teateralsk, eller kulissepreget stil. Men denne stilen befinner seg dog innenfor rammene av en realistisk estetikk, idet kostymene og settingen er konstruert for å gi et tidsriktig bilde fra Hollandske miljøer på 1600-tallet. Eksteriørbilder i form av tegninger, blir vist i filmens åpningssekvens og i forbindelse med den innledende vekslingen mellom ulike lokaliteter. Dette, ved siden av at navnene på de ulike byene narrasjonen forholder seg til, blir angitt enten ved hjelp av bokstaver i gotisk stil eller en voice-over, er med på å bryte opp det teatrale preget filmatiske eller televisuelle virkemidler.

For øvrig er billedleggingen mer forseggjort i denne produksjonen enn i det som er tilfelle med de to tidligere nevnte sendingene for barna i mellomgruppen. Det er lagt ned et visst arbeid i å skape variasjon når det gjelder overgangen mellom de ulike scenene. I den forbindelse har teksten en viss forkjærlighet for å markere scenskift ved å fokusere på dører, men særlig på vinduer. Videre filmes det ved flere anledninger gjennom

vinduskarmer for å skape en tredimensjonal romlighet i den flate kulisserverdenen. Belysningen har i mange scener den samme effekten, og i noen av segmentene går lyssettingen i retning av å være en Rembrandtsk chiaroscuro belysning. I tillegg bidrar mise-en-scene til personskildringen. Vilhelm av Oraniens rom prydes av våpen, våpenskjold, sjakkmønstrede vinduslemmer som symboliserer det taktiske ved hans karakter, i tillegg til et digert speil som gir anledning til å vise hans umåtelige forgjengeligheit. Cornelius van Baerens husvære er langt mer beskjedent, og rommet han befinner seg i er dominert av en diger blomsterkasse og blir først presentert badende i sollys.

Det dominerende billedutsnitt er den halvtotale innstilling med sporadisk bruk av nærbilder for å understreke emosjonalitet. Dette bidrar til at seerne i hovedsak bli ledet til å oppleve begivenhetene på en viss avstand. Dette blir forsterket av de mange lange innstillingene med statisk kamera hvor rommet i liten grad blir utforsket og hvor spillet foregår frontalt på ett billedplan. Denne komposisjonsmåten bidrar sterkt til sendingens overveiende teatrale fremstillingsmåte.

### 8.3.5. Oppsummering

Historien om *Den sorte tulipan* formidler til seerne ved fordelene ved et liv fylt av fredelig sysler og familielivets gleder. Sett i relasjon til sin målgruppe er denne teksten fremtidsrettet idet den forteller om hvordan voksenlivet best kan organiseres.

Det er få åpenbare trekk ved teksten som signaliserer målgruppe. Tema har ingen aldersspesifikk tilknytning, formen er innenfor rammene av en tradisjonell tv-teater estetikk, og det finnes for øvrig ingen barn i stykket. Den valgte kommunikasjonsstrategien er å henvende seg til barna omtrent på samme måte som man tiltaler voksne, bare med et noe enklere språk og en noe mer påtrengende redundans.

Som estetisk uttrykk fortoner den analyserte dramatiseringen av *Den sorte tulipan* seg som klassisk TV-teater på grunn av studioatmosfære, lange innstillinger med ubevegelig kamera, frontal spillestil og den enkle bruk lyd.. Men dette betyr ikke at de filmatiske virkemidlene er fraværende. Det finnes som nevnt både analytisk klipping, bruk av tekst og voice-over. Men disse virkemidlene dominerer ikke det totale inntrykket.

For øvrig finnes det en dramatisk nerve i dette skuespillet, en kamp om liv, død, kjærlighet og rikdom, som skiller det klart ut fra småbarnsprogrammene. Denne teksten stiller et temmelig brutalt fiksjonsunivers til skue, befolket av en rekke skruppelløse og onde mennesker. Men også i dette programmet går det godt til sist. De onde får sin straff og de rettferdige får sin belønning.

### **8.3. Falkeklubben**

*Falkeklubbens* faste programleder var Rolf Riktor. I en kortere periode fungerte også Gunnar Grimstad som leder av disse sendingene. Emnemessig har det allerede blitt sagt en god del om *Falkeklubben*, men for å repetere de mest sentrale trekkene var BUAs ambisjoner med dette programmet å spenne over hele spekteret av emner som kunne være av interesse for skolebarna, og i tillegg finne den rette balansen mellom underholdning og læring innenfor ethvert program. Programmets overordnede intensjoner blir i alle fall delvis formidlet gjennom vignetten som innledes med en animert tegning av en falk som flyr over skjermen til lyden av ulende vind og med lette skyer i bildets bakgrunn. Falken konnoterer som kjent overblikk og skarpsyn. Falken slår seg etterhvert til ro på en påle, som så formes om til en F, og i takt med en trompetfanfare blir etter hvert hele programnavnet stavet over skjermen. Resten av vignetten består av en "frimerkesekvens", hvor en hvit, takket kant rammer inn bevegelige bilder som først viser et vulkanutbrudd, deretter et eksotisk dyr som klatrer opp i et tre, en mann som kjører slalåm, fire jagerfly som skrår over himmelhvelvingen, og til slutt et bilde av en planet, muligens jorden, som er innhyllet i tåke. Denne vignetten, som emnesmessig unektelig har en maskulin slagside, lover barna fart og spenning samtidig som frimerkene fungerer som en metonymi for hobbyvirksomhet.

#### **8.3.1 Synopsis**

En oversikt over innslagene i den utvalgte sendingen antyder imidlertid at fart og spenning neppe er de beste ordene til å karakterisere *Falkeklubben*. Barna manes i stedet til forsiktighet, nestekjærlig omtanke og læres opp til å bruke sin fritid på en konstruktiv måte. Programmet består av for øvrig av to studiosegmenter som blir avbrutt av *Barnas Dagsrevy* som innledes med en egen vignett og som består av en rekke nyhetsreportasjer hvor barn er sentrale aktører.

### 8.3.2. Tema – hvordan bruke fritiden på en konstruktiv måte

*Falkeklubben* er som kjent et magasinprogram som består av mange innslag uten en overgripende tematikk. Men det tematiske innholdet er selvsagt begrenset og allerede antydnet i det forrige avsnittet.

I programmets innledende studiosegment Riktor formaner barna om å være forsiktig med å gå på usikker is, og dessuten huske på å bruke refleks. Slik lyder åpningsreplikkene hans:

Ja, velkommen til Falkeklubb igjen. Jeg synes det er forferdelig lenge siden sist. Og siden sist er det blitt sånn blanding av høst og vinter, den blandingen som vi kanskje liker minst av alt. For nå vil vi vel alle ha en riktig hvit god, og ikke for kald vinter. Den er ikke så veldig kald ennå, så kanskje vi skulle starte med å minne om dette her (holder opp en plakat hvor det står: SE OPP FOR TYNN IS. DET GJELDER LIVET). Det er veldig moro å gå på skøyter og det er veldig fristende å gjøre det litt for tidlig, men husk at isen på vannene den kan være veldig tynn i tida før jul. Få noen til å kontrollere isen før dere går ut på den med skøyter. Hvis du er så heldig å ha en skøytebane i nærheten, så er det jo ikke farlig. Men på et vann kan det være farlig, og det er vel ingen hensikt å gjøre noe som kan koste en livet, er det vel?

Oppfordringen om å bruke refleks kommer i form av et brev fra en av seerne:

Så har vi en hilsen her fra Bjarne Kvam i Bergen. Han skriver at han har vært ute og kjørt bil etter at han har vært på kaffebesøk et sted. Det var mørkt og kvelden, og nesten alle de kjørte forbi hadde refleks. (...)Det er viktig å minne om oss om refleks igjen, fordi det er ikke såvidt lyst ute at vi blir sett....

Det innledende studioinnslaget inneholder nok en oppfordring. Den handler om at seerne blir bedt om å sende julegaver til italienske barn som nettopp har blitt rammet av en flomkatastrofe.

I *Barnas Dagsrevy* får seerne møte en rekke barn som er engasjert i positive gjøremål. I det utvalgte programmet bestod denne delen av programmet av åtte reportasjer. Fire av disse handlet om sport: To fortalte om gutter som spilte fotball, en handlet om en guttegjeng fra Ålesund som hadde ryddet sin egen slalåmbakke. En annen reportasje viste et sykkeløp i Trondheim hvor begge kjønn deltok. I tillegg kom to innslag som var knyttet til innsamlingsaksjoner hvor barn hadde vært aktive. Pengene gikk henholdsvis til Unicef og til en hjem for åndssvake i Troms. De to resterende innslagene handlet om underholdning og viste frem en syklende bjørn fra et sirkus i Moskva og ett klipp fra Disneyfilmen om Ole Brumm.

Reportasjene smelter sammen i en felles intensjon om å gi barna positive rollemodeller. Slik sett fungerer programmene som en oppskriftsbok på hvordan skape seg en meningsfull fritid, og minner lite om et tradisjonelt nyhetsprogram. De rollemodellene som presenteres, er alle barn som stort sett er i den samme aldersgruppen som den publikumsgruppen som sendingene henvender seg til. Dette indikerer en vilje til å gjøre *Falkeklubben* til en barneoffentlighet, et sted hvor barn får anledning til å vise hva de kan og hva de der opptatt av. Et viktig poeng i denne sammenhengen er dessuten at innslagene i *Barnas Dagsrevy* er hentet fra forskjellige steder i landet. *Falkeklubben* styres med andre ord av en bevissthet om at dette er et program som skal representere barnas virksomheter over hele landet, og ikke bare i hovedstaden.

Det første innslaget om løkkefotball-cupen, er et godt eksempel på et ønske om å lære barna selvstendighet. På billedsporet vises først guttenes ferdigheter som flinke fotballspillere. Deretter fanger bildet inn formannen for fotballkretsen, Rolf Gulliksen, som nettopp fremhever den opplæring til selvstendighet som løkkefotballen gir guttene. Han henvender seg direkte til kamera, etter først å ha blitt introdusert av kommentatorstemmen:

Vi er positivt innstilt overfor løkkefotballen. Den har nu eksistert i ti år, og når vi tenker over det at hvert år engasjeres det ca. 400 unge spillere, og da sammenlagt i løpet av de ti årene blir det ikke mindre enn 4000 spiller som blir engasjert i denne fotballen og det er ikke mindre imponerende. Den tjener også flere hensikter. Når vi tenker over den side av saken at guttene steller selv sin løkkefotball, de har sine egne styrer, de har sitt eget arbeidsutvalg hvor alle twister og den slags blir avgjort. Jeg har før øvrig hatt anledning til å være til stede ved et par anledninger, og det som har slått meg det har vært denne utpregede rettferdighetssans og sunne fornuft som de la for dagen i behandlingen i disse sakene. Jeg er klar over at om få år vil sannsynligvis flere av våre klubber ha administratorer som har gått sin læretid i løkkefotballen.

Gjør det selv! er budskapet i reportasjen fra Sunnmøre som forteller om noen gutter som har greidd å rydde en slalåmbakke. Billedsporet viser aktive og glade gutter som rydder unna trestubber og kvister tømmerstokker. Slik lyder kommentatorstemmen til dette innslaget:

Sunnmørsk innsatsvilje er tydeligvis ikke mangelvare i gutteklubben Viking på Sjøholt ved Ålesund. Klubben har 17 medlemmer i alderen opp til 13 år, eget møtelokale og til vinteren også egen slalåmbakke. Det er klubbens alpine utvalg på 7-8 slalåminteresserte gutter som står bak dette, og som i beste

forståelse med grunneieren har satt i gang med uthugging i skogen rett opp for klubblokale. Rundt 150 timer har guttene brukt på hugging, kvisting og rydding og de har nå også fått en ganske brukbar slalåmtrasé. Samtidig har klubbkassa fått seg en nødvendig forsterking, ettersom grunneieren har tilbudt seg å betale for vedsaging av det som er brukbart til brensel. Er det noen som mangler en slalåmbakke bringer vi altså rådet fra Sunnmøre videre: Gå sammen med grunneieren og gjør det sjøl.

Flere gode rollemodeller får barneseerne treffe i Falkeklubbens andre studiosegment. Dette innledes med at Rolf Riktor leser opp to meldinger. Den første handler om enda flere som har samlet inne penger til et hjem for psykisk utviklingshemmede eller åndssvake som det ble kalt på 60-tallet. Det andre viste frem tegningene til fire norske barn som har vunnet premier i en indisk tegnekonkurranse. Deretter følger et intervju med to barn som begge har bidratt til *Barnetimeboka*. Det siste studiosegmentet avsluttes med at en kvinnelig gjest, Margrethe Bjerregård, gir barna noen håndarbeidstips, nærmere bestemt hva de kan lage av filt og strie. Den estetikken Bjerregård anbefaler er ikke den farvesterke og ekstravagante, men den mer pietistiske, enkle og naturlige:

I dag skal vi se på noe av alt det morsomme vi kan lage av filt og strie. Filt og strie kan du få i mange forskjellige farver, men husk alltid på at den naturfarvede strien er den som er mest naturlig og den som passer til alt.

### 8.3.4. Den interpersonelle dimensjonen

*Falkeklubbens* fokuseringen på positive rollemodeller fører til at *Barnas Dagrevy* stort sett konstruerer de barna som er med i sendingene som idealiserte skikkelser som oppfører seg på en tilnærmet voksen måte. Barnet blir presentert som engasjerte og ansvarsbevisste. Og i intervjusituasjonen blir det gjort et forsøk på at behandle barna på samme måte som voksne intervjuobjekter. Dette er imidlertid ikke alltid like vellykket. Den ene bidragsyteren til *Barnetimeboka*, en liten gutt på 6 år, oppfører seg på en høyst ureglementert måte. Dette skjer ved at gutten snakker utydelig, nekter å uttale seg og bryter det turtakingsmåten som Riktor indikerer ved hjelp av spørsmålsstillingen sin. Guttens oppførsel fører etterhvert til at Riktor mer eller mindre ufrivillig må legge det saklige alvorret til side, selv om det andre intervjuobjektet, ei jente på 15 år oppfører seg eksemplarisk. Trøbbelet meg gutten begynner allerede idet Riktor skal ta plass i den sofaen hvor intervjuet foregår og han har satt seg så langt ut til siden, at det bare er såvidt Riktor får trengt seg ned. Intervjuet utvikler seg på denne måten:

*Riktor:* Jeg får plass sofaen ved siden av deg. Det er vel god plass enda. Jaha, vi får vel begynne med å spørre hva dere heter? Hva heter du (henvendt til gutten)?

*Gutten:* Mumler noe som ikke er forståelig

*Riktor:* Hva sa du? Du må snakke til hele Norge vet du. Du må snakke høyere.

*Gutten:* Gutten sier navn og bosted og alder, men det er fremdeles umulig å høre presist hva han sier.

*Riktor:* Ja, og det er utenfor Bergen. Og du er 6 år gammel. Men du er ikke 6 år gammel (henvendt til jenta).

*Jenta (smilende):* Nei, jeg er 15 år gammel.

*Riktor:* Og du heter?

*Jenta:* Berit Sletta.

*Riktor:* Dere har begge to selv om det er veldig forskjell i alder vært med på det samme. Dere har vært med på å lage Barnetimeboka. Hva er det du har gjort i den boka, Erik?(henvendt til gutten)

*Gutten:* Svarer ikke.

*Riktor:* Hmm.....Har du tegnet?

*Gutten:* Ja.

*Riktor:* Ja, men det er fine tegninger det her. Har du tegnet mer også? Jaha. Det må da ta veldig lang tid. Hva? Hvor lenge holder du på en slik tegning? Vet ikke? Si meg...?

*Gutten:* Jeg arbeider til etter klokken blir tolv.

*Riktor:* Om natten?

*Gutten:* Om dagen.

*Riktor:* Øh, skriver du bøker også?

*Gutten:* Det kan være det samme.

*Riktor:* Kan det være det samme det. Ja, men jeg synes jeg har hørt noe om at du har skrevet, laget en bok? Du vil ikke fortelle om det nei? Hva?

*Gutten:* Jeg har den hjemme.

*Riktor:* Javel, ja - kanskje vi får høre om det en annen gang.

*Gutten:* Og utenpå står det Rolf Riktor.

*Riktor (ler):* Og gjør det? Du ser litt lur ut du, men det er vel fordi du er nesten fra Bergen. Vi får spørre Berit litt også. Hva er det du har gjort? Har du tegnet?

*Jenta:* Nei, skrevet.

Mot slutten av intervjuet lager gutten igjen uorden i opplegget til Rolf Riktor. For å lage litt ekstra reklame for Barnetimeboka spør han om de to intervjuobjektene om hvordan man kan få tak i boka, hva den koster, og om barna liker den. Jenta svarer oppskriftsmessig, men gutten derimot temmelig overraskende kan fortelle at moren hans ikke vil lese boken for han:

*Riktor(gjentar):* Postgiro nr. 12. Hva koster den da?

*Gutten:* 10 kroner.

*Riktor:* 10 kroner, det er ikke meget. Er det en god bok?

*Jenta:* Ja, jeg syns det.

*Riktor:* Har noen lest den for deg? Erik?

*Gutten:* Aldri i livet. Min mor sier at hun ikke har lyst til å lese sånn en bok. Hun syns heller jeg skal bruke fantasien.

*Riktor (ler):* Javel, så du skal sitte å tegne? Har du lest den da, det har du?

*Jenta:* Jeg har ikke lest den. Den har nettopp kommet ut, men jeg har hørt den.

*Riktor:* Synes at du at den bør være en julepresang rundt omkring?

*Jenta:* Ja, absolutt.



Guttens manglende vilje eller evne til å underlegge seg intervjuerens autoritet, gjør at dette intervjuet blir langt mer spontant og morsomt enn det øyensynlig var tenkt å være. Men samtidig brytes i denne forbindelse programmets foretrukne eller dominerende representasjon av barna som små voksne, defintivt sammen.

Programlederens henvendelsesmåte er videre preget av en større distanse til seerne enn det som var tilfelle med småbarnsprogrammene. Ansiktsmimikken og intonasjonen er mindre ekspressiv, og språket har en mer skriftlig karakter uten de mange nøleord, fyllord og avbrutte setninger som er så vanlig for talespråket. Den dominerende setningsformen er konstantivene Det gjøres ikke bruk av noen form for barnespråk, eventuelt ungdomsspråk, f.eks. slang, for å bygge opp et nærhet og solidaritet i forhold til seerne, og programlederens antrekk er formelt og består av mørk dress, hvit skjorte og slips. Programlederen gjør med andre ord lite for å tone ned sin autoritet og gi en illusjon av å ha en familiær eller vennskapelig relasjon til sine seerne.

Riktor ytrer seg også verbalt på en autoritær måte.. Dette kommer tydelig frem i de tidligere siterte innledende replikkene hvor Riktor forbyr barna å gå på isen. Riktor opptrer også autoritært idet han oppfordrer seerne til å sende pakker til Italia:

Så vil vi gjerne minne dere om julegaven til barn i Italia. Dere har sikkert hørt om i radio, eller sett i fjernsyn, eller lest i avisen at barn gjennom Røde Kors skal sende så mange julepresanger som mulig til barn i de områdene i Italia som er rammet av denne fryktelige flommen som dere har hørt om. For at det ikke skal bli for stor forskjell på disse julepresangene, for at ingen skal få mer enn andre, så har Røde Kors bestemt at alle julepakkene skal se så like ut som mulig. Det skal være ganske bestemte ting i den pakken. Nå skal dere få vite hva det bør være. (Bilde av en liste på skjermen). Det skal være leker for mellom tre og fem kroner, fargeblyanter, en tegneblokk, et stearinlys, et skjerf, en kam og to sjokoladeplater. Og dersom dere vil legge i et julekort er det sikkert hyggelig å få det også. Det kan tenkes at dere lager en pakke som er særlig beregnet for piker eller en som er særlig beregnet for gutter, og da må dere være snill og utenpå en pakke for piker må dere skrive på italiensk, bambina, og hvis det er en gutt skriver dere bambino. Bambina er jente, bambino er gutt. Pakken må være pakket ferdig og sendt til samlestasjonene innen 10 desember, og siden det er så mange samlestasjoner rundt om i landet, så foreslår jeg at dere ringer til det nærmeste Røde Kors og får oppgitt en adresse dersom dere har lyst til å sende en slik pakke. Og gjør det alle sammen fordi det trengs tusener av slike julepresanger for å gjøre det litt hyggelig i dette landet som har hendt så forferdelig mye vondt i.

*Falkeklubben* benytter seg med andre ord ikke av kommunikative strategier som er innrettet mot å bygge opp seernes selvbilde. Isteden pirker teksten borti seernes dårlige

samvittighet, og truer dermed deres negative ansikt ved å komme med direktiver om hva de bør gjøre for å innfri sine sosiale forpliktelser. Adresseringsformen har med andre tydelige formynderiske trekk som signaliserer tilstedeværelsen av en asymmetrisk maktrelasjon mellom programlederen og skolebarna.

### 8.3.5. Form og stil

*Falkeklubben* har en ordinær magasinformat-oppbygging med fast programleder som sitter i fjernsynsstudioet og som fungerer som en slags guide overfor tilskueren ved å ønske velkommen, og ellers ved å lage introduksjoner, eventuelt avsluttende bemerkninger, til de forskjellige innslagene.

Studiosegmentet benytter seg av en realistisk estetikk med tilknytning til det hjemlige. Rolf Riktor er plassert bak et skrivebord i et slags gutterom med en hauk (det burde vel ha vært en falk) til høyre i bildet, og bokhyller i bakgrunnen.

Studiosegmentene domineres et statisk halvnært bilde av programlederen Rolf Riktor. Den direkte og uforstyrrede kontakten mellom seerne og programlederen får dermed prioritet. Dette understrekes av lydsporet som i studiosegmentene kun består av leppesynkron tale enten av programlederen eller hans gjester i studio. Den moderate redigeringen som finnes i studiosegmentene er knyttet til innklippsbilder av tegninger, foto og tekstplakater. I intervjusituasjonen og når det gjelder demonstrasjonen av julegavene blir det klippet mer aktivt. I disse to tilfellene er redigeringen nøye motivert av et ønske om å formidle programmets saksinnhold på en så klar og tydelig måte som mulig, og følger for det meste kommentatorstemmens innspill.

Den nøkterne saklighet preger også formidlingsprosessen i filmreportasjene som til sammen utgjør *Barnas Dagsrevy*. Bortsett fra de to underholdningsinnslagene om bjørnene, har samtlige reportasjer en kategorisk oppbygging. De første bildene viser reportasjenes hovedkategori, og deretter presenteres diverse underkategorier. Denne måten å organisere materialet på gir en ryddig saksfremstilling. De dominerende billedutsnittene i reportasjene er balanserte totalbilder eller halvtotale. Det finnes også en del nærbilder,

men i liten grad av ansikter. Som sagt er reportasjenes oppbygging innrettet mot å sak og handling, og ikke personer og følelser.

Klippingen i *Barnas Dagsrevy* domineres av regulære klipp. Mange av innstillingen er forholdsvis lange, men rytmen oppleves sjelden som treg idet det ofte er mye bevegelse innenfor billedrammen. For øvrig følger klippingen kommentatorstemmens anvisninger.

Bruken av lyd varierer i stor grad mellom de ulike reportasjene. Tre av dem gjør bruk både av 'voice over'-kommentar, ikke-diegetisk stemningsmusikk samt reallyd, og til tider blir disse lydkildene mikset sammen slik at det dannes et relativt rikt lydbilde. Stemningsmusikken bidrar atskillig til å myke opp reportasjenes noe stivbente karakter ved å gi rytme og karakter til billedmaterialet. Andre reportasjer har tydeligvis ikke hatt reallydopptak til disposisjon, og benytter seg kun av en enkelt kommentatorstemme.

### 8.3.6. Oppsummering

*Falkeklubben* fortøner seg i hovedsak som et moralsk program som sikter mot å utvikle barnas karakter, i tillegg til at det gir barna noen praktiske levereregler. Programmet er hverken opptatt av å ta tak i sosiale og emosjonelle problemer i norske barns virkelighet, eller å gi seerne faktakunnskaper. Den moral som *Falkeklubben* formidler har for øvrig mange likhetstrekk med den etiske grunnholdningen i *Pernille og Mr. Nelson*. Barn skal stimuleres til å bli handlekraftige, selvstendige og ta sosialt ansvar når det er behov for det. Programmet, spesielt *Barnas Dagsrevy*, lar seerne få møte mange barn som eier nettopp disse kvalitetene.

Som helhet er ikke dette et program som er preget av en lett og lystig tone. Riktignok inneholder programmet en del underholdende innslag, men disse er i klart mindretall. Henvendelsesformen er i hovedsak preget av den nøkterne og saklig formidling. Programmet anstrenger seg med andre ord i liten grad på å holde på seernes oppmerksomhet og sikre emosjonelt engasjement. Det synes heller ikke å være opptatt av å bygge opp seernes selvfølelse. Barna i programmet blir riktignok fremstilt på en idealisert måte som voksne i miniatyr, og programmet viser en tydelig vilje stille barnas ferdigheter til skue. Men samtidig henvender programlederen seg til seerne på en måte som flere

ganger tydelig understreker hans autoritet og barnas manglende kompetanse. Barneseernes selvfølelse synes ikke å være av noen interesse for *Falkeklubben*. Det synes som om det blir tatt for gitt at denne i utgangspunktet er rimelig god.

#### **8.4. Firkløver**

Ved fjernsynets begynnelse hadde NRK motforestillinger når det gjaldt konkurranseprogrammer, spesielt slike som brukte store pengepremier som et spenningskapende element. Men mediets store behov for stoff som var lett og billig å produsere, førte til at det første norske spørreprogrammet for voksne, *Kvitt eller dobbelt*, gikk på lufta allerede i 1961. Programmet ble en umiddelbar suksess, og banet veien for en rekke lignende programmer (Dahl et. al.1996: 352 og Dahl og Bastiansen 1999:305).

Når det gjaldt barneprogrammene, ble konkurransene holdt borte fra småbarnas programflate, men i skolebarnas program, *Falkeklubben*, fikk de en plass fra første stund som et innslag blant mange andre. Konkurransene skapte seerengasjement og interaktivitet mellom BUA og publikum. De bidro kort sagt til å gjøre fjernsynsmediet mindre passiviserende. De små konkurransene i *Falkeklubben* hadde i tillegg ofte en pedagogisk profil, idet de tok utgangspunkt i kunnskaper som kunne være nyttige for barna, og premiene var av en slik beskjeden karakter at de på ingen måte kunne beskyldes for å stimulere til pengebegjær og grådlig materialisme.

Programmer som kun bestod av konkurranser, var det imidlertid ikke mange av blant mellomgruppens programmer på 60-tallet. Som allerede påpekt kom *Trafikkduellen* i 1967, som forente det spenningskapende konkurranseselementet med den nødvendige trafikkopplæringen. To år senere ble Nordvisjonsprogrammet *Firkløver*, som dannet utgangspunkt for den følgende analysen, sendt. Konkurranser mellom lag fra de nordiske land hadde allerede vist seg å være populær underholdning for voksne idet de kunne spille på seernes patriotiske identifikasjon med laget med den samme nasjonalitet(Theisen 1993:76). Nå ble denne idéen overført til barne-programmene.

### 8.4.1. Tematikk

Konkurransesprogrammer har sine kulturelle røtter i familiespill og selskapsleker. Det finnes mange varianter innenfor denne programkategorien, men disse lar seg dele inn i to hovedkategorier. Den ene er game shows som er konkurranser som går ut på å løse praktiske oppgaver ofte ved hjelp av fysiske prestasjoner. Den andre er spørrekonkurranser hvor det vanligvis gjelder å svare kjapt og korrekt på kunnskapsspørsmål (Gentikow 1996: 77).

Spørreprogrammene ta utgangspunkt i høyst forskjellige former for kunnskap. De mest prestisjetunge sendingene innenfor programkategorien, krever faktakunnskaper av en mer akademisk karakter, som f.eks. *Kvitt eller Dobbelt*. Andre spørreprogrammer bygger rett og slett på sosial kompetanse, det vil si kunnskaper som ikke er ervervet gjennom skoleverket eller lesning, men igjennom erfaringer dannet i interaksjon med andre mennesker (Fiske 1987: 267).

*Firkløver*-serien er en blanding av game show og quiz. Programmet ble presentert som "en lek som fordrer våkenhet, fantasi og kombinasjonsevne. Gjetteleken er lagt opp som underholdning med praktiske oppgaver i studio" (Programbladet nr. 16, 1969). Det ble dermed signalisert at dette programmet stilte ikke krav om et lag bestående av såkalte 'skoleflinke' elever med store mengder med faktakunnskaper.

De fire konkurrerende lagene, som hver bestod av hele tjuedefem 12-åringer fra skoler i de fire nordiske landene, ble dermed stilt overfor i alt 11 oppgaver av temmelig forskjellig karakter. To av oppgavene, den aller første og den tredje, krever sportslige ferdigheter. Den første av disse, som for øvrig utspilte seg gjennom hele programmet, var en fysisk styrkeprøve. Den handlet om hvor langt hvert av de fire lagene greidde å sykle på ergometersykkel i løpet av programmet. Deltakerne vekslet om å sykle. Den tredje oppgaven dreide seg om å få en badeball gjennom et hull i plate som var hengt opp i studiotaket.

Hele fem av oppgavene testet konsentrasjons- og oppfattelsesevne. Den første av disse, oppgave 2, begynte med at barna fikk se en film av en bil som en hel mengde mennesker

presset seg inn i. Deretter la bilen ut på en kjøretur i byen. Etterat at filmen var ferdig ble barna bedt om å finne ut hvor mange ganger bilen svingte til høyre. Spørsmålet var overraskende, idet det opplagte spørsmålet hadde vært antallet personer som var med på kjøreturen. Når det gjaldt den andre av disse konsentrasjonstestene, oppgave 4, fikk barna vite problemstillingen først, og deretter fikk de se en liten film. Oppgaveteksten lød slik:

I denne filmen dere nå skal få se blir det lagt en giftpille i en flaske. Hvem av de fire menn 1,2,3 eller 4 får flasken men giften? Dere får 30 sekunder fra og med (lyden av en gongong).

I filmen satt det fire menn rundt et bord. Disse drev hele tiden og byttet flasker bak ryggen på hverandre. Oppgaven ble vanskeliggjort ved at det fantes en del klipp i fortellingen som skapte en viss forvirring når det gjaldt å følge med på flaskens vandring.

De resterende oppgavene krevde et spekter av ulike ferdigheter, noen knyttet til kulturell viten andre til en mer praktisk kompetanse. Mange av oppgavene ble sannsynligvis valgt ut på grunn av deres visuelle kvaliteter og evne til å aktivisere seerne. Flere av spørsmålene var formulert på en slik måte at tilskuerne kunne engasjere seg på like fot med deltakerne, og måle sine ferdigheter opp disse.

#### **8.4.2. Den interpersonelle dimensjonen: Det store alvor**

Konkurranser innebærer spenning, ikke bare for tilskuerne, men i enda høyere grad for deltakerne. Siden dette var en konkurranse for barn, kunne en ha forventet at programmet ville ha tatt noe av forventningspresset vekk fra deltakerne ved å spille mer på flaks enn på ferdigheter. Programmets animasjonsvignet signaliserte da også, foruten det nordiske aspektet, hell og lykke. Den åpnet med at to blader fra en firkløver seiler over skjermen og forsvinner ut av bildets nedre rammen. Flaks har en optimistisk og demokratisk side, idet flaks innebærer at alle kan vinne og få fremgang uansett sosiale og kulturelle forutsetninger. Men oppgavene som ble gitt i *Firkløver*, handlet i liten grad om flaks eller uflaks, men om reelle ferdigheter. Oppgavene var dessuten temmelig vanskelige. At 5 poeng av 11 mulige var den høyeste score, forteller en del om vanskelighetsgraden. Riktignok ble det individuelle presset på deltakerne mildnet av at de konkurrerte i større grupper. I *Firkløver* stod lagånden og samspillet i fokus. Hvert av lagene bestod som nevnt

av temmelig mange barn - 25 – og ingen av barna fikk anledning til soloutspill. Oppgaven til laglederne var begrenset til å skrive rett svar på tavlen.

Men sendingen unnlot heller ikke å signalisere at i dette programmet handler det minst like mye om å vinne som om å delta. Sentralt i studioene (de var utstyrt på samme måten i alle landene) var tavlen hvor svarene på spørsmålene ble skrevet. Denne var montert høyt på et slags pyramideformet stillas, laglederne måtte med andre ord gå opp en liten trapp for å skrive svarene på tavlen. Hver gang de svarte rett, fikk lagene en stor utskåret firkløver som de hang på plass på tavlens venstre kant. Pyramider symboliserer makt, det kongelige, og streber i sin form oppover. Dette bidro til å aksentuere at resultatene var en viktig dimensjon i programmet, selv om konkurransepresset ble mildnet noe av at premiene var så ubetydelige. Alle tre lagene fikk en kun en liten plakett i tre med en påskrift.

*Firkløver* signaliserte at det var et barneprogram ved oppgavens utforming, måten de ulike lagene hilste hverandre på med et kraftig og unisont ”hei”, og den uformelle innredningen i de studioene hvor barna befant seg. Disse var utstyrt som en stor, noe sparsomt utstyrt lekeplass, hvor barna satt på gulvet eller stod eller gikk omkring ettersom det passet seg slik. Rundt omkring stod gjenstander som ble tatt i bruk i løpet av programmet. For øvrig hadde programmet et 'voksent' og seriøst preg. Dommerpanelet og den som stilte spørsmålene til deltakerne, henvendte seg til barna på en alvorlig og saklig måte. Signallydene som ble brukt var tradisjonelle. Det ble ikke på noen måte gjort forsøk på å sette hverken barna i studio eller barneserne i godt humør, men friske humørfylte replikker. Kroppsspråket var nedtonet og avslappet. Ansiktene uttrykte en vennlig åpenhet, men ingen påfallende iver etter å fange seernes oppmerksomhet.

Replikkene var av en skriftlig karakter. De bestod primært av konstantiver, var knappe og konsise og ble uttalt med et jevnt og udramatisk tonefall. Slik lød den nøkterne oppsummeringen ved programmets slutt:

Så skal vi se på stillingen på skolenes poengtavle. Det...Finland leder med fem poeng i dag. Sverige kommer på andre plass med fire, Norge nummer tre med to, og Danmark på fjerde med ett. Og da kan vi gå til prisutdelingen fra fjerde pris og opp.

Dette utsagnet er blottet for vilje til forholde seg både til deltakerne og til barneseernes emosjoner. Det var den nøkterne redegjørelsen som stod i fokus: Sak og ikke person.

Teksten var altså til en viss grad tilrettelagt for barn når det gjaldt innhold, men form og adresseringsmåte syntes å være preget av en viss redsel for å henvende seg til seerne på en for barnslig måte. Både programlederne og dommerpanelet signaliserte at de tok konkurranser for barn, selv når de var at det uhøytidelige slaget, minst like alvorlig som konkurranser for voksne. I det analyserte programmet besto dommerpanelet av to finner: En mann som snakket svensk og en kvinne som snakket finsk. Disse var plassert i en meget formell setting. De to satt bak et skrivebord, hvor de etterhvert skrev ned resultatene på papirark, og kom med nøkterne resultatoverveielser. Til venstre for skrivebordet stod en fjernsynsskjerm hvor dommerne kunne lese svarene på deltakerlandenes tavler. På veggen bak de to dommerne var det et enkelt, stilisert kart av de nordiske landene.

#### **8.4.3. Form og stil: Trøbbel med Nordvisjonen**

Iscenesettelsen i *Firkløver* var delt mellom et mer uformelt rom det barna utfoldet seg, og et formelt rom det dommerne befant seg, men begge rommene var preget av en innredning uten noen form for ekstravaganse.

Som helhet fortonte programmet seg, sett med dagens øyne, litt tregt og uprofesjonelt. Hver gang dommerpanelet var ferdig med replikkene sine, ble billedutsnittet stående såpass lenge at de to dommerne viste tegn på utilpasshet. Programmet var også preget av tekniske problemer. Den storskjermen som egentlig skulle vise dommerpanelet hva som foregikk i studioene i de fire landene, var ute av funksjon, og erstattet med et alminnelig fjernsynsapparat. Sendingen gav dessuten inntrykk av at kommunikasjonen mellom dommerpanelet og de voksne programlederne i de ulike studioene ikke fungerte særlig godt. Dommerne oppfattet på et tidspunkt ikke hva den norske programlederen, Gunnar Grimstad, forsøkte å si. Dette resulterte i at dommeren fikk en telefonoppringing hvor problemet så ble løst etter noe om og men.

Programmet gjorde lite bruk av kamerabevegelser, men inneholdt en del veksling i billedutsnitt og noen zoomer. Segmentene som viste dommerpanelet, var minst variert. Her



ble det kun vekslet mellom enten et frontalt eller et mer vinklet toskuddsbilde som gjør det mulig å få plass til den tidligere nevnte fjernsynsskjermen i bildet. For øvrig var klippingen i hovedsak analytisk, idet billedsporet var regulert i forhold til det lydsporet til enhver tid var opptatt av. Dette gjaldt imidlertid ikke den visuelle skildringen av barna idet de holdt på å løse de ulike problemene. Da ble det hele tiden vekslet det mellom bilder med ulike utsnitt - fra oversiktsbilder som vitnet om en frenetisk aktivitet, halvnære bilder av barn som diskuterte ivrig, og nærbilder som blottstilte barnas engasjerte alvor.

Reallyden dominerte lydbildet, men i de segmentene hvor barna hadde relativt god tid til å jobbe med svarene, ble det av og til lagt til spenningsskapende gitarakkorder. I tillegg ble det brukt noe effektlyd: Spørsmålene ble varslet og avsluttet med en lyd som minnet om en dørklokke. En annen signallyd ble brukt når betenkningstiden var ute.

#### **8.4.4. Oppsummering**

NRK hadde få motforestillinger mot å engasjere skolebarna i konkurranser, snarere tvert i mot, men dette skjedde uten at store pengepremier ble satt på spill. Programmet *Firkløver* ble imidlertid ikke omtalt som en gjettekonkurranse, men som en gjettelek. Elementet av lek ble understreket av studiosettingen og av de oppgavene som ble gitt som i liten grad testet faktakunnskaper eller akademiske ferdigheter. At konkurransedeltakerne opererte i store lag bidro også til å gjøre konkurransesituasjonen mindre pretensiøs og trykkende enn den ville ha vært med individuelle deltakere.

Men på den andre siden hvilte det også et visst alvor over denne konkurransen. Programmet var i store trekk konstruert som et konkurranseprogram for voksne med seriøst dommerpanel, og oppgavene som ble gitt bød på reelle utfordringer. Tekstens formmessige trekk og adresseringsmåte var heller ikke i påfallende grad innrettet mot å forlyste tilskuerne følelsesmessig. Programmet prioriterte i grove trekk den greie og saklige formidling av innholdet fremfor det glade publikumsfrieriet.

#### **8.5. Oppsummering av kapitlet**

De analyserte programmene for mellomgruppen antyder at BUAs programmer for skolebarn var en langt mer rasjonell sfære enn småbarnsprogrammene. Her var det ingen

'dikketone', ingen voksne programledere som lekte barn og ingen underlige fantasiskikkelser. Det ble heller ikke snakket direkte til seerne mellomgruppens i fiksjonssendinger. Unntaket i denne sammenheng er *På tokt med Mathilde* med sine morsomme påfunn både når det gjaldt form og innhold. Men i de andre programmene var leken og fantasiutfoldelsen om ikke helt borte, så i alle fall marginalisert. Dette innebar, som allerede antydte, at det tradisjonelle skillet mellom faktasjangre og fiksjonssjangre var intakt når det gjaldt programmene for barn i den såkalte mellomgruppen.

For øvrig ble mellomgruppen presentert for et hardere virkelighetsbilde enn de minste seerne. I begge fiksjonsprogrammene ble det kastet et kritisk blikk på det sosiale liv. Programmene for skolebarn synes altså i høyere grad enn førskolegruppens programmer å være rettet mot å formidle en samfunnskritisk bevissthet. Men i likhet med småbarnsprogrammene omfattet ikke denne bevisstheten muligheten av å stille politiske krav. Isteden ble barna oppfordret om å hjelpe til der samfunnet sviktet. Dette kom tydelig frem i *Falkeklubbens* mange hjelpeaksjoner som tematiserte enkeltindividets ansvar fremfor styringsorganenes forpliktelser til å avhjelpe nød.

For øvrig avslører analysene en tendens til at programmene for skolebarna bygget på en forestilling om sine seere som ressurssterke individer uten stor følelsesmessige vanskeligheter. Programmene manglet den terapeutiske innretningen som var relativt fremtredende i programmene for de aller minste. Ingen av de analyserte programmene var opptatt av skolebarns potensielle eksistensielle problemer. Sendingene handlet stort sett om å gi barna råd og veiledning om hvordan de skulle oppføre seg for å bli gode samfunnsborgere. *Falkeklubbens* menneskeideal var for øvrig aktive og handlekraftige individer som evnet å handle på en selvstendig og målrettet måte.

Programlederne i de analyserte sendingen for skolebarn nedla ikke mye arbeid i å signalisere solidaritet og nærhet til seerne. De snakker til barna på en formell måte som signaliserer et profesjonell autoritet snarere enn en familiær relasjon til seerne. Og programlederne var lite interessert i å bygge opp seernes positive ansikt. Rolf Riktor tiltalte for eksempel barna hverken som en kjærlig far, eller en vennlig onkel, men mer som en noe distansert, men vennlig skolemester som ikke var redd for å komme med

direkte formaninger. 60-tallets skolebarn fikk dermed hverken snille fjernsynstanter eller fjernsynsonkler som kunne styrke deres selvtillit og illudere en lun og avslappet menneskelig kontakt. Isteden ble de overlatt til Rolf Riktors velmenende, men lite empatiske formynderi.

Når det gjaldt form er de analyserte faktaprogrammene preget av en ryddig og enkel sammenkjedning av innslag uten rom for plutselige avbrekk og overraskelser. Historien om *Den sorte tulipan* er preget av en tett kausalitet, og flere plotlinjer som veves sammen. Det andre fiksjonsprogrammet *På tokt med Mathilde* har imidlertid en meget enkel og episodisk struktur som i likhet med småbarnsprogrammene bestod av en serie attraksjoner. Men som allerede antydnet syntes denne serien å innrettet seg mot en bredere aldersmessig målgruppe enn de andre programmene for skolebarn som her har blitt gjennomgått.

Med unntak av *På tokt med Mathilde* ble de stilistiske virkemidlene i de analyserte programmene stort sett organisert i henhold til en realistisk estetikk hvor hovedhensikten er å sikre en så entydig budskapsformidling som mulig. I ikke-fiksjons programmene er lydsporet styrende både for valg av billedutsnitt og for redigeringsrytmen rytmen, og når det gjaldt *Den sorte tulipan* var både mise-en-scene, redigering, klipping og lyd anvendt for å bygge opp under og klargjøre fortellingens kausalitet. en av programmene hengav seg til en eksperimentell lek med hverken med kamera eller med redigeringsutstyret, riktignok med unntak av når det gjelder å klippe sammen opptak av ulike karakter.

**DEL 3**

**70-TALLET**



## Kapittel 9

### **Ikke høyre- eller venstrevridde, men ”barnevidde”**

#### **BUAs rammebetingelser på 70-tallet**

I 1970 var fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling og NRK preget av jubileumsstemning. Ti år var gått siden den offisielle åpningen av fjernsynet, og dette ble markert blant annet med en rekke artikler i Programbladet. Disse oppsummerte de erfaringene man så langt hadde hatt med fjernsynet, og presenterte spådommer om den retningen utviklingen ville komme til å få. Jubileet betydde med andre ord tid for ettertanke, og dermed et incitament til endring og revurdering av etablerte praksiser. Jubileer er formelle markører av tidsbevissthet, og i en kultur som frykter stagnasjonen og som har en tendens til å betrakte vekst og utvikling som udelte goder, førte inngangen til det nye tiåret også med seg en viss uro. Hadde NRK greidd å følge med i tiden eller hadde institusjonen stagnert?

Når det gjaldt BUA, bebudet daværende redaksjonssekretær Rolf Riktor "Fornyelse innad og utad" (Programbladet nr. 29 1970). 70-tallet innebar endringer både når det gjaldt avdelingens prestisje og ressursgrunnlag, avdelingens formelle organisering og dens overordnede programfilosofi. Disse endringene hadde sitt grunnlag delvis i et skifte av avdelingsleder og andre institusjonsinterne endringer, og delvis i bredere sosiokulturelle endringsprosesser som førte til at BUA gikk over fra å opptre som gledesspreder og karakterutviklende instans til å bli barnas forsvarsadvokat.

#### **9.1. Barnekultur på den politiske dagsorden**

Da NRK fjernsynet ble etablert i 1960, ble det som nevnt ikke satte spørsmålstegn ved at det ble opprettet en egen avdeling for barn og unge. Det ble heller ikke uttrykt usikkerhet om berettigelsen av en slik avdeling på 70-tallet. Barne- og ungdomsavdelingens posisjon ble snarere konsolidert både innad i institusjonen og vis-à-vis det omkringliggende

samfunnet. Den tidligere frustrasjonen over å bli diskriminert i forhold til de andre avdelingene, ble mindre påtakelig, men den forsvant ikke. I 1970 uttalte Lauritz Johnson at bevilgningene til avdelingen hadde økt betraktelig, og at han nå følte at ledelsen hadde forståelse for at Barne- og ungdomsavdelingen var en meget viktig del av programvirksomheten (Programbladet nr.34, 1970:20). En artikkel i Barna og vi ført i pennen av en av BUAs freelance-medarbeidere Bjørn Rønningen, understreket den samme tendensen. Her ble det påpekt at

Barne- og ungdomsavdelingen er ikke lenger for "skrapkake" å regne i norsk TV politikk! Resignasjon har veket plassen for en stadig større forståelse for BUAs nøkkelposisjon i programskaperbildet (nr.4, 1972:12).

Men i et intervju fra 1974 rettet Rolf Riktor søkelyset på at nye medarbeidere i Barne- og ungdomsavdelingen fremdeles ble ansatt i lavere lønnsklasser enn det som tilfelle i andre avdelinger i NRK. Han beklaget også at sendetiden for fjernsynets Barne- og ungdomsavdelingen ennå ikke hadde nådd opp til de 12% av den totale sendetiden som de opprinnelige planutkastene hadde lagt opp til. Imidlertid ble dette målet nådd allerede året etter da barne- og ungdomsprogrammene utgjorde i alt 12,7% av den samlede sendetiden, og prosentatsen fortsatte å stige mot slutten av 70-tallet. Riktor uttrykte videre en viss misnøye med at BUA bare fikk 10% av fjernsynets totalbudsjett. Siden barn under 15 år utgjorde 25% av befolkningen, mente han at 15% hadde vært en mer passende overføring (Nippierd 1974:12).

BUAs styrkede posisjon ble riktignok ikke opplevd som noe som nødvendigvis ville vare ved. Rolf Riktor påpekte at NRK aldri hadde uttrykt noen klar programpolitikk som gav barna en sikker plass i programtilbudet, og han tilføyde at en slik plass "har det veldig ofte vært nødvendig å slåss for. Det gjør vi stadig"(Forum Barn nr.2 1977:3). Videre klaget han over at

- Det er tungt å få medarbeiderne i Huset med på en debatt om barneprogrammets plass og oppgaver.  
Vi har søkt å åpne mange kanaler for programdrøfting. Det er slitsomt hver gang. Folk som driver med "Lekestue og fru Pigaolopp" kan vanskelig tas alvorlig, ser det ut til. Men det er moro å slåss også, og det stiller krav til kvalitet og kunnskap. Ettersom vi skaffer oss mere og mere av dette - vil vi også la høre fra oss i sterkere grad.

Som alle andre som slåss for minoritetsgrupper, oppdager man hvordan likegyldighet er den verste fiende. En må være litt sterkere enn alle andre for å kunne slåss, må vite og ha mer kunnskap enn de andre, for å ha tungtveiende nok argumenter(Nippierd 1974:12).

Men om de ansatte i BUA ikke direkte følte at de seilte i medvind på 70-tallet heller, kom barnekultur generelt til å bli langt tydeligere på den offentlige agenda i dette tiåret enn i det foregående. Dette resulterte blant annet i Stortingsmelding 52, kalt Ny kulturpolitikk, som inneholdt et helt kapittel om kulturelle tiltak for barn. Meldingen tok opp til drøfting et bredt spekter av kulturtilbud for barn: Produksjon av leker, utforming av bomiljø, utbygging av daghjem og barnehager samt kulturtilbud som museer, musikk, teater, film, idrett, forming samt fjernsyns- og radioprogram. Utgangspunktet for gjennomgangen var følgende definisjon av barnekultur:

Med barnekultur forstår vi i denne meldinga både den kulturen som er skapt av barna sjølve, åleine eller i lag med andre barn, og kulturtilbud som er lagde av voksne for barn.

Interessen for barnas egne kulturuttrykk syntes å representere en ny og mer respektfull holdning overfor barn i det offentlige liv, og utgjorde samtidig en indikasjon på at en likestillingstankegang hadde begynte å gjøre seg gjeldende også når det gjaldt barn.

Et annet tiltak som signaliserte en økende interesse for feltet barnekultur var en stor konferanse om barn og kultur som ble holdt på Sundvolden i 1975, i regi av Norsk kulturråd. Her ble det påpekt at dersom det ikke omgående ble satt i gang et omfattende arbeid for å bedre kulturtilbudene for barn, kunne resultatet bli at de kommende generasjoner ble preget av passivitet og likegyldighet. Det eksisterte en bred enighet om at det hadde vært tatt alt for lite hensyn til barn når det gjaldt utformingen av livsmiljøet i det moderne samfunnet. En av konferansens innledere Johs Wike oppsummerte barna levevilkår i det moderne samfunnet på denne måten:

Den barnerollen vi sterkere og sterkere ser konturene av er barn overlatt til seg selv sammen med jevnaldrende, ofte i hendelsesfattige bomiljø, og med liten kontakt med voksne mennesker. Mens far er på arbeid, består nærmiljøet som regel av barn og mødre. I vårt samfunn med en økende grad av urbanisering blir kjernefamilien lett isolert i sine boliger. Det er denne tendensen som blir kalt privatisering. Privatiseringen av det sosiale liv fører med seg likegyldighet for andre, også andres barn. I mange lokalmiljø kan vi ofte spore passivitet og til tider destruktiv atferd. Denne tendensen gjelder ikke bare i byer og tettsteder, men den gjør seg også gjeldende i mange andre lokal samfunn. De egentlige årsakene til denne utviklingen ligger ikke på et individuelt plan, men i de økonomiske og sosiale strukturer i samfunnet - og må søkes løst også å dette planet (Wike 1976:45)



Den økende bevisstheten om nødvendigheten av å se nærmere på barnas kulturtilbud og levevilkår resulterte også i offentlige debatter både når det gjaldt barnefilm og barnelitteratur (Dahl et .al. 1996:399). I tillegg dukket det opp nye tidsskrifter og blader som grep fatt i begrepet barnekultur. Et av disse, kalt Forum Barn, hadde foreldre og andre barneinteresserte som sin målgruppe og var et ikke-kommersielt tiltak som opererte under parolen solidaritet med barnas interesser. Den samme målsettingen hadde også Maurtua, som ble produsert i tidsrommet 1973-1976, men dette bladet hadde primært barn som sin målgruppe.

## 9.2. Ny avdelingsstruktur

I tillegg til å få styrket sin offentlige prestisje, kunne fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling på begynnelsen av 70-tallet se tilbake på en periode med en betydelig vekst. I løpet av 60-tallet hadde avdelingens budsjett blitt mer enn tidoblet, og staben som i 1960 hadde bestått av en programredaktør og en programinstruktør, omfattet i 1970 foruten avdelingslederen, en redaksjonssekretær, 4 programsekretærer, 8 programinstruktører i tillegg til scripter og personell for økonomi og administrasjon (Programbladet nr. 34, 1970: 20). I 1975 bestod avdelingen av omlag 35 medarbeidere i fast stilling. I tillegg ble det benyttet 5-6 freelancere til forskjellige deloppdrag (Norsk pedagogisk tidsskrift, 11.nov. 1975:321).

Den sterke veksten innebar et behov for en fornyelse av avdelingens struktur. Som tidligere nevnt hadde avdelingen allerede fra starten av produsert programmer for tre forskjellige alderskategorier av barn. I 1970 ble denne arbeidsdelingen formalisert ved at avdelingen ble delt inn i tre redaksjoner: En som skulle lage programmer for barn opp til 8 år, en for barn i alderen 8-14 år og en redaksjon for ungdomsprogrammer. Det ble imidlertid gitt rom for at medarbeiderne kunne gå imellom de tre redaksjonene dersom det var oppgaver de var særlig velegnet for. De tre redaksjonene var underlagt en felles sentraladministrasjon hvor programredaktør Lauritz Johnson var leder. Tanken bak den nye strukturen var å demokratisere arbeidsprosessene i avdelingen. Det endelige ansvaret lå som før hos programredaktøren, men det ble etablert et prinsipp om at ingen

medarbeider, heller ikke redaktøren, kunne fatte beslutninger angående programproduksjonen uten å konferere med andre (Programbladet nr.29, 1970).

I 1978 ble imidlertid arbeidet med programproduksjonen samlet i kun to redaksjoner. Småbarnsredaksjonen, eller A-redaksjonen, for barn mellom 3-10 år og Barne- og ungdomsredaksjonen, eller B-redaksjonen, for de mellom 10-18 år. Samme år ble det i tillegg dannet en egen fremmedfilmredaksjon som tok seg av programinnkjøp og programutveksling innenfor EBU og Nordvisjonen. I den forbindelse ble det påpekt at det utenlandske stoffet i størst mulig grad skulle tilpasses det egenproduserte, slik at det samlede tilbudet ble så mangefasettert som mulig.<sup>29</sup>

### **9.3. Nordvisjons- og Eurovisjonssamarbeidet fortsetter**

Programutvekslingen mellom fjernsynets Barne- og ungdomsavdelingen og henholdsvis Nordvisjonen og Eurovisjonen ble opprettholdt på 70-tallet. Andelen innkjøpte programmer utgjorde fortsatt mellom 40 og 50 % av avdelingens samlede antall nyutsendelser, og avdelingen la ned et stort arbeid i å tilrettelegge de utenlandske produksjonene. Enkelte filmer ble fullversjonert, dvs. at de ble gitt en helt ny norsk lydside. Til dette arbeidet ble det helst benyttet rutinerte skuespillere slik at bearbeidningen betydde vesentlige kostnader. I 1971 gjennomførte BUA for første gang en total leppesynkronisering av en tsjekkisk dukkefilmserie om Pinocchio. Det lå også et betydelig versjoneringsarbeid bak den franske serien om bjørnen Colargol som gikk for første gang i 1974.

Gjennom Nordvisjonssamarbeidet fortsatte lederne for de nordiske barne- og ungdomsavdelingene å treffes på to årlige arbeidsmøter. I tillegg ble det arrangert producerkurs både for nybegynnere og de mer erfarne programskaperne. De fire landene var vertskap for disse arrangementene etter tur.

Samarbeidet i Den europeiske kringkastingsunionen fulgte omtrent det samme mønsteret som Nordvisjonen. Arbeidsgruppen for området barne- og ungdomsprogrammer møttes én

---

<sup>29</sup> ) NRKs årsmeldinger gir inntrykk av at aldersinndelingene varierte noe fra et år til et annet. Enkelte program var dessuten rettet mot undersegmenter av de alminnelige inndelingene.

gang årlig, mens en mindre undergruppe, hvor Rolf Riktor i en periode var nestleder, tok seg av det løpende arbeidet og forberedte hovedmøtet. På disse møtene, hvor det stort sett var lederne for de respektive landenes Barne- og ungdomsavdelinger som deltok, ble det tatt opp prinsipielle problemer, utvekslingsopplegg ble utformet og det ble vist programmer produsert av deltakerlandene. I tillegg kom de såkalte workshop-møtene som var reservert for unge, aktive fjernsynsprodusenter. Den første workshop'en, som tok for seg program for barn mellom 7-12 år, ble holdt i London i 1968. I 1970 ble seminaret avviklet i Stockholm, og handlet da om ungdomsprogrammer. Det neste møte ble holdt i Marseille i 1972 og tok for seg småbarnsprogrammene (Nes 1972:178). Den europeiske kringkastingunionen var opprinnelig rettet mot samarbeid innad i Vest-Europa, men etterhvert fikk det hele et mer internasjonalt preg da organisasjonen fikk mange assosierte medlemmer fra de andre verdensdelene.

#### **9.4. Stortingets forventninger til BUA**

Stortingsmelding 52s kortfattede bemerkninger om barnefjernsynet viste at Stortingets forventninger til BUAs programproduksjon ikke hadde forandret seg mye siden 60-tallet. Det ble fremdeles krevd at avdelingen skulle tilby barna en variert programmeny som skulle omfattet både spennende underholdning og saklig informasjon. Videre ble igjen forhåpningene om at fjernsynet skulle bidra til å bygge bro over den kulturkløften som preget barna allerede før de begynte på skolen, sterkt fremhevet. Folkeopplysningsideologien stod med andre ord fremdeles sentralt i de folkevalgtes bevissthet, muligens sterkere enn noensinne på grunn av den raske utbredelsen fjernsynsmediet hadde fått. Som ingen annet medium med unntak av radioen, hadde NRK-fjernsynet fått hele befolkningen i tale.

Det har blitt hevdet at perioden mellom 1970 og 1989 utgjorde det norske fjernsynsmonopolets glansperiode når det gjaldt seeroppslutning. Ved inngangen til 70-tallet hadde 95% av den norske befolkningen brukbare mottakerforhold, og svært mange nordmenn hadde gått til anskaffelse av et fjernsynsapparat. Mangelen på konkurranse fra andre fjernsynskanaler gjorde at NRKs fjernsynsprogrammer kunne regne med å bli sett av 25% av befolkningen. NRK hadde med andre ord fått en nøkkelstilling i nasjonens kulturelle og politiske liv (Bastiansen og Syvertsen 1994:184).

Kulturmeldingen understreket videre at en av hovedoppgavene i norsk kulturpolitikk var å sørge for en kulturell distriktsutbygging og desentralisering både når det gjaldt organisasjon og aktivitet. På 60-tallet hadde det skjedd en avfolkning av distrikts-Norge, og det hadde utviklet seg en politisk en reaksjon mot denne utviklingen (Bull 1982:453-454). For NRKs vedkommende betydde den økende krisebevisstheten når det gjaldt utkant-Norge at 70-tallet ble distriktenes epoke i NRK. Utbyggingen gjaldt i første omgang spesielt radioen, men etterhvert kom også fjernsynet med (Hirsti 1975:186). I 1972 var nødvendig elektronisk apparatur for produksjon av fjernsysprogrammer blitt stasjonert i Tromsø, og året etter skjedde det samme også i Trondheim, Bergen og Stavanger. Dette økte naturlig nok forventningene om at også fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling skulle bidra til den kulturelle demokratisering. Det samme gjorde den stadig tilbakevendende kritikken fra enkelte av Kringkastingsrådets medlemmer som hevdet at fjernsynet i for stor grad var fiksert på det som skjedde i hovedstaden, og at begivenheter som utspant seg utenfor det sentrale Østlandsområdet hadde dårlige muligheter for å bli representert på skjermen.

Men samtidig med at distrikts-Norge gjorde seg sterkere gjeldende i kulturpolitikernes bevissthet, ble også betydningen av verdenssamfunnet framhevet. Kulturmeldingen skrev at det globale perspektivet burde styrkes ved å bygge ut kontakten såvel med land som stod Norge nært kulturelt og geografisk, og med land utenfor det vestlige kulturområdet (s.5).

I takt med velstandsøkningen hadde verden kommet stadig tettere inn på den norske befolkningen. I 1966 ble det innført 4 ukers ferie, og nordmenn reiste mer enn noen sinne både utenlands og innenlands (Ustvedt 1981:282). Mot slutten av 60-tallet begynte fremmedarbeiderne å komme til landet, noe som representerte nok en påminnelse om det som lå utenfor landets grenser. Også fjernsynet hadde bidratt til å gjøre verden mindre, delvis på grunn av de mange innkjøpte programmene, delvis på grunn av billedreportasjer fra mange deler av verden og delvis på grunn av satelittsendingene som knyttet hele kloden sammen i et felles her og nå. Her fungerer Månelandingen i 1969 som et særdeles

slående eksempel (Bastiansen 1994). På 1970-tallet ble BUA altså møtt med skjerpede krav om å være både lokale og globale.

## **9.5. En vedvarende skepsis til fjernsynet**

Videre var kulturmeldingens formaninger om at barnprogrammene måtte være så aktiviserende som mulig, og at vold i underholdningsøyemed var et uheldig fenomen, velkjente toner for BUA. For også på 70-tallet eksisterte tilliten til fjernsynets positive muligheter side om side med en dyp skepsis også blant de som arbeidet i BUA. Riktignok skiftet denne skepsisen til en viss grad karakter i det nevnte tiåret. Det ble fremdeles fortalt enkelte skremselshistorier fra utlandet hvor det var blitt opprettet egne klinikker for barn med fjernsynsskader (Fürst 1977:34). Men generelt sett var frykten for at fjernsynet kunne føre til umiddelbare fysiske og/eller psykiske skadevirkninger nedtonet. Mange norske barn hadde jo allerede i flere år benket seg foran fjernsynsapparatene uten at åpenbare skadevirkninger hadde gjort seg gjeldende. Pedagogene rettet nå i større grad sin oppmerksomheten mot hvordan fjernsynet kunne brukes på en god måte, og mot fjernsynets holdningsskapende funksjon.

### **9.5.1. En konstruktiv holdning til fjernsynet**

I 1975 gav Norsk Pedagogisk Tidsskrift ut et temanummer om media og pedagogikk som antydte en, om enn noe motvillig, aksept av de moderne medier, deriblant fjernsynet. Nummerets innledning inntok det de kalte en konstruktiv holdning til mediene hvor målsettingen var å gjøre barn til gode mediebrukere:

For vår eigen del vil vi seia oss samde med Tor Edvin Dahl når han skriv:  
 “Vår eneste mulighet står i å våkne til bevissthet overfor bildet, gå det i møte.” Vi kan ikke vende oss bort frå moderne media i den tru at vi blir salige om vi berre lever som i gamle dagar. Vi må nytte dei nye media konstruktivt, det vil seie at vi må øve kritikk og skape opinion andsynes produsentane slik at vi får gode program, gode teikneseriar og god litteratur. Å vera konstruktiv tyder og at vi må gje barn ei slik oppseding at dei etter kvart som dei veks til, vel ut dei gode programma og den gode litteraturen. Å syte for at barn og ungdom blir gode program- og litteraturveljarar, ikke i kraft av forbod og påbod, men av kraft av det kulturmiljø heim og skole skapar – må vera ei oppsedaroppgåve av første rang (Norsk Pedagogisk Tidsskrift 11.nov. 1975).

I en artikkel i dette nummeret utviste og universitetslektor Dag Hallen en noe betinget forsonlig holdning til mediene:

At massemediene og ikke minst fjernsynet har skapt en situasjon som på mange måter gjør oppdragelsen vanskeligere enn for tidligere tiders foreldre, er det neppe tvil om. På den annen side gir nettopp fjernsynet en mulighet for å ta opp de forskjelligste problemer til drøfting innenfor familiens ramme, problemer som barna tidligere kanskje aldri møtte eller som de ble konfrontert med under langt mindre beskyttende og kontrollerte forhold” (Hallen 1975:313).

Hallen mente videre at pedagogene nå måtte interessere seg for følgende spørsmål:

Hva slags innhold er det massemediene serverer? Hvilke verdier er det som formidles og hvilke verdier blir holdt utenfor? Hvem er det som egentlig foretar disse verdivalg og hvem burde gjøre det? (Hallen 1975:312).

### **9.5.2. Fjernsynet en spydodd inn i barnesjelen**

Men ikke alle pedagogene var preget av en mer forsonlig innstilling overfor fjernsynet. Steinerskolepedagogen Alf Howlid sammenlignet eventyr-fortellingen med fjernsynsseeing og kom med følgende konklusjon:

I motsetning til den korte eventyrstudens aktive lytting, fylles barnas hverdag stadig mer av støy og uro. Man kan ikke unngå å se at fjernsynet utpeker seg som den moderne teknologis spydodd inn i barnesjelen (Howlid 1979:9).

Howlid avsluttet artikkelen sin med å siterer Herbert Marcuse, og ved å foreta et imaginært mord på Titten Tei som kom til å bli en av 70-tallets mest populære tv-skikkelser:

“I vår del av verden, “sier han, “har vi en tankefrihet som ikke blir benyttet – vi lar massemediene tenke for oss. Hvis åndslivet skal kunne tenke utover teknokratenes baner, er den estetiske dimensjon vårt eneste alternativ. Det kunstneriske er vår mulighet til å holde den avstand til systemet som tillater selvstendig refleksjon, som igjen er første skritt på veien til frie handlinger og samfunnsmessig ansvar. Massemediakulturen, som gir seg ut for å være et bindeledd i et fellesskap, er ikke kultur, men kollektiv anestesi.”

Så dro Askeladden og førsteklassen videre. Tittentei stappet de i en spikertønne og rullet utover brattberget (Howlid 1979:11).

## 9.6. BUAs programfilosofi

Som på 60-tallet viste BUA interesse for de synspunkter om emnet barn og fjernsyn som gjorde seg gjeldende i den norske offentligheten. En av de ansatte, Kalle Fürst skrev en lengere artikkel som demonstrerte avdelingens seriøse og interesserte holdning både når det gjaldt medie vold, fjernsynets portrettering av kjønnsrollemønsteret og medieforskningen omkring småbarns evner til å lese levende bilder:

Barn lærer via modeller – det vil si eksemplets makt er sterk. Barn som ser mye vold på film eller i fjernsynet, slåss og plager andre mere enn barn som er spart for slike voldelige opplevelser. De lærer at vold er en naturlig måte å løse sine konflikter på. Dessuten er vel ikke heltene i detektimen de personer vi helst vil at våre barn skal ha som idealer.

For det tredje: ved å se mye vold lærer man seg voldsteknikker. Man lærer å slå, lærer å ta kvelertak, lærer å stikke med kniv, skyte og myrde.

En annen betenkelig side ved detektimen er den holdning som formidles når det gjelder kjønnsroller. Her er det barske tøffe menn som lykkes – selv om de kan ha sine menneskelige problemer av og til. Kvinnene derimot er som regel umælende og vakre, deres viktigste oppgave er å være varme og vennlige mot helten. Deres rolle er absolutt underordnet mannen, hans ønsker og krav. Dette er en usedvanlig stereotyp oppfatning av kvinner, og en oppfatning som vel de færreste av oss vil at våre barn skal overta (Foreldre & Barn nr. 2 1977:34).

Om små barn fortolkningskompetanse i forbindelse med fjernsynet hadde Kalle Fürst dette å si:

Førskolebarn opp til fem-seks år har store vansker med å oppfatte helheten i et program de ser. Det er først i seks-års alderen at barn begynner å tenke logisk, så de kan knytte tidligere begivenheter sammen med ting som skjer nå. Før fem-seks-års alder har de også vansker med å følge overgangen fra ett bilde til et annet, fra et oversiktsbilde til et nærbilde. Derfor vil de ofte se de forskjellige bildene i en film eller et fjernsynsprogram som enkeltstående opplevelser. Det er først senere at de kan klare å oppfatte sammenhengen i en enkel billedfortelling (Fürst 1977:32)

Avdelingen demonstrerte også sin vilje til å ta de potensielle farene ved underholdningsvold på alvor, da de i 1975 stoppet den populære franske serien om bjørnen Colargol fordi denne var blitt en westernhelt. Ragne Tangen understreket til Programbladet at barneprogrammene bør gi sine små seere en garanti for at de ikke blir utrygge og søvnløse, og sa videre:

Litt skyting, er nå det så farlig. Hører det ikke med til leken? - som en del av en handling - til nød. Men når vold blir hovedsaken, sier vi nei. I denne serien, som vi altså ikke kommer til å sende, blir Colargol forfulgt av revolvermenn over hele Amerika. Colargol er helten, og man kan gjerne si at han ikke "har skylden". Men han håndterer sitt skytevåpen svært så scenevant (Programbladet nr. 5 1975)

### 9.6.1. Respekt for barnets rett til avkobling

Som på 60-tallet var de ansatte i BUA med andre ord omhyggelige med å ta høyde for de synspunktene som ble luftet i den norske offentligheten om fjernsynets potensielle skadevirkninger. Noen uttalt provoserende linje ble det altså ikke lagt opp til. Avdelingen fortsatte også å forsvare underholdning som en viktig del av barneseernes programmeny. Rolf Riktor uttalte at avdelingen måtte vokte seg vel

...for å bli så forbasket alvorlige på barnas vegne at vi lager et eneste sammensurium av sørgelighet og forståelsepæleri av ethvert barneprogram. Vår evne til å tilrettelegge programmene som lystbetonte opplevelser må og skal utvikles i takt med vår vilje til å ta opp "problemstoff". Vår respekt for barnet - slik vi snakker om det - må også gi seg utslag i at vi respekterer barnets rett til avkobling og underholdning gjennom fjernsynet. Makter vi ikke dette, er vi blitt en hardere og kjedeligere autoritet enn noen annen av de barna møter på sin vei...(Riktor 1975:324).

### 9.6.2. Foreldrenes ansvar

Som på 60-tallet fortsatte dessuten BUA å komme med hyppige oppfordringer til foreldrene om å holde et våkent øye med barna mens de så på tv og unngå å bruke mediet som barnevakt. Årsaken til dette var at programmene ikke tok individuelle hensyn:

Selv om hvert eneste fjernsynsprogram skulle "passe" for barn - er barn innenfor alle aldersgrupper så forskjellige at det for foreldre og andre alltid må bli et vesentlig spørsmål: *passer mitt barn til dette programmet?* Akkurat som når foreldre vurderer et bokinnkjøp til barnet eller en kinoforestilling. Og så er ikke fjernsynet et menneske - vi sender våre informasjonen til små mennesker som vi hverken ser eller kjenner. Vi kommenterer etter beste evne, men alltid til et imaginært vesen. Vi verken ser eller hører reaksjoner før vi i beste fall får en tegning fra et barn eller sinte brev fra forskrekkede foreldre dager etterpå.

Fjernsynet er i kraft av sin egenart og sin bruksmåte uvanlig barnefiendtlig. Den elektroniske dadda er verken snill eller trygg, selv når hun prøver det som sterkest. Alt for ofte blir hun skremmende, truende og trollete. Det verste er at hun ikke vet det selv og ikke vil det selv, de fleste ganger.

Selv om vi som arbeider med barneprogram er enige i at programmene selvsagt må "egne seg" for aldersgruppen, og har tatt hensyn til aldersgruppens middelpunkt i evne til å oppfatte og i behov for informasjon og opplevelse, *så må vi prøve å få med oss den voksne seer inn i barnas tv-verden*. Barnet får mer ut av sin seing da, familielivet blir rikere, og det enkelte fjernsynsprogram blir bedre (Riktor 1976:181-182).

Et nytt programpolitisk trekk på 70-tallet var imidlertid avdelingens ønske om spesielt å gjøre noe for de understimulerte barna, noe som indikerte at et mindre idyllisk syn på barndommen hadde fått gjennomslag:



Vi pleier å si at vi lager program for de barna som trenger dem best. Og det vil si de som har minst støtte, som ikke har leketilbud, som ikke kommer inn i barnehage, og som av andre grunner er handikappede. Det er de seerne som det er viktigst å nå fram til (Forum Barn nr.1 1977:3).

### 9.6.3. En utpreget selvkritisk holdning

I sine uttalelser til offentligheten gav dessuten de ansatte på 70-tallet uttrykk for en mer markant selvkritisk eller selvrefleksiv holdning til egen virksomhet selv om en slik tendens selvsagt også hadde gjort seg gjeldende tidligere. På den ene siden delte man i BUA den skeptiske holdningen mange hadde til fjernsynsmediets antatte egenart, og det ble i den forbindelse påpekt at "...fjernsynet i sitt vesen er konserverende og passiviserende og kan blokkere fantasi og forestillingsevne (Programbladet nr.43 1975:69).

På den annen side gjaldt selvkritikken en opplevelse av å komme til kort når det gjaldt å forstå hva som var barnets beste:

Hva vet *vi* om barnas virkelige behov i fjernsynsprogram? Vår faktiske kunnskap er nesten lik null. Det er så og si ikke gjort undersøkelser om barn og massemedia i dette land"....Det er med andre ord enormt mange spørsmål i luften før vi for alvor kan begynne å nærme oss barn med program som *virkelig* angår dem, enten det gjelder informasjon, aktivisering eller underholdning(Nippierd 1974:14).

Et tredje moment handlet om barns fortolkningsmåter. Uttalelsene til Kalle Fürst viste at avdelingen hadde lest en del forskning på dette området, men usikkerheten var allikevel substansiell. På et møte i Programutvalget den 7. desember 1979 fortalte Ada Haug følgende historie om barns reaksjoner på et tv-program

Til slutt en liten historie angående fjernsynets virkning på barn: Reaksjonen hos barna på et ganske dramatisk program hvor en hunds herre ble drept, var i følge en rapport at de gråt av medlidenhet med den herreløse hunden.

Formannen i utvalget fulgte opp med historien

...om barnet som gråtende sa til sin mor, som viste bilder og fortalte om de første kristne som ble kastet for løvene: "Mor, der er det en stakkars løve som ikke har fått noen kristen!" Barns identifikasjon kan ta veier som virker forbløffende på oss voksne (s.10).

Som botemiddel mot de skisserte problemene ble det proklamert at avdelingen tok sikte på å etablere mer nær kontakt med barn i alle aldre og gjøre seg kjent med livsmiljøene deres ved å oppsøke dem på hjemstedene deres. Brevkontakt var også et viktig element i denne sammenhengen. I 197 ble det i tillegg til de vanlige oppfordringene i programmene om at barna skulle skrive til avdelingen, opprettet en egen brevspalte for barn i Programbladet. Videre ble varslet om at avdelingen skulle se nærmere på hvilke muligheter som fantes for å la barna få mer direkte innflytelse på programleggingen, men det ble også innrømmet at så langt hadde lite skjedd for å bedre kontakten mellom BUA og barna (Forum Barn nr.2 1977:4).

I det nevnte sitatet etterspurte Rolf Riktor mer forskning på forholdet mellom barn og fjernsyn, men samtidig var han skeptisk til å lytte for mye på vitenskapelige undersøkelser eller ytringer fra foreldre, lærere eller andre autoritetspersoner om hva som var til barnas beste. Det var barnas eget bilde av sin verden avdelingen var ute etter (Riktor 1975:324)

Selvkritikken pekte også på at de ansatte i avdelingen hadde en tendens til å være seg selv nok. Blant de ansatte var det få som hadde vært ute i praktisk levende arbeid med barn. Mange hadde kun teoretisk bakgrunnskunnskap eller hadde gått gradene innenfor NRK-systemet. Riktor mente at dette førte til at

...NRK er en farlig arbeidsplass, en celle for seg selv, en kunstig verden. Vi trenger pauser iblant vi som er her, få reise ut, få nye impulser, få et korrektiv til celletilværelsen (Programbladet nr.43 1975:6)

#### **9.6.4. Flere programfilosofier**

Men om usikkerheten om hva barna egentlig hadde behov for var stor, unnlot ikke fjernsynets Barne- og ungdomsavdelingen å komme med klare uttalelser om den programpolitikken den hadde til hensikt å føre. Til en viss grad skjedde det en viss holdningsendring innenfor avdelingen på 70-tallet, men det økende antallet medarbeidere medførte selvsagte også at flere holdninger til barneprogramproduksjonen eksisterte side og side.

Den nevnte endringen var delvis knyttet til lederskifte i avdelingen i 1974. Da ble Lauritz Johnson etterfulgt av Rolf Riktor. På 60-tallet hadde Lauritz Johnson som allerede nevnt,

gitt fantasistimuleringen forrang framfor de tørre fakta, og hadde vektlagt barnets rett til å leve i en beskyttet tilværelse. Videre ønsket ikke Johnson å skape uro og konflikter foran fjernsynsskjermene, men tok sikte på å operere i tråd med den oppdragelsen barna fikk i hjem og skole.

Johnson fortsatte å arbeide i avdelingen. Han begrunnet sin avgang med at han nå ønsket å konsentrere seg mer om det programskapende arbeidet. Dermed må en kunne regne med at hans synspunkter på programproduksjonen fortsatte med å gjøre seg gjeldende. Men med Riktor som den offisielle talsmann for BUA ble retorikken i uttalelsene mer offensiv og mindre konfliktsky. For Riktor var konfliktstoff så og si ensbetydende med meningsfylt stoff:

Vi må være ute etter meningsfylt, ofte kontroversielt programstoff - og ta opp problemer som er av en slik art at ikke alle voksne er enige om hvordan de skal løses, eller som ikke alle foreldre er enige om skal drøftes med barn. Vi må også rette søkelyset mot problemer som angår barna og deres framtid. Vi må bli flinkere til å belyse slike spørsmål fra forskjellige synsvinkler, til å stille problemer under debatt - til å avholde fra å gi løsninger - til å vise veien man må gå for selv å forme løsninger (Nippierd 1974:14).

Som allerede antydnet, tok Riktor det heller ikke for gitt at samfunnets etablerte autoriteter hadde en privilegert innsikt i barnenaturen, og ønsket å styre unna autoritetenes oppfatninger om hva som var barnas beste. BUA skulle ideelt sett være et alternativ til de andre institusjonene som preget barnas liv. Målet for BUA under Riktors ledelse var å la avdelingene fungere som talerør eller megafon for barnas egne stemmer. Riktor laget følgende diagnose når det gjaldt forholdet mellom barnet og samfunnet:

- Vi er kommet i en situasjon hvor barn fra å være en neglisjert gruppe, er blitt en nesten *for* interessant gruppe. Kommersielle, politiske og ideologiske interessegrupper har oppdaget at barna er kjøpe- og handlekraftige, og snart vokser opp. De er derfor viktige å ha på sin side. Vi må prøve å skille ut det som måtte være barnets  *eget* behov for informasjon og opplevelse fra det press vi vår utenfra om å lage bestemte programmer og innta bestemte holdninger (Nippierd 1974:13).

Der Johnson hadde betraktet seerne som små individer som trengte omsorg og beskyttelse for seinere å kunne bli ansvarlige voksne, betraktet Riktor barna som en marginalisert samfunnsgruppe som ikke fikk innfridd sine sosiale rettigheter her og nå. Han ønsket at avdelingen skulle fungere som et slags barneombud, å være et talerør for barnas sosiale

rettigheter overfor foreldre og myndigheter. "Det er viktig å kjempe barnas sak" proklamerte han i et intervju i Omkring som ble laget i forbindelse med hans ansettelse som avdelingsleder. I denne sammenheng må det likevel understrekes at det ikke var et skarpt motsetningsforhold mellom Riktor og Johnsons programfilosofi. Begge tok utgangspunkt i et idealisert bilde av barnet som uskyldig offer for de voksnes korrupperende innflytelse.<sup>30</sup>

Satt på spissen var Johnsons programfilosofi framtidsorientert og individ- og tilpasningsfokusert, mens Riktor i høyere grad vektla samfunns- og konfliktperspektivet og barnets her og nå situasjon. Den politiske kampretorikken som Riktors programfilosofi var gjennomsyret av, var for øvrig ikke noe særsyn i samtiden, snarere tvert imot. 70-tallet har blitt kalt opprørets tiår Unge venstreradikale mennesker som tok sterk avstand fra den borgerlige humanismen og forbrukersamfunnet, gjorde seg sterkt gjeldende både i det politiske og det kulturelle livet. Det marxistiske partiet AKP(m-l) ble stiftet i 1972, og medlemmene sammen med andre grupper preget snart både på Norsk Filmforbund og Forfatterforeningen for å nevne noen sentrale kulturelle organisasjoner. Partimedlemmene gjorde seg også gjeldende innenfor Kringkastingsforbundet, og en marxistisk ideologi snek seg også inn i BUAs korridorer (Dahl et.al 1996 og Dahl og Bastiansen 1999).

I en artikkel i Aftenposten datert 22.12 1973 ble det fortalt om en trykksak kalt "Lommekameraten" som angivelig skulle henge på Barne- og ungdomsavdelingens oppslagstavle. Dette skrevet var et produkt av et seminar om barn og massemedier som ble holdt i Hellebæk i Danmark samme år, og det gav følgende retningslinjer for barneprogramproduksjonen:

Sett det du gjør inn i en samfunnssammenheng. Skap ikke isolerte barneverdener. Selv om du vil lage en historie, prøv å sette hendingene i forbindelse med samfunnets hovedkonflikt mellom arbeide og kapital. Nevn ikke tilsynelatende selvsagte ting slik at de blir tatt for gitt (konfirmasjon, julegaver, kjernefamilien, inntektsforskjeller). Lær barna å vurdere kritisk. Unngå falsk inndeling av mennesker etter rase, religion, nasjon, generasjon e.l. Gå ut fra klassesammenheng. Lær dem å identifisere seg selv politisk og se sin egen klassesammenheng. Ta utgangspunkt i arbeidende folks erfaringer og velg miljøer som er velkjente for de

---

<sup>30</sup> ) Dessuten gir ikke kildematerialet tilgang til hvordan Riktor differensierte mellom de ulike aldersgruppene av seere. Johnson beskyttende holdning gjaldt primært småbarnsgruppen.

fleste. Gi arbeidernes kultur den plass den fortjener i alle medier og i all undervisning.

Men det var langt fra noen samlet enighet blant de ansatte i BUA omkring denne marxistisk inspirerte programfilosofien. Programinstruktør Dieter Kriszat tok i den samme avisartikkelen kraftig til motmæle mot oppslaget, og fremhevet i likhet med Johnson beskyttelse fra de voksnes problemer og fri fantasiutfoldelse som viktige prinsipper for programproduksjonen:

Det som etter min mening er særlig viktig for barn er å gi dem næring til fantasien. Voksne mennesker med mangel på fantasi blir lett til byråkrater, og fantasiløse mennesker blir lett offer for alle slags "ismer". Fanatisme er uttrykk for manglende forestillingsevne, innlevelsessevne og fantasiløshet. Barnet kan ikke vurdere kritisk hvis det skal påvirkes fra første øyeblikk med sosialistisk propaganda.

Kriszat mente for øvrig at i stedet for å fokusere på konflikten mellom arbeid og kapital burde fortellinger for barn handle om motsetningen mellom ”materialisme/egoisme og medmenneskelig idealisme”.

Oppslaget ble tatt alvorlig i avdelingen, og det ble utformet et notat hvor det ble påpekt at BUAs medarbeidere var ansatt etter kvalifikasjoner og ikke etter politiske standpunkter. Her ble det også påpekt at hele skalaen av politiske nyanser var representert i avdelingen med en solid grunnstamme i sentrum. Før øvrig ble det poengtert at oppslaget var av positiv karakter som et ledd i den frie meningsutvekslingen i avdelingen, og at dette viste interesse og engasjement i forbindelse med et av tidens viktigste spørsmål: Hva oppdrar vi egentlig våre barn til?

### **9.7. Beskyldninger for venstrevridning**

Imidlertid ble det reist spørsmålstegn ved hvor solid den nevnte grunnstammen i sentrum egentlig var. Flere av BUAs sendinger på 70-tallet ble beskyldt for å være venstrevridde. Den skarpeste reaksjonen kom fra Libertas, en stiftelse for næringslivets interesser som representerte det ytre høyre i norsk politikk (Dahl og Bastiansen 1999). Organisasjonen leverte to rapporter som dokumentasjon på venstrevridning i NRKs programproduksjon. I den første rapporten, som dekket tidsrommet fra slutten av november til begynnelsen av februar, ble spesielt ungdomsprogrammet *Flimra* trukket fram som eksempel på marxistisk

propaganda. Fire utgaver av denne programserien ble gjennomgått. Programmet *Parisflimre* av Kalle Fürst fikk følgende omtale:

Som helhet var dette et tendensiøst og ensidig indoktrinerende program der programlederen ikke gjorde det svakeste forsøk på å være saklig. Allerede i innledningen betegner han den venstre-radikale ungdomsbevegelsen "Gauchistene" med disse ord: "Progressive folk på venstrefløyen". Fürst lar oss få vite hvor han selv står politisk. Han legger penger på bøssen til UNEF (en lignende gruppe). Hun som samler sier: "Takk, kamerat!" (Libertas 1974: 21)

To *Flimra*-program om oljekrisen, laget henholdsvis av Kalle Fürst, Erling Lægereid og Terje Mosnes, Svein Erik Børja ble kritisert for primært å la venstreradikale politikere slippe til med sine synspunkter. Et program om konkurranseidrett som ble sendt den 4. Februar, som også var laget av Mosnes og Børja, ble angrepet for å gjøre Lasse Efskind, forfatter av Pax-boken Soldatens lille røde, til den absolutte autoritet på området.

To programmer beregnet for mellomgruppen falt heller ikke i Libertas smak. Dette dreide seg som en TV-film fra Sveriges Radio sendt i to episoder, som handlet om konflikten i Mosambique mellom de portugisiske kolonialistene og landets frigjøringsbevegelse. Libertas mente at den kommunistiske geriljaen Frelimo ble "presentert som humanister som bare vil det beste for land og folk" og at kolonimakten Portugal ble omtalt på en ensidig negativ måte. Det ble også påpekt at portugiserne heller ikke fikk slippe til med sine synspunkter. Omtalen av den siste episoden endte i følgende konklusjon:

Vi ønsker selvsagt ikke å glorifisere Portugal. Det er all grunn til å rette søkelyset mot de portugisiske kolonier, men saklighet og nøkternhet er bedre journalistiske virkemidler enn følelsesladet engasjement. En viktig oppgave for journalister må være å finne ut hvorvidt det i virkeligheten eksisterer frigjorte områder i Mosambique i det hele tatt. En av dem som benekter eksistensen av disse, er Frelimos tidligere "utenriksminister" Miguel Murpa, som hoppet av fordi han ikke klarte å tilpasse seg den kommunistiske kadaverdisiplin (Libertas 1974: 25).

Libertas arge angrep på NRK gjaldt ikke bare BUA, men også en rekke andre avdelinger både innen radio og fjernsyn. Dessuten spredte misnøyen med NRKs programpolitikk seg også utover Libertas grenser. Dette resulterte i at i februar 1975 rettet alle politiske partier med unntak av SV, en kraftig kritikk mot de radikale tendensene i NRK. Institusjonens redaksjonelle frihet stod i fare, og for å unngå direkte inngripen fra Stortinget, valgte NRK å utarbeide retningslinjer for programvirksomheten som kunne bøte på problemene. Høsten 1975 forelå de såkalte programreglene som understreket at NRK som

monopolsituasjon hadde ”en særlig plikt til saklig, upartisk og allsidig informasjon”, og at ”NRK må ikke selv ta standpunkt i kontroversielle saker som behandles i sendingene” (Dahl et.al.1996 og Dahl og Bastiansen 1999).

## 9.8. Oppsummering

På 70-tallet var BUA omgitt av et sosiokulturelt miljø preget av gjennomgripende konflikter. Historikeren Berge Furre har bekrevet 70-tallets stridsspørsmål på følgende måte?

Gav velferdsstaten "verkeleg" velferd? Var enda fleire varer det gode målet for liv og samfunn? Kom folks røynlige vilje til uttrykk gjennom det politiske systemet? Medan trygg optimisme prega overgangen fra femtiår til sekstiår, var ei gryande uvisse om framtid, samfunn og styre merkande fyrst på syttitallet. I løpet av 60-årnen hadde Arbeiderpartiet mista grepet om det politiske styret. Dei stabile parlamentariske tilhøva veik for regjeringsskiser og politiske stormkast. EEC-spørsmålet trengde på og braut opp den breie semja om Noregs utanrikspolitiske orientering. I røynda opna EEC-striden også kløfter i synet på samfunnsutviklinga. Folkerøystinga i 1972 bar preg av opprør mot veletablert politisk og ideologisk autoritet og protest mot sentrale utviklingstrekk i etterkrigssamfunnet. (Furre 1992:349).

Den politiske splittelse kom også til å prege arbeidsmiljøet i BUA hvor marxistiske holdninger som fokuserte på klassekonflikter i sin samfunnsanalyse, eksisterte side om side med humanistiske perspektiver som fokuserte på enkeltindividets karakter som en sentral forklaringsmodell når det gjaldt samfunnsutviklingen.

Når det gjaldt samfunnets eksplisitte og implisitte krav til avdelingen, var forskjellen mellom 60- og 70-tallet ubetydelige. Avdelingen måtte fortsatt forholde seg til såvel folkeopplysningsideologien, som til en sterk mistillit til mediets evne til å forbedre barnas liv. Riktignok var man på 70-tallet mindre redd for at fjernsynet på kort sikt kunne ødelegge barnas fysiske og psykiske helse, nå var det primært langtidsvirkningene av de holdningene som mediet formidlet, bekymringene gjaldt.

Men samtidig opplevde BUA at den offentlige liv viste en økende interesse for barnekultur utover på 70-tallet. Å kjempe for barnas rettigheter ble nemlig en av dette tiårets mange fanesaker Dette bidro nok til å heve avdelingens prestisje noe. BUAs andel av den totale

sendetiden økte, og de økonomiske rammene ble mindre stramme. Men samtidig klaget den nye avdelingslederen, Rolf Riktor, stadig over at BUA ble diskriminert i forhold til de andre avdelingene i NRK-huset, spesielt når det gjaldt lønnsforholdene.

Imidlertid viste det seg at BUA i rollen som barnas forsvarer ikke hadde påtatt seg noen enkel oppgave. Usikkerheten om hva som var barnets beste var stor. Tilliten til voksne ekspertgruppers oppfatninger, det være seg foreldre, pedagoger eller forskere var i tråd med tidens politiske klima vakkende. Og det var ikke enkelt å få barna selv i tale. Dette innebar at BUAs viktigste problem på 70-tallet ikke var så mye høyre- eller venstrevridning, men avdelingens uttalte ønske om å være "barnevidde" (Haug 1985).





## **Kapittel 10**

### **Barnas egen hverdag i latter og gråt**

#### **Programflate og formater i 70-tallets sendinger for førskolebarn**

70-tallets programmer for førskolebarn brøt ikke på en radikal måte med 60-tallets sendinger for den samme alderskategorien. Programtilbudet ble mer mangfoldig, men kontinuiteten var med andre ord mer fremtredende enn endringene. Fremdeles var en stor del av programmene opptatt av å bevare, stimulere og foredle barnas fantasi, lek og fabuleringstrang, og fremdeles fokuserte de på natur og dyreliv. Men noe nytt var kommet til. Førskolebarnas sendinger på 70-tallet brukte i større grad en dokumentaristisk form for å utforske og problematisere barns hverdagsliv, og BUA ble dristigere i sine valg av emner. Fødsel og død ble ikke lenger regnet for å være altfor sterk kost for førskolebarnet.

70-tallets småbarnsprogrammer tok dermed en dreining bort fra troen på fantasiens overskridende kraft og mot en bearbeiding av det ofte smertefulle møte mellom individ og samfunn. Denne tendensen var delvis bunnet i de programpolitiske holdningene som ble skissert i forrige kapittel, men den handlet kanskje i ennå sterkere grad om et nytt bilde av familielivet. På 70-tallet brøt forestillingene om den hjemlige idyll sammen i takt med de økende skilsmissetallene. Hjemmet ble ikke lenger betraktet som en kilde til trygghet og personlig velvære. Dette bidro til at forestillingen om barndommen som et lykkeland også falt sammen. Det ble stadig tydeligere at idéen om å beskytte barna fra voksenlivets konflikter var en ønskedrøm. Barna trengte i likhet med de voksne mentalt verktøy til å hankses med en virkelighet i stadig raskere endring.

#### **10.1. Sendeflaten**

Utover på 70-tallet fortsatte fjernsynets Barne- og ungdomsavdelingen å prioritere seere i førskolealderen. Et daglig tilbud til de yngste var avdelingens ønskemål nummer én

(Programbladet nr. 34, 1970:20). Denne drømmen gikk nesten i oppfyllelse. Allerede ved tiårets begynnelse, fikk småbarna spesial-sendinger både på søndag, tirsdag, torsdag og fredag. Året etter var også lørdagene innlemmet i småbarnas sendeflate. Kun mandagen forble uten et tilbud til de minste seerne.

I hovedsak var begrunnelsen for prioriteringen av førskolebarna den samme som før. De aller minste kunne ikke i samme grad som de litt større barna ha utbytte av det øvrige programtilbudet. Dessuten mente Laurtitz Johnson at det ikke var ønskelig å forsere de minste barnas utvikling ved å la de se for meget på voksenprogrammene. Tankegangen var altså at et godt barnetv-tilbud ville forhindre at barna så for mye på sendingene for de voksne.

### **10.1.2. Barnetv som kompensasjon for et manglende barnehagetilbud**

Men allerede tidlig på 70-tallet dukket det opp en ny begrunnelse for hvorfor småbarnsprogrammene var særlig viktige: De skulle kompensere for et manglende førskole- eller barnehagetilbud. Småbarnspedagogikken hadde, som påpekt, gjort sitt inntog i småbarnsprogrammene allerede på 60-tallet, men det var noe nytt å bruke et dårlig utbygd barnehagetilbud til å rettferdiggjøre småbarnsprogrammene. Den nye holdningen kan knyttes til at familiestrukturen var i rask endring på 70-tallet, hovedsakelig på grunn av kvinnes sterkt økende deltakelse i yrkeslivet (Bull 1982:447-453). Dette gjorde barnehageutbygging til et viktig politisk spørsmål. Fra tidligere å bli betraktet som et nødvendig onde, ble barnehagene nå av mange sett på som en ettertraktelsesverdig ressurs, dermed BUA fant et nytt legitimeringsgrunnlag for virksomheten sin.

### **10.1.3. Barnetv bedre enn travle foreldre med ryddemani**

Imidlertid var det ikke bare barnehagemangelen BUA ville kompensere for på 70-tallet. Etterhvert begynte avdelingen også å betrakte seg selv som en slags foreldreerstatning. I årsmeldingen fra 1972 ble det framhevet at

I ei tid da foreldra ikkje har tid til å leike med barna, snaukt nok snakke med dei, er det ein viktig oppgåve for Fjernsynet å lære barna å leike, åleine eller saman med vaksne (Årsmeldingen 1972:97).

På et møte i Programutvalget uttrykte Lauritz Johnson liknende tanker som i tillegg avslørte en sterk selvbevissthet fra NRKs side som ikke var framtrede på 60-tallet da mediet ennå var i en etableringsfase:

Johnson stilte spørsmålet hva foreldre gir barna i forhold til hva NRK gir dem. Fedrene kommer stresset hjem fra jobben og skal sove middag, mødrene er mer opptatt av å holde sofaen skinnende ren, enn at barna skal få hoppe i den. Hva kan derimot Egner gi barna hvis han rykker inn med hele sitt gjøgglende teater i en stue på fjellet eller ved kysten, og viser dem sitt fantastiske ensemble av dyr eller mennesker. Hver eneste stue i Norge kan få det beste som overhodet finnes. Egner går verden over, og dette kan NRK tilby barna. Det samme synspunktet kan man legge på Leikestova og andre barneprogrammer. Det er alt sammen positive og fantasieggende ting, og også aktiviserende, enten direkte eller indirekte, sa Johnson til slutt (Referat fra møte i Programutvalget 13.12.1972:25)

Disse to sitatene vitner om en sterk mistillit til den oppdragervirksomheten som foregikk omkring i hjemmene. Hjemmet ble ikke i samme grad som tidligere betraktet som det aller beste stedet et barn kunne oppholde seg. Johnson trekker fram utslitte fedre og mødre med ryddemani. I takt med kvinnenes inntreden på arbeidsmarkedet kom travelhet og økende tidspress uvegerlig til å sette sitt preg på de husholdningene hvor begge foreldrene var utarbeidende. I tillegg kunne også en økende skilsmissestatistikk vitne om at hjemmet slett ikke var en fredet plett, men i mange tilfeller var mer lik en kamparena (Frønes 1986:183-184).

På 60-tallet hadde BUA vært redd for å forstyrre den hjemlige idyllen. Lauritz Johnson hadde forsikret om at avdelingen ikke ville foreta seg noe som kunne skape konflikter i de tusen hjem. Var det noen BUA da skulle erstatte var det besteforeldrene. Ikke fordi disse ble regnet som utilstrekkelige på noen måte, men fordi mange barn på grunn av flytting hadde tapt sine daglige forbindelser med denne generasjonen. Nå derimot så avdelingen det som sin oppgave å tre støttende til der foreldrene hadde sviktet.

#### **10.1.4. Hver ukedag sin målsetting**

Småbarnas sendeflate ble som tidligere nevnt bredere på 70-tallet enn den hadde vært på 60-tallet. Økningen av programmer gjorde det nødvendig å utvikle et mer systematisk programtilbud for å skape en bedre oversikt både for avdelingen og for seerne. Klokken atten fortsatte å være den faste sendetiden, men i tillegg fikk hver ukedag sin egen

målsetting. På søndag ble det sendt underholdningsprogrammer for da måtte barna få anledning til å slappe av. Utover på 70-tallet ble det i denne forbindelse særlig satset på stoff som hele familien kunne glede seg over. På tirsdagene skulle barna aktiviseres. Onsdag og lørdag ble det vist innkjøpte enkeltfilmer og serier. På torsdagene gikk tirsdagens aktiviseringsprogrammer i reprise. Og på fredagene ble det sendt programmer som skulle bearbeide barnas emosjonelle og sosiale problemer i tillegg til å svare på brev og henvendelser fra barna.

### **10.1.5. Høytidsfeiringen fortsetter med samme iver**

For øvrig fortsatte småbarnas sendeflate å forme seg etter kalenderårets små og store begivenheter. I sommerferien var det brudd i de faste programrutinene, som da ble erstattet av programmer som handlet om sommer og ferieliv. Og høytidene, spesielt jul og påske, ble feiret med den samme entusiasme som tidligere til tross for Lommekameratens anmodning om ikke å ta noen tradisjoner for gitt.

I 1970 forsikret et artikkel i Programbladet om at spådommene som hadde sagt at radio og fjernsyn ville ødelegge familietradisjonene, ikke hadde blitt oppfylt. NRK hadde tvert imot "fått sin egen plass i den norske juletradisjonen" (Programbladet nr.52, 1970:6). BUA laget hvert år både adventsprogrammer med et religiøst innhold og mer verdslige programmer om juleforberedelser. Og Inger Hagerups adventsvers hadde rukket og bli et barndomsminne for mange:

Så tenner vi et lys i kveld,  
vi tenner det for glede.  
Det står og skinner for seg selv  
og oss som er til stede.  
Så tenner vi et lys i kveld, vi tenner det for glede  
(Programbladet nr.48,1973).

Barne- og ungdomsavdelingens bidro meget aktivt til julefeiringen også på 70-tallet. I 1970 het det juleforberedende programmet *Førjuls-kalenderen*. Anne Cath. Vestly hadde laget manuskriptet til denne utsendelsen hvor hovedpersonen var bestefar Didrik som ble spilt av William Nyrén. Samme år ble det også sendt fire adventsprogrammer med navn etter kjente salmer: 1. Kirken den er et gammelt hus, 2. Kimer, I klokker, 3. Lovsynger Herren, og 4. Gud sin egen Sønn oss gav (Programbladet nr.49, 1970:13).

På slutten av 70-tallet ble det lagt ned ekstra mye energi inn i juleforberedelsene i BUA. Avdelingens største satsning i 1977 og 1978 var nemlig en serie førjulsprogrammer med tittelen *Når nettene blir lange*. Denne programserien ble sendt hver torsdag, fredag og lørdag fra og med 1. desember og fram til jul. Planleggingen av denne utsendelsen begynte allerede i begynnelsen av 1977, og nesten hele redaksjonen deltok i idéutformingene. De seks første programmene hadde nynorsktalende programledere, Gro Skeide og Henning Rivedal, mens Ingebjørg Dahl Sem og Rolf Riktor var vertskap i de fem siste programmene.

Alle sendingene var bygget over den samme lest med førjulsaktiviteter, gjester, teater, øving på julesanger, julekrybbe og julekalender. Julekalenderen var ei stor tavle hvor barna kunne følge med hvor lenge det var igjen til juleaften (Årsmeldingen 1977). Selvsagt ble barna, tradisjonen tro, også i denne serien oppfordret til å lage julepynt og julepresanger. På besøk i julestudio kom en rekke barn fra spesialinstitusjoner som døve- og blindeskoler i tillegg til barneleikarringen ved Norsk Folkemuseum og elever fra Jorunn Kirkenærs ballettskole (Programbladet nr. 47, 1977).

Nestekjærlighet stod også sentralt da BUA i 1979 kom med nok en storsatsning på førjulsprogrammer, nærmere bestemt *Jul i Skomakergata*. Dette programmet gikk hver dag fra 1. desember og fram til juleaften, altså i alt 24 programmer. Bak denne sendingen stod forfatteren Bjørn Rønningen, programsekretær Grete Høien, instruktør Per Christensen og skuespiller Henki Kolstad som spilte skomaker Andersen som var seriens hovedperson (Årsmeldingen 1979:112). Serien gikk ut på å lære barna å vise medmenneskelighet, og i den forbindelse var det godslige skomaker Andersen et utmerket forbilde. Han hjalp og støttet alle som besøkte skomakerverkstedet før jul. Til å begynne med hadde Andersen 24 par sko som ventet på å sine eiere. For hver dag som gikk ble et par hentet, og til slutt hadde han ingen sko igjen (Programbladet nr.48, 1979).

#### **10.1.6. Om igjen og om igjen**

På 70-tallet var det særlig et aspekt ved småbarnas sendeflate som gjorde at den skilte seg ut fra fjernsynets øvrige programvirksomhet. Allerede ved tiårets begynnelse tok

avdelingen til å sende småbarnsprogrammene som morgenreprise dagen etter at de ble vist for første gang. Kun i sommerferiene falt denne praksisen bort. Tirsdagens aktiviseringsprogram ble i tillegg til morgenreprise, også sendt om igjen kl. 18.00 på torsdagene. Bortsett fra disse fastene reprisene, ble det også, med hyppigere mellomrom enn det som gjaldt for sendingene beregnet på voksne, sendt repriser på avdelingens eldre produksjoner. Det sistnevnte forholdet førte til at 70-tallets sendeflate bestod av en god del 60-talls programmer, noe som bidro til å gi et inntrykk av kontinuitet og ensartethet når det gjaldt småbarnsprogrammene fra de to tiårene.

BUA begrunnet denne politikken med at "små barn gjerne vil se og høre ting to ganger" (Programbladet nr. 35, 1971:25). Det ble også påpekt at enkelte programmer var så detaljrike at repriser måtte til (Årsmeldingen 1977:111). Når det gjaldt læringsprogrammene ble det hevdet at overføringsverdien økte ved gjentakelser (Årsmeldingen 1975:108, Årsmeldingen 1976:100).

Reprisesendingene ble kommentert, blant annet i Programutvalget for fjernsynet. De fleste medlemmene stilte seg positivt til reprisene. En av dem (Gerd Bjørnhovde) påpekte at hennes egne barn var svært glade i repriser og fortsatte:

-Dreier det seg om småbarnsprogrammene, er repriser virkelig en nødvendighet. Første gang de ser programmet, oppfatter de halvparten, andre gangen er det gjenkjennelses-gleden (Referat fra møte i Programutvalget 22.08.1975:31).

Et annet kvinnelig medlem, Anne Marie Hjerteholm, mente imidlertid at selv om hun forstod at barna likte repriser, så syntes hun at BUA overdrev noe på dette området:

Anne-Marie Hjerteholm skjønte godt at barna ville ha repriser, men antok også at de gjerne ville ha nytt stoff. - Jeg tror ikke du kan lese den samme boka gang på gang uten å ha andre bøker innimellom. Dette er selvsagt å sette mitt utgangspunkt på spissen, men det er slik programplanene virker på meg, med eksempelvis et program søndag, som så sendes i reprise onsdag. Det bør vel være noe lenger tid mellom originalutsendelse og reprise(ibid.).

Fjernsynsdirektør Otto Nes la derimot ikke skjul på at han gav sin tilslutning til BUAs programpolitikk på dette området ved å forsikre om at

Avdelingen har arbeidet ganske mye og lenge med dette spørsmålet, et arbeid som blant annet har involvert psykologer, pedagoger og foreldre. Samtlige har gitt uttrykk for at de ønsker reprisene, og gjerne med så korte intervaller som mulig. Vi har hatt reaksjoner på vår reprise-politikk når det gjelder barneprogrammene, men den erfaringen vi har tilsier at måten er riktig (ibid.).

Denne debatten gjentok seg noen år seinere. Da var flere av medlemmene av Programutvalget for fjernsynet enige om at reprisepolitikken var noe overdreven. Men BUA avviste nok en gang disse merknadene ved å henvise til pedagogisk og psykologisk ekspertise, og mente at motviljen mot reprisene handlet mer om de voksnes kjedsomhet enn barnas (Referat fra møte i Programutvalget for fjernsynet 15.04.1977:6).

## **10.2. Generelt om programformatene**

Vektleggingen av den underholdende formen ble også stående sentralt når det gjaldt 70-tallets småbarnsprogrammer uansett format. Dermed ble det fremdeles vanskelig å skille mellom underholdning/informasjon og fakta/fiksjon når det gjaldt småbarnas sendeflate. De ulike programformatene hadde en tendens til å flyte over i hverandre.

Når det gjaldt programtyper, fortsatte BUA stort sett å lage programmer innenfor de kategoriene avdelingen hadde etablert på 70-tallet. Aktivisering forble et meget sentralt prinsipp for det programskapende arbeidet, nesten alle programmene ønsket å oppmuntre til en eller annen form for virksomhet. Underholdningsformatene bestod fremdeles enten av kortfilm, dukketeater, vanlig teater, ballett, høytlesning eller sang- og musikk; om da ikke alle disse ingrediensene var blandet sammen i ett og samme program under ledelse av en eller flere barneentertainere. Nyhetssjangeren og det rene opplysningsprogrammet og sporten glimret fortsatt med sitt fravær i småbarnas programprofil.

Allikevel skjedde det en dreining av småbarnas programprofilen i en mer faktaorientert retning, da dokumentarfilmen, og spesielt den som tok for seg barns dagligliv, kom til å få en mer sentral posisjon på 70-tallets programmeny enn på 60-tallets. I pakt med erkjennelsen av barndommens problematiske sider måtte fiksjonene og fantasiene vike noe for virkelighetens harde realiteter.



### 10.3. Aktiviseringsprogrammer – å lære barna å leke

Aktiviseringsprogrammene bidro til å skape kontinuitet mellom dem programskapende praksisen på 60- og 70-tallet. Passiviseringsspøkelset hang framdeles ved mediet. Mange voksne opplevde tydeligvis et sterkt ubehag av å se småbarn sitte helt stille, totalt oppslukt av det som skjedde på skjermen. Dette synet stod i strid med forestilling om det virkelig kjernesunne barnet i fri lek ute i naturen.

I de første seks månedene av det nye tiåret fortsatte BUA som før når det gjaldt dette programformatet. Da ble det sendt 18 nye programmer i den allerede kjente serien *Lekstue for de minste* med Vibeke Sæther som programleder. Disse ble vist på onsdager. Emnene som ble tatt opp - "forskjellige former for dans, - solen, månen, stjernene, jorden fisker, fugler, pattedyr, - mennesket - toleranse" (Årsmeldingen 1970: 111) vitnet om en overbevisningen om at barnas utdanning måtte begynne med en forståelse av naturen framdeles var levende innefor Barne- og ungdomsavdelingen.

I det siste halvåret av 1970 ble tirsdagene etablert som småbarnfjernsynets aktiviseringsdag (selv om avdelingen innimellom også sendte en del filmserier på denne dagen). Da gikk blant annet en serie på 6 programmer som het *Kan du tegne en pjuskeruske-snuske* sendt, hvor barna, fullstendig i tråd med etablerte programtradisjoner ble oppmuntret til kunstnerisk utfoldelse. Utsendelsene ble ledet av Ragnhild Hilt og Geir Børresen. De to programlederne forsøkte å lære barne forskjellige maleteknikker slik som fingermaling og 'vått-i-vått'-teknikker. Programbladet fulgte opp med råd og vink, og kunne fortelle at et stort antall barn hadde sendt inn maleriene sine til avdelingen (Programbladet nr.39 1970:13).

#### 10.3.1. *Lekstue* – en norsk versjon av BBC-programmet *Play School*

Når det gjaldt aktiviseringsprogrammer, er september 1971 et tidspunkt som bør framheves. Etter at klovnen Andantino hadde underholdt de små på flere tirsdager i den første halvdel av året, overtok det programmet som kom til å dominere småbarnas sendeflate på hele 70-tallet. *Lekstue* het den nye serien som var en norsk versjon av BBC-programmet *Play School*. I pakt med fjernsynsmediets internasjonale orientering var *Play School* i sin tur inspirert av en amerikansk serie kalt *Romper Room* som ble laget av

Anglia Television.(Home 1993:36).<sup>31</sup> I BUA jobbet Vibeke Sæther med tilretteleggingen av de britiske manusene, mens Grete Høien var programinstruktør.

Denne programserien fikk sin sentrale posisjonen delvis på grunn av at serien gikk så lenge, og delvis på grunn av de allerede nevnte reprisesendingene. Et og samme *Lekestue*-program gikk tre ganger i uken: Først på tirsdag kl.18.00, deretter som førstegangsreprise onsdag morgen kl. 9.05, og som annengangsreprise torsdag kl.18.00.

Programmet var altså innrettet mot å være et pedagogisk førskoletilbud, men innenfor en underholdende ramme. Overføringen av læring skulle i hovedsak skje gjennom lek. Det ble påpekt i årsmeldingen at

Programmet er basert på at barnets første skole er dets lek. Barnet blir derfor stadig oppmuntret til å leke i programmene. Leken vil bringe barnet opp i situasjoner hvor de vil lære om seg selv og sine omgivelser (Årsmeldingen 1971:99).

For å øke programmets læringsverdi, og for at barna skulle kjenne igjen programmet fra gang til gang, var studiodekoren konstant. Den dannet for øvrig utgangspunktet for programmets faste poster. Dekorasjonen bestod av ei klokke med musikk i, en tallkalender, en eventyrstol og tre vinduer: et rundt, et trekantet og et firkantet. Når en av disse vinduene ble åpnet fikk barna se filmer fra livet utenfor studio.

*Lekestue* var organisert i serier på fem programmer som var knyttet sammen med et felles tema. Disse var valgt ut med henblikk på å lære barn enkle ting som de kunne få bruk for i sin hverdag. De første fem sendingene som ble vist i 1971 hadde sjø som emne, de neste fem handlet om begrepet robot, og de siste handlet om mørket. Andre emner som ble hentet fra var reiser, radio, luft med mere. I løpet av de fem sendingene fikk barna lære et dikt, og det ble lest høyt fra en bok som handlet om det utvalgte emnet.

Hvert enkeltstående program var igjen bygd opp omkring fem ulike faste titler: 1. 'Kurven med det rare i'-dagen; 2. 'Kle seg ut'-dagen; 3.Dyre-dagen; 4.Fantasi-dagen og 5.'Finne ut'-

---

<sup>31</sup> ) I Storbritannia ble dette programmet for første gang laget i 1964 i forbindelse med det økende behovet for programmer som kom med opprettelsen av den nye fjernsynskanalen BBC2. Programmet var motivert av offentlige debatter om mangelen på det som i England kalles 'nursery education' (Davies 1995).

dagen. I programmene var det alltid mye mime, bevegelse, musikk, sang og dans og mange oppfordringer til barna om å lage ting selv (Programbladet nr.37, 1971).

### 10.3.2. *Så rart* – amerikansk inspirasjon

I 1974 og 1975 fikk barna i 5-6 års alderen i tillegg til *Lekestue*, eller *Leikestove* som de nynorske sendingene het, et aktiviseringsprogram med tittelen *Så rart*. Denne programserien, var i utgangspunktet inspirert av det amerikanske barneprogrammet *Sesame Street* med dets vektlegging på å gi barna intellektuell stimulans, men fjernet seg etterhvert ganske langt fra den amerikanske modellen.

*Så rart* var for øvrig et Nordvisjonssamarbeid, hvor de nordiske landene laget og utvekslet programinnslag. Imidlertid var rammen rundt innslagene forskjellige fra land til land. I Norge var Lurtiz Johnson programleder, og med seg i studio hadde han den lille teddybjørnen Theodor som fikk stemme av Birgit Strøm (Årsmeldingen 1974:87). Grete Høien var instruktør.

Programmets målsetting dreide seg i første rekke om å utvikle barnas begrepsverden idet man antok, i tråd med de mer dystre forestillingen om familielivet, at mange hjem ikke gav tilstrekkelig stimulans på dette feltet:

- Språket er et veldig viktig redskap for barn, sier Birgit Strøm. Gjennom disse programmene forsøker vi å gjøre barna kjent med med nye ord og begreper. Jeg tror at barna før i tiden kanskje hadde lettere for å få utvidet sitt ordforråd i hjemmet, fordi man hadde mer tid til å snakke sammen. Barna lærte ofte nye ord ved å høre på når de voksne snakket med hverandre. Det foregikk også mer arbeid rundt om i hjemmene som barna kunne lære av. I dag kan det være stor forskjell på barn fra forskjellige miljøer når de begynner på skolen. Klarer vi å jevne ut denne forskjellen, er vi fornøyd, sier Birgit Strøm (Programbladet nr. 37, 1975:7).

Som det går fram av dette sitatet var den implisitte tilskuer i *Så rart*-serien det understimulerte barnet. På dette punktet er innflytelsen fra *Sesame Street* merkbar. Dette amerikanske barneprogrammet kan føres tilbake til 1966, da tv-produsenten Joan Ganz Cooney søkte Carnegie Foundation for å få penger til nytt og revolusjonerende fjernsynsprogram laget spesielt for ta seg av behovene til fattige og depriverte storbybarn.

I tillegg til å lære barna nye ord og uttrykk, tok programmet også opp "små og store problemer som barn er opptatt av, som forskjellen på mitt og ditt, om å låne bort ting". Emnene for programmet var blitt drøftet med både med fjernsynsmedarbeidere, barnepsykologer og småbarnspedagoger (Programbladet nr.37, 1977:6).

Bjørnen Theodor representerte barnetilskueren i dette programmet. Theodor spurte og Lauritz Johnson gav svar. I forbindelse med annonseringen av programmet gav Programbladet følgende stemningsrapport:

Vet du hva en firkant er? Eller en runding? Kanskje kan du se en firkant og runding på denne siden? Teddybjørnen Theodor visste heller ikke hva firkanter og rundinger var, men så spurte han onkel Lauritz. Det er mye rart Theodor gjerne vil vite, også. Han er en ordentlig nysgjerrigper og spør og graver om alt mellom himmel og jord, om tall og om små rare ord og om mye mer. Av og til er Theodor en riktig skøyerunge og lurer onkel Lauritz. Kanskje Theodor ligner litt på deg? (Programbladet nr.39, 1974:14).

### **10.3.3. Aktivisering for de sultne og de syke**

I 1976 gikk imidlertid dette programmet ut av produksjon, men samme år så en ny aktiviseringsserie dagens lys. Den ble sendt i sommermånedene og het *Hva skal vi gjøre?* Denne serien var nok et nordisk samarbeidsprosjekt og bestod av animasjonsfilmer som handlet om hva de fire barna Inger, Jon, Karin og Tom til enhver tid foretok seg. I det første av de i alt seks programmene lekte de rytmeorkester, i det andre bygget de hus, i det tredje kledde de seg ut, i det fjerde lekte de sirkus (Programbladet nr.27,1976).

I 1979 kom BUA med en serie som handlet om hva syke barn kunne foreta seg. Den bar det illustrerende navnet *Noen barn er syke*. Samme år ble det også sendt et matprogram for de minste seerne. I *Mat for små kokker* fikk barna lære fremgangsmåten på enkle matretter som barn gjerne er spesielt begeistret for (Programbladet nr.46, 1979). Et tredje aktiviseringsprogram som ble laget i 1979 var *Finne-på-stund*. Per Egil Hovind hadde regien på denne programserien som tok til den 26 juli, og programledere var to lærere som het Thomas Koefoed og Terje Strømdahl. Episodene var organisert etter tema som så ble belyst med visesang, samtaler og lek. I løpet av serien fikk barna anledning til å lære å danse polka, lage handdokker, kongledyr og andre formings-aktiviteter (Programbladet nr.29, 1979:13).

## 10.4. Med boken i sentrum

Den nevnte kontinuiteten mellom 60- og 70-tallet småbarnsprogrammer omfattet også Barne- ungdomsavdelingens vilje til yte sitt bidrag til at boken opprettholdt sin kulturelle posisjon. Opplesningsprogrammene fortsatte å prege småbarnas sendeflate. En god del av disse var repriser fra 60-tallet, men det ble også laget en rekke nye produksjoner. Dette programformatet hadde en annen ro og intimitet enn aktiviseringsprogrammene hopp og sprell. Idéen om å gjenskape den intime atmosfæren som oppstår når barnet sitter på fanget til en voksen som leser høyt for det, var fremdeles like aktuell.

### 10.4.1. BUA i samarbeid med Boklubbens barn

Høsten 1972 valgte BUA å sende *Eventystund* igjen. Året etter satte avdelingen i gang med et eksperiment kalt *TV-film og billedbok* i samarbeid med Boklubbens Barn. Den norske Bokklubben utgav åtte billedbøker, og NRK sendte i den forbindelse åtte små tegnefilmer hentet fra de samme bøkene (Årsmeldingen, 1973:83). BUA hadde fått disse filmene gratis fra Weston Wood's studioer - et av de fremste utviklingssentrene for god barnefilm i USA (Programbladet nr. 17, 1973). Ved hjelp av en intervjuundersøkelse ble det så undersøkt om fjernsynssendingene kunne bidra til å øke barnas lyst og evne til å lese. Prosjektets ideelle siktemål ble understreket ved at overskuddet av salget av billedbøkene gikk til Ungdomsaksjonen for Afrikas og Asias flyktningebarn (Programbladet nr.3, 1973:15).

### 10.4.2. Egner i Egners egen strek

I 1976 leste Thorbjørn Egner høyt for barna i en serie på tre programmer kalt i *Billedbokland*. Han var både forfatter, tegner og, som allerede nevnt, forteller i programmet, men han opptrådte ikke på skjermen selv, men kun i form av en tegnet figur. Programmet inneholdt også en god del musikk og visesang. Egner hadde diktet en liten åpningsviser til programmet som kan sies å være emblematiske for denne programsjangeren (Programbladet nr.1, 1976):

Kom og sett deg her i kroken vår  
skal vi bla i billedboken vår,

se på bilder som i boken står,  
 se og høre hva som foregår.  
 Her er litt av hvert om folk og dyr,  
 viser vers og billed eventyr.  
 Litt musikk det vil vi også ha!  
 En-to-tre, så begynner vi å bla.

#### 10.4.3 Høylesning uten bilder for å stimulere fantasien

Men den største innsatsen som NRK gjorde for billedboka på 70-tallet var programserien *Kom skal vi lese* som gikk med jevne mellomrom i 1976, 1977 og 1978. I 1977 fikk barna også lære å kjenne eventyrene til H.C.Andersen gjennom opplesningsserien *Eventyr fra fjern og nær*. Denne serien ble introdusert i programmet med en henvisning til eventyrforskeren Bruno Bettelheim: Forskning brukt til å legitimere en allerede etablert praksis.

Ethvert eventyr er et magisk speil som gjenspeiler noe av verden inni oss - og de skritt vi må ta for å gå ut av barnets verden og inn i de voksnes" Ordene er hentet fra en fersk bok av Bruno Bettelheim, en amerikansk forsker som har villet trenge inn i eventyrenes verden for å finne ut hvilken psykologisk betydning den har for menneskets utvikling. Han har kommet til at eventyrene oppdrar, støtter og frigjør barnas følelser. De gir utløp for angst og aggresjoner hos barna, og de gir trygghet for at en skal å frigjøre seg og mestre framtida (Programbladet nr.38,1977).

På 60-tallet hadde BUA strevet med å gjøre høytlesningsprogrammene stadig mer visuelle og filmatiske ved hjelp av tegninger eller dramatiske innslag. TV-mediets iboende kvaliteter måtte utnyttes maksimalt. Mot slutten av 70-tallet meldte det seg motforestillinger når det gjaldt denne utviklingen. Det ble fra mange hold hevdet at ordet virket fantasiskapende på en helt annen måte enn bildet. En skriftlig tekst gav nemlig barna muligheter til legge sine egne, indre bilder til ordene. Bildene gav ingen slik mulighet. Også ansatte i BUA gikk god for en slik oppfatning. Lederen for småbarnsseksjonen, Mari Løvdahl uttalte at i forbindelse med introduksjonen av programmet *Lesestunden* i 1979:

Det at fjernsynet er mindre fantasiskapende enn det nakne ord har opptatt oss, (...). For å motvirke noen av det negative ved mediet har vi lagt opp en lesestund på en ny måte. Denne serien tar sikte på en mer direkte formidling fra oppleseren til barnet som ser på. Vi prøver å komme så nær det å "sitte på fanget" og bli lest for som mulig. Fortellingene som forfatterne vil lese selv, blir ikke illustrert(Programbladet nr.50, 1979)

Mot slutten av 70-tallet gav altså BUA, i fantasiens navn, avkall på å vise illustrasjoner til bøkene. Fjernsynsmediet vendte seg dermed, ironisk nok, imot sin egen visualitet idet mediet billedmessige aspekter ble nedtonet til et minimum.

## **10.5. Musikk- og underholdningsprogrammer**

Når det ble sunget og danset polka i de mer læringspregede programmene, sier det seg selv at skillelinjen til underholdningsprogrammene var vanskelig å få øye på. Dessuten ville også svært mange av de sistnevnte programmene mer enn gjerne aktivisere barna. Men allikevel eksisterte det en del programmer som var mer blott til lyst enn andre, selv om det også når det gjaldt disse sendingene ofte senk seg inn noen pedagogiske baktanker.

### **10.5.1. Ikke bare spille selv, men også lage instrumenter**

På 70-tallet inneholdt blant annet småbarnas sendeflate en hel rekke musikkprogrammer. En serie med det eksotiske navnet *Triola de Gamba og jeg* ble sendt både i 1970, 1973 og 1976. Denne hadde et sterkt pedagogisk tilsnitt, da den hadde til hensikt å lære barna å spille selv. Programmene hadde karakter av å være en musikalsk barnehage hvor det ble lekt til musikk, snakket om forskjellige lyder i musikken og om forskjellige musikkinstrumenter. Barna fikk også lære å lage enkle musikkinstrumenter. Programlederen het Kine Sørensen og *Triola de Gamba* var en dukke som fikk liv av Birgit Strøm (Programbladet, nr.11, 1973).

### **10.5.2. Musikk verden rundt - *Stian med sekken***

Et mer utpreget underholdende 'sang og musikk'.program var *Stian med sekken*, som ble vist på fjernsynet i 1971 og 1972 i tillegg til en egne festforestilling på den 17.mai 1974. Seriens popularitet førte til at Oslo Nye Teater satset på en egen forestilling med *Stian*, og det var denne som ble vist i fjernsynet på nasjonaldagen.

Opplegget var laget av skuespillerinnen Mona Levin og musikkpedagogen Sidsel Levin. Bo Wærenskjold hadde regien. Serien handlet om den lille gutten *Stian* som dro ut i verden for å samle sanger til sekken sin. På veien traff han Sidsel som lærte han hvordan han kunne reise bare ved hjelp av å sette på seg et par eventyrbriller. I hvert land de besøkte

fikk de litt kjennskap til landets kultur og lærte seg minst en ny sang. I de tre første programmene dro de henholdsvis til Japan, Brasil og Israel (Programbladet nr.11, 1971).

Når det gjaldt programserien målsetting uttalte Mona Levin at meningen var først og fremst å underholde og at hun ønsket å bidra til at hele familien fikk en hyggestund foran skjermen. Men hun ville også oppdra barna til toleranse ved hjelp av programkonseptet:

Det er et poeng til som har inspirert oss til disse musikalske rundreisenen. Vi mener at musikk er som et slags språk vi kan forstå hverandre på fra de tidligste år, kan være et felles språk for alle barn hvor de enn bor. Skal vi forsøke å leve i fred her i verden, må vi begynne med de små barna. Vi voksne sleper rundt på fordommer vi ikke klarer å få bukt med. Våre barn må få sjansen til å vokse opp uten den byrden vi bærer på. Fra de er ganske små må de få vite at det bor mennesker overalt og at vi er ulike av utseende, levevis, ja musikken også, men at de som er anderledes ikke er dårligere av den grunn. Ens meneskeverd er det samme enten man går i turban og spiser ris eller bruker topplue og liker spekesild. På lang sikt kan en slik forståelse komme til å bety noe (Programbladet nr.17, 1972).

I 1972 fikk barna også anledning til å bli kjent med ulike musikkformer i en serie på fire programmer kalt *Musikkfest med Johan*. Det første programmet handlet om popmusikk, det andre programmet besøkte blant annet studenter ved Musikkonservatoriet i Oslo, det tredje programmet handlet om tolvtoneskalaen og det siste dreide om naturmusikk(Programbladet nr.18, 1972).

### **10.5.3. Musikk og distriktpolitikk med Ingebrigt Davik**

Ingebrigt Davik fortsatte å gi sine bidrag til småbarnsprogrammene også på 70-tallet. Han laget fire viseprogram kalt *Vandraren* som ble sendt for første gang sommeren 1972, og så i reprise sommeren 1974. Disse sendingene hadde en distriktpolitisk målsetting. Davik mente at det gjerne var slik, at det var barn som bodde i Osloområdet som helst ble brukt i fjernsynsprogrammene. Derfor ville han gjerne lage en serie hvor barn fra distriktene deltok. Han ønsket å gi seerne kjennskap til ulike miljøer, samtidig som han ønsket å formidle at alle var del av en helhet. Visene som ble presentert i programmet, hadde Davik laget selv, musikkarrangementet stod Kåre Grøttums trio for, og regien var ved Hermann Gran (Programbladet nr.38, 1972). (Han laget et program til)



#### 10.5.4. Musikk som terapi

I programmet *Dans sa musikken* som gikk over to lørdagskvelder i 1972 ble musikk koplet sammen med kroppslig utfoldelse. I disse sendingene samarbeidet ballettpedagog Jorunn Kirkenær med musikeren Bjarne Volle. Dessuten medvirket barn fra Jorunn Kirkenærs ballettskole i det første programmet, mens ballettstudenter fra Ballettinstituttet deltok i det andre. I Programbladets omtale av dett programmet ble kraftig understreket hvor betydningsfullt det var at alle fikk tatt i bruk sin kropp og sin rytmesans:

Menneskehetens framgang er avhengig av at vi gjennom vitenskapelig utforsket trening gir de kommende slekter en sunn sjel i et sunt legeme. Det er ikke nok at enkelte innser betydningen av fysisk fostring. Alle mennesker bør på et tidlig stadium i livet få anledning til å utvikle seg gjennom bevegelse og rytme...Rytme og musikk tar oss med på noe nytt, nye bevegelser tar form. De virker frigjørende og bygger opp selvtilliten (Programbladet nr.20,1973).

#### 10.5.5. Med hammer og sang

I 1974 gikk også to programmer kalt *Barnas musikalske puslespill*. Dette programmet ble sendt på tirsdager og hadde en sterkt aktiviserende profil. Hver sending hadde sitt puslespill, og brikkene kunne en finne i Programbladet. Programlederen, Vidar Lønn Arnesen sang kjente barneviser, og etter hver sang forsøkte han å finne en puslespillbrikke som passet til sangen. Etter at alle sangene var sunget, skulle puslespillet være ferdig (Programbladet nr.41, 1975:10). Et lignende forsøk på å kombinere aktivisering med musikk var programserien *Med hammer og sang* med spesialpedagog Jahn Rønne som programleder og manusforfatter (Årsmeldingen 1977:111).

#### 10.5.6. Underholdning og antimaterialisme

Blant de andre underholdningsprogrammene, som ikke fokuserte eksplisitt på musikk, kan nevnes programserien *Krumelurer* som ble sendt i 1973 og 1974. En krumelure var ei dokke som seerne selv kunne lage. Programmet ble ledet av Kine Aune og Henning Nilsen. Det kunne handle om musikk, dokketeater eller teater, og det hendte at gjøglerne Klabb og Babb stakk innom. Det ble også fortalt eventyr i sendingene, og barna ble bedt om å sende inn illustrasjoner som så ble vist når eventyret ble lest om igjen i det påfølgende programmet (Programbladet nr. 39, 1973).

*Klabb og Babb* dukket for øvrig opp igjen i 4 programmer i 1975 som til dels var tatt opp i studio og til dels i friluft. Serie hadde en antimaterialistisk tendens. Disse to skikkelsene, som ble spilt av Øyvind Blunck og Sverre Anker Ousdal, var ikke

...av dem som samler på ting og det vi kaller ytre verdier. Alt de eier og har i livet får fint plass på en drakjerre. Med den rusler de omkring fra sted til sted og opplever verden og menneskene litt på siden av oss andre som lever innenfor et beskyttet samfunn. Klabb og Babb sover under åpen himmel. De spiller og gjøgler og av og til tjener de noen kroner i en hatt. Så trekker de seg diskret tilbake og vandrer videre på vei mot nye eventyr og opplevelser. De krydrer tilværelsen med barnslige gleder og muntre innfall som springer rett ut av livsmot og livsglede (Programbladet nr. 6, 1975).

### **10.5.7 Å ha det moro for moro skyld**

Samme år kom også *Gøy med John*, en programserie med Jon Skolmen. Han mente at barna burde få lov til å ha det morsomt for moroens egen skyld, og proklamerte at han ikke hadde noen baktanker med sitt program (Programbladet nr.43, 1975). Dette programmet ble altså til ut i fra en oppfatning om at 70-tallets småbarnsprogrammer hadde begynt å bli for pedagogiske i sin oppbygging, barne måtte også få lov til å slappe av.

### **10.6. Dokumentar: Dyr, natur og gamle dager**

60-tallets småbarnsprogrammer hadde en viss forkjærlighet for dyr, natur og fortellinger fra gamle dager. Denne forsvant ikke på 70-tallet. Når det gjaldt det sistnevnte tema, gamle dager, ble det igjen framhevet at "Det er viktig for barnet å kunne sjå fortid, notid og framtid i sammenheng, og ein vil framleis la foreldre og besteforeldre kome til orde i barneprogramma (Årsmeldingen 1972:97-98).

Hva som foregikk da besteforeldregenerasjonen var barn, fikk seerne blant annet høre om i *Da jeg var barn*-serien som ble sendt i 1973. Serien bestod av fire programmer. De to første programmene ble ledet av Kari Grøn som fortalte fra sin oppvekst i en liten stasjonsby. I de to påfølgende programmene fortalte Lauritz Johnson om sin barndom. Lauritz Johnson var tydeligvis i det nostalgiske hjørnet da han omtalte hensikten med programmet

...å samle familien foran skjermen i en skumringstime om søndagene, og samtidig gi nåtidens barn en følelse av hvordan vi eldre hadde det i deres alder (Programbladet nr.4, 1973).

Samme året fortalte også Kirsten Langbo om sine barneår i en stor søskenflokk i en Østlandsbygd. Programmet var illustrert med tegninger av Vivian Zahl Olsen. Hun lød enda mer nostalgisk enn Johnson idet hun hevdet at det på mange måter var bedre å være liten før i tiden. Hun mente at det var negativt at nåtidens barn ikke hadde noen plikter:

Det er noe jeg synes er trist for ungene nå for tiden. De slipper å ha noen plikter ikke en gang å ta vare på det kostbare utstyret de får, sykler og sportsutstyr (Programbladet nr.18, 1973).

Natur og dyr var på 70-tallet som på 60-tallet, en viktig bestanddel av svært mange barneprogram. *Lekstue* hadde som allerede nevnt en egen dyredag. Dette programmet forholdt seg også aktivt til naturens skiftninger. I tillegg hadde en del levende dyr tilholdssted i *Lekstuen* - papegøyen Ara, undulatene Henrik og Pernille, gullfiskene Blopp og Blupp, kaninen Benjaminsen og noen navnløse hvite mus (Programbladet nr. 37, 1971). Ettehverv ble også hunden Naida et fast innslag i programmet (Programbladet nr.4, 1976).

#### **10.6.1. Fra nostalgi til renholdspoliti**

I løpet av 70-talle ble for øvrig også sendt noen serier som handlet bare om dyr og/eller natur. I forbindelse med naturvernåret i 1970 fikk de minste seerne for eksempel flere naturvernprogrammer. Kirsten Langbo og John Vestly var ansvarlig for en serie filmprogrammer kalt *Rart i hagen*. De to andre programmene som ble laget spesielt med tanke på naturvernåret var *Kalle Kra får naturvenner* og *Nå kan alle barn bli - renholdspoliti*.

Det sistnevnte sendingen oppfordret, som tittelen kan fortelle, barna til å fungere som et renholdspoliti. Men dette ble fjernsynets barnetilskuere tillagt en rolle som ikke var utbredt på 60-tallet. De ble plassert i en formynderrolle vis-à-vis de voksne. De ble med andre ord oppfordret til å passe på de voksne, og selvfølgelig også andre barn, slik at disse ikke griset til naturen. Barna ble med andre ord tillagt en sosial oppgave, mens de tidligere primært skulle skjermes fra samfunnslivet.

For å styrke moralen blant barna ble det laget en sang, *Naturvernvisa*, som var preget av en dysterhet av hittil ukjente dimensjoner i småbarnsprogrammene. Teksten var skrevet av Sissel Castberg og tonesatt av Kåre Grøttum.

Vi bor i et deilig land,  
 med grønne jorder og blå-blå vann,  
 vi har det så godt som det vel går an  
 alle mann?  
 Nei!  
 Det er synd både for folk og fe og sau  
 at vårt land snart er en kjempesøppelhaug!  
 Her er søppel, her er bøss og her er skitt  
 i landet som vi kaller ditt og mitt!  
 Langs med stranda ligger søplet overalt  
 og på fjellet er det faktisk like galt,  
 hvordan tror du det vil komme til å bli  
 hvis vi ikke stopper alt vårt griseri?

Refreng:  
 Nei - nå må vi få et  
 Renholdspoliti  
 og det kan alle barn i landet bli!  
 Er du gris på no`vis får  
 du ris! (Programbladet nr.26,1970.13)

Dersom barna ønsket å delta i Aksjon Renholdspoliti gjorde Programbladet oppmerksom på at de kunne få tilsendt armbind og båtluer ved å henvende seg til Det Kgl. Selskap for Norges Vel.

### 10.6.2. Fra politi til natur og fantasi

Mindre militant, og mer i retning av det tradisjonelt fantasieggende, var to programmer kalt *Jord, vann, luft, ild er det som er* som ble laget av Dieter Kriszat i 1972. I disse sendingene ble det brukt musikk av Arne Nordheim, og barn i alderen 8-10 år fra Elisabeth Gordings barneteater mimet og beveget seg med utgangspunkt i de nevnte grunnelementene. Hensikten med programmet var å gi de unge seerne impulser til å lage sine egne forestillinger om elementbegrepene (Programbladet nr. 1972).

I 1975 ble programserien *Se på dyr* vist på enkelte søndager. Her ble det nesten ikke brukt kommentarer fordi programskaperne mente at zoologiske informasjon om dyrene bare virket forstyrrende på små barn. Men når det gjaldt dette programmet som så mange andre, ble et oppfordret til at foreldrene skulle se på programmene sammen med barna slik at de

kunne svare på spørsmål underveis eller snakke om programmet i etterkant (Programbladet 10, 1975).

### **10.6.3. En blottstillelse av rovdynenes kosthold**

Tom Haller gav uttrykk for nødvendigheten av å bringe barna i kontakt med virkelighetens lover, i sitt program om norske dyr som ble vist i 1977 under tittelen *Fra vår til sommer*. Han proklamerte at

- Jeg har lyst til å vise dyr i situasjoner som ikke er vanlig i barnetimer. Det er ingen grunn til å forskåne barn for naturens lover etter min mening. I sitt eget miljø er alle dyr avhengige av hverandre enten de er rovdyr eller byttedyr (Programbladet nr.16, 1977).

Naturvern ble tematisert i to naturprogramserier som ble produsert i 1978. Den største satsningen på natur- og dyreliv dette året var det månedlige naturmagasinet *Året rundt i skog og mark* som i en periode ble vist på tirsdager med påfølgende reprise på torsdagene. Denne serien ble ledet av Leif Ryvarden og Elisabeth Strøm Henriksen. Meningen med dette programmet var at barna skulle venne seg til å bruke øynene når de var ute i skog og mark, og dermed opparbeide en lyst til å verne om dyre- og planteliv. I hvert program ble det vist tre filmer som de to programlederne samtalte om. Programmet hadde også plukket ut en del områder - en myr, en strand, en maurture, en blomsterbakke og et lite vann - som man stadig vendte tilbake til ettersom årstidene skiftet. Den andre serien som kom i 1978 het *Vi ser på dyr*. ble vist. Denne handlet om afrikanske dyrearter som var truet av utslettelse på grunn av ufornuftig jakt (Programbladet nr.17,1978).

## **10.7. Kontaktprogrammer - et permanent behov for å snakke ut**

Så langt har dette kapitlet fokusert på kontinuiteten mellom 60-tallets og 70-tallets småbarnsprogrammer, men i det sistnevnte tiåret støtte en også på noen nye strømninger innenfor denne programkategorien. En tendens var fundert på en fornemmelse av at det kanskje ikke var tilstrekkelig for barnetilskuernes ve og vel å bare kose med dem. Det var kanskje ikke var så enkelt å være barn som man tidligere hadde hatt en tendens til å tro. En artikkel i Programbladet kunne under overskriften "Vanskeligere å være barn enn vi gjerne

tror" fortelle at avdelingen hadde mottatt brev fra barn som til dels avdekket alvorlige problemer og viste et uutalt behov for kontakt"(Programbladet nr.23, 1971). På denne bakgrunnen kom de konfliktene barna møtte i hverdagslivet til å stående stadig mer i fokus på småbarnas programmeny.

Den nye programfilosofien førte til at 70-tallets småbarnsprogrammene ble litt mindre innrettet mot det koselige og ufarlige enn det som var tilfellet på 60-tallet. I *Koskekroken* forsvant dermed fra småbarnas programtilbud i løpet av 1970, og ble erstattet av et program med det mer nøkterne navnet *Fredagsposten*. Denne sendingen, som gikk hver fredag i 1971 og 1972, ble kalt et kontaktprogram som behandlet brev og tegninger som barna hadde sendt inn til avdelingen. I tillegg forsøkte programmet å sende innslag som barna hadde bedt om å få i reprise. Etterhvert kom disse programmene også til å inneholde en orientering om fjernsynsprogrammene for den yngste seergruppen (Programbladet nr.35, 1971). I *Fredagsposten* ble dessuten problemer som sykdom, død, fødsel, kjærlighet og vennskap tatt opp til åpen drøfting. Og programmet ble utformet på bakgrunn av en antakelse om at "barna har eit permanent behov for å få snakket ut, både om sine egne, spesielle problem og alle andre problem dei møter i kvardagen"(Årsmeldingen 1972:97).

#### **10.7.1. En venn i nøden – Titten Tei André von Drei**

En venn i nøden fikk barna høsten 1971. Da dukket Titten Tei André von Drei opp på skjermen sammen med Sjonkel Rolf i en programserie som gikk på lørdagene. Titten Tei var en dukke som var utformet av Karel Hlavaty, og som vanlig gav Birgit Strøm stemme til dukken. Bak navnet Sjonkel Rolf stod Rolf Kirkvaag. Denne programserien ble svært populær: En leseravstemning i Arbeiderbladet kåret denne serien som den mest populære etter den engelske serien om Ashton-famiilen (Årsmeldingen 1972: 98).<sup>32</sup>

I disse lørdagssendingene snakket Sjonkel Rolf og Titten Tei seg i mellom om de mange vanskelige situasjoner som barn kunne komme opp i. Det kunne for eksempel dreie seg om å bli beskyldt for tyveri (Programbladet nr.2,1973), om å være uforsiktig i trafikken og andre steder(Programbladet nr. 3, 1973), om nødvendigheten av å pusse tennene og om

menneskelig toleranse (Programbladet nr. 5, 1973). I tillegg bestod disse sendingene av små filmer, og det ble lagt vekt på å kommunisere med seerne via brev og små oppgaver.

Titten Tei fungerte som en representant for det ensomme barnet: "Inningen i verden bryr seg om meg" sa Titten Tei en gang, noe som førte til at en masse barn skrev og forsikret ham om sitt vennskap. Men denne dukken var ikke trist og lei særlig lenge av gangen. Titten Tei var en ukuelig optimist som trodde på det beste i menneskene. Birgit Strøm kommenterte denne skikkelsen på følgende måte:

- Titten Tei er i grunnen oss selv, mener Birgit Strøm, deg og meg og alle mennesker. Det som foregår er en samtale mellom Titten Tei og den enkelte seer, et lite oppgjør, kan en kanskje si. Det dreier seg om små trivielle ting, som har med mennesker å gjøre, men som ikke blir vist nok oppmerksomhet. Hver dag, hver time, skjer det slike ting og vi er opptatt av dem. Titten Tei vet bare én ting, det å være et menneske og det legger han ikke skjul på og prøver ikke å forestille seg i det hele tatt (Programbladet nr. 45, 1971:12).

Rolf Kirkvaag kommenterte serien slik:

Det at Titten Tei kan ta opp tingene så uforbeholdent, føyer Rolf Kirkvaag til, er at han faktisk er alene i verden. Den følelsen har vel de aller fleste innerst inne, men Titten Tei sier det rett ut. I Norge finnes det 600 000 enslige, er de ensomme? Hvis så er tilfelle, er det tragisk. Det virker som om det blir flere og flere mennesker. Vi jages så voldsomt. Da Titten Tei bad barna skrive og fortelle om de syntes at foreldrene hadde det travelt, fortalte nesten alle svarene om for travle voksne. Ja, ei jente beklaget seg til og med over katten sin "Som hadde veldig hastverk, for den hadde aldri tid til å sitte på fanget eller noen ting" (ibid:12-13).

Året etter gikk en ny serie om Titten Tei og Sjonkel Rolf og de to skikkelsene dukket også opp ved en rekke høytider og andre spesielle anledninger utover på 70-tallet; som f.eks. i påsken 1978 da *Titten Tei* fikk lære fjellvettreglene og andre nyttige ting for et påskeopphold på fjellet (Programbladet nr.11&12, 1978:14-15).

### **10.7.2. Nyttig kos med Flode og Trond Viggo**

Til tross for at Sjonkel Rolf og Titten Tei samtalte om my trist og leit, var det også mye hygge i programmet. Mer kos ble det også mot slutten av tiåret da det kom et nytt kontaktprogram kalt *Mens vi går og legger oss*. Trond Viggo Torgersen var leder for dette

---

<sup>32</sup> ) Programmene med Titten Tei ble i NRKs årsmeldinger ble i 1972 nevnt under mellomgruppens programmer. I 1978 og 1979 ble Titten Tei nevnt under småbarnsprogrammene. Målgruppen er altså noe uklar.

programmet. Han bodde på et loft sammen med ei filledokke som het Flode, fordi den var en slags flodhest. Hensikten med programmet var først og fremst å lage trygg og hyggelig godnatt-stund for barna, men samtidig fikk seerne lære noe nyttig som for eksempel å sy i en knapp eller stoppe en sokk. Hver sending ble avsluttet først med en liten prat om tannstell, og deretter med et eventyr som var illustrert av Vivian Zahl Olsen (Programbladet nr. 13, 1978).

### **10.8. Dokumentar: Barnets hverdagsliv i latter og gråt**

I pakt med den sterke interessen for barns problematiske hverdagsliv, laget BUA på 70-tallet en rekke dokumentarfilmer om dette emnet. Ved å filme små barn i vanskelige situasjoner håpet programskaperne på at barna fikk noen å identifisere seg med slik at de kunne forstå at de ikke var alene om problemene, og at disse kunne la seg løse.

I 1974 kom en serie på fem programmer som het *Julie og kattene*. Her fikk barna anledning til å bli kjent med 4-åringen Julie og hennes hverdagsliv. Gøril Strømholm hadde hovedansvaret for disse filmene, og hun hadde dette å fortelle:

Barn vil gjerne se barn på tv, noen de kan identifisere seg med. For noen år siden kunne det minste tv-publikum se en filmserie om en 4 år gammel dansk pike som het Rikke. Hun malte og tegnet, gikk opp trappen, åpnet dører og vasket hendene sine. Intet oppsiktsvekkende, men ungene elsket Rikke.

Vi har ikke kopiert Rikke, men vi har prøvd å lage noe ut fra samme tanke, vise et litebarn i forskjellige former for aktivitet, i lek og alvor, og dessuten i små glimt vise forholdet mellom barn og voksen. Eksempel: Julie vil leke mer, moren er trett av leken, en situasjon der det liggeren kime til onflikt, der vi prøver å se saken fra både barnets og den voksnes side (Programbladet nr.36, 1974:22)

#### **10.8.1. Mathis – en liten surpomp**

I 1975 ble det også satt av rom på sendeflaten til å kaste granskende blikk inn i barnets tilværelse. Da laget BUA 7 programmer om 5-åringen Mathis og hans dagligliv. Den første sendingen gikk på lufta den fredag 7.november kl .18.00. Igjen ble det satt fokus på barns følelsesliv og deres forhold til foreldrene. I løpet av serien fikk vi oppleve frustrasjonene til Mathis da han fikk en liten søster, og om hvordan han hadde det da han ble syk og måtte legges inn på sykehuset (Årsmeldingen 1975:108).



*Mathis-serien* var laget av Elisabeth og Kalle Fürst. Da sistenevnte ble spurt hva motivasjonen for serien var, gav han dette svaret:

- Vi vil gjerne vise noe annet enn bamser for barn og har laget noe fra barns virkelighet. Utgangspunkt har vi tatt i vår familie fordi det er en vanlig familie, der det forekommer konflikter mellom barn og voksne og barna i mellom. En hverdag består - også for barn - av gleder og sorger. Vi har valgt å legge vekt på de vanskelige tingene barn i alminnelighet støter på. Det dreier seg om følelser de ikke mestrer, hendelser de føler utrygghet overfor (Programbladet nr.45, 1975:11)

Med en slik innfallsvinkel håpet programskaperne å få barna til å forstå at det å ha problemer var en nødvendig side av det å vokse opp. De ønsket også å gjøre barna tryggere overfor nye og ukjente situasjoner ved å gi dem "Realistiske informasjoner som er avpasset barnas utviklingstrinn"(ibid.).

Kvelden før hver *Mathis*-sending gikk en programserie beregnet på foreldre. Den het *Etter leggetid*, og var også laget av Elisabeth og Kalle Fürst. Her snakket barnepsykologene Magne Raundalen og Åse Gruda Skard om de emnene og problemene som ble tatt opp i *Mathis* dagen etterpå. Hensikten med programmene var å hjelpe usikre foreldre med barneoppdragelsen, og samtidig oppmuntre de til å se barneprogrammene sammen med barna sine. Det redaksjonen ønsket mer enn noe annet var at programmene skulle inspirere barn og voksne til å snakke sammen om de emnene som ble tatt opp (ibid.).

### **10.8.2. Mer om det hverdagslige**

I 1976 ble det mer hverdagsliv og følelsesliv i fjernsynssendingene for de minste. Det ble vist to programmer om dagliglivet i en norsk barnehage. Disse ble kalt *Line, Tommy, Janne og de andre barna i barnehagen*, og de ble laget av Jan Horne. I ti programmer kalt *Kom og bli med oss i vår lille verden* ble tanker og holdninger om mellommenneskelige forhold formidlet. Torbjørn Danielsen var programleder i denne programserien som vende seg til barn mellom 3-4 år. Hver episode omfattet en studiodel og en filmdel. Samme år kom også serien *Per - 4år* som koblet følelsesmessige spørsmål sammen med samfunnsproblemer (Årsmeldingen 1976:100). Alle de fire episodene i denne serien var bygget på autentiske hendelser, de fleste hentet fra avisreferater. Denne serien var mindre orientert mot det problematiske enn de foregående, og handlet om morsomme og geskjeftige små barn:

Per kan vel også drive noen og enhver til fortvilelse når han "skifter vann på ansjosen fordi vannet var så skittent". Eller, rekker den morgendistré pappa tannkremtuben når han ber om majonesen (Programbladet nr.34, 1976)

Ensomhet og barnas evne til å ha fantasivenner var temaet i en filmserie kalt *Sofie Alette og Joakim*, som var nok en hverdagsskildring, denne gangen fra en 6-årings liv(Programbladet nr.16,1976).

### **10.8.3. Mathis får en lillesøster**

I 1977 ble *Mathis*-serien sendt i reprise i tillegg til at det ble produsert seks nye programmer. De nye programmene var bygget over samme lest som de første med unntak av at lillesøsteren til Mathis, Maria, nå var en viktig del av serien. De første sendingene handlet om de utfordringene som 1-2 åringer møter: Det kunne være søvnvansker, oppdragelse til renslighet, problemer med å spise etc..Seinere program handlet om Mathis sine tanker om det å begynne på skolen, hans besøk hos tannlegen og hans følelser da foreldrene nekter han å ferdes på sykkel ute i trafikken (Programbladet nr.7, 1977:13).

Reaksjonene på *Mathis*-serien var blandet. De fleste var positive når det gjaldt koblingen av foreldre- og barneprogram. Et av programmene, som handlet om fødselen til Maria, ble det avisdebatt omkring. Enkelte mente at dette ble for sterk kost for førskolebarna (Programbladet nr.53, 1976:13). Journalisten Kjell Bøe uttalte på sin side at *Mathis*-serien var en "overpsykologisert affære" som gav flere problemer enn den løste. Han hadde registrert på sin egne sønn at serien hadde en uhyggelig påvirkningskraft:

Før Mathis ble sur og trumpete på skjermen - og det var han ofte - var vår sønn den rene engel. Men han lærte snart av Mathis. Vi fikk stifte nært bekjentskap med en sur, klagende, bortskjemt stemme fra en liten sønn som etterapte alle Mathis' unoter. Vi spør oss, men vet ikke svaret: Var ikke dette grunnen en serie som i sin helhet burde vært sendt etter leggetid? (Programbladet nr.38, 1977:53).

### **10.8.4. Hverdagsliv med distriktsprofil**

At det ikke er enkelt å være liten, ble også slått fast i et program kalt *Hvem er jeg?* som handlet om 5-åringen Cathrine som eksperimenterte med sin egen identitet: "Er jeg meg selv når jeg er kledd ut, spør hun, eller når jeg ser meg selv i speilet? Er jeg den samme

inni meg som utenpå? (Programbladet nr.40, 1977). I stills-serien på fem programmer kalt *Malla*, var kontaktproblemene til en liten gutt temaet. Manuset til denne serien var av Mathis Mathiesen, og illustrasjonene var laget av Johan Kippenbroek (Årsmeldingen nr.1977:112).

Tendensen til å kretse om hverdagslivets små og store konflikter fortsatte i 1978. Da kom de 11 programmene i serien *5 barn i Norge* (Årsmeldingen 1978:104-105). Disse sendingene var også et produkt av Elisabeth og Kalle Fürst, og nok en gang stod barns hverdag i fokus. Men i tillegg prøvde disse programmene å anskueliggjøre hvor ulike miljø norske barn lever i. De første tre programmene handlet om samegutten Johan Mathis fra Karasjok (Programbladet nr.34, 1978:17) De andre programmene handlet henholdsvis om Yasmin fra Romsås, Laila på Måsøy, Knut Arne på Finnskogen og Annette i Odda (Programbladet nr.35, 1978).

#### **10.8.5. Hverdagsliv over hele verden**

På 70-tallet ble det også satset mer på å fortelle om hvordan barn i andre land hadde det enn det som hadde vært tilfelle på 60-tallet. På dette feltet var det riktignok mange innkjøpte programmer, og den viktigste målgruppen for slike programmer var mellomgruppen, selv om også de minste fikk møte barn fra andre kulturer. Dette skjedde blant annet i 1979 da den innkjøpte serien *Noen barn i verden* ble sendt. Denne serien tilbød gløtt inn i fremmede miljøer gjennom en enkelt families daglige gjøremål. Målet var at barna foran skjermen skulle sammenligne det de så med egne forhold (Programbladet nr. 12, 1979).

### **10.9. Oppsummering**

70-tallets sendinger for førskolebarn skilte seg fra 60-tallets programmer for den samme aldersgruppen ved at de var preget av en tydelig erkjennelse av at barnas hverdagsliv byr på mange problemer og utfordringer. Den emosjonelle turbulens og normoppløsning innenfor intimsfæren som utover på 70-tallet gjorde seg gjeldende i stadig sterkere grad, fikk de voksne til å innse at forestillingen om barndommen som en lykketilstand var en utopi. Dette innebar at BUA i større grad enn tidligere henvendte seg til barn som ikke fikk den stimulans og kjærlighet som de trengte i sitt familieliv. Omsorgen for barnets sårbarhet

som på 60-tallet handlet om barnas rett til å få utfolde seg i ubekymret lek, ble på 70-tallet forstått som nødvendigheten av å sørge for at barna ble tilført det de ikke alltid fikk innenfor familielivets rammer: Sosial kontakt og intellektuell stimulering.

Denne problemfokuseringen innenbar imidlertid ikke en sterk politisering av barneprogrammene. Som sagt, var programmene sentrert om barnas hverdagsliv og ikke storpolitikk. Mest eksplisitt politisk var BUA muligens i sin holdning til naturvern, hvor barneseerne ble oppfordret til en aktivistisk holdning. Men det snek seg selvsagt inn en del politiske stridsspørsmål i sendingene. Det ble laget musikkprogrammer som skulle tjene til utvikling av internasjonal solidaritet, og underholdningsprogrammer som hadde et antimaterialistisk budskap.

Denne politiseringen syntes imidlertid ikke å provosere mange. Det var programmene for de litt større barna som mottok de skarpeste reaksjonen fra medlemmene av henholdsvis Kringkastingsrådet og Programutvalget på 70-tallet. Men ved en anledning ble et småbarnsprogrammet, riktignok en innkjøpt produksjon av sovjetisk opprinnelse som bar navnet *Elefantungen som hadde en drøm*, utsatt for kritikk av Fremmedarbeiderforeningen som i sakens anledning sendte et brev til Programutvalget for fjernsynet. Brevet hadde for øvrig som sin implisitte forutsetning at NRK-fjernsynet hadde begynt med spredte farvesendinger tidlig på 70-tallet, og disse etterhvert kom å bli det dominerende format(Dahl og Bastiansen 1999: 473-490).

Fremmedarbeiderforeningen mente at den nevnte filmen inneholdt et klart rasediskriminerende element, nemlig en elefant som ville være kvit.

Programutvalgets medlemmer var delte i sine reaksjoner på dette utspillet. Formannen understreket at det var viktig å lytte til grupper som følte seg diskriminert, og at han kunne forstå fremmedarbeidernes reaksjoner: ”særlig gjaldt det kommentaren hvor det hele tiden ble gjentatt at hvitt er vakkert, noe som jeg synes er betenkelig på grunn av brevet” (referat fra møte i Programutvalget 21.04.1976). Olav Brunvand mente på sin side at fremmedarbeiderne overreagerte:

Jeg synes det vil være naturlig at vi skrev til Fremmedarbeiderforeningen og opplyste at vi ikke oppfatter filmen på samme måte som dem, at vi ikke ser filmen som en vekting av fargen sort mot hvitt, men at det dreier seg om et barneprogram hvor farger er en del av fortellingen. Hvis vi skal være så ømfintlige som det her inviteres til, må vi etter min mening endre vår holdning til en rekke saker rundt oss hvor farven hvit er et fremtredende element (ibid).

Ingebjørg Vale var mer generell i sin reaksjon da hun karakteriserte debatten programmet som

...et levende eksempel på at vi lever i en ny tid med nye vurderingsmåter. Dermed blir det stadig vanskeligere å sende programmer som ikke virker diskriminerende på noen gruppe. Desto større blir ansvaret for dem som velger ut og sender programmer (ibid.).

Men som sagt, var småbarnsprogrammene stort sett en fredelig kulturell arena også på 70-tallet. Noe som sannsynligvis bidro til dette var at førskolebarnas programmer også i betydelig omfang fortsatte å ha karakter av å være en sfære for demoderniseringsimpulser hvor fantasiutflukter og kjærlighet til natur og dyreliv var sentrale komponenter. Og BUA oppga heller ikke sitt utrettelige strev med å lage programmer som skulle motvirke den stillesitting og fokusering på bilder som fjernsynet uvilkårlig førte med seg. I 70-tallets småbarnsprogrammer ble det fortsatt sunget og spilt, klippet og limt, danset og lekt, og leselysten ble stimulert gjennom utallige høytlesningsprogrammer.



## Kapittel 11

### Mindre fantasi og mer virkelighet

#### Næranalyser av fire 70-talls sendinger for førskolebarn

Den kritikk som Tordis Ørjasæter i 1969 hadde rettet mot idylliseringstendensene i fjernsynets barneprogrammer, måtte ha gjort en visst inntrykk på fjernsynets Barne- og ungdomsavdelingen, sannsynligvis godt hjulpet av 70-tallets bredere fokusering på maktrelasjoner og marginaliserte befolkningsgrupper. 70-tallet var et ti-år hvor rettighetene for både kvinner, etniske og seksuelle minoriteter og barn ble satt på den politiske dagsorden. 60-tallets utjevningsspolitikk fikk ironisk nok også den konsekvens at mange sosiale grupper etterhvert fikk øyne opp for at de ble diskriminert og forskjellsbehandlet. Dette førte til at 70-tallets barneseerne måtte tåle enn litt tøffere behandling fra BUAs side enn det som hadde vært tilfelle på 60-tallet. Som forrige kapittel fremhevet ble grensene for hva BUA antok barn kunne tåle av sterke emner utvidet. Når det gjaldt adresseringsformer, vokste det fram en tendens til at programmene ble mindre moderlige, beskyttende og hjemmekoselige. Barnefjernsynet velmenende tanter og onkler som forsikret om at alle barneseerne var flinke og smarte og at alt ville gå godt til slutt, ble borte. Programlederne forholdt seg utover på 70-tallet noe mer nøkternt og vennskapelig til barneseerne. Men samtidig fortsatte småbarnsprogrammene å være preget av en avdempet og forsiktig uttrykksform, med milde stemmer og vennlige ansikter med smilende øyne som tittet inn i kameraøyet med en særlig ømhet. Den imaginære tilskueren som BUA førskoleprogrammer henvendte seg til var med andre ord fremdeles et sårbart barn, men 70-tallet programmer inviterte tross alt, som allerede påpekt, til en noe røffere samspill med sine seerne. Denne nye tendensen i forståelsen av barneseerne innebar for øvrig også at småbarnssendingene unnlot å representere barn på en idealisert måte. De barna som viste seg på skjermen ble etterhvert, til irritasjon for noen foreldre, både sutrete og høyrøstede.

### 11.1. Programutvalg

Den innledende næranalysen i dette kapitlet omhandler to episoder fra filmserien om *Mathis* (1975). Det andre programmet som blir diskutert er aktivitetsprogrammet *Lekstue* (1976), som altså var den serien som dominerte programtilbudet for småbarn på 70-tallet. Deretter følger en analyse av en dokumentarserie om hvordan en sivilisasjon vokser frem kalt *I Sandkassa* (1976). Kapitlet avsluttes med en gjennomgang av en teaterforestilling kalt *Krinkelkroken* (1977).

### 11.2. Mathis – la oss være åpne å snakke om det

Serien om *Mathis* brakte hverdaglivets små og store tragedier inn i småbarnas sendeflate. I et nøkternt dokumentaristisk formspråk fortalte den om hvordan livet artet seg for en urban småbarnsfamilie.

Programmet hadde en tydelig dobbel adresse: Det skulle virke utviklende både for voksne og barn. Barneseerne fikk anledning til å bli kjent med en liten gutt som delte mange av deres egne sorger og problemer. Programmet instruerte de voksne i hvordan gode foreldre skulle oppføre seg når barnet deres hadde det vanskelig. For *Mathis* hadde det nemlig ofte vanskelig, og det var hans følelsesmessige impulser som stod i fokus i programmene. *Mathis* var redd for enkelte ting på fjernsynet, han ble plaget av erting, han følte seg oversett av foreldrene etter at han hadde fått en lillesøster, han likte ikke å bade utendørs og han ble sur og lei når han gikk på tur i skogen. *Mathis* var med andre ord ingen problemfri Lykkeliten, men liten gutt med et omskiftelig temperament som stod midt i en verden full av prøvelser og ydmykelser.

Denne analysen har valgt å konsentrere seg om to episoder, begge fra 1975, fra denne serien som hver på sin måte illustrerer tendenser i 70-tallets programtilbudet for de minste. Det ene episoden heter *Mathis er redd*. Den representerer barnefjernsynets selvrefleksive vilje idet episoden eksplisitt tematiserer relasjonen barn og fjernsyn. Den andre episoden heter *Mathis får en lillesøster*. Denne er emblematiske for den tiltro enkelte grupperinger på 70-tallet hadde til at åpenhet om alle livets spørsmål kunne bidra til å skape et mer menneskelig og lykkelig samfunn. Denne forestillingen ledet til en overbevisning om at det var uhyre viktig å innvie selv små barn i livets mest kraftfulle uomgjengeligheter slik



som seksualitet, fødsel og død. I tråd med denne tankegangen presenterte programmet de små seerne for en sosial arena som de på 70-tallet ellers ikke fikk slippe inn på, nemlig fødeavdelingen på et sykehus.

For øvrig var begge programmene preget av det som kan oppleves både som en sterk idealisme og som en nesten påtrengende intimitet eller ekshibisjonisme. For det første stilte en av de ansatte i BUA, nærmere bestemt Kalle Fürst, seg selv, sin kone og sin lille sønn til disposisjon for norske seerne over det ganske land. For det andre viste episoden *Mathis får en lillesøster* intime scener fra fødselsøyeblikket, deriblant et stillsbilde i nærbildeformat av et barnehode som trenger seg ut av skrittet til sin mor. Dette bildet kunne selvsagt være hentet fra hvilken som helst bok, men i programmet ble det skapt et inntrykk av at bildet var av moren til Mathis. Programmet gikk uansett langt i sin vilje til å blottstille livets mest intime øyeblikk for sine små seere.

### 11.2.1. Tema

I episoden Mathis er redd gikk det en understrøm av flere av 70-tallets politiske fanesaker. En av disse gjaldt, som allerede påpekt, en omvurdering av det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret. Programmet åpnet med at Mathis og faren stod og bakte boller sammen. Både bollebaking og barnepass var noe som lenge ble betraktet som kvinnelige sysler. Mathis hadde videre ingen hjemmeværende foreldre, mor studerte og far jobbet. Begge foreldrene tok oppgaven som oppdrager like alvorlig, og i farsskikkelsen fantes konturene av en ny rollemodell for menn preget av omsorgsvilje og de såkalte myke verdier. Faren til Mathis, i sitt ivrige engasjement for sønnen og sitt rufsete krøllehår og ditto bart, var absolutt en representant for det som har blitt kalt 70-tallets myke mann med fotformsko. Sett i en slik sammenheng lar de uskyldige bildene av farens bollebaking seg tolke som en form for politisk aktivisme.

*Mathis*-serien var også gjennomstrømmet av 70-tallets akademiske oppdragelsesidealer. Som allerede påpekt dannet *Mathis*-serien utgangspunkt for et voksenprogram om barneoppdragelse hvor barnepsykologene Åsa Gruda Skard og Magne Raundalen var kalt inn som eksperter. Om moderne oppdragelsesidealer har det blitt sagt at de stilte tre hovedkrav til den moderne oppdrageren: Tilgjengelighet, lydhørhet og oppfinnsomhet

(Rudberg 1983:234). Hovedtendensen i tiden ”korrekte oppdragelse” gikk med andre ord i retning av at det ble stilt store krav til foreldrene når det gjaldt nærvær og sensitivitet. Barnas emosjonelle utspill skulle ikke avvises eller straffes, men forstås og samtales om. Dersom foreldrene ”svarte” på barnets signaler på en tilfredstillende måte, ble det antatt at resten av oppdragelsen ville bli en forholdsvis enkel affære: ”Det barnet som får tilfredstilt sine krav, vil bli mindre krevende i framtiden. Det barnet som blir tatt opp når de skriker, vil gråte mindre (Rudberg 1985:232). Riktignok ble denne holdningen supplert med en forestilling om det nødvendige med grensesetting for barn. Åsa Gruda Skard gav blant annet ut i 1976 en bok som nettopp het Skal vi sette grenser for barna?

I de to utvalgte *Mathis*-episodene kom de nevnte holdningene til syne ved at de krav som Mathis ble stilt overfor syntes heller små. Han fikk utfolde seg på egne premisser. Når det gjaldt bollebaking fikk Mathis gjøre hva han ville med deigen, godt oppmuntret av faren som beundret de flattrykte sommerfugl-bollene hans. Mathis fikk med andre ord fritt gitt utløp for sin kreativitet i forbindelse med bollebakingen, og ble ikke opplært til å lage runde og ”riktige” boller.

I den samme episoden, *Mathis er redd*, ble foreldrene fortalt hvordan de skulle opptre dersom barna deres ble redd for noe de hadde lest eller sett på tv. Og det var ikke få tiltak som ble anbefalt. Innledningsvis gjorde programmet det klart at grunnregelen for den gode oppdrager var å se på fjernsyn sammen med barna. Programmets voice-over kom med følgende ytring samtidig som billedsporet viste at moren og faren til Mathis satte seg ned sammen med han foran fjernsynet:

Mathis liker ikke å se på fjernsyn alene. Han vil helst at mor og far skal sitte sammen med han. Det hender at han blir redd for eller skremt av ting han ser på fjernsyn eller leser i bøker. Det er mange ting som kan være farlig syns han.

Barneprogrammet som familien ser på er en tegnefilm med en knurrende ulv. Mathis blir så redd for ulven at han begynner å gråte. De neste dagene setter moren og faren til Mathis igang en rekke tiltak for å bearbeide sønnens redsel. I den påfølgende scenen sitter moren sammen med Mathis i sofakroken og ser i en billedbok med virkelige ulver. For å berolige Mathis sier moren at hun synes at ulven ser søt ut og egentlig ligner svært mye på en hund. Dernest får Mathis lov til å spille ulvedukken i en dukketeateroppsetning om *Petter og*

*ulven* i barnehagen. Foreldrene har med andre ord informert førskolelærerne om den frykten Mathis har for ulver. Den neste scenen viser hvordan Mathis får bearbeidet den samme redselen ved hjelp av å tegne. Han ligger på magen på gulvet hjemme og tegner svarte ulvehoder med store åpne gap og spisse tenner. I programmet siste scene går Mathis til sengs og moren sitter ved sengekanten og snakker til sønnen sin om ulver. Idet hun henvender seg litt spørrende til sønnen, serverer hun sendingens moral:

Moren: Syns du, når vi snakker om det, synes du det kan hjelpe lite granne kanskje?

Mathis: Ja.

Moren: Så du kan tenke litt over hva det er for no egentlig du blir redd for?

Mathis: Ja.

Moren: Jeg tror det er lurt å snakke om de tingene vi synes er vanskelige.

Episoden *Mathis er redd* forteller med andre ord om hvor viktig det er å tale åpent om sine følelser. Episoden *Mathis får en lillesøster* handler som allerede påpekt også om åpenhet, men ikke i henhold til private følelser. Her handler det mer om åpenhet omkring emner som delvis har blitt tabuisert i den tradisjonelle borgerlige moral og oppdragelse, nemlig spørsmål knyttet til seksualitet. Med dette skjøv barne- og ungdomsavdelingen på tradisjonelle grenseoppganger mellom hva som kan blottstilles henholdsvis i private og offentlige rom. Men de skjøv også på grensene for tradisjonelle forestillinger om hva små barn burde få innsikt i, og hva som burde skjules for dem. Med *Mathis får en lillesøster* skjedde om ikke en seksualisering av barnet på freudiansk manér, så i alle fall en tydeliggjøring av barns eventuelle interesse for, og rett til kunnskaper om livets opphav.

Denne nevnte sendingen begynte med at Mathis og moren hans lå samme på gulvet mens moren gjorde noen fødselsforberedende øvelser. Allerede her brytes et tabu idet Mathis lurte på om ikke barnet kan falle ut når moren går på do. Å snakke om hva som kan skje når en går på toalettet, selv om det her nevnes kun i forbifarten, hadde heller ikke vært hverdagskost i norsk kulturliv generelt, og slett ikke i barnefjernsynet. Men i denne scenen er imidlertid det sensasjonslystne holdt i stramme tøyler. Moren smiler forsiktig av kommentaren til Mathis, men begynner straks å forklare, på en noe utstudert tilfeldig og avslappet måte, at dette ikke kan skje fordi barnet ligger i en pose inne i magen hennes.

Skildringen av hvordan et barn blir til, blir imidlertid formidlet på en svært klinisk måte, blottet for ethvert snev av erotikk. Slik lyder programmets mannlige kommentatorstemme:

Mathis vet at alle voksne damer har bitte små egg inne i magen. Men for at dette egget skal kunne bli til en baby, må det først befruktes. Det vil si at det må komme et lite frø, en sædcelle, fra faren og inn til egget. Når egget og sædcelle smelter sammen blir babyen skapt og begynner å vokse.

Deretter sitter moren og Mathis i sofakroken og blar i en bok som handler om fosterets utvikling, og seerne får se nærbilder av foster på ulike utviklingstrinn. Resten av programmet er i hovedsak viet de opplevelsene moren og faren til Mathis har på fødeklinikken. Denne delen av sendingen er preget også av et ønske om å innvie barna i noe som vanligvis holdes skjult for dem, idet den innledes med en scene som forteller om hvor fortvilt Mathis er når begge foreldrene drar av gårde til sykehuset. Programmets hovedmotivasjon synes nettopp å være barnets antatt frustrasjon over å bli ekskludert fra en så viktig begivenhet som det en fødsel er. Programmet tar i den forbindelse opp regelen om at små barn ikke får besøke foreldrene sine på sykehuset, og gir tydelige uttrykk for at dette ikke er noen god praksis, i alle fall ikke sett fra perspektivet til et barn som savner sine foreldre.

*Mathis*-seriens påfallende vilje til å blottstille det innerste og det mest private i menneskelivet, som samtidig ironisk nok ofte også har karakter av å være erfaringer som de fleste mennesker er felles om, må forstås på bakgrunn av det som har blitt kalt det antiautoritære opprøret i norsk kultur- og samfunnsliv, et opprør hvor ungdommen, og spesielt studentene gikk i bresjen. Denne ungdomskulturen hadde sterke innslag av en romantisk naturdyrkelse. Dette kom til uttrykk i kunstlivet særlig gjennom tung, jordfarvet keramikk i organiske former; i motenes verden gjennom en forkjærlighet for det enkle primærnippet, og når det gjaldt samliv i en drøm om å la seksualiteten få utfolde seg fritt. I forlengelsen av dette lå ønsket om å kunne forholde seg til fødsel og død på en såkalt naturlig ikke-institusjonalisert måte. Det ble opplevd som noe kunstig og menneskefiendtlig at disse aspektene ved tilværelsene hadde blitt holdt skjult innenfor sykehusenes sterile miljø. Kort sagt, for de unge som henga seg til det nevnte opprøret ble de fleste av de kulturelle tabuer tolket som et hinder for den naturlige og frie livsutfoldelsen. Videre var ungdomsopprørerne gjerne preget av en mistillit til rasjonaliteten, noe som fikk i sin mest ekstreme form fikk utslag i utprøving av narkotiske stoffer og en interesse for religiøs mystisisme. En mindre ekstrem reaksjon var interessen for livets følelsesmessige aspekter (Berger og Kellner 1974). Disse tendensene kunne i

programmene om Mathis spores i form av en respekt for og erkjennelse av betydningen av de emosjonelle forhold i menneskelivet.

### **11.2.2. Den interpersonelle dimensjonen**

Til tross for *Mathis*-programmets granskende blikk på virkelighetens skremmende og såre sider, henvendte programmet seg til barneseerne på den sedvanlige milde måten. Frykten for å skremme de små seerne var påtakelige idet virkelighetens mest dramatiske sider ble presentert på en svært avdramatisert, ja nesten flat måte. Programmets nesten påfallende ro er for øvrig logisk forbundet med programprodusetenes bevissthet, eksplisitt uttrykt i episoden *Mathis blir redd*, om hvor redde enkelte barn kan bli av det de ser på fjernsynet.

Det ble nevnt innledningsvis at *Mathis*-serien var et program som henvendte seg like mye til foreldrene som til barna. Vis-à-vis den førstnevnte gruppen rettet programmet en oppdragende pekefinger i kraft av det idealiserte bildet som ble tegnet av foreldrene til *Mathis*. Både moren og faren hadde et meget sindig temperament. De hevet aldri stemmen, og de hadde i enhver sammenheng både en stor grad av empati overfor *Mathis* og selvbevissthet om eget reaksjonsmønster. Av og til kunne de bli litt lei av sutringen til *Mathis*, men da var de ikke sene om å påpeke over for sønnen, på en vennlig og fattet måte, at også voksne en gang i blant kan miste tålmodigheten.

Om programmets holdning til foreldrene kunne fortone seg som noe paternalistisk i all den korrekte prektighet som de ble stilt overfor, var forholdet til barneseerne et helt annet. Disse fikk ikke et ideal å se sin egen oppførsel i relasjon til. De ble snarere konfrontert med et barn som de kunne speile og gjenkjenne sine frustrasjoner i. *Mathis*-serien fortalte ikke sine små seere at de måtte prøve å ta seg sammen og ikke gi følelsene sine fritt spillerom til enhver tid. Den fremhevet snarere at negative følelser var noe naturlig som fortjente oppmerksomhet, og som man ikke behøvde å skamme seg over. Programmet uttrykte med andre ord en forståelsesfull aksept overfor problemene til *Mathis*.

Seriens dokumentarstemme henvendte seg videre til sine seerne på en i barneprogrammsammenheng, uvanlig nøktern og saklig måte. Stemmebruken er avslappet

og velmodulert, og kommentarene bestod stort sett av enkle konstantiver som beskrev og forklarte det som skjedde i bildet. Kommetatorstemmen henvendte seg ikke direkte til seerne, ved hjelp av pronomener som du eller dere, den verbale oppmerksomheten var rettet mot programmets innholdsdimensjon og ikke mot å nøre opp under seernes oppmerksomhet og selvfølelse. Den kommunikative stilen hadde for øvrig en skriftlig karakter, idet programmets voice-over fløt avgårde uten spontane avbrytelser, gjentakelser eller småord. Sammen med det øvrige stilrepertoaret kan denne addresseringsformen ha sammenheng med at dette programmet i større grad enn mange andre barneprogrammer også henvendte seg til et voksent publikum. Men Mathis-seriens estetikk signaliserte i tillegg en erkjennelse av at også små barn har behov for den seriøse rolige samtale uten morsomme spillopper av noe slag.

### **11.2.3. Form og stil**

Mathis serien var preget av en tydelig pedagogisk grundighet og ro. Til tross for det dokumentaristiske preget, hvor kameraet opptrådte som den berømte fluen på veggen, virket det ikke som mye var overlatt til tilfeldighetene. For å understreke viktige poenger for barneseerne, benyttet programmet seg jevnlig av voice-over. Når det gjaldt den nevnte roen, ble denne formidlet av en sammensmeltning av lett melankolsk munnspillmusikk, en dialog som fløt av gårde uten noen form for markant stemmebruk, en rolig klipperytme og diskret bruk av billedutsnitt. Imidlertid gav oppførselen til Mathis til en viss grad temperatur og nerve til programmene.

Men for øvrig hadde *Mathis*-serien ingen utpreget spenningsoppbygging hvor seerne ble forsynt med spor som kunne pirre de til å lage seg forestillinger om hva som etterhvert kom til å skje. Begivenhetene fulgte hverdagslivets rytme eller som i tilfellet med episoden *Mathis får en lillesøster*, graviditetens begivenhetsforløp. Seerne ble hovedsakelige posisjonert som de rene voyeurer hvis oppmerksomhet oppsugd i det ene – ønsket om å se det hele. Men dette skjedde ikke uten av virkelighetsillusjonen av og til ble brutt av for eksempel Mathis lattermilde og selvbevisste smil mot kameraøyet eller av grell lyssetting som brøt med det en kunne forvente seg av lysforholdene i et alminnelig bolighus.

#### 11.2.4. Oppsummering

I *Mathis*-serien opptrådte BUA som en slags terapeut både for barn og foreldrene. Programmet var fundert på en forståelse av familielivet som fullt av prøvelser, og tok sikte på å lære foreldre og barn hvordan man i størst mulig grad kunne leve i fred og fordragelighet med hverandre. Sendingens implisitte barneseer var i forlengelsen av disse tankebanene et barn plaget av en rekke onde følelser som sjalusi og frykt.

Sendingene om *Mathis* stilte med andre ord barneseerne overfor en problematisk og konfliktfylt virkelighet, og artikulerte et tydelig ønske om å rive ned tidligere informasjonsbarrierer mellom barn og voksne. Programmet 'voksne' tematikk ble videre forsynt med en kommentatorstemme som også var preget av en nøktern voksenhet. Bortsett fra enkle og korte setninger inneholdt denne få signaler om at programmet hadde førskolebarn som sin primære målgruppe. Men samtidig var programmets rolige, nedtonede og udramatiske atmosfære i tråd med BUAs generelle forsiktige omgang med de filmatiske virkemidlene når det gjaldt førskolebarn.

### 11.3. Lekestue mindre kos og mer pedagogikk

Her er et hus.  
Her er en dør.  
Vinduer 1, 2, 3, 4.  
Så banker vi på.  
Hva kommer nå?  
Lekestue.

Dette enkle verset er en tekst som svært mange nordmenn kan utenat. Årsaken til dette er at på 70-tallet ble dette litt unnselige diktet lest flere ganger ukentlig i NRK-fjernsynet som en del av vignetten til småbarnsprogrammet *Lekestue*.

Introduksjonsdiktets stakkato rytme og spartanske enkelhet blottet for adjektiver og alle former for dikteriske ornamenter, kan fortelle en god del om det nevnte programmet. *Lekestue* var et program hvor enkelheten var satt i system. *Lekestue* var et rasjonelt og effektivt fjernsynskonsept kjøpt fra den britiske tvkanalen BBC. Programmet var en uendelighetsserie, produsert nærmest på samlebandmanér, og besto av fast definerte poster knyttet til en relativt sett uforanderlig studiodekor.

Den episoden som her diskuteres, ble laget i 1976. I likestillingspolitikkenes navn var det alltid en mannlig og en kvinnelig programleder for *Lekestue*. Men hvem som opptrådte varierte noe over tid. Det utvalgte episoden gjorde bruk av to av *Lekestuens* mest trofaste medarbeidere, nemlig Vibeke Sæther og Geir Børresen.

### **11.3.1 Synopsis**

Hoveddelen av programmet bestod av at de to programlederne anskueliggjorde for barna hvordan et stykke tøy blir til. I sakens anledning var et levende lam, karder, en rokk og en vevstol brakt inn i studio. Denne redegjørelsen ble av og til avbrutt av programmets faste innslag som handlet om innlæring av tall, innlæring av klokkeid, et lite eventyr og en film som ble vist etter at et av studiodekorens tre vinduer – et rundt, et trekantet og ett firkantet – var blitt åpnet. Det ble sunget flere velkjente barnesanger i programmet, og det ble avsluttet med en lek hvor de to programlederne vekslet på å si navnet på en kroppsdel, og deretter gav seg til å konkurrere om å finne et plagg som passet til de nevnte kroppsdelene så hurtig som mulig.

### **11.3.2. Tematikk**

Programmet bestod altså av mange ulike innslag som var bundet sammen av et felles tema, nemlig begrepet tøy eller stoff. Dette ble straks introdusert i programmets åpningssegment hvor den mannlige programlederen satt og strikket, og den kvinnelige satt og klippet i et tøyestykke. Ved å la en mann håndtere strikkepinnene brøt programmene med tradisjonelle forestillinger om strikking er en kvinneaktivitet. Programmet signaliserte med dette et ønske om å gjøre noe med det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret.

Temaet tøy ble behandlet på en pedagogisk, for ikke å si positivistisk måte, med vekt på de ytre fremstillingsprosessene fremfor tøyets estetiske kvaliteter eller sosiale betydninger. Målet var temmelig nøkternt å lære seerne hvordan et stykke tøy ble til. Det var altså et teknisk blikk som innrammet den nevnte begrepet, og ikke et kunstnerisk eller sosiologisk blikk.



Hoveddelen av programmet bestod av at Vibeke og Geir viste hvordan ullstoff ble laget på den gammeldagse måten ved hjelp av karder, er rokk og en vev. Et liten illustrert fortelling skrevet av Elsa Beskow, gjentok i eventyrets form den prosessen som to programlederne hadde vist i praksis. Beskows fortelling handlet nemlig om lille Per som eide et lite lam og som ba sine slektninger om hjelp til å få laget en dress av ull fra lammet. Og hjelp fikk fordi han, fordi han selv var villig til å gjøre diverse tjenester for slektningene sine. Dermed ble det også plass til en liten moral i *Lekstue*, nemlig at hjelpsomhet lønner seg.

Ved å henvise til hvordan framstillingen av tøy skjedde i gamle dager, knytter dette programmet an til den nostalgi som har blitt beskrevet som typisk for 60-tallets småbarnsprogrammer. Men selvsagt har denne måten å lage stoff på også den fordel at den er meget lettfattelig og tydelig sett fra en pedagogisk synsvinkel. Imidlertid ble denne ”gammelmodige” redegjørelsen supplert med et besøk i en moderne tekstilfabrikk. Bak det firkantede vinduet skjulte det seg nemlig en liten dokumentarfilm som anskueliggjorde hvordan stoffer ble produsert når moderne produksjonsmetoder med sitt komplekse maskineri og forbløffende hurtighet ble tatt i bruk

I den nevnte episoden av *Lekstue* ble det hele tiden snakket om tråder og tøy, og forskjellen mellom bomull, silke og ull ble fremhevet både verbalt og ved hjelp av medbrakte tøybiter som blir stilt til seernes skue. Programmet dro med andre ord god nytte av fjernsynets visuelle fordeler i sitt undervisningsopplegg.

*Lekstuens* tre faste poster som også hadde en klar pedagogisk karakter. Den første posten bestod av at Geir gikk bort til ei talltavle og lærte barna å telle til fire. Først ble tallet fire vist. Deretter kom et bilde av fire sakser, og til slutt et bilde som viste alle tallene til og med fire. I den andre posten stod Vibeke foran en klokke og lærte barna hvordan klokken ser ut når den er fire. Den siste faste posten bestod av det tidligere nevnte filmen bak det firkantede vinduet.

Programmets siste innslag har imidlertid en mer løssluppen karakter. Dette innslaget blir introdusert av Geir Børresen idet de to programlederne stod foran en haug av gamle klær. Introduksjonen inneholdt en metakommentar til programmet, hvor Børresen påpekte at til nå har programmet nesten vært for belærende:

Ja, nå har vi fått masse klær av disse sauene våre hva? Nå leker vi en lek. Nå har vi det litt gøy hva Jeg synes at vi har lært så mye i dag synes jeg. . Nå leker vi en lek. Nå skal vi lære en ny lek. Når jeg sier noe, når jeg sier for eksempel, hvis jeg sier noe, sier fot for eksempel skal vi forte oss til å ta noe på foten (idet han sier dette setter han en vott på den ene foten sin).

Men selv dette lekne innslaget hvor begge programlederne etterhvert kommer til å se temmelig merkelige ut iført klesplagg som overhode ikke harmonerer med hverandre, er bundet sammen med programmet røde tråd som altså handler om hvordan tøy blir produsert. Leken med klesplaggene utgjør programmets logiske slutt punkt.

### **11.3.3. Den interpersonelle dimensjonen**

Som den tematiske gjennomgangen viser, opptrådte BUA i *Lekstue* primært i rollen som pedagog med et overordnet siktemål om å lære barna ferdigheter og kunnskaper. Dette ble til en viss grad understreket av studiosettingen som etablerte en atmosfære som ikke var utpreget hjemmekoselig. Rommet var simpelthen for lyst, for rent og for oversiktlig til et. Studioet fremtrådte i en viss forstand som et pedagogisk laboratorium i all sin funksjonalistiske enkelhet. Det hadde en lyseblå bakvegg med hvite hyller med noe få leker og et hvitt skap. Der fantes også en brun oppslagstavle hvor det, i henhold til programmets tematikk, hang noen strikkede ullplagg. Rundt omkring på gulvet var det ikke bord og stoler, men isteden flere store klosser, de fleste hvite, som var dekorert med sirkelrunde abstrakte blomster enten i rødt eller grønt. De kalde bakgrunnsfargene i grått, lyseblått og hvitt i tillegg til highkey-belysningen skapte en ren, luftig og oversiktig atmosfære med et nesten klinisk preg.

Men når det gjaldt den visuelle utformingen inneholdt programmet riktignok også elementer som skulle få barneseerne til å 'føle seg hjemme' ved at det ble tatt i bruk gjenstander som barna kunne dra kjensel på fra sin egen lekekasse: De store klossene på gulvet og leketøyet på hyllene har allerede blitt nevnt. Vignetten bestod dessuten av en enkel strektegning av et hus som med sin symmetriske skjemaaktige karakter minnet om tegningene til små barn. Men det generelle inntrykket som iscenesettelsen i *Lekstue* skapte skapte, var et preget av nøktern enkelhet.

Men om ikke programmets setting ikke var direkte hjemmekoselig, var atmosfæren i programmet preget av ro, munterhet og fravær av sterke spenninger og kontraster . Programlederne benyttet seg av en heller intim og avslappet tone når de henvendte seg til direkte til seerne, noe de gjorde i stort sett i hele programmet. På den ene siden var det riktignok ikke mye koseprat i *Lekestue*. Programlederne brukte ikke tid på å spørre seerne hvordan de hadde hatt det siden sist. Velkomsthilsenen var kort: ”Hallo, hallo”. Teksten uttrykte ingen tydelig interesse for seernes ve og vel, og kom ikke med noen replikker som kan bygge opp deres positive ansikt.

Men på den andre siden tilkjennegav programledernes replikker, sammen med innslagene med sang og eventyr, et tydelig ønske om å unngå å virke altfor tørr og belærende, og en klar vilje til å holde på seernes oppmerksomhet. Sendingen tilstrebet et spontant uttrykk. Den begynte i likhet med den tradisjonelle Hollywoodfilmen in medias res ved at kamerablikket fanget inn Geir og Vibeke mens de satt opptatt av hver sin virksomhet. Sammen med den nevnte vignett-verset skapte dette et inntrykk av at publikum liksom banket på døren til *Lekestue* og avbrøt stedet beboere i deres gjøremål.

Videre ble det forsøkt å etablere en uformell vennskapelig og avslappet relasjon til seerne. Det forhold at de relativt unge programlederne brukte sine egne navn og hverdagslige klær bidro til dette inntrykket. Geir var kledd i lyseblå t-skjorte og ditto olabukse. Vibeke hadde også olabukser i tillegg til en hvit kittel med applikasjoner. En vennskapelig relasjon ble også forsøkt etablert ved at replikkene var blitt gitt et muntlig preg ved hjelp av mange småord, litt mumling og noen litt usammenhengende ytringer. Programlederne skapte videre en form for intimitet ved å markere en meget tydelig vilje til å illudere en ansikts-til-ansikts relasjon med barneseerne. De så hyppig direkte inn i kamera, i tillegg brukte programlederne både inkluderende vi og tiltaleformen du, og endte noen av ytringene sine med ”skjønner du”. Denne uformell nærhet til seerne som ble ytterligere forsterket ved hjelp at et blidt og lett stemmeleie fra begge programledernes side.

Fra den mannlige programlederens side blir nærhet også etablert ved at han fortalte noe fra sin egen barndom, riktignok ikke et særlig privat minne, det handlet ganske enkelt om at han fortalte seerne at han hadde lært å strikke på skolen. Det at han i tillegg evaluerte sine

egne strikkeferdigheter bidro også til å skape et inntrykk av personlig nærhet. Geir Børresen snakket videre i en viss grad på en klovneaktig, nonsensepreget måte ved til tider å lage rare lyder med munnen, og ved å komme med noen litt pussige, fantasifulle bemerkninger som når han i programmet innledende del for eksempel sa *Strikkestue* isteden for *Lekestue*.

Slik lød Geir Børresens åpningsreplikk::

Geir: (han sitter og strikker på et skjerf) : Strikkestue. Hallo, hallo vi lager klær i lekestuen skjønner du. Se her strikker jeg et skjerf og det skal jeg prøve på lille Trille snart (en tøydukke). Se her, jeg er vel ikke så veldig flink til å strikke skjønner du, fordi det er en stund siden jeg har strikket. Jeg lærte å strikke på skolen. (Roper så høyt) Lille Trille? Åja, han er på telleapparatet. Skal vi se.

(Går bort til telleapparatet) Hallo lille Trille her skal vi prøve et lite skjerf på deg. Sånn, oi nå fikk du garn i nesen. Sånn, tratetiti, sånn en liten lue og skjerf og lue i ett, lille Trille. Ja, vi skal se på tallet. Vi skal se på tallet nå. Plopp (lager en rar lyd med munnen). Horn i pannen. Goddag. 4. Å. Sakser. Skal vi telle dem? Å, jeg er så redd for at de skal klippe meg når jeg teller. De gjør jo ikke det jo, fordi de er jo tegnet. En to tre fire sakser (pipelyd). Aha, her er noen tall. Nå må du telle med. 1-2-3-4. Fire tall. Tallet i dag er 4. (pianomusikk idet det zoomes inn på tallet 4).

Vibeke Sæther forsøkte å komme i kontakt med barneseerne ikke så meget ved å benytte seg av komiske taktikker som Geir Børresen, men ved delvis å snakke til gjenstandene rundt seg på en animistisk måte. Hun tok med andre ord utgangspunkt i Piagets teorier om det preoperasjonelle førskolebarnet i den adresseringformen hun valgte. Sæther lokket f.eks. på tråden som hun vil vise barna: ”O, kom, kom lille tråd.” Børresen benyttet seg for øvrig av den samme taktikken når han tiltalte dukken lille Trille. Videre overdrev hun til en viss grad bruken av adjektiver, muligens for å solidarisere seg med en slags barnlig forundring over omgivelsene. Silkestråden hun viser barna er ikke bare tynn, men så tynn, så tynn så tynn. Silkeormen som hadde spunnet tråden er ikke bare liten, men bitte, bitte liten. Slik lød programmets første lange innslag med Vibeke Sæther:

*Vibeke*: Ser du hva jeg holder på å lage av dette stoffet? Et forkle til lille, nei til lille Victoria, så hun ikke skal søle på den fine kjolen sin. Først har jeg klippet ut noe som lignet et forkle. Så har jeg klippet ut to bånd. Her er det ene. Her er det andre. Og så skal jeg feste sammen disse to stoffbitene, og det gjør jeg med en tråd og en nål. Jeg syr det sammen Jeg syr det sammen med denne tråden. Da er, det på samme måte som å knytte det nesten. Feste det sammen. Du, det er tråder i stoffet også. Skal se om jeg kan finne noen tråder å vise deg. O, kom, kom lille tråd. Kom, kom. Det er noen som skal se på deg, ser du det. Der var det en tråd. Denne tråden her, den kommer fra en blomst vet du. Og den blomsten heter bomullsplanten. Uhum, bomull. Kanskje du har noe bomull hjemme hos deg. At du har tatt i bomull. Da vet du at det er mykt og godt å ta i. Ja, det er dette stoffet Det kjennes mykt og fint. Se

her er et annet stoff. Oh, så fint og lett. Det flagrer i vinden. Kanskje dette stoffet har noen tråder også? Skal se om jeg finner et sted hvor jeg kan ta noen ut noen tråder her. Lille tråd kom ut med deg. Her kommer'n gitt. Å den var så tynn, så tynn, så tynn. Det er ikke rart at denne tråden er tynn, fori den er laget av et bitte, bitte lite dyr vet du, en silkeorm, mens den lå og ventet på å bli til sommerfugl. Og stoffet her heter silke. Og det er lett og fint akkurat som sommerfuglvinger. De fleste stoff vi har er flettet sammen av tråder på kryss og tvers. Du kanskje du har noen tråder i klærne dine som du kan se? Se etter, så skal jeg se etter her. Det er vanskelig å se det hos meg. Det er så tett flettet sammen. Der, her har jeg noe jeg kan vise deg. Dette skjerfet her. Husker du det gamle skjerfet mitt? Kan du se trådene i skjerfet. Er det ikke rart at dette skjerfet er laget av en eneste lang tråd?. Denne tråden er litt tykk. Ja. vet du hvor denne tråden kom fra? Den kommer fra et dyr som heter bæææ..sauen. Den kommer fra hårene til sauene. Tenk om noen skulle lage klær av hårene dine, hva? Håret til sauene heter ulla. Og vi har ull i diktet vårt, eller i sangen vår husker du det? Bæ, bæ lille lam har du noe ull? Syng sammen med meg.

Både Vibeke Sæther og Geir Børresen kommuniserte på en måte som gav inntrykk av et solidaritetsforhold med barneseerne. Avstanden mellom de voksne programlederne og barneseerne når det gjaldt språklig uttrykksevne var bevisst tonet ned. Ordene var enkle, setningene var korte og begge programlederne mimet til en viss grad barnets språk ved på samme måte som barn å snakke til døde ting som om de var levende. De snakker også til seg selv, noe som barn er mer tilbøyelig til å gjøre enn voksne. Vibeke Sæthers mangedobling av adjektiver synes imidlertid ikke å ha en tilsvarende ekvivalent i barnets væremåte. Denne taktikken innebar muligens et forsøk på anvende språken på en leken og uhøytidelig måte, hvor gleden over ordenes klang spiller en sentral rolle. For øvrig snakket hun til barneseerne på en klarere og mer pedagogisk måte enn Geir Børresen som altså tillot seg å være noe mer frimodig tøysete. Uansett innebærer begge programledernes kommunikative strategier at autoritetsdimensjonen, som allerede antydnet ble tonet ned, og det ble forsøkt å etablere et forhold til tilskueren preget av en maktmessig symmetri eller jevnbyrdighet.

#### **11.3.4. Form og stil**

*Lekstue* benyttet seg av et realistisk filmspråk hvor form og stil i hovedsak var underlagt programmets ønske om pedagogisk klarhet. Lyd, redigering og kamerabruk i denne flerkameraproduksjonen var samordnet for å gi inntrykk av et kontinuerlig, realistisk begivenhetsforløp. Programmet åpnet med et relativt raskt etableringsbilde av det rommet som programlederne befant seg i. Deretter kom en kamerakjøring som brakte programlederne nærmere kameraet. Programmet som helhet ble dominert av de lange, uavbrutte takningene. Det foretrukne billedutsnitt var en halvtotal av programlederne. Dette utsnittet gav anledning til å vise hva de gjorde, samtidig som det gav en viss

opplevelse av nærhet idet ansiktstrekkene var tydelige. Dermed ble det ikke nødvendig å klippe så ofte. Nærbilder ble brukt for å anskueliggjøre tematiske poenger for seerne, og ikke for å etablere en intim nærkontakt med programlederne. Når det ble klippet, ble dette motivert på lydsporet. Billedsporet er med andre ord styrt av programledernes verbalspråklige ytringer. Bortsett fra musikken til visene, var lyden begrenset til den leppesynkrone talen. Effektyder fantes ikke.

Når det gjelder programmet oppbygging er det helhetlige inntrykket at programmet prioriterte den klare, overførbare meningen til fordel for den engasjerende formen. Det fantes ingen spenningskurver i dette programmer, ingen gåter eller mysterier som skal løses. Det ble med andre ord i liten grad lagt opp til at barna skal engasjere seg i programmets fremdrift – hva kommer til å skje nå. De forventningene som teksten eventuelt forsøkte å bygge opp var knyttet til gjensynet med de faste postene. Med disse forventningene handlet om en beroligende visshet om hva som vil komme, og hadde dermed et begrenset spenningsmoment. For øvrig hadde programmet en temmelig ren kategorisk form idet det beveget seg rolig fra et emne til et annet, og denne forflytningen ble som oftest forberedt verbalt ved at programlederne sa ”Nå skal jeg”.... eller nå skal Vibeke, eventuelt Geir ”gjøre dette eller hint.”

Den klare strukturen, preget av enkelthet og repetisjon av faste poster, hadde en viss monotoni, men programmet var ikke blottet for underholdende elementer. Imidlertid hadde disse en svært fredfull karakter. Programmet inneholdt flere tradisjonelle barnesanger som f.eks. Bæ, bæ, lille lam som ble ledsaget av et forsiktig og fredfullt musikkakkompangement. Musikkinstrumentene som ble brukt var fløyte, klokkespill, piano i tillegg til en avdempet bruk av rytmeinstrumenter. Men heller ikke sangene var blott til lyst. De bidro til å belyse tematikken, og i tillegg gav de en anledning til å aktivisere seerne som ble oppfordret til å synge med. At aktiviseringprinsippet lever videre i 70-tallets produksjon av småbarnsprogrammer kommer også tydelig frem ved at Vibeke i løpet av programmet prøvde å inspirere barna både til å lage dukkeforkle og til å veve små tøyestykker på pappvev.

### **11.3.5. Oppsummering**

*Lekstue* var primært et pedagogisk program som prioriterer de instrumentelle kunnskapene fremfor fantasiutfoldelsen. Det var heller ikke mye hjemmekos i denne

sendingens luftige studioatmosfære. Her tokmed andre ord BUA på seg rollen som lærer overfor barna på en langt mer direkte måte enn i de småbarnsprogrammene som har blitt gjennomgått tidligere. Den engelske konseptet het som sagt *Play School*, og denne tittelen kan synes mer passende for programmets hovedintensjon enn den norske tittelen *Lekstue*. Den utvalgte episoden var mer enn noe annet, en teknisk introduksjon til hvordan et stykke tøy blir til, og programmet var også strukturert i godt avgrensede segmenter som en alminnelige klassesstime.

Men til tross for dette var også *Lekstue* et program som tydelig ønsket å unngå å etablere et asymmetrisk lærer-elev forhold til seere. Det ble heller ikke brukt en noe innsmigrende familiær onkel- eller tantetone i dette programmet. Programlederne etterstrebet snarere en vennskapelig, egalitær relasjon til sine seerne. Dette innebar at de to programlederne hverken opptrådte som voksne eller som barn, men noe midt i mellom. De fremsto som voksne fordi de kunne fortelle barna om noe som de ikke hadde kunnskaper om, men samtidig var de barn fordi de benyttet seg av elementer fra barnets oppførsel i sin tiltaleform til seerne. Dette valget av kommunikativ strategi innebar en grad av stilisering som kunne arte seg som problematisk når de voksne programlederne samtidig insisterte på å spille seg selv fremfor å benytte seg av en eller annen form for fiktiv identitet. Alle vet, også barn over en viss alder, at voksne vanligvis ikke snakket slik som Geir og Vibeke. Det ble dermed tydelig at programlederne til en viss grad gjorde seg til for å oppnå kontakt med barna.

#### **11.4. Fantasi og virkelighet/ *Sandkassa***

Den trønderske kunstneren Kine Aune var programleder for *I Sandkassen* som var et fredagsprogram som ble sendt i 1976 og 1977. I følge NRKs årsmeldinger fra de to årene hadde programmet som mål å vise hvordan et samfunn ble til. Aune illustrerte ved hjelp av en diger sandkasse i studio utviklingen fra den uberørte natur til bondesamfunn med naturalhusholdning, via tettbebyggelse, til storby med omfattende industri. Det ble lagt vekt på å vise hvordan alle delene av samfunnsmaskineriet var avhengig av hverandre og virket inn på hverandre (NRKs årsmelding 1977: 112). I denne analysen blir det ikke tatt sikte på å gjengi hvordan serien fremstilte samfunnsutviklingen, idet bare seriens aller første episode har vært tilgjengelig for en næranalyse. Denne enkeltstående sendingen kan

imidlertid på en utmerket måte illustrere hvordan programmets 70-talls pregede intensjon om å gi barna kunnskaper om samfunnsutviklingen, ble ikledd en form bestående av ingredienser som også var sentrale når det gjaldt 60-tallets småbarnsprogrammer.

#### **11.4.1. Synopsis**

Programmet, som ble laget i 1976, åpnet med et studioinnslag hvor programlederen laget en dal omkranset av et stort fjell og et lite fjell i en diger sandkasse. Deretter tegnet hun en rød og gul blomst som hun klippet ut, satte på en pinne og plasserte den på det store fjellet. Mesteparten av programmet viste imidlertid programlederen som gikk på tur i en virkelig dal. I løpet av denne turen plukket hun med seg gjenstander som hun skulle ta med seg tilbake til sandkassen i studio. Sendingen ble avsluttet med nok en studioinnslag hvor Aune plasserte noen av de nevnte gjenstandene i sandkassen.

#### **11.4.2. Tematikk**

Denne første episoden av *I Sandkassa* var opptatt av å beskrive naturen i et dalføre. Programlederen guidet seerne rundt i dalen og prater om de bildene som kameraet til enhver tid fanget inn. Hun fortalte om de digre mosegrodde steinene som lå strødd omkring og de mange steingjerdene som skulle holde husdyr på plass. Videre snakket hun om noen av plantene i dalen slik som røtter, kongler og enebær, og om de sistnevnte ble det fortalt at grenene kunne brukes når det ble kokt kjøtt og bærene kunne anvendes når en vasket håret. Aune nevnte også de ville dyrene som kunne bo i en slik dal slik som bjørn, oter, rev og rype. Med dette fikk de små seerne vite hva en ubebodd dal var, og hva den kunne inneholde.

Denne nøkterne pedagogiske intensjonen om å opplyse seerne om aspekter ved naturen, var rammet inn av et eksplisitt ønske om å aktivisere barna. Programmet skulle stimulere barna til lek og kreativitet. Slik lød programmets åpningsreplikk formulert på trøndersk:

Aune: Velkommen til Sandkassa. Vet du ka ei Sandkasse e for noe da? Ei kasse med sand. Æ har vært i en stor sandhaug og henta mæ sand. For du vet, no når det er mørketid, det vil si det blir tidlig mørkt om kvelden, da er det koselig å ha non ting å gjøre inne, ja. Hvis du ikke har sandkasse, så kan du jo lek på bordet, du kan vær på gulvet, hvis du er syk kan du hold på opp i senga, du kan tegn og mal og dikt.

Programmets avsluttet også med en oppfordring til aktivitet:



Aune: Og både du og æ kan gå ut å samle ting som vi træng. Æ i dalen, og du hvis du ska bygg hjemme på bordet ditt eller i senga. Også kan vi tegn blomster. Tenk om alle sammen tegna blomste?. Da ble det mange blomster i landet her da. Det gjør vi. Tusen blomster blir det, fine, som vi kan tegn.

For øvrig knyttet programmet an til en i barneprogramsammenheng velkjent diskurs om magi og det eventyrlige hvor det hverdagslige blandes med det overnaturlige. Det følgende sitatet som stammer fra programmets innledende studiosekvens hvor Aune står ved siden av Sandkasse-dalen, kan fortelle at programlederen har en evne til å forflytte seg i rom ved hjelp av en reiselomme og en dyrelyd. Det samme sitatet et samtidig et eksempel på hvordan programlederen streber etter å få barna til å engasjere seg aktivt underveis i programforløpet. De blir oppfordret til å lage lyder:

Aune: Egentlig vet du så sku vi ha vært i en stor ordentlig dal og sett på ka som va der. Det er sikkert blomster og trær og dyr. Du vet du ka en dyrelåt e? Mjau det e låten te katten, og muuuu – det er te kua. Det e dyrelåten. Og hvis vi no samarbeide så kanskje vi kan kom te en dal vi. For det her det er sykkel min, og så e det sykkelkurv til å sammel ting i, og så e det genseren min hvis æ ska frys, for hvis æ ska ut må æ har ytterklær på. Så hvis vi nå rope en dyrelåt sammen, og æ kikke ned i den lomma her – for den lomma her er nemlig reiselomma mi. Da kan vi si låten til.. til uglu. Trur du det er uglu i dalen? Hva si uglu? Uhu si uglu, ja

Bortsett fra dette trylleformularet er programmet også opptatt av tusser og troll. Programlederen kan fortelle at en stor steinknaus øverst i dalen egentlig er et forsteina troll. Men samtidig avmystifiserer programlederen det overnaturlige ved å påpeke at troll er noe som finnes i fantasien og som en bare snakker om for moro skyld:

Aune: Æ lurur no på om det ikke bor troll i den dalen her å æ. Æh, tror du ikke på troll du? Troll og tussa og nissa og sånn. Det gjør æ ja. Det e bare fantasien min, men æ like å fantasier med sånt. Æ syns det æ spennende æ, for æ finn da så mange rare troll og sånn. Så her i dalen her så bor det snille troll. Det her e en trolldal.

Med dette utspillet viser programlederen at hun ikke ønsker å late som om troll er noe som faktisk finnes. Hun ønsker med andre ord ikke å lure barna til å tro på noe hun ikke tror på selv, og tar dermed avstand fra den tilbøyelighet mange voksne har til å spille på barnas rudimentære erfaringsverden.

Den første episoden av *I Sandkassa* gav dermed på den ene siden barna en enkel innføring om plante- og dyrelivet i en dal, samtidig som sendingen tok mål av seg å stimulere barna til å få et kreativt forhold til naturen rundt seg. Programlederen viste at den både kunne

danne utgangspunkt for enkel diktning og gi råstoff til lek og fantasiforestillinger. Aune laget for eksempel en liten fortelling med utgangspunkt i det tidligere nevnte forsteinede fjellet, og i et segment holdt hun frem diverse røtter hun har funnet, og påpekte hvordan disse ligner både på diverse dyr og troll. Dessuten gikk hun hele tiden å snakket om hva de ulike gjenstandene hun fant kunne brukes til i forbindelse med leken i sandkassen.

### **11.4.3. Den interpersonelle dimensjonen**

Denne analyserte episoden av *I Sandkassa* var ikke ute etter å provosere noen, hverken foreldre eller barn. Programmet var blottet for dramatikk og alt som kan ryste små barn, og naturen ble skildre på en absolutt fredelig og vennsæl måte. Programmets forsiktighet kom tydelig frem når programlederen definerte en jeger som en som lever av det han finner i naturen. Det går knapt an å omtale en jegers virksomhet på en mer hensynsfull måte.

*I Sandkassa* ble barna tilbudt en lun kosestund, med noe informativ substans, men med masse nærhet og hyggelig småprat. Henvendelsesformen var preget av et ønske om å etablere en solidarisk jevnbyrdighet. Aune leker ikke at hun var et barn, men tonet ned sin voksenrolle delvis med det klovneaktige kostyme og ved av og til å tillate seg noen usakligheter, som da hun skal telle til tre og overraskende sier en, to, to og en halv, tre. Sin tiltro til barna som rasjonelle vesen formidlet hun i den allerede nevnte replikken der hun uttrykker en antakelse om at barna ikke tror på nisser og troll. For øvrig ble det gjort lite i programmet for å bygge opp barneseernes positive ansikt.

Når det gjelder nærhetsdimensjonen gikk imidlertid dette programmet, som allerede antydte, temmelig langt. Aune strebet så definitivt etter å nå utover tv-skjermen og få kontakt med barna. I studiosegmentene henvendte hun hele tiden direkte til seerne ved å se inn i kamera, og hun snakket ikke til dem som gruppe, men som enkeltstående individ ved konsekvent å bruke du som tiltaleform. I dokumentarfilmdelen brukte hun videre hyppig inkluderende vi. Hun snakker om de tingene vi har funnet, om sandkassa vår osv.. Intimitet ble videre signalisert ved at hun fortalte om sin egen familie, nærmere bestemt hvordan moren hennes tilberedte kjøttet til jul, og ved at hun forutsatte at hennes forhold til seerne var såpass familiært at hun tillot seg både å irettesette seerne og å mase litt på dem:

Nå må du ta dæ sammen (løfter pekefingeren), for nå må du si det - all sammen må si det for ellers så klarer vi det ikke. Så ser jeg i lomma. En, to, to og en halv, tre. Uhu – uhu - Æ e jo her jo, ennå. Du må ta i, ja hvis du vil at vi ska te dalen så. Også hvis du syns at du har ropt høyt nok, og mene at det har va nok, så kan du jo hold dæ for øran hvis det va for høyt også kan du ta enda hardar i.

En replikk som dette signaliserer en moderlige posisjon overfor seerne. Programlederen tar en stor grad av nærhet for gitt når hun snakker til barna på denne måten. Å be noen ta seg sammen er en ansiktstruende handling som sjelden blir ytret utenfor en meget familiær kontekst.

For øvrig hadde også Kine Aune den samme tendens som Vibeke Sæther når det gjaldt å understreke for barneseerne hvor mye som var rart ute i naturen, i tillegg til å overdrive bruken av adjektiver:

Det e ganske rart å tenk på du at det for mange, mange, mange, mange, mange, mange, mange, mange år siden så hadde det aldri gått et menneske her. Da har det bare vært fjell og planta og dyr. Ville dyr som bjørn og rype og oter og ræv og ja og ørn og troll. Nissa tussa og troll må det jo vær vet du.

#### 11.4.4. Form og stil

Informasjon, aktivisering ispedd litt eventyr og magi var altså de velprøvde ingrediensene i *Sandkassen*. Det var bare sangen som manglet. Programmets form og stil var heller ikke oppsiktsvekkende, muligens bortsett fra den tydelige trønderske dialekten som programlederen av og til gjorde et nummer ut av. Retten til å snakke sin egen dialekt var en av 70-tallets mange kampsaker. *Frem for dialektane* var et mye brukt slagord i populistiske kretser, og Kine Aunes joviale folkelighet brøt dessuten med 60-tallets noe mer teatrale stemmebruk selv om også 60-tallets programledere tilstrebet en hverdagslig form. Aunes måte å snakke på har også visse klassekonnotasjoner. Hennes språkbruk er lite fornem, men bred og folkelig

Programmet hadde en lineær kronologisk oppbygging preget av kontinuitet bortsett fra bruddene mellom studioinnslagene og resten av programmet som ble motivert av programlederens magiske reiselomme. Det var med andre ord ikke mange huller å fylle igjen for seerne når det gjaldt tid og rom, og det var ingen klar spenningsoppbygging i programmet. Formen var flat og episodisk – og bestod hovedsakelig av en serie

attraksjoner som ikke var tett forbundet med hverandre. Kameraet fulgte programlederen fra sted til sted, og lyd bildet var enkelt. Det primært av leppesynkron tale og noen ikke-diegetiske musikkinnslag.

Studioinnslaget hadde en svært enkel mise-en-scene som kun bestod av den digre sandkassen, en sykkel og programlederen selv. Studioet hvilte i et varmt gult lys, men ellers fantes det ikke dekor. I motsetning til 60-tallets barneprogrammer som ofte beflittet seg på å gjenskape både realistiske eksteriører og interiører i studio, var stilen naken og minimalistisk. Det samme enkelhet fantes i vignetten som bestod av et halvnært bilde av armen til programlederen idet hun skrev programtittelen ned i sanden i sandkassen. Kostymet til Kine Aune var imidlertid mer frivolt. Det bestod av en skjorte og en bukse som var sydd sammen av mange fargesprakende lapper. Kostymet konnoterte noe klovneaktig og bidro til å gi sendingen et anstrøk av humor som signaliserte at dette programmet ønsket å underholde like meget som det ønsket å belære.

Programmets hoveddel var som nevnt en dokumentarfilm hvor kamera fotfulgte programlederen idet hun klatret opp på et fjell på leting etter ting til sandkassen. Oversiktsbilder av landskapet i fullt dagslys kombinert med total- og halvtotale bilder av programskaperen gav lys, luft og rom til denne produksjonen. Det samme gjorde den relativt fleksible kamerabruken, kamera beveger seg hyppig i takt med programlederens bevegelser. Filmstilen var generelt sett usynlig idet hverken foto, klipping eller lyd har en iøynefallende karakter, men var alltid motivert av programlederens planer og ytringer. Kun ved en anledning blir den filmatiske gjengivelsen eksplisitt dramatisk. Det skjedde idet Aune viser seerne det forsteinede trollet. Da ble det brukt en markant zoom og noen disharmoniske munnspliltone på lydsporet.

#### **11.4.5. Oppsummering**

*I Sandkassen* var på mange måter et typisk småbarnsprogram som bestod av litt informasjonsoverføring, litt aktivisering og en god del koselige og munter småprat fra en programleder som både hadde moderlige og klovneaktige trekk. Programlederens henvendelsesform hadde en utpreget familiær karakter. Dette ble signalisert ved at programlederne fortalte litt fra sin egne barndom, og ved at hun tillot seg å mase litt på seerne riktignok på en uhøytidelig måte. Tematisk representerte det analyserte programmet

heller ikke noe nytt med sin idylliserende behandling av naturen, selv om programseriens ambisjoner om å anskueliggjøre en historiske utvikling sannsynligvis innebar at tematikken endret seg med de ulike episodene. Imidlertid kan en i dette programmet finne en annen behandling av fantastiske elementer enn det som var tilfellet i de analyserte programmene fra 60-tallet. Omtalen av troll ble her gjort til gjenstand for en eksplisitt refleksjon hvor det ble påpekt at troll kun var fantasiprodukter. Programlederen forutsatte med dette en barnetilskuer som kunne skille mellom fantasi og virkelighet.

### **11.5. *Krinkelkroken* – en lykkelig gate truet av veiutbygging**

*Krinkelkroken* var et stykke fjernsynsteater som ble sendt i to deler i 1977. Manuset var skrevet av Turid Balke, en av BUAs mange freelancemedarbeidere, som også hadde satt sitt preg på 60-tallets programflate for småbarna. Hun var også med som skuespiller i denne forestillingen som ble fremført av teatergruppen *Filiokus*. Dieter Kriszat var produsent for sendingen. Like tydelig som *Lekestuen* var i sin pedagogiske profil, var *Krinkelkroken* i sitt ønske om politisk bevisstgjøring. Det forrige kapitlet påpekte at 70-tallets småbarnsprogrammer generelt ikke syntes å være preget av en utstrakt politisering. Men dette betydde ikke at politisk bevisstgjørende sendinger ikke fantes. *Krinkelkroken* er med andre ord et eksempel at på 70-tallet var det ikke utenkelig for BUA å sette problemene under debatt selv i småbarnsprogrammene.

#### **11.5.1. Tematikk**

I 1977 ble *Krinkelkroken* introdusert på følgende måte i Programbladet (nr. 16/78:12-13).

De fleste barn her i landet synes de har det godt og koselig der de bor sammen med familien sin. Men så er det mange som slett ikke har det så bra, når de kommer *utenfor* huset sitt. Det gjelder særlig barn som bor i store byer, for rett utenfor huset raser trafikken forbi. Der går det ikke an å leke, og på fortauet er det fotgjengere. I bakgården er det ofte mørkt og trangt, og over alt er det parkerte biler.

Med dette tok BUA fatt i en tematikk som også hadde gjort seg sterkt gjeldende på 60-tallet, ikke minst igjennom kampanjer for å få barna til å bruke refleks. Trafikken var et reelt hinder for barnas utfoldelse både på 60- og 70-tallet. Men i 60-tallets barneprogrammer hadde det vært en tendens til at den i hovedsak ble definert som et problem på grunn av barnas manglende ferdigheter når det gjaldt å ferdes på gater og veier. Det var altså ikke trafikken det var noe galt med, men barna som manglet kunnskaper og ferdigheter på dette området. Dermed konsentrerte programmene seg om å

gi trafikkopplæring. På 70-tallet ble trafikken imidlertid oppfattet som et politisk problem. Nå ble det arbeidet for å regulere trafikken, og ikke barna oppførsel.

I *Krinkelkroken* ble dette temaet knyttet til en marxistisk samfunnsanalyse. Trafikken ble betraktet som et symptom på hvordan maktutøverne i samfunnet forsøkte å regulere omgivelsene på en måte som tjente deres egne ønsker om økt effektivitet og dermed økte pengeinntjening, og som overså behovene til de svake gruppene i samfunnet, deriblant barna. Indirekte fortalte *Krinkelkroken* seerne at de brede veiene og de mange bilene slett ikke var en absolutt nødvendighet, men noe som det gikk an å protestere mot dersom det førte til ødeleggelse av gammel bebyggelse. Teaterstykket proklamerte med andre ord at det går an å forandre på styresmaktenes vedtak, og at det ikke alltid er de små i samfunnet som skal tilpasse seg.

Den første av de to episodene i *Krinkelkroken*, som er den delen som ligger til grunn for denne analysen, begynte med en presentasjonen av programmets rammefortelling. Her ble sendingens tematikk umiddelbart introdusert. Seerne fikk møte en gruppe barn som bodde i en trist leiegård uten særlige muligheter til utfoldelse på grunn av de mange bilene, og som derfor bestemte seg for å leke hvordan det var å bo i en liten og kronglete gate med hyggelige små hus og liten trafikk.

Dermed ble handlingen forflyttet til lissom-gaten Krinkelkroken ved at malte settestykker som illuderte noen gamle og koselige hus blir båret inn i studio. Imidlertid var det ikke så hyggelig å bo der som barna hadde forestilt seg, fordi to byplanleggere hadde bestemt seg for å bygge en rett og bred vei over Krinkelkroken, i tillegg til en stor høyblokk med kontorer og en bank. Dermed var sendingens hovedkonflikt mellom interessene til byråkrater og vanlige folk etablert. De to byplanleggerne presenterte seg for seerne på denne måten:

Vi er to smarte høyhusmenn  
 Herr Huseby og her Bertheussen.  
 Vi liker ikke hus som er små,  
 med skjeve hjørner og røde og blå.  
 Vi liker alt som er rett og stort,  
 Og bredt med mye fart og fort.  
 Vi liker at blokken er stor og blank,  
 med mange kontorer og kanskje en bank.  
 Store hus gir byen liv,

og trafikken gjør den effektiv.

For å få Krinkelkrokens innbyggere til å flytte, kledde de to byplanleggerne seg ut som to skumle fyrer som gjorde hva de kunne for å gjøre livet surt for beboerne. De stjal en kake fra baker Bull, og de låste gatens to hattesyersker, frøken Snill og frøken Snåll, ned i en stor kiste sammen med en av kundene. Deretter gikk de tilbake til de nevnte beboerne og fikk de til å skrive under på en kontrakt på at de ville flytte fra den nå så utrygge gaten.

Med dette teaterstykket kommenterte barnefjernsynet på etterkrigstidens boligpolitikk hvor systemet med drabantbyer ble innført rundt de store byene. Folk skulle bo utenfor sentrum hvor det var lys og luft og god plass. Inne i byene ble store deler av den eldre småhusbebyggelsen revet til fordel for nye forretningsgårder, bankbygg og kontorlokaler slik at mange ble tvunget til å flytte fra bykjernen. I Oslo begynte denne prosessen allerede før krigen med saneringen av deler av Vika for å få plass til det nye rådhuset. Rundt 1960 fortsatte lignende store moderne bygg å forandre bybildet fram til 70-tallets kjempemessige SAS-hotell og Postgirobygget. Samtidig kom det mange rapporter om mistrivsel fra drabantbyene hvor mange mennesker med ulike vaner og skikker ble ført nært sammen i et miljø som var relativt fattig på utfoldelsesmuligheter, spesielt for de hjemmeværende husmødrene (Bull 1982: 278-281).

I likhet med så mange av småbarnsprogrammene skrev også *Krinkelkroken* seg inn i en nostalgisk diskurs. Programmets utopi, eller snarere barnas drøm, handlet om en gammeldags trafikkløs og fargerik småbygate hvor alle kjente alle og hvor de fleste var selvstendig næringsdrivende i liten skala. Programmets dystopi lå i en fremtid hvor småbysamfunnet var erstattet med grå asfalt, upersonlige blokker og hvor opplevelser av anonymitet og fremmedgjøring var den mest fremtredende psykiske realitet. Løsningen på barnas problemer ble dermed forespeilet å ligge i fortidens bosettingsmønster.

*Krinkelkroken* var imidlertid slett ingen tragedie med politisk vinkling. Stykket var tvert imot en komedie hvor alle karakterene kalte på latteren, inklusive herrene Huseby og Bertheussen. Stykket gav atskillig rom for muntre skildringer av livet til beboerne av *Krinkelkroken*: som ble presentert som svært lykkelige mennesker som trivdes i yrkene sine og i bomiljøet hvor alle kjente alle. Noen av de viste stolt frem produktene sine.. Dette

dannet for øvrig en anledning til å lære barnseerne noen begreper. Baker Bull nevnte navnet på alle kakene sine. Hattesyerskene fortalte ved hjelp av dyrehattene sine om navnet på ulike dyrearter.

### **11.5.2. Den interpersonelle dimensjonen**

I *Krinkelkroken* ble barna konfrontert med et fiksjonsunivers preget av skarpe motsetninger. Stykket inneholdt som sagt politiske konflikter og hadde tilløp til det pedagogisk belærende, men komikken la et forsonlig skjær over det meste som skjedde. Kostymene og den karikerte spillestilen understreket hele tiden at dette var lek og ikke virkelighet. Da de to byråkratene kledde seg ut som skurker tok de på seg store pappneser, mer skremmende var det ikke. Videre var både lyssettingen og anvendelsen av lyd var svært nøytral. Men det var heller ikke noe søtt og yndig over programmet. Teaterstykket hadde en snarere et burlesk sirkusaktig preg med de mange fargesterke karikerte skikkelsene som ofte brukte stemmene sine på en kraftfull måte. Om stykkets skuespillere var bekymret for å skremme barna, var de absolutt ikke redde for å oppildne de.

Spenningen i *Krinkelkroken* var preget av suspense snarere enn av den plutselige overraskelsen. Ved hjelp av et allvitende fortellerperspektiv ble seerne innviet i byplanleggerens grusomme plan før beboerne i *Krinkelkroken*, og ble dermed vitne til hvordan både bakeren og hattesyerskene ble lurt. Dette gav seerne en privilegert posisjon i narrasjonen hvorfra de kunne forberede seg på det som skulle komme.

Imidlertid ble ikke barna i stykkets rammefortelling fremstilt på en idealisert måte. Ungene i bakgården var høyrøstet, de kranglet og de rakte tunge til hverandre. Det ene barnet som fantes i historien om *Krinkelkroken*, den bortskjemte jenta Lillegull, ble videre fremstilt som direkte usympatisk. Denne temmelig ufordragelige oppførselen gav barneseerne en mulighet til å le en befriende latter over tabugrenser som tøyes og brytes i full offentlighet.

Å skape komikk og dermed en forløsende latteropplevelse var nok den viktigste begrunnelsen for barnas uoppdragenhet i *Krinkelkroken*, men barnas nesevis oppførsel kan også betraktes som et lite signal om at takhøyden for hvordan barn kunne tillate å oppføre seg var blitt høyere. På 70-tallet eksisterte det videre i visse miljøer, og kanskje spesielt de



kunstneriske, en viss forakt for borgerlig takt og tone. Den spontane livsutfoldelsen ble i stedet forherliget og sett på som en kilde til en sunn personlighetsutvikling. En slik tankegang åpnet opp for en større toleranse for ukonvensjonell oppførsel.

Som 60-tallets fiksjoner henvendte dessuten også skuespillerne *I Krinkelkroken* seg til tider direkte til seerne sannsynligvis for å etablere kontakt og forhindre at barnas oppmerksomhet ble svekket. Baker Bull ba blant annet barneseerne om hjelp til å huske kakesorter. Samtidig lot hun som om hun hørte at barna svarte henne:

Plutselig så kom jeg ikke på flere kakesorter. Er det noen av dere som husker en kakesort? Ja, bløtkaker, ja visst har jeg bløtkaker ja. Og hmm...sjokoladekaker oo..er ikke det godt. Ja, det har jeg også. Og eplekaker jada. Og wienerbrød jada. Alt det har jeg. Også har jeg noe som ikke alle bakere har. Jeg har kukaker. Se her har jeg ikke kukaker kanskje (tar opp en pepperkakeku fra lommen og viser den frem). Også har jeg noe fryktelig fint noe. Jeg har festkake.

### 11.5.3. Form og stil

I pakt med komediens sjangerkonvensjoner var *Krinkelkroken* preget av klare kontraster mellom de ulike karakterene. Huseby og Betheussen var sleipe og ondskapsfulle tvers i gjennom. Beboerne i *Krinkelkroken* var snille og naive, med unntak av den snobbete fru Prikk og datteren hennes, den tidligere omtalte Lillegull. De klare kontrastene preget også iscenesettelsen. Den bakgården som barna bodde i var uhyre grå og trist. I skildringen av *Krinkelkroken* derimot, var iscenesettelsen preget av et rikt utvalg av sterke farver. Både husene og beboernes klær var svært fargeglade, noe som selvsagt bidro til å skape inntrykket av et lykkelig lite samfunn. Stykkets komiske og lekne karakter ble dessuten understreket av at kostymene stort sett lignet mer på et tilfeldig utvalg gamle klær fra loftet enn flotte, tidsriktige teaterkostymer.

Iscenesettelse hadde et distinkt teateralt preg med et fast bakteppe og dekorerte settstykker i forgrunnen. Karakterenes spillestil var frontal. Til sammen gav dette en følelse av at stykket foregikk på en teaterscene og ikke i et fjernsynsstudio. Lyssettingen var sterk og uten kontraster, og forble uforandret gjennom hele stykket. Klippingen og kamerabruken var lite iøynefallende, og ble brukt innenfor rammene av realismekonvensjonene, det vil si for å understøtte handlingen. Det samme gjaldt lyden som bestod av leppesynkron tale i tillegg til at sangene ble akkompagnert av trekkspill. De lange statiske kameratakningene

med totale billedutsnitt dominerte programmet. I tillegg kom noen halvtotaler og en del nærbilder av karakterenes ansikter som skiftet i takt med replikkvekslingen.

Programmets narrative struktur hadde en løs karakter. Det gav rikelig rom for en rekke opptrinn eller attraksjoner som ikke hadde direkte sammenheng med tematikken. Dette gjaldt spesielt den allerede nevnte presentasjonen av gatens beboere som nesten fremsto som selvstendige revynummer med sanger og små sketsjer som seerne kunne ha glede av uavhengig av om de fulgte med i fortellingen som helhet.

For øvrig var den overordnede oppbyggingen av programmet relativt avansert til å være et småbarnsprogram. Det var flere nivåer å holde styr på dersom en skulle få fullt utbytte av programmet. Disse omfattet for det første rammefortellingen, for det andre barna som lekte byplanleggere og beboere i *Krinkelkroken* og for det tredje byplanleggerne som av og til kledde seg ut og opptrådte som skurker.

#### **11.5.4. Oppsummering**

*Krinkelkroken* tok opp én i barnetvsammenheng velkjent problematikk, nemlig den trusselen trafikken utgjorde for barna. Men dette temaet blir fremstilt på en langt mer politisert måte enn det som var tilfelle på 60-tallet. Byplanleggerne som ville lage vei, var skurker, beboerne i *Krinkelkroken* var uskyldige offer. Stykket var tydelig basert på en overbevisning om nødvendigheten av å bevisstgjøre selv små barn om politiske overgrep.

Men samtidig var dette programmet også preget av den nostalgiske tendensen som var så fremtredende i 60-tallets småbarnsprogrammer. Her riktignok ikke i form av en tilbakevending til bondesamfunnet, men som et ønske om å bevare et gammeldags og nært småbymiljø.

*Krinkelkroken* henvendte seg til barna på en relativ røff måte, med sterke farver, tydelige gester og en del skrik og skrål. Den implisitte barneseerne ble dermed ikke konstruert som sarte skapninger, men snarere som personer som likte liv og leven. Stykket syntes også å være basert på en antakelse om at selv små barn må tåle å bli konfrontert både med et samfunnssyn og et menneskesyn som var preget av konflikter og motsetninger. Men

samtidig ble skarpheten i samfunnsskildringen mildnet at de mange komiske opptrinnene og den forestilling om den idyllisk utopi som glitret i programmets bakgrunn.

### **11.6. Kapitteloppsummering**

70-tallets småbarnsprogrammer kom i mange henseende til å videreføre tradisjonene fra 60-tallet. Programmene, uansett format, fortsatte med å være en løst sammenkjedet serie med attraksjoner hvor innslag som aksentuerte informasjon, moral, humor, sang og aktivisering kom som perler på en snor. Det estetiske uttrykket forble preget av ro og forsiktig munterhet. Men den frie fantasiutfoldelse tapte etterhvert terreng, og ble erstattet av flere innslag med alvor og virkelighet. I den forbindelse ble lekeprogrammene preget av mindre småprat og mer pedagogikk, formidlingen av gamle tradisjoner ble fulgt opp med innslag fra det moderne liv, trafikkproblemet ble knyttet til politisk og økonomisk maktmisbruk og barnas liv ble representert som fullt av prøvelser. Programmene bar også bud om en vilje til likestillingspolitikk både overfor kvinner og barn. Det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret ble kommentert, og barnets rett til å få mer informasjon om voksenlivet ble tematisert.

Når det gjaldt det tematiske ble altså barna eksponert for sider ved tilværelsen som de tidligere var blitt beskyttet for. BUAs utviste med andre ord en større åpenhet overfor sine minste seerne enn tidligere, samtidig som de små seerne i større grad ble konfrontert med en rasjonalistisk grunnholdning og med en avmystifisert virkelighet. Dette innebar at 70-tallet småbarn ble behandlet noe mer som små voksne enn det som hadde vært tilfelle på 60-tallet. Dette forholdet omfattet også en tendens til at henvendelsesformen kom til å bli litt røffere, at barna i programmene ble fremstilt på en mindre idealisert måte og at programlederne ble mindre opptatt av å bygge opp barnas selvfølelse. Programmene anla en uformell vennskapelig tone uten moralske pekefinger snarere enn en familiær omsorgsholdning preget av en asymmetrisk maktforhold, selv om denne sistnevnte holdningen fremdeles syntes å eksisterte. Dette innebar imidlertid ikke at førskolebarnas programmer opphørte med å markere intimitet og nærhet. Sendingene fortsatte med å bygge opp en sterk illusjon av en ansikt-til-ansikt relasjon gjerne med en blidt og humoristisk preg og en "barnetilpasset" væremåte.

Som på 60-tallet mottok også noen av 70-tallets programlederne for småbarnsprogrammene kritikk for sine forsøk på å tilpasse seg sine små seere. Noen fant det kunstig at de voksne programlederne lekte barn. Kjellfrid Kjær Smemo uttrykte en på den ene siden en generell tilfredshet med småbarnsprogrammene, men på den andre siden

...føler jeg det ofte blir noe kunstig når voksne skal leke barn, en reaksjon jeg ikke er alene om. Mange jeg har snakket med spør om det ikke ville vært bedre å la barn leke foran kamera, slik at de som ser på får mulighet til å identifisere seg med deltakerne,...(Referat fra møte i Kringkastingrådet 15.04.77).

Andre reagerte, som tidligere, på noen av BUAs forsøk på å konstruere et slags barnetilpasset språk:

- Et annet punkt er "tonen", måten å snakke til barn på. Enkelte av de medvirkende er litt for "overtantete" eller "overonklete" i sin måte å snakke på. Det liker ikke alltid barna. De vil helst bli snakket til forholdsvis kontant og rett på sak, i hvert fall når de er kommet opp i en viss størrelse. Dette er unoter som kan lukes bort ved en intern gjennomarbeiding (Referat fra møte i Programutvalget 12.01.1972:13).

En særlig anstøtssten i denne forbindelse var en figur kalt Globeline som fungerte som kommentator i et program kalt *Du verden – du verden*. I denne sammenheng var Anne Lise Seip ganske krass i sine uttalelser:

Anne Lise Seip ville ikke komme inn på det innholdsmessige i programmene, men hun vil knytte noen kommentarer til språket som ble brukt. – Hvis Globeline hadde brukt sin egen dialekt ville jeg ikke ha noe å si på det, men det virker på meg som hun har laget en dialekt for anledningen, et slags oppkonstruert barnespråk med et ugrammatikalsk, ukorrekt norsk. For det første vil ikke dette akkurat innebære noen hjelp til dagens ungdom i de problemene de måtte ha med norsken, og for det andre innebærer det en slags oven-fra-og-nedad-holdning overfor barn. Jeg er ikke sikker på at barn setter pris på at voksne agerer barn på denne måten (Referat fra møte i Programutvalget for fjernsynet 23.08.1978).

Et tredje konfliktområde var hvor rolige småbarnas programmer burde være. Dette kom særlig til overflaten i forbindelse med serien *Fem barn i Norge* av Kalle og Elisabeth Fürst. Noen fant enkelte av programmene i denne serien temmelig langtrukne i sin hverdagsrealisme, og ytret et ønske om mer fart og spenning i småbarnsprogrammene. Kalle Fürst påpekte at den nevnte serien var

...laget ut fra en overbevisning om at barneprogrammer i og for seg ikke trenger tilførsel av noen form for kunstig dramatik eller spenning. Hverdagen er spennende nok for de fleste barn, tror jeg. Med hensikt har vi derfor laget disse programmene så udramatiske – og langsomme – som bare mulig.

BUAs forsøk på å etablere kontakt med de minste seerne, måtte med andre ord konstant stå til rette for de voksne seernes smak og behag. Det ble da også påpekt fra flere hold at det gode barneprogram var en program som appellerte like meget til begge alderskategoriene. På et møte i Kringkastingsrådet 11.08.78 ble et slikt synspunkt fremhevet av rådsmedlem Kjell Hanssen, som dessuten fikk støtte fra formannen:

...jeg er enig med Hanssen i at et godt barneprogram skal også kunne fengsle voksne. Det er blant annet en forutsetning for at voksne skal se barne-TV sammen med barna sine – og viktigheten av det blir stadig fremhevet. Dessuten tror jeg det er et godt kvalitetskriterium.

Når det gjaldt anvendelsen av de stilistiske virkemidlene, var de også i 70-tallets småbarnsprogrammer i hovedsak komposisjonelt motivert, hvilket vil si at de primært skulle støtte opp under den klare meningsoverføringen. I de analyserte studioprogrammene synes de imidlertid å være visse endringer i mise-en-scene i retning av ikke lenger å skjule at programmet fant sted i et fjernsynsstudio og ikke i hjem. Men som i 60-tallets studioprogrammer ble fortsatt gjort bruk av magiske elementer som f.eks vinduer som viste seg å skjule små filmer. Videre endret programmenes overordnede struktur seg lite i 70-tallet sendinger for førskolebarn: Den bestod med andre ord fortsatt av episodisk form bundet sammen av en felles tematikk eller løs kausalitet.



## Kapittel 12

### Et forum for barns rettigheter

#### Programflate og programformer i 70-tallets sendinger for skolebarn

På 70-tallet ble ikke lenger visuelle begrep som kikkerter og falkeblikk brukt som programtitler på mellomgruppens sendinger. I stedet kom flere navn knyttet til orale nytelser eller matbordets gleder, slik som *Lompa*, *Lefsa* og *Kremmerhuset*. Med disse noe usaklige titlene fikk mellomgruppens programmer preg av å være et mindre voksent sosialt felt enn på 60-tallet, noe som gav en antydning om at BUAs relasjoner til denne publikumsgruppen var i endring. Med de nye programtitlene ble det markert en større avstand mellom barne- og voksenprogrammene. Publikumsgruppen mellom 7 og 14 år ble dermed i sterkere grad enn tidligere markert som en egen livsfase. Ved å bryte med konvensjonene for hva som ble regnet som alminnelige, seriøse programtitler ble denne aldersgruppen gitt et anstrøk av opprørskhet. Det var noe rampete over de nye navnene som fortalte at nå skulle barna ta seg til rette i samfunnet på egne premisser, og ikke bare suge til seg mest mulig kunnskaper for en gang i framtiden å bli gode borgere.

Men bak de uhøytidelige programtitlene skjulte det seg ofte et svært seriøst programinnhold. Det skjedde en tydelig politisering av mellomgruppens programprofil på 70-tallet. 60-tallets programmer hadde vært opptatt av at barna skulle utvikle sin karakter for å bli selvstendige, handlekraftige og uselviske individer som kunne bygge landet til beste for både seg selv og andre, samtidig som de henvendte seg til barneseerne som privilegerte individer som var forpliktet til å hjelpe de svake i samfunnet. 70-tallets skolebarn ble fremdeles oppfordret til å være aktive, utadrettede og ta samfunnsansvar, men nå handlet det i større grad om 'å stå på krava overfor' for å endre et samfunn i krise, og om å hjelpe seg selv like meget som å hjelpe andre. I tråd med Rolf Riktors

programpolitiske uttalelser ble 70-tallets barneseere med andre ord selv innsatt i en offerposisjon eller konstruert som en diskriminert samfunnsgruppe.

### **12.1. Sendeflaten**

På 60-tallet hadde mellomgruppens sendeflate vært langt mer usystematisk og ustabil enn småbarnas. Denne tendensen fortsatte på 70-tallet. Helt i begynnelsen av ti-året ble det ikke sendt programmer for mellomgruppen hver uke, og når disse kom var det vanskelig å vite på hvilken dag. I løpet av de seks første månedene av 1970 var tirsdagene stort sett mellomgruppens sendedag. I årets andre halvdel var det torsdagene. I 1970 ble også lørdagene etablert som sendedag for denne publikumsgruppen. Da ble det fortrinnsvis sendt innkjøpte filmer og filmserier, i blant noen egenproduserte underholdningsprogrammer beregnet for hele familien. I 1971 fikk programflaten en noe fastere karakter, og etterhvert ble det slik at onsdagene og lørdagene stort sett ble skolebarnas faste programdager på 70-tallet.

Sendetidspunktet var også temmelig flytende, men havnet som oftest rundt kl.18.30. Mellomgruppens programmer måtte nemlig ofte rette seg etter lengden på småbarnsprogrammene som begynte klokken 18.00, og som vanligvis varte fra 20-40 minutter. Dermed ble det vanskelig for de litt større barn å vite nøyaktig når deres sendinger gikk på lufta. Det var altså ikke så lett for mellomgruppens barn å følge med på de spesialprogrammene de fikk tilbudt, hverken på 60-tallet eller på store deler av 70-tallet.

Antallet ukentlige sendedager, kan fortelle at også på 70-tallet var programtilbudet til skolebarna atskillig mer sparsomt enn det som ble førskolebarna til del. Men i sammenligning med ungdomsprogrammene falt mellomgruppen heldigere ut. Begrunnelse for å prioritere den sistnevnte publikumsgruppen framfor ungdommen handlet om å forberede skolebarna til den antatte turbulente ungdomstiden:

Vi prioriterer barneprogrammene for gruppen 7-12 sterkt i forhold til ungdomsprogrammene. Dette ut fra den tro at vi kan være med på å forberede barna til å hankses med en del av de problemene de vil møte som unge i samfunnet (Årsmeldingen 1975:107)



I tillegg fortsatte tendensen til at andelen av egenproduksjoner var lavere for mellomgruppen enn for småbarna, selv om tallene på dette området varierte noe fra år til år. Mot slutten av 70-tallet ble det imidlertid i dette henseendet satset noe sterkere fra BUAs side. I 1979 resulterte dette i at skolebarna fikk en egenprodusert, timelang sending hver lørdag, nærmere bestemt programmet *Halvsju* (Årsmeldingen 1979:112-113).

## 12.2. Generelt om programformatene

På 60-tallet hadde magasinprogrammet vært det formatet som dominerte programprofilen rettet mot mellomgruppen. Slik fortsatte det å være utover på 70-tallet. Men sammenlignet med *Falkeklubben*, som tok sikte på å behandle alle emner som kunne interessere barn, ble 70-tallets magasinprogrammer mer spesialiserte. En hel rekke magasiner av ulik karakter spredte seg utover mellomgruppens programflate: Nyheter, distrikts-, forbruker- natur- og sportsmagasiner. De to sistnevnte hadde sine forløpere på 60-tallet, og nyheter hadde vært et fast innslag i *Falkeklubben*. Men distrikts- og forbrukermagasiner var nye fenomener på 70-tallet. Men om sjangrene var nye, var målsettingene velkjente. Ønsket om å vise hvordan barn i distrikts-Norge levde, stod sterkt i BUA også på 60-tallet. Det samme gjorde målsettingen om å formidle kritiske holdninger til forbrukersamfunnet.

Gjettekonkurranser hadde det vært mange av på 60-tallet. De fleste foregikk, som så meget annet, innenfor *Falkeklubbens* rammer. Men i tillegg fikk barna i mellomgruppen også noen rene spørreprogrammer i 60-tallets programtilbud. På 70-tallet tapte konkurranselysten seg en god del. Det ble færre av de mindre konkurransene, men et par større nordisk konkurranser fant plass også på 70-tallets sendeflate.

Som nevnt, fikk dokumentarfilmer om norske og utenlandske barn en dominerende plass i småbarnas programmeny på 70-tallet. Det samme skjedde når det gjaldt mellomgruppen selv om disse fikk langt flere programmer om barn i andre land enn de minste. Filmer om barns hverdagsliv, innen- og utenlands, var med andre ord en dokumentarsjanger som fikk en strek oppblomstring på 70-tallet.

Når det gjaldt fiksjoner bestod 70-tallets tilbud for mellomgruppen for det meste av innkjøpte enkeltfilmer og filmserier. På 70-tallet ble det ikke lenger laget store teateroppsetninger over kjente litterære klassikere som *Greven av Monte Christo* og *Den sorte tulipan*, men forestillingene fra 1960-tallet kom alle til å gå i reprise. I stedet ble det satset på en rekke samfunnsengasjert nåtidsdramatikk. 70-tallet skilte seg også fra 60-tallet når det gjaldt fiksjoner ved at BUA i det førstnevnte tiåret lot barna skrive sine egne manus som det så ble laget teateroppsetninger av.

### 12.3. Nyheter

Men hvordan tok programtilbudet for skolebarn seg ut dersom man går mer i detalj? Den første halvdel av året 1970 begynte på tradisjonelt vis når det gjaldt fjernsynsprogrammer beregnet på skolebarn såvel som på førskolebarn. *Falkeklubben* fortsatte som før. Det samme gjorde *Naturmagasinet* og *Sport'n..* Men det dukket opp én nyhet, nærmere bestemt et program som het *I går - i dag* som fikk tildelt en halv times sendetid en dag i måneden.

Denne programserien, som i hovedsak var myntet på barn i alderen 10-14 år, hadde en ganske annen målsetting enn *Barnas dagsrevy* i *Falkeklubben*. Den sistnevnte nyhetssendingen hadde konsentrert seg om å vise nyheter hvor barn var sentrale aktører. *I går - i dag* hadde som målsetting å gi barna en dypere forståelse av det nyhetsbildet som i utgangspunktet ble laget for voksne, men som barn også hyppig ble eksponert for både gjennom aviser, radio og fjernsyn. Serien tok opp både innenrikspolitisk og utenrikspolitisk stoff, og brakte inn historikk og annet bakgrunnsmateriale som kunne sette de aktuelle sakene inn i et perspektiv. Målet med dette programmet var å bearbeide inntrykk fra nyhetssendingene for de voksne, for derved å beskytte barna mot fjernsynsmediets påvirkningskraft. Som så ofte før når det gjaldt barneprogrammene, ble negative forestillinger om fjernsynets funksjonsmåte en viktig faktor i det programskapende arbeidet. I denne sammenheng var det sammenbruddet av tidligere informasjonsbarrierer mellom barn og voksne som BUA forsøkte å forholde seg til.

Men det var ikke bare BUA som var bekymret over barnas forhold til nyhetsflommen. Mange foreldre var svært engstelige for hvordan barna egentlig reagerte på mange av

*Dagsrevyens* innslag. Dette førte til at NRK mottok skarpe protester da *Dagsrevyen* i 1977 bestemte seg for å flytte sendingene fram en halv time fra klokken 20.00 til klokken 19.30. Denne flyttingen økte muligheten for at også de aller yngste fikk glimt av de fryktede nyhetsinnslagene.

Den første sendingen i serien *I går - i dag* handlet om hungersnøden i Biafra. Valget var ikke tilfeldig. Rystende bilder av sultende barn med magre lemmer og oppsvulmede mager hadde i lengre tid blitt vist både i *Dagsrevyens* sendinger og i avisene. I tillegg til dette sterke innslaget inneholdt den første sendingen også langt mer udramatisk stoff som en reportasje om tørrfisk og et innslag om momsens (Programbladet nr.4,1970). Ved seinere anledninger fikk barna høre om emner som overgangen til desimaltall i det engelske pengesystemet, om jordbrukspolitikken i fellesmarkeds-landene, om rasediskriminering i Norge (Programbladet nr. 9, 1971:15). Dette emnevalget representerte noe radikalt nytt innenfor BUAs programproduksjon. Med *I går - i dag* ble dørene mellom de voksnes og barnets verden åpnet opp på vidt gap.

Programmets utforming var preget av en pedagogisk tilrettelegging for den nevnte aldersgruppen. Det ble brukt dukker i programmet for å konkretisere teoretisk stoff. Til tider opptrådte barn som intervjuere i denne serien, og under forberedelsene til programmet var også barn med som konsulenter. Programmene bestod både av studioopptak, intervjuer og filminnslag, og i redaksjonen satt Gunnar Grimstad, Elisabeth Raastad og Jon Skolmen. (Programbladet nr.9, 1971:15).

Programserien *I går - i dag* gikk ikke helt upåaktet hen i Programutvalget for fjernsynet. Fru Hjertholm, som var en av innleiderne når det gjaldt den allmenne programdrøftingen på et møte avholdt i mars 1971, mente av avdelingen gikk noe langt i sitt ønske om å opplyse barna:

Barneavdelingens nyhetsorientering for jenter og gutter har på mange måter vært aldeles utmerket. Programlederen har lagt vekt på at barna skal få den best mulige orientering, og har også tatt i bruk eksperter f.eks. når det gjelder politikk. Men jeg er redd man går litt for langt når man ved hjelp av figurer forsøker å forklare begreper som fascistdiktatur og kommunistdiktatur og hemmelig politi, og forsøker å illustrere det hele ved et skuespill om angiveri mellom barn og foreldre. Jeg er redd at det for enkelte barn kan virke mer skremmende enn opplysende (Referat fra møtet i Programutvalget 12.03.1971).

### 12.3.1. Globus – et forum for barns rettigheter i samfunnet

Men BUA mistet ikke motet av negative bemerkninger som dette. Riktignok gikk *I går – i dag* inn i løpet av 1971, men BUA fortsatte med å satse enda sterkere på nyhetssendinger for skolebarn utover på 70-tallet. I 1974, 1975 og 1976 fikk disse navnet *Globus* og gikk med fjorten dagers mellomrom. *Globus*-serien var et samarbeidsprosjekt mellom fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling, Skolefjernsynet og Nyhetsavdelingen (Årsmeldingen 1974:88), og *Globus*-redaksjonen bestod av to produksjonsteam, egen tegner og dekoratør.

Dette aktualitetsmagasinet hadde også barn i alderen fra 10 og oppover som sin målgruppe, og seriens målsetting var svært ambisiøs:

Å speile verden av i dag og rette søkelyset mot barns problemer på hjemmebane. *Globus* vil være et forum som tar opp barnas rettigheter i samfunnet, være deres talerør og stemme (Programbladet nr.47,1974:2).

Redaksjonen understreket for øvrig at de ikke trodde det nyttet å vente med å fortelle barna om de vanskelige sidene ved samfunnslivet: "Vil vi beholde kloden vår i framtiden, må vi gi barna kunnskap om de problemer vi strir med" (ibid.). Den håpet dessuten på at ved å gi barna slik informasjon, kunne de herde barna for den verden som de om noen år skulle delta aktivt i .

I sitt emnevalg var riktignok *Globus* mer barnesentrerte enn *I går - i dag*. Sendingene inneholdt primært nyheter om barn for barn, og hadde særlig ambisjoner om å formidle aktuelt politisk stoff fra barnas nærmiljø. I den forbindelse håpet redaksjonen på å få tips fra barna om f.eks. innskrenkede lekemuligheter, farlig skolevei eller andre mer "stillferdige overgrep mot barn"(ibid.).

Det første programmet i *Globus*-serien var viet Mønsterplanen. Ved seinere anledninger ble Kypros-konflikten behandlet (Årsmeldingen 1976:103), rasediskriminering ble tematisert (Programbladet nr. 43, 1974), og redaksjonen besøkte en kommune i Lofoten hvor befolkningen manglet vei (Programbladet nr.11, 1976)

### 12.3.2. Hvor langt kan man gå i å forenkle vanskelige emner?

*Globus* unnslopp heller ikke kritiske bemerkninger fra Programutvalget for fjernsynet. På et møte den 17. januar 1975 ble et innslag som handlet om etableringen av staten Israel debattert. Den viktigste innvendingen var at innslaget gav en forenklet og til tider feil redegjørelse for de historiske fakta, og at denne 'forvrengningen' ikke gikk i israelernes favør. Flere var opprørte over at kommentatoren ganske enkelt hadde sagt at 'jødenes øyne falt på Israel' i forbindelse med opprettelsen av den nye staten(s.16), og at palestinerne dermed måtte flykte fra landet. Det ble utvist forståelse for at det måtte skje forenklinger i et barneprogram, men i dette tilfellet hadde BUA gått for langt ble det sagt. På dette grunnlaget ble det så satt spørsmålstejn ved verdien av å ta opp komplekse saksforhold i barneprogrammer, ettersom programkategorien nødvendigvis krever forenklinger som lett kan føre til at det ble skapt et skjevt bilde av tingenes tilstand.

I denne debatten ble det videre påpekt, nærmere bestemt av Kjell Bækkelund, at barna ikke så ut til å oppfatte de nevnte skjevhetene i framstillingen. Bækkelunds sønn hadde sett innslaget sammen med flere kamerater, og disse hadde tydeligvis primært identifisert seg med personene i programmet og deres skjebne:

Ingen reagerte med å ta standpunkt for den ene eller andre parten. Man var opptatt av hvor godt vi hadde det her i landet, og hvor synd det var både på jødebarna og palestinerbarna at de skulle leve under slike forhold (s.15).

Med dette trakk Bækkelund opp et motsetningsforhold mellom de voksnes og barnas lese- og seemåte av programmet: Det som ble sett på som politiske farvede skildringer av voksne seere, ble ikke nødvendigvis oppfattet slik av barna.

Spørsmålet om hvordan barn oppfatter fjernsynsprogrammer, var et evig usikkerhetsmoment i Programutvalgets og Kringkastingsrådets drøftinger av barneprogrammene. Flere ganger ble det ytret fortvilelse over hvor vanskelig det var å vite hva barn likte og ikke likte. Samtidig ble det klaget over at medieforskningen heller ikke hadde mye å bidra med på dette feltet. Men denne usikkerheten gav medlemmene, og ikke minst BUA selv, nokså fritt spillerom når det gjaldt å forsvare egne synspunkter på

programproduksjonen. Når BUAs programmer ble kritisert for å påvirke barna på en negativ måte, hendte det at BUAs leder henviste til forskningens usikkerhet når det gjaldt fjernsynsmediets påvirkningskraft. Enkelte av Programutvalgets medlemmer følte seg provosert av denne taktikken:

Kjellfrid Kjær Smemo sa at hun var litt trett av å få servert at dette visste man så lite om at man burde holde kjeft:

Det er ikke første gangen vi støter på denne muren som sier at forskningen kan si oss så lite om dette. Vi sitter i utvalgene som alminnelige mennesker, som vanlige seere og lyttere og uttaler oss om hvordan dette kan virke på barn. Det er faktisk en del av oss som har ganske mye med barn å gjøre, så man må godta at vi kan uttale oss slik vi gjøre. Og ikke skyte seg inn under at forskningen har så lite å fortelle om dette, det vil jeg helst ikke høre mer (Programutvalget 17.01.1975:15).

### 12.3.3. *Månedssrevyen* – nyheter for barn mellom sju og ti år

70-tallets nyhetssendinger favoriserte lenge de litt større barna. Men i 1979 kom aktualitetsmagasinet *Månedssrevyen* som hadde barn i alderen fra sju til ti år som sin målgruppe. Tidligere hadde BUA antydnet at denne aldersgruppen var i yngste laget når det gjaldt å bli belastet med verdensproblemene. Men i 1979 hadde avdelingen altså skiftet mening.

*Månedssrevyens* målsettingen kjente man igjen fra *I går - i dag*: Igjen gjaldt det å hjelpe barna slik at de kunne få en bedre forståelse av de voksnes nyheter:

Barn i likhet med voksne får jo en strøm av informasjon over seg bare de tar i en avis eller skrur på radio eller fjernsyn, sier Mari Løvdahl. Og det vrirmler av uttrykk og begrep som er vanskelig å skjønne. Ved å ta opp noe av det som skjuler seg bak ordflommen, ikke minst fremmedordene, håper vi å gjøre det lettere å forstå de "voksne" nyhetene. Det tilbudet vi kommer med er ment å være en hjelp til selvhjelp for barn i skolealderen, da de nok leser overskriftene, men ikke gyver løs på det som står med små bokstaver (Programbladet nr.8, 1979:17).

Programserien hadde en kjenningsfigur laget av Ivo Caprino som ble kalt M. Denne skikkelsen så ut som en globus med ben og armer og en hatt, og hadde som oppgave å introdusere de ulike programinnslagene. Først kom et innslag kalt 'Måneden i brennpunktet' som serverte ferske nyheter. Deretter fulgte 'Jeg mener' hvor barna selv tok ordet gjennom intervjuer, brev eller på andre måter. I 'Månedens gjest' ble en person invitert for å svare på spørsmål og gjøre rede for aktuelle saker på en enkel måte. For øvrig var barnas egenproduserte kultur, bakgrunnstoff i tilknytning til nyhetsbildet og

informasjon om sentrale begreper som lønnsforhandlinger og stortingsvalg sentrale emner i denne programserien (Programbladet nr. 8,1979:17).

Ikke alle var like begeistret for *Månedssrevyen*.. I Kringkastingsrådet kunne Liv Andersen fortelle at hennes sønn på 6 år, som riktignok var noe yngre enn programmets primære målgruppe, hadde blitt berørt av programmet på en negativ måte.

...jeg vil peke på at i programmer som disse har vi på en måte fått inn et inn en slags sosialrealisme, en beskrivelse av barns hverdag og vanskeligheter som går vesentlig lenger enn hva som tidligere har vært alminnelig i barneprogrammer. Her mener jeg det reiser seg spørsmål, som også avdelingen i høy grad er oppmerksom på. Jeg opplever det som problemfylt når jeg sitter med min seksåring og er på "Barn i arbeid". Spørsmålet er i hvilken utstrekning og i hvilken form det er riktig å presse barns problemer, lidelser og vanskeligheter opp på barns bevissthetsplan. For min seksåring har disse programmene vært en akutt opplevelse, og jeg er ikke overbevist om denne opplevelsen bare har vært riktig og god. Jeg klarer ikke å takle den situasjonen jeg kommer i når han får servert disse gruvearbeiderbarna. Faktisk har jeg grepet meg selv i å sitte å forskjønne det hele. Og jeg vil våge å påstå at svært mange foreldre ikke ser disse programmene sammen med barna i det hele tatt. I alle fall reiser det seg et problem her som jeg mener at man bør ta meget alvorlig; ingen har vel skikkelig drøftet hva det kan føre til at man presser realismen inn på barn i den grad og i den form som et fjernsynsmedium gjør, i en for øvrig meget god programserie. Kanskje kan man si at dette ikke er et barneprogram, men et program for voksne.

#### **12.4. *Kremmerhuset* og forbrukerrollen**

Etter at nyhetsmagasinet *I går - i dag* ble lagt ned i 1971, utarbeidet BUA en ny programserier som fikk navnet *Kremmerhuset*. Allerede på 60-tallet hadde fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling formidlet til sine unge seere at sløsing og bruk- og kast mentaliteten var en uting. Forbruk kom også til å stå i fokus på 70-tallet sendeflate. *Kremmerhuset* var nemlig den dobbelbunnede tittelen på et forbrukermagasin som ble sendt i løpet av 1972 og 1973. Programledere for denne sendingen var Bergljot Engeset sammen med to barn, Sirin Eide 11 år og Morten Solberg 14 år. Dag Hermansen var instruktør.

I utgangspunktet hadde programmet til hensikt å bidra til at barna "kunne tilegne seg litt mer kritisk sans overfor det de kjøper" ved å ta for seg sportsartikler, klær og seriehefter og andre varer som barn er storforbrukere av" (Programbladet nr.37, 1972) Men programmet framsatte også en mer generell kritikk av forbrukersamfunnet. I det første

nummeret av dette magasinet ble det nemlig diskutert hvilke faktorer som påvirker forbruksmønsteret, og i den forbindelse ble reklame, film, venner, moter, popidoler og forventninger fra foreldre nevnt. Det neste programmet gav et kritisk perspektiv på julehandelen. I den forbindelse oppsøkte redaksjonen jenter og gutter i Ålesund og i Øvre Eiker kommune for å få greie på hva de mente om juleinnkjøp, presanger og andre ting som hører julen til. På Darbu skole i den nevnte kommunen hadde dessuten elevene laget sketsjer som belyste aktuelle forbrukerspørsmål i forbindelse med julefeiringen(Programbladet nr. 50, 1972).

I løpet av 1973 ble konkrete forbrukerspørsmål enda mer marginale i *Kremmerhuset*. Eller snarere, redaksjonen omdefinerte forbruk til også å inkludere barnas rettigheter i samfunnet generelt sett:

Kremmarhuset, fjernsynets forbruker magasin for jenter og gutter, tar for seg dette med barnas rettigheter i samfunnet, opplyser Dag Hermansen. Det er fordi vi mener at et slikt emne hører naturlig med i et forbruker magasin. Forbruk har jo ikke bare med kjøp og salg å gjøre, det omfatter også tjenester som foreldre, skoler og myndigheter yter. Beskytter våre lover barna eller beskytter de bare foreldrenes eiendomsrett over sine barn? Dette spørsmålet blir stilt i Stortinget. Vi legger også veien om Danmark og Sverige for å finne ut hvordan det står til med barnas rettigheter i våre naboland. Visste du at i Danmark har barna fått sin egen fagforening som blir kalt BRIS? (Børns rettigheder i samfunndet?) Kanskje der er på tide at vi får noe liknende her i landet? (Programbladet nr.6,1973:13).

I tråd med denne utvidete fortolkningen av forbrukerspørsmål laget *Kremmerhuset*-redaksjonen programmer både om luft- og vannforurensning(Programbladet nr.13,1973), trafikkproblemer (Programbladet nr. 39, 1973) og betydningen av å lage gode skolegårder for barna(Programbladet nr.18, 1973) Det som begynte som et enkelt program om salg av varer, endte opp som kritiske innblikk i politiske og økonomiske prioriteringer.

### **12.5. Inn med distriktene - Lefsa og Halvsju**

I 1973 fikk mellomgruppen nok et magasinprogram som gikk ca. én gang i måneden, nærmere bestemt *Lefsa*. Denne programtittelen figurerte på mellomgruppens programflate fram til sommeren 1977, og i likhet med *Kremmerhuset* forandret programkonseptet seg underveis.



Denne serien, som ble laget av Kari Skollerud og Dag Åkerson Moe, hadde en bred og diffus målsetting:

Hva skal så Lefsa inneholde? Det er et magasin som vil ta for seg alt som har med barnekultur og - miljø å gjøre, opplyser Kari Skollerud. Denne aldersgruppen mellom småbarn og ungdom vil nå få sjansen til å engasjere seg, fordi vi akter å satse sterkt på kontakten med seerne. Vi vil oppfordre dem til å fortelle oss når det foregår noe blant dem som kan være av felles interesse; sport, teater eller annen aktivitet (Programbladet nr.5,1973:16).

*Lefsa* satset altså i utgangspunktet på å være et aktiviserende program som laget reportasjer om tiltak som unge hadde satt i gang for å stimulere seerne til egenaktivitet, og for å avhjelpe fritidsproblemer (Programbladet nr. 24, 1974). Denne målsettingen var velkjent fra 60-tallets programmer som f.eks. i *Falkeklubben*. Men det var en ny tendens at *Lefsa*-redaksjonen framhevet at de ikke kom til å satse på enere, men ville la alminnelige barn og deres barnekultur slippe til på skjermen. (Programbladet nr.42,1975).

Det første programmet i *Lefsa*-serien handlet om gruppedannelser og om det å føle seg utenfor. Det neste fortalte om barns tilværelse i en liten fjellbygd, og det tredje tok for seg barn og kommunikasjon, det vil si barnets forhold til radio, fjernsyn, dagspresse, ukepresse og serieblader (Programbladet nr.5, 1973:16). Men etterhvert kom hovedtyngden av innslagene i *Lefsa* til å være distriktsreportasjer. Årsmeldingen fra 1974 fortalte at *Lefsa* hadde etablert seg som Barne- og ungdomsavdelingens reisende magasin.

Men et rent distriktsmagasin kom *Lefsa* aldri til å bli. I 1974 ble det såkalte *Lefsa*-huset etablert. Dette huset bestod av en rekke 'kroker' som anga emner som programmet var opptatt av. Det fantes en litteraturkrok, en forbrukerkrok, en matkrok i tillegg til et teaterloft og en hobbykjeller (Programbladet nr.35, 1974).

I 1975 og 1976 etter inngikk *Lefsa* kompaniskap med et annet program kalt *Lompa*. Tema som ble drøftet i *Lefsas* 45 minutter lange sending, ble fulgt opp to uker seinere i *Lompas* sending som varte i 25 minutter. Dersom det hadde kommet reaksjoner på noen av på *Lefsas* innslag i brev form, ble disse lest opp i *Lompa*.

I 1975 ble det i disse programmene snakket om kjønnsroller, barn og trafikk, mobbing, voksen-/barnrelasjonen, våaktiviteter, forholdet lærer/elev, popmusikk og fremmedarbeiderproblematikken (Årsmeldingen 1975:109). Året etter ble emner som hobbyer, serieblader, diktning, filming, musikk og fotografering tatt opp til diskusjon. (Årsmeldingen 1976:101).

Det neste blandede magsinprogrammet som mellomgruppen fikk, kom først i 1979 og het *Halvsju*. Startskuddet til denne serien, som ble produsert av en stab på ti personer med Berit Nesheim som redaktør, gikk 27 januar, og programmet fortsatte å gå hver lørdag resten av året. Hver fjerde sending i denne serien ble for øvrig sendt direkte fra distriktskontoret i Tromsø, og månedens siste program ble kalt *Trill-Rundt* og var et slags barnas *Norge rundt* som viste barnas aktiviteter på ulike steder i Norge.

Hver sending var på femti minutter og de faste programlederne i sendingene fra Oslo var Kari Julsrud og Trond Viggo Torgersen. Den sistnevnte ble imidlertid ganske raskt byttet ut med Ivar Dyrhaug. Dette programmets målsetting ble formulert på denne måten:

Stoffområdet for programmet er barns oppvekstvilkår og hverdag her i landet, om barns virkelighet - forelskelser, mobbing, hjem og skole. Dermed er det ikke sagt at vi skal lage en barnetime fylt av gravalvor, men prøve å finne en balanse mellom alvor og humor (Programbladet nr.1, 1979:18-19).

I løpet av 1979 ble det laget programmer om puberteten, kjøpepress, rusmidler, drømmer, vennskap, rettferdighet, aggresjon, teater og litteratur (Programbladet nr.48, 1979).

## **12.6. Dokumentarfilmer- barns levevilkår i Norden**

I *Lefsa* såvel som i *Kremmerhuset* og *Halvsju* ble det fokusert på problemer som barna møtte på i sine hverdagsliv. I dette henseende utviklet skolebarnas fjernsynsprogrammer seg i takt med småbarnsprogrammene. Barns hverdagsliv i latter og gråt kunne også ha tjent som samlebetegnelse for en betydelig del av den produksjonen BUA rettet mot mellomgruppen. I tillegg til de nevnte programmene, bestod en relativt stor del av dokumentarfilmtilbudet også av tekster som viste store og små hendelser i barnas dagligliv. Interessen for distriktene gjenspeilte seg for øvrig også i denne sjangeren. Fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling hadde allerede på 60-tallet fått flere påminnelser

fra Kringkastingsråd og Programutvalg om at de måtte sørge for at også bygdeungdommen fikk slippe til på skjermen med sin kultur og sitt levevis. Slike påminnelser ble det flere av på 70-tallet.

### **12.6.1. TV-barnet fra 0 til 1 år**

Men den første dokumentarserien om barns liv og oppvekstvilkår hadde riktignok ikke et distriktpolitisk siktemål. I 1971 ble det sendt en serie på åtte programmer som het *TV-barnet*. Her fikk seerne følge med i hva som skjedde i en familie som fikk et barn. Programutvalget stilte seg positivt til denne serien. Et av utvalgets medlemmer, fru Hjertholm, uttalte at "Programmene om TV-barnet har vært godt. De har på en naturlig og grei måte tatt opp ting som angår alle med barn (Referat fra møte i Programutvalget 12.03, 1971:8).

Fjernsynet kom inn i familien et par uker før barnet ble født, og serien ble avsluttet med barnets 1-års dagen. Hvert program ble innledet med noen oppsummerende bemerkninger av Ann-Cathrin Ramberg og Rolf Riktor. Riktor hadde idéen til programmet, og opplegg og regi var av Ramberg. Episodene ble sendt annenhver lørdag i den første halvdel av 1971, og hadde følgende overskrifter: 1. Ventetid, 2. Gutt eller pike?, 3. En liten fugleunge, 4. Familiens midtpunkt, 5. Flyttedag, 6. Min første sommerferie, 7. Ugangskråke, 8. Jeg fyller år.

### **12.6.2. Å være 12 år**

Samme år kom en Nordvisjonsserie kalt *Å være 12 år* som vakte atskillig mer debatt. Dette prosjektet forsøkte å gi et bilde av 12-åringers hverdagsliv i de nordiske land. Det norske bidraget, som var instruert av Nina Valle, handlet om Svein-Rune Wian fra fiskeværet Kjøllefjord i Finnmark. Fjernsynslaget opplevde problemer under opptaksperioden. Det var tydeligvis ikke like enkelt alltid å lage distriktsreportasjer:

Været i Finnmark viste seg ikke fra sin beste side, (...).Vi ble svært hemmet av en snøstorm som raste nesten hver dag, og vi var mer interessert i 12-åringen vår enn i å lage værreportasje. Egentlig burde vi ha bodd i Kjøllefjord et halvt år for å kunne følge Svein-Rune og fange inn de naturlige situasjonene i dagliglivet. Nå foregikk opptakene i løpet av et par ukers tid, og det sier seg selv at resultatet må være både

fragmentarisk og springende. Sammenhengen i denne billedfortellingen blir derfor å finne i kommentaren (Programbladet nr. 42, 1971:15).

Men det var på ingen måte det norske bidraget som vakte oppsikt. Oppstyret ble besørget av Sveriges Radio som hadde laget et program om ei 12 år gammel jente som berørte emnene forelskelse og erotikk. Programmet vakte så skarpe reaksjoner at fjernsynet, to dager etter at programmet gikk på luften, laget et debattprogram om den nevnte sendingen. I Programutvalget for fjernsynet mente dessuten både formannen og flere av medlemmene at dette programmet ikke egnet seg for barn, og at NRK på dette punktet hadde vist dårlig skjønn. Reaksjonene gjaldt ikke så mye at det var en del "klining" i kjærtegn i programmet, men at sendingen gav et forvrengt bilde av livet til en normal 12-åring. "Det syner ikkje ein normal 12-åring sitt liv og kvardag, ikkje i vårt land, og heller ikkje i andre land"(Programutvalget for fjernsynet 12.11.1971).

### **12.6.3. Dokumentarfilmer for aktivisering og imot urbanisering**

I 1974 ble det laget en Nordvisjonsserie som i sin helhet konsentrerte seg om å skildre 7-12 åringers hverdag i utkantstrøk. NRK dro i den forbindelse til Aurland i Sogn, der 12-åringen Trygve Skjerdal ble hovedpersonen i en film med tittelen *Trygve og de andre*". NRK kom hjem med så mye materiale at det ble laget nok en film om Trygve. Den ble kalt *Det tek til å lakke mot slutten hjå oss og den nye slekta skal overta*. I denne filmen stod fjellgården Skjerdal sentralt med seterdrift og andre aktiviteter (Årsmeldingen 1974:88).

Denne serien kom før øvrig i forbindelse med et Nordvisjonsprosjekt kalt '7-12 år i Norden 'som hadde som mål å lage fjernsynsprogrammer som kunne "motvirke fjernsynsseingens passiviserende virkning gjennom å styrke den del av programtilbudet som går på barns miljø og deres muligheter for utfoldelse gjennom forskjellige aktiviteter"(Årsmeldingen 1974:88).

På 60-tallet var nødvendigheten av distriktsreportasjer for barn blitt begrunnet med at også barn fra landsbygda hadde behov for å se barn i samme livssituasjon på skjermen. Men på 70-tallet ble kravet om flere sendinger fra utkantstrøk også knyttet til en opplevelse av at fjernsynet hadde bidratt aktivt til en urbanisering av samfunnet. I programutvalget ble det hevdet at det eksisterte forskning som viste en slik forbindelseslinje.

På et møte i Programutvalget for fjernsynet den 13.12.1972 holdt Oscar Olsen en innledning hvor han henviste til en undersøkelse foretatt av medieforsker Anita Werner. Ifølge Olsen hadde Werners forskning vist at innføringen av fjernsynet hadde ført til at ungdom på landsbygda hadde lagt seg til mer bymessige fritidsaktiviteter, og at landsungdommene dessuten hadde begynt å ønske seg over i mer glamorøs yrker enn de det lokale næringslivet kunne tilby. Etter Olsens innlegg skjøt kringkastingssjef Elster straks inn at Anita Werners undersøkelse var blitt misbrukt av mange, og at undersøkelsen hennes ikke konkret påviste eller hevdet at fjernsynet spilte en aktiv rolle i den generelle utflyttingsprosessen fra landsbygda som hadde begynt lenge før fjernsynet ble utbygd. Elster påpekte dessuten at fjernsynet også kunne bidra til å forhindre fraflytting fordi mediet dempet følelsene av å være isolert, og at det var denne begrunnelsen som var blitt brukt da utbyggingen av fjernsyn i Finnmark ble forsert. Imidlertid påpekte Ørbeck Sørheim at uansett om fjernsynet ikke hadde noen direkte skyld i utflyttingsspørsmålet, så måtte institusjonen allikevel bidra til å forhindre fraflyttingen fra bygde-Norge ved å sørge for informere om de yrkesmulighetene som fantes i utkantstrøk (s.16).

### **12.7. Barns levevilkår i resten av verden**

Men om det ble satset en god del på å skildre nordiske barns hverdagsliv på 70-tallet, ble det vist atskillig flere dokumentarfilmer som handlet om barn i andre land. Mange av disse dokumentarfilmene var produkter som BUA byttet til seg gjennom EBU-samarbeidet. Produksjonen av dokumentarfilmserier innenfor EBU, hadde startet allerede på 60-tallet, og i Årsmeldingen fra 1970 ble det slått fast at man nå var i gang med den sjuende serien i denne dokumentarfilmutvekslingen (s.112).

Kontakten med de andre EBU-landene betydde imidlertid ikke at BUA primært bød på historier om europeiske barn. I 1971 fikk mellomgruppen servert filmer både fra Brasil, Nepal, Afrika og Australia. I 1974 gikk serien *3 jenter* som hentet stoff fra Kurdistan, Afghanistan og Libanon (Årsmeldingen 1974:88), og året etter gikk 6 svenske programmer hvorav de tre første het *Barn i England* og de tre siste het *Barn i Vest-Afrika* (Årsmeldingen 1975:110).

Iveren etter å spre kunnskaper om hvordan barn andre steder på kloden hadde det, ble ikke mindre i den siste halvdel av 70-tallet. I 1976 kom en lengre serie om ei tyrkisk jente og en serie om immigrasjonsfamilier i USA i tillegg til flere enkeltstående programmer fra forskjellige deler i verden (Årsmeldingen 1976:103). Året etter ble det vist en serie kalt *Barn i andre land* som håpet på å skape større toleranse for andre folk å raser ved å la barna få 'møte' jevnaldrende i Canada, Jugoslavia, India, Kashmir og Guatemala (Årsmeldingen 1977:114).

1978 var kanskje det året hvor det ble satset aller sterkest på denne programtypen. *Barn i andre land*-serien fortsatte, men i tillegg ble det i forbindelse med årets Redd barna-aksjon vist filmer fra land hvor denne organisasjonen hadde engasjert seg (Årsmeldingen 1978:106-107). Ti året ble avsluttet med en Nordvisjonsserie på tolv programmer kalt *Barn i arbeid* som satte fokus på barn i Asia, Afrika, Sør-Amerika. BUAs bidrag i denne serien var to programmer fra Grønland (Årsmeldingen 1979:115).

### **12.7.1. En ny økonomisk verdensordning og fremmedarbeidere i Norge**

BUA begrunnet den høye prioriteringen av dokumentarfilmer om barn i andre land på flere måter. Avdelingen påpekte blant annet at de nå sørget for at barna fikk et langt mer nyansert og realistisk bilde av barnas situasjon i fattige land enn tidligere, og at dette var nødvendig for at seerne skulle få anledning til "å forberede seg til å bli en del av en ny verdensordning med bedre, eller i hvert fall mer like, levevilkår for alle (Programbladet nr .3, 1978: 54).

Uttrykket ny verdensordning henspiller på begrepet 'ny økonomisk verdensorden' som dukket opp i 1974 i forbindelse med krav som en rekke U-land fremmet gjennom FN-systemet. U-landene mente at det ikke primært var U-hjelp de trengte, men at de rike landene endret sin økonomiske politikk og sin handelspolitikk slik at U-landene kunne få bedre markedsvilkår for sine varer og mer styring med sine egne ressurser (Mjøset 1986:382-383).

I pakt med denne tankegangen sluttet også BUA med innsamlingsaksjonene sine på 70-tallet. Mange hadde etterhvert mistet tiltroen til at U-hjelpen maktet å minske kløften

mellom fattige og rike land. Tvert i mot skjedde det flere steder at de moderniseringsprosjektene som fulgte i bistandspolitikkenes kjølvann, ofte gjorde de rike enda rikere uten å hjelpe de fattige i nevneverdig grad. Dessuten forholdt det seg slik at de landene som fikk bistand ikke alltid utviklet seg i fredelig og demokratisk retning. En viktig hendelse i denne sammenhengen var Idi Amins maktovertagelse og terrorregime i Uganda som førte til at all norsk U-hjelp til dette landet ble stanset i 1971. U-hjelpen som på 60-tallet hadde fortonet seg som et forholdsvis enkelt og ukomplisert ønske om å utvise nestekjærlighet, ble på 70-tallet betraktet med den største mistenksomhet på grunn av nye innsikter i politiske og økonomiske maktspill. Kort sagt, var det ikke like enkelt å være snill og hjelpsom på 70-tallet som på 60-tallet (Bull 1982: 413-419).

Men den sterke interessen for hvordan barn i andre land levde var også, som allerede antydnet, knyttet til et ønske om å lære barna toleranse og forståelse for fremmede kulturer. For det første ble verden stadig mindre på grunn av raskere og mer effektive kommunikasjonssystemer, men viktigere enn dette var nærværet av de såkalte fremmedarbeiderne. I 1965, da det var 15.000 ledige arbeidsplasser i Norge, begynte man å diskutere behovet for import av utenlandske arbeidere. Det ble antatt at dersom veksten i produksjonen skulle fortsette så måtte tilgangen på arbeidskraft øke. Så begynte utlendingene å komme: I 1968 ble det registrert 45.264 utenlandske statsborgere i Norge. I 1970 var antallet steget til ca. 80.000. Ikke alle mente at fremmedarbeiderne var en berikelse for landet. Mange oppfattet dem som en trussel, og de ble vanligvis gitt det tyngste og dårligst betalte arbeidet. Fremmedarbeiderne ble ganske raskt Norges nye underklasse (Ustvedt 1981:324). BUA ønsket å bidra til å skape bedre levevilkår for utlendingene ved å sende programmer som kunne dempe frykten for innvandrerne ved å øke kunnskapene om deres kulturelle bakgrunn.

### **12.7.2. Konflikten mellom jøder og palestinere**

Men til tross for en forbilledlig målsetting var det ikke til å unngå at noen av filmene, til tross for sin barnefokusering, kom til å berøre betente politiske konflikter; og nok en gang var det konflikten mellom jøder og palestinere det gjaldt. Som påpekt hadde BUA på 60-tallet gitt sin støtte til staten Israel gjennom flere innsamlingsaksjoner uten at noen hadde reagert på dette. På dette tidspunktet hadde tydeligvis den norske velviljen overfor Israel

hadde vært stor. Men på 70-tallet kom palestinerne vanskelige stilling mer i fokus, og det dannet seg etterhvert temmelig skarpe skillelinjer i Norge når det gjaldt denne konflikten.

Filmen som utløste debatt handlet om en palestinsk jente kalt Afasi (Dahl og Bastiansen 1999: 511-512). I denne filmen ble det påstått at israelerne la ut eksplosivt leketøy. På dette grunnlaget beskyldte flere av Programutvalgets medlemmer BUA for mangel på skikkelig dokumentasjon og balanse i fremstillingen som de mente gikk udelt i palestinerne favør. Det ble hevdet at palestinerne hadde brukt denne påstanden som et skittent propagandatrick for å sverte Israel, og det ble minnet om at Goebbels hadde brukt lignende metoder under den 2. verdenskrig. Filmen fyrte opp under antisemittiske holdninger ble det sagt, og det ble påpekt at dette ikke var et program for lettpåvirkelige barn. For Programutvalgets leder ble konklusjonen: "Det var et rystende program, fordi det kunne virke sterkt indoktrinerende på barn. Når dette programmet ble sendt, vil jeg gå inn for en offentlig beklagelse"( Referat fra møte i Programutvalget 1.17.75: 11).

NRK hadde ikke mye å si til sitt forsvar. Kringkastingssjef Elster sa at han ikke hadde fått med seg episoden med leketøyet fordi han hadde anlagt en lese måte som fokuserte på hvordan tilværelsen i en flyktningeleir innebar at barn ble indoktrinert og opplært til vold. Videre sa han at han hadde godtatt programmet under den forutsetning at det ble laget et lignende program som fokuserte på den israelske siden (s.9). Jon Kvalbein mente imidlertid i forbindelse med det sistnevnte synspunktet, at når det gjaldt barn, var det ikke tilstrekkelig å skape balanse ved å presentere motsatte synspunkt i et seinere program. Balansen måtte etableres i et og samme program ganske umiddelbart (s.14).

Fjernsynsdirektør Otto Nes på sin side forsvarte programmet fordi han hadde forstått denne sendingen som et palestinerbarns subjektive oppfatning av den politiske konflikten. Han hadde på sin side vært mest opptatt av om programmet eventuelt kunne oppfordre barn til å leke krigsleker (s.13).

Rolf Riktor beklaget episoden, men unnskyldningen var noe betinget:

Vi synes vi har plikt til å vise bilder fra forskjellige sider av et problem som dette. -  
Det er nokså åpenbart at når vi gjør det, vil det av de berørte partene komme til å



føles som et angrep, påstander eller beskyldninger som går på deres ære løs. Men jeg kan ikke se hvordan vi kan unngå slike konfliktsituasjoner. Jeg kan se hvordan vi må skjerpe oss når det gjelder vår dokumentasjon, og vår evne ved valg av formuleringer. Likevel kan jeg ikke se at vi kan unngå å komme i situasjoner som kan likne denne hvis vi skal behandle flere sider ved en sak, også brennbare saker(ibid.).

NRK var altså ikke villig til å bukke og skrape for de innsigelsene som Programutvalgets medlemmer kom med. I sin programproduksjon var de BUA ansatte heller ikke alltid like villige til å skape balanse mellom ulike synspunkter. Dette kom tydelig fram da Else Myklebust og Bente Weisser kom hjem fra Sør-Amerika der de hadde laget et program om barn i Venezuela og Guatemala. De to programskaperne ble stilt følgende provoserende spørsmål av Per Anders Aas i Programbladet:

Ofte har man presentert barn i andre kulturer bare ved å konsentrere seg om det fremmedartede eller understreke fattigdommen. Går dere et skritt lenger - fra *hvordan* og til *hvorfor*?

Myklebust og Weisser svarte på denne måten:

Vi kunne laget tradisjonelle programmer. Det fantes mye spennende og eksotisk, og nok fattigdom til å gi dårlig samvittighet. Vi møter barn og familier i deres miljø - men vi legger ikke vekten på *håpløsheten*, som man har gjort så altfor ofte. Folket har initiativ og arbeidsvilje. Før kunne man slå seg til ro og si: Tilfeldigvis er vi her oppe i Norge spesielt heldige, mens de som bor i Sør-Amerika ikke har det så godt - og slik er verden. Men det er ikke nok å konstatere, og vi spør: Når menneskene arbeider hardt og en nasjon er rik på ressurser - hvorfor finnes det da så mange fattige? Alt ville ikke ordne seg hvis de rike i landet ga penger til de som intet hadde. Makt- og eierforhold er kompliserte, og flernasjonale selskaper trekker verdier ut av landet. Vi blir kjent med en columbiansk far som arbeider fast på en stor bananplantasje. Det statlige jordreforminstituttet har gitt ham lån til å kjøpe et stykke der han jobber resten av dagen. Men gjelden gjør at han ikke har råd til vanningsanlegg, og uten vanningsanlegg får han ikke nok avkastning til å betale gjelden. Man må spørre seg om myndighetene virkelig er interessert i at det går bra med jordstykket hans. Frykter de at han skal bli en konkurrent til fruktkompaniet som bestemmer bak kulissene?

Programbladets journalist spurte videre:

- Dere stiller spørsmål, legger fram fakta og lar barna selv få svare. Nøytralt blir det vel neppe?

Når et flernasjonalt selskap utarmer et land, tar vi ikke standpunkt *for* selskapet. Såpass langt må man kunne gå i et barneprogram(Programbladet nr .34, 1977:11).

## 12.8. Naturen blir til et økosystem

Naturen ble også i økende grad et politisk konfliktområde på 70-tallet. Dette kom til å nedfelle seg i de natur- og dyreprogrammene som BUA gav mellomgruppens seere i den nevnte perioden. Miljøvern hadde ikke vært en fremmed tematikk i 60-tallets programmer heller. Barna ble oppdratt til ikke å kaste fra seg rusk og rask ute i naturen. Da var man et natursvin. Men på 70-tallet ble interessen for naturvernproblematikken enda sterkere, og BUA satset nå i hovedsak på å informere barna om den hårfine balansen mellom naturens ulike økosystemer.

*Falkeklubben*, som fortsatte å gå noen ganger i 1970, tok i anledning Naturvernåret opp relevante emner som blant annet vannforurensning, og i den forbindelse gav programmet en innføring i hvordan forurensning i vann kunne måles (Programbladet nr.11,1970). Men 70-tallets viktigste program når det gjaldt natur- og dyreliv var *Naturmagasinet* til Sverre M.Fjeldstad. Dette programmet, som hadde startet i 1967, fortsatte utover på 70-tallet, men i 1975 ble programmet integrert i et bredere format kalt *Utendørs*.

*Naturmagasinet* endret seg ikke mye i det nevnte tidsrommet bortsett fra at en stor del av 70-tallets programmer handlet om afrikansk dyreliv. Tidligere hadde Fjeldstad kun konsentrert seg om den norske flora og fauna. Han begrunnet dette skiftet på denne måten:

At jeg nå går inn for å vise seerne afrikanske dyr, skyldes ikke at jeg er lei av å studere og filme nordiske dyr (...) - Øst-Afrikas dyreliv er bare så mye mer rikt og variert, bl.a. er det lettere å studere samspillet mellom dyreartene der nede. I løpet av noen få timer kan en se hvordan naturen arbeider uten at mennesker griper forstyrrende inn, og ødelegger balansen, slik det ofte skjer i Europa. Kort sagt, jeg er blitt så fascinert av Afrika, at jeg kommer til å reise dit flere ganger i årene framover (Programbladet nr.49, 1973:13).

Dette sitatet gir en indikasjon på at Fjeldstad ønsket å formidle kunnskaper om økobilansen i naturen. I et intervju med Programbladet i anledning Naturvernåret var han opptatt av det samme budskapet:

Alle ting har et forhold til hverandre og man kan ikke utrydde en faktor uten å skade noen andre. Det ville selvsagt være en fordel for jordbruket om vi kunne utrydde visse typer skadelige insekter, men det ville være en katastrofe for den fuglen som lever av akkurat det insektet. Det er naturvern å la småfuglen ha sitt matgrunnlag i fred. Folk må lære å forstå at selv den aller minste skapning i naturen er med i den store sammenhengen og er en del av det hele (Programbladet nr.5,1970:10).

Da *Naturmagasinet* ble en programpost i *Utendørss*, flyttet Fjeldstad kamerablikket sitt tilbake til hjemlige trakter, riktignok i form av repriser fra hans gamle filmopptak. *Utendørs* var nemlig en naturmagasin som handlet om nordisk natur- og dyreliv. Bortsett fra Fjeldstads egne filminnslag, bestod denne sendingen av at amanuensis ved Botanisk laboratorium ved Universitetet i Oslo, Leif Ryvarden, satt i studio sammen med to barn og snakket om filmene og andre ting som de nylig hadde opplevd ute i skog og mark. I dette programmet, som i så mange andre barneprogrammer, ble seerne oppfordret til å skrive til redaksjonen og spørre dersom de lurte på noe (Programbladet nr. 5, 1975:14).

### 12.8.1. Vår avhengighet av naturen

I 1978 kom Nordvisjonsserien *Stoppstedet jorden*. Episodene ble sendt hver onsdag i en periode på ti uker. I denne bredt anlagte serien stod også miljøbevissthet i fokus:

Målet for programserien "Stoppstedet jorda" er å gi barna kunnskaper om det miljøet vi lever i, sier Leif Stavik som er leder av dette nordiske prosjektet. Da vi begynte å arbeide med serien, samlet vi oss om noen hovedpunkter. For det første ville vi vise hvordan naturen er blitt formet og hvordan menneskelig liv er oppstått. Når alt kommer til alt er vi mennesker svært avhengige av naturen, det blir demonstrert i et program. Til slutt tar vi for oss den slitaskjen på våre miljøer som er oppstått, og hva vi kan og må gjøre for å komme oss ut av den situasjonen (Programbladet nr. 39, 1978:17).

De tre norske bidragene *Stoppstedet jorda* handlet henholdsvis om urskogsområdet i Pasvikdalen, om granskogens betydning for økonomi og friluftsliv, og om høyfjellsplatået Hardangervidda. Svenskene laget tre programmer som tok for seg jorda plass i verdensrommet, og de tre danske programmene handlet primært om energiforbruket og dets betydning i samfunnsformasjonen (Programbladet nr. 39, 1978:17).

De holdningene som de nevnte programkonseptene var fundert på, kan fortelle at BUA forsøkte å bidra til det generelle naturvernsarbeidet som skjød fart i Norge utover på 70-tallet ansporet av det Europeiske Naturvernåret i 1970. På 50-tallet var det lite snakk om naturvern i Norge. Men i løpet av det neste tiåret ble stadig flere oppmerksomme på de tiltakende ødeleggelsene av natur og miljø. Allerede i 1962 ble det arrangert naturvettaksjoner som tok sikte på å klargjøre enkeltmenneskets ansvar for omgivelsene. Begrepet

natursvin ble lansert. Men arbeidet mot å bøte på de mer omfattende og systematiske miljødeleggelsene forårsaket av trafikk, industri og jordbruk skjøt ikke fart før mot slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet. I 1967 bestemte Stortinget at 14 naturområder skulle fredes som nasjonalparker. I 1969 ble Norsk Institutt for Luftforskning dannet. I 1970 vedtok Stortinget en ny lov som forbød giftutslipp i sjøen, og den 5.mai 1972 ble Miljøverndepartementet opprettet (Ustvedt 1981:429-453).

### **12.9. Andre faktaprogrammer – sport og bøker**

Sport og fritidsliv hadde vært en viktig komponent på 60-tallets programflate for skolebarna. Det allerede omtalte magasinprogrammet *Sport'n* fortsatte å gå i 1970, men ble så lagt ned. Men høsten 1974 dukket det opp et annet sportsprogram kalt *Sportshjørnet* som ble sendt hver uke et godt stykke ut på vinteren. I det første programmet i denne serien tok Knut Th. Gleditsch opp svømming fordi det var EM i svømming uken etter. Dessuten ble det satt av tid til et besøk på et idrettsgymnas på Flisa der svømmelagets landslagstrener holdt til sammen med mange av svømmerne (Programbladet nr. 33, 1974:12). I løpet av høsten 1975 ble imidlertid *Sport'n* tatt opp igjen blant annet med to programmer om bordtennis (Programbladet nr.12, 1975) og et sending som i handlet om de forsakelsene som idretten krevde av sine unge utøvere (Programbladet nr.17, 1975). Sport fortsatte med andre ord å henge med på mellomgruppens programflate utover på 70-tallet, men noen markant satsning på denne typen programmer var det ikke.

BUA følte seg også forpliktet til å støtte boken når det gjaldt programmene for skolebarna. I 1972 laget Kari Skollerud et par programmer som handlet om bøker, og i en omtale av disse sendingene i Programbladet ytret Lauritz Johnson at han med dette håpet på å ta igjen det forsømte på barnelitteraturens område (Programbladet 37, 1972:16)

Det var altså tydelig at BUA hadde dårlig samvittighet fordi de ikke egnert seg nok til barneboken. Men samvittighetsnaget var ikke verre enn at det tok flere år før det igjen ble satset på bøker på en mer substansiell måte enn gjennom enkeltinnslag i andre programmer. I 1976 kom programmer to kalt *Kryss i marginen* som inneholdt både bokstoff og visesang (Årsmeldingen 1976:102).

### 12.10. Underholdningsprogrammer

På 70-tallet laget BUA flere underholdningsprogrammer på lørdagene som var innrettet mot mellomgruppen, men som også hadde til hensikt å samle hele familien foran skjermen. Høsten 1970 ble det lagt ned mye ressurser i et slikt familieprogram med det betegnende navnet *Omnibus*, som betyr for alle. Redaktøren for denne satsningen var Gunnar Grimstad. Hver sending bød på en halvannen times variert underholdning med både filmer og studioopptak. Det ble blant annet vist to filmer med *Stompa & Co...* Blant emnene som ble behandlet i programmet kan nevnes barn og kunst, barn og vold, sport og teater. Imidlertid viste det seg temmelig raskt at dette programmet ble for ressurskrevende og det fortsatte ikke inn i 1971.

Et fast innslag i *Omnibus* var 'Postkassen' hvor barna kunne skrive inn, og hvor det ble tatt opp små og store problemer (Programbladet nr.36, 1970). Dette innslaget ble en større suksess enn forventet. Brevene strømmet inn og mange skrev om til dels alvorlige problemer. På bakgrunn av dette materialet ble det i 1971 laget et program for voksne hvor Ragnar Baartvedt var programleder, og hvor blant annet barneforskeren Per Olav Tiller fra Institutt for anvendt sosialvitenskapelig forskning var invitert. I et intervju kommenterte han barnas innsendte brev på denne måten:

Myten om den "lykkelige barndomstid" får vi tro er på vei til å miste sin gyldighet, men fremdeles tror jeg det blant voksne er en nokså utbredt oppfatning at det å være barn er lett, sier Per Olav Tiller. Man forestiller seg barndomstiden som en tilværelse med "gleder og sorger", men uten egentlige vanskeligheter. Forskningen har for lengst gjort det klart at dette er en fatal misforståelse (Programbladet nr. 23, 1971).

I 1971 ble *Omnibus* erstattet av *Vil du være med så heng på*. I de fire første sendingene var Rolf Kirkvaag programleder sammen med den allerede omtalte dukken Titten Tei. De fire neste programmene ble ledet av Bjarne Volle. Dette familieprogrammet bestod også av et spekter av innslag. Det begynte med noe for de aller yngste, nærmere bestemt en innkjøpt serie med dukken Pinocchio i hovedrollen. Deretter ble det vist filmer for de litt større barna, og til slutt fulgte gjerne musikalske innslag eller andre former for opptredener (Programbladet nr. 35, 1971:25). Som allerede nevnt var også denne serien innrettet mot å gi barnet emosjonell støtte i det som nå ble oppfattet som en vanskelig oppvekst.

I 1972 ble det laget to underholdningsprogrammer med Dizzie Tunes og Titten Tei kalt *Ra-ta-ta*. Disse var mer av det lystige slaget, og om høsten 1973 kom fem programmer kalt *Kikk-inn!*. Denne serien bestod av en rekke velkjente ingredienser:

*Kikk-inn!* - er det nye underholdningstilbudet for hele familien kalt. Før jul kommer det fem programmer og alltid på en lørdag.

VI inviterer en del mennesker og dyr til oss i studio, sier Dag Åkeson Moe, programlederen denne gangen. Han røper også noe av innholdet og forteller at vi kommer til å møte en hare som hater natur. Det blir en prat med én som lever av å spille dokketeater, Kjell Smidsrød. Barn fra Norges sørligste kommune, Lindesnes kommer på besøk. Det gjør også Tom Haller som vet nesten alt som smådyr. Noen av dyra har han med seg i studio.

Stumfilm står også på programmet og musikk! Kåre Grøttum leder Kikk-inns eget orkester som består av Per Løberg (kontrabass). Stein Lea (trommer) og gjest denne gangen Kristian Berghem (saksofon) (Programbladet nr. 37, 1973).

En serie i den samme sjangeren var *Blanda drops* som kom i fire utgaver høsten 1977. Nina Valle hadde regien på denne, serien og programleder for det første programmet var tryllekunstneren Tore Torell (Programbladet nr. 37, 1977:17).

Innimellom disse meget varierte underholdningsformatene ble det sendt en rekke underholdningsprogrammer som i første rekke dreide seg om sang og musikk. I 1974 laget Knutsen og Ludvigsen en programserie kalt *Tut og Bæp*. I løpet av sommeren samme år sendte fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling tre programmer som hver gang ble ledet av forskjellige anerkjente musikere som opptrådte foran en stor gruppe barn. Maria Gamborg Hulbekkmoe var først ute, deretter fulgte Nora Brockstedt og til siste fikk seerne møte Finn Kalvik. Barna i studio lærte de forskjellige sangene under opptakene og deltok med sang, klapp og kroppsbevegelser (Programbladet nr. 25, 1974).

Året etter gikk *Barnas musikkverksted* på lufta med i alt seks programmer. Lederen av dette programmet var Marie Foss. Poenget med programmet var å formidle umiddelbar musikkglede og aktivisere barna:

Poenget er selv å være aktiv og lage musikk; synge, spille, lytte til toner og ord, forene sang, lek og bevegelse, forme og finne på! (Programbladet nr. 52, 1974 og nr. 1, 1975)

I 1976 var det igjen visesang det ble satset på i serien *På visebesøk* hvor visesangeren Leif Gjerland dro rundt i landet og besøkte barn som han sang sammen med (Årsmedlingen 1976).

### **12.10.1. Nordiske konkurranser med en myk profil**

Men BUA hadde flere underholdningsprogrammer for mellomgruppen. På 60-tallet var det gitt plass til en del konkurranseprogrammer på mellomgruppens programmeny. Det samme var tilfellet på 70-tallet selv om denne sjangeren hadde en marginal posisjon på programflaten i dette tiåret. Det samnordiske prosjektet *Firkløver*, som ble sendt for første gang i 1969, ble fulgt opp i 1970. Bortsett fra dette programmet ble det kun sendt et konkurranseprogram til. Det kom i 1974 og het *Mosaikk*. Denne serien på i alt åtte programmer var også en Nordvisjonsproduksjon. Programinstruktørene var Ole Frøstrup fra Danmark, Orvo Kontio fra Finland, Bo Billtén fra Sverige og Stein Wien fra NRK. Programleder var den danske skuespilleren Kjeld Nørgaard.

I hver sending var det 12 barn i 12-13 års alderen fordelt på tre lag i studio. Hvert lag bestod av barn fra de fire nordiske landene som i fellesskap skulle finne løsninger på forskjellige oppgaver. Det ble fra programskapernes side forsikret om at dette ikke dreide seg om noen form for beinhard konkurranse:

Konkurransmomentet er der, men der er lagt stor vekt på lek og moro. Under sendingene blir de 12 barna i studio stilt ovenfor høyst varierende oppgaver. Det blir crazy-filmer, praktiske oppgaver, ren underholdning og først og sist - BILLEDFRONTEN.

Billedfronten er en slags mosaikk som har gitt serien navn. Den er en 6-delt tv-skjerm som kan brukes til mange oppgaver. F.eks. kan man starte med å vise én del av et bilde som felt for felt blir samlet i sin helhet. Det laget som først kan se hva helheten blir, skal trykke på en knapp i studio og laget høster poeng. Eller man kan vise 6 ulike bilder ett for ett i likhet med vårt eksempel her, der vi ser personer som spiller på ulike instrumenter. Det lag som oppdager hvem som er fiolinisten, og gir signal først, har vunnet (Programbladet nr.40, 1974).

### **12.11. Fiksjoner – å finne seg selv og andre**

Ledelsen av BUA kom med stadige hjertesukk om at de ikke fikk laget nok dramatiseringer for barna på grunn av de høye kostnadene i forbindelse med slike produksjoner. På 60-tallet ble det en rekke ganger grepet ganske dypt i pungen for å

finansiere en rekke oppsetninger av velkjente barneklassikere. Den aller største satsningen var som nevnt *Greven av Monte Christo*. Denne serien ble sendt i reprise på 70-tallet sammen med *Fyrtøyet* og *Lille Lord Fauntleroy*. Men som nevnt i begynnelsen av dette kapitlet, ble det ikke laget noen nye adaptasjoner av litterære barneklassikere på 70-tallet. Isteden ble det fokusert på originalmanus og samtidsdramatikk som tok opp aktuelle samfunnsproblemer. I tillegg fikk barna selv anledning til å skrive manus, for deretter å få stykkene sine oppført i fjernsynet.

I 1972 ble barns problemfylte tilværelse behandlet i en rekke drama-dokumentarprogrammer som hadde skuespilleren Johan Holst som gjennomgangsfigur. Her ble blant annet kontaktløshet mellom mennesker og funksjonshemmedes problemer tatt opp (Årsmeldingen 1972.98). Og i 1973 ble det laget en Nordvisjonsserie for jenter og gutter i alderen 10-14 år som også fokuserte på konfliktfylte situasjoner i tillegg til identitetskriser. Manuskriptene til denne serien var skrevet av etablerte forfattere: Ulla Dahlerup, Sven Wernström/Olle Erikson, Margareta Keskitalo og Tor Edvin Dahl.

I det danske og svenske bidraget befinner hovedpersonen seg i et problematisk forhold til en bestemt gruppe. I det første tilfellet møter vi den ensomme Birgit som blir holdt utenfor fellesskapet i klassen, brukt og misbrukt uten å få noe igjen for det. Hun ble drevet inn i isolasjon, fordi hun ikke er som de andre enda hun prøver så hardt hun kan. Den svenske filmen handler om Jonne som er flyttet til et nytt boligstrøk, der det gjelder for ham å bli akseptert. Det er så viktig at han heller vil risikere å komme på kant med foreldrene enn å bli upopulær blant de nye kameratene i gjengen.

På samme måte kan en si at det norske og finske programmet har noe felles i opplegget. Her er det en gutt og en jente som begge står midt i en løsrivelsesprosess fra foreldrene. Det er en vanskelig tid, da selv den minste kritikk får drastiske følger. Sønnen i den finske familien stikker av for "å finne seg selv" som det heter. Problematikken i den norske versjonen ligger på et litt annet plan. Enebarnet Mona styrter ikke av gårde etter en krangel, men går bevisst sine egne veier for å finne ut hvor hun står i forhold til det som foregår i verden omkring oss. Hun vil ikke lenger bare kopiere mor og far eller gjengen (ibid.).

### **12.11.1. Fremmedgjøring i en boligblokk**

I 1973 kom også serien *Blokk 12, oppgang C*. Ann-Cathrin Ramberg skrev manus til denne serien og instruktør var Erik Lassen. Utgangspunktet for sendingene var nok en gang et ønske om å ta opp saker som var aktuelle og som angikk mange, og resultatet ble en historie om det godt voksne søskenparet Marta og Torkel som bodde i blokk i Knatten Borettslag. Disse ble henholdsvis spilt av Siri Rom og Rolf Sand. Disse skikkelsene, som



nylig hadde flyttet inn i borettslaget, gjorde sitt til å skape trivsel i blokkmiljøet som i utgangspunktet var preget av kontaktløshet mellom voksne og manglende utfoldelsesmuligheter for barn. Serien ønsket med andre ord å gjøre sitt til at barn skulle bli høyere prioritert av by- og boligplanleggerne, og generelt sett minne de voksne på barnas behov(Programbladet 10,1073).

Kritikk av blokktilværelsen var ikke noe nytt i den norske kulturdebatten. På slutten av 50-tallet og begynnelsen av 60-tallet vokste drabantbyene opp som paddehatter rundt de største byene. Hovedpoenget med disse var at de skulle isoleres mest mulig fra bykjernens trafikk, støy og industri- og forretningsvirksomhet. Boligblokkene skulle ligge på store grøntarealer med småhusbebyggelse rundt omkring. Til å begynne med, mens mange enda husket de mørke og umoderne bygårdene, var et tilfredshet med denne boligformen. Men etterhvert spredte misnøyen seg. Det ble blant annet påpekt at det aldri foregikk noe i drabantbyene:

Det ble noe livløst og stillestående, bent fram trøstesløst ved det hele. Den lovpriste isolasjonen fra industri og storbyliv virket mot sin hensikt, ble det sagt. Det virket ikke livgivende men tvertimot drepene - særlig om formiddagen etter at ektemennene og de utarbeidende hadde reist til byen (Ustvedt 1979:201).

På 70-tallet begynte dermed folk å flytte inn i byene igjen for å pusse opp de gamle leiegårdene og de gamle, kronglete arbeiderstrøkene.

### **12.11.2. Om samelivet på samenes premisser**

I 1974 var det minoritetsgrupper som ble stående i brennpunktet for BUAs dramatiske produksjon, nærmere bestemt samene. Da ble det laget en filmserie i seks deler om samegutten Ante. Manuskriptet var lagte av forfatteren Tor Edvin Dahl. Alle hovedaktørene var samer, og det var den første barnefilmen som hadde samisk som hovedspråk. Programbladet presenterte serien om *Ante* som et samarbeidsprosjekt med samene om storsamfunnets overgrep mot denne folkegruppen. Serien kritiserte den fornorskningsprosessen som samene hadde blitt gjort til gjenstand for, og fremdeles ble utsatt for, og slo et slag for samenes rett til å fortsette sin tradisjonsrike kultur. Manusforfatteren understreket dessuten at samene hele tiden var blitt tatt med på råd under

arbeidet med filmen. Han påpekte at de fleste bøker, filmer og tv-programmer som var blitt laget av denne folkegruppen, var gjort av utenforstående og uttalte videre:

Vi ønsket å bryte med denne tradisjonen. Derfor begynte serien som et samarbeidsprosjekt. Det aller første vi gjorde var å reise til Finnmark og diskutere utformingen av serien med representanter for samene. Hva skulle serien handle om? Hvilke problemer burde taes opp i de forskjellige episodene? I hvilken form burde det hele gjøres?

Det var helt selvfølgelig at filmen skulle tas opp på samisk. Alle "samiske" roller måtte spilles av samer, instruktøren vi fant fram til - Nils Utsi - var same. I tillegg var det nødvendig at samiske eksperter fulgte opptakene. Og det ble en selvfølge at samene selv skulle ha det avgjørende ordet i alle prinsipielle spørsmål (Programbladet nr.52, 1974:10-11).

Denne viljen til bevare den samiske kultur, må sees i sammenheng med BUAs allerede nevnte interesse for utkantstrøk, barn i andre deler av verden og i fremmedarbeiderproblematikken. På 70-tallets begynte for øvrig verdens utbefolkninger å finne sammen, folkeslag som hadde lidd en sterk tilbakegang som følge av erobringstokt utført av hvite befolkningsgrupper. Her kan eksempelvis nevnes indianere, australnegre, eskimoer. I 1975 ble det nternasjonale Råd for innfødte folk (Indigenous Peoples) stiftet i Canada, med samene som medlemmer (Bull 1982:352).

### 12.11.3. Flukten fra landsbygda

Året etter gikk nok en filmserie sin var tatt opp i Nord-Norge. Denne hadde Tor Edvin Dahl som manusforfatter, og regien var denne gangen av Tor M. Tørstad. Den serien var riktignok ikke produsert av NRK, men av Sentralfilm. (Årsmeldingen 1976:102). Den er tatt med i denne sammenheng for å belyse den viljen BUA viste på 70-tallet når det gjaldt å gi utkantstrøkene en stemme. *Havøy*, som denne serien het, var ei lita øy i Lofoten som var truet av isolasjon og fraflytting. Som i *Ante*-serien forsikret også denne seriens produksjonsteam om at de ikke hadde til hensikt å komme opp fra Oslo og fortelle hvordan menneskene på Havøy hadde det:

Vi ville prøve å beskrive miljøet innenfra og unngå en fjern og uriktig oppfatning, derfor ble lokale konsulenter fort trukket inn i arbeidet. Og for hver ny befaringskjedde det forandringer i dreieboka, enten det gjaldt en omlegging av et handlingsforløp eller rett og slett at te ble skiftet ut med kaffe i filmen, fordi i Lofoten drikker man ikke te (Programbladet nr.4, 1976:10-11).

For å øke autentisiteten ytterligere ble det brukt amatørskuespillere fra Lofoten i alle roller:

Det er overhodet ingen profesjonelle skuespillere med. Dermed oppnår en ikke bare språklig ekthet, men også at det å bruke "ukjente" ansikter skaper en sterkere opplevelse av virkelighet.

Skuespillerne fant vi fram til ved å lete etter personer som i det vanlige liv stod rollen nær. Skolestyreren i filmen er lærer, han har administrert en skole med noen av de samme problemene som Havøy skole sliter med. Skipperen er til daglig fisker og hvalfanger, og slik kunne vi fortsette med eksemplene (Programbladet nr. 4,1976:10).

#### **12.11.4. Seerne skriver manus**

I 1975, 76 og 77 satset BUA sterkt på å gjøre barna til medprodusenter i dramaproduksjonen. Da gikk en programserie kalt *Barnas Teaterverksted* som var et samarbeidsprosjekt mellom Barne- og ungdomsavdelingen og Fjernsynsteateret. Det første programmet i denne serien gikk 1.mai 1975. Her ble barn invitert til å skrive sketsjer, skuespill og fortellinger som helst ikke inneholdt mer enn fire, fem personer. Et utvalg av disse ble så framført på fjernsynet av profesjonelle skuespillere. Programmet ønsket også å lære barna hvordan de kunne lage teater med enkle hjelpemidler. Årsmeldingen fra 1976 kunne fortelle at ca. 2000 manus hadde kommet inn til BUA i forbindelse med denne serien. I 1977 ble det for øvrig også musikeren og komponisten Christian Reim til dette programmet, og iden forbindelse ble barna også oppmuntret til å skrive musikk og sanger (Programbladet nr. 36, 1977).

#### **12.11.5. Kjønnssidentitet**

Kjønnssidentitet var et tema i *Hannes sommer* som var den største dramatiske produksjonen i 1978. Ann Cathrin Ramberg hadde ansvaret for innhold og instruksjon. Serien hadde fire episoder om Ramberg og handlet om ei lita jente som ikke bare ville være søt og yndig lenger men gjøre de samme tingene som sin eldre bror Henrik:

Det er mye lettere å skrive om gutter enn om jenter, slår Ann-Cathrin Ramberg fast, derfor ville jeg ha ei jente i hovedrollen. Gutter er som regel de aktive som går ut og gjør ting. Når en skal skrive om aktive jenter, er det vanligvis av den tøffe typen eller man tyr til fantasien og utstyret dem med overnaturlige krefter - tenk på Pippi Langstrømpe. Jeg hadde lyst til å vise en virkelig feminin jente. Hun er ikke tøff, men hun vil ikke bli sittende fast i rollen som hjelpeløs og yndig (Programbladet nr.8, 1978).

### 12.11.6. Slutt på problemene?

Da ti-året begynte å gå mot sin avslutning var det en generell tendens til å stille seg mer avvisende til den problemfokuseringen som hadde dominert store deler av det egenproduserte programtilbudet for mellomgruppens barn. I 1977 kom serien *Tinius i Smågata* hvor det ble sagt med ettertrykk i Programbladet at dette ikke var en problemorientert serie. Dette dreide seg riktignok ikke om en dramatisering, men om en oppløsningsserie hvor manus var skrevet av Bjørn Rønningen og tegningene var laget av Egil Torin Næsheim. I 1979 laget Barne- og ungdomsavdelingen i samarbeid med Teateravdelingen en munter barnekomedie kalt *Ridder Runde og hans kamp mot drager og baroner*. Stykket var basert på en bok av engelskmannen Robert Bolt, og ble sendt i fire episoder i løpet av julen (Programbladet nr 51&52:112-113).

I 1979 kom også *Professor Drøvels hemmelighet*, produsert av Eivind Aaeng, som var en serie som stod svært langt fra aktuelle politiske spørsmål. I tretten episoder spilte Lars Mjøen, Knut Lystad og Trond Kirkvaag brødrene Gaus, Roms og Brumund Dahl som gjorde hva de kunne for å finne professor Kurt Drøvel som forsvant i 1950 da han la ut på en mystisk ekspedisjon. På postmoderne vis, gjorde serien bruk av konvensjoner hentet fra såpeoperaer, thrillere, 'science fiction'- og 'adventure'-filmer, og bestod i tillegg av en endeløs rekke av gags og komiske opptrinn (Programbladet nr.5,1979:13).

### 12.12. Oppsummering

På 70-tallet fortsatte BUA å prioritere seere i mellomgruppen lavere enn førskolebarna, men til gjengjeld ble den førstnevnte aldersgruppen nå satt foran ungdommen på grunn av at BUA ønsket å forberede skolebarna på en potensielt farefull og vanskelig ungdomstid. Mellomgruppens sekundære posisjon avspeilte seg for øvrig i en programflate hvor denne aldersgruppen bare ble tildelt to sendinger i uken, og hvor sendetidspunktet ble noe ustabil fordi dette ofte ble regulert etter den tid småbarnsprogrammene, som innledet tv-kvelden klokken 18, tok. Den manglende regulariteten gjorde det vanskelig for skolebarna å vite når tiden var inne for en av deres programmer.

Videre fortsatte magasinformattet med å være det mest brukte programtypen for mellomgruppen også på 70-tallet, men de nye magasinene var noe smalere anlagt enn *Falkeklubben* når det gjaldt emner. Nyhetsmagasiner kom til å skille seg ut som et særlig satsningsområder. Nyhetsformidlingen hadde på 60-tallet begrenset seg til å være et blant flere innslag i *Falkeklubben*. *Falkeklubbens* nyhetstjeneste hadde dessuten i stor grad konsentrert om skolebarns fritidsaktiviteter. 70-tallets nyhetssendinger for barn inneholdt innslag bygget over den samme tematikk som de voksnes nyhetsprogrammer, riktignok presentert i en enklere form. BUA håpet i denne sammenheng at deres nyhetsmagasiner kunne hjelpe barna til å bearbeide sterke inntrykk som de mer eller mindre frivillig hadde blitt eksponert for gjennom nyhetsformidlingen for de voksne. Mange foreldre uttrykte bekymring for den elendighet som deres barna ble vitne til gjennom fjernsynets regulære nyhetssendinger.

I likhet med småbarnsprogrammene var dokumentarfilmer om barns levevilkår i Norge, Norden og resten av verden også et viktig felt på mellomgruppens programflate. For øvrig ble det en økt satsning på aktuelle samfunnsspørsmål i så og si alle programformatene som fikk plass på skolebarnas programmeny. Svært mange av sendingene var preget av en kritisk holdning. Seerne fikk egne magasiner viet kritikk av forbrukersamfunnet, naturprogrammene fikk innslag om naturvern og den truende økobilansen, fiksjonsprogrammene ble samtidsdramatikk som handlet om problemer i blokktilværelsen, kjønnsdiskriminering og samenes rettigheter, ja til og med noen av de mer rene underholdningsprogrammene fikk en sår undertone og ble rettet mot å gi barna emosjonell støtte i en vanskelig oppvekst. Dette innebar at selv om 60-tallets ønske om å stimulere barna til positive, sunne fritidsaktiviteter også levde videre i 70-tallets sendinger, så ble 70-tallets programmer for skolebarna preget av en økende konfliktorientering og av at tidligere skillelinjer mellom barne- og voksenprogrammene ble mindre tydelig enn tidligere når det gjaldt valg av emner. Diskusjonene omkring skolebarnas programmeny ble følgelig mer opphetet enn de hadde vært på 60-tallet. Ved flere anledninger ble BUA beskyldt for å gi et forvridt bilde av virkeligheten, samtidig som noen stilte spørsmålstegn ved om det var forsvarlig å forenkle vanskelige, komplekse stridsspørsmål i samtiden så mye at de ble fattbare for umodne barn.



## Kapittel 13

### Talerør for hvem?

#### Næranalyser av fire 70-tallets programmer for skolebarn

Å være et talerør for barna var kanskje den viktigste ambisjonen som fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling hadde på 70-tallet. Dette slagordet klang godt i en tid hvor bevisstheten om velstandssamfunnets marginaliserte grupper var økende. Men samtidig var det åpenbart at det å være talerør for en hel samfunnsgruppe ikke var noen enkel oppgave. De ansatte var tydelig i villrede. Forskningen omkring barn og medier var de skeptiske til, og barneseernes oppfatninger var vanskelig å nå, og dessuten visste barna egentlig selv hva de ville? Men programproduksjonen måtte opprettholdes så beslutningene tvang seg nødvendigvis frem.

Dette kapitlet vi handle om de kommunikative strategiene BUA tok i bruk når avdelingen skulle tale på barnas vegne. Meningene om de valg som ble foretatt var imidlertid delte. 70-tallets programmer for skolebarna var et langt mer kontroversielt felt på 60- enn på 70-tallet.

#### **13.1. Det problematiske ved å være barnas talerør**

Som allerede påpekt, fikk BUA høre at deres programmer for mellomgruppen tidvis brøt både med den alminnelige bluferdighet og med idealet om å ikke kringkastingen ikke skulle ta stilling i aktuelle samfunnskonflikter. Videre gikk de religiøst interesserte, som også på 60-tallet hadde holdt et øye med produksjonen av barneprogrammer, ut med protester da en av programlederne i *Lefsa* og *Lompa* sammenlignet Jesus med Supermann. Rolf Riktor gjorde på et møte i Programutvalget den 9. Juni 1976, oppmerksom på at sammenligningen gjaldt henholdsvis idealiserte tegneserier av Jesus og Superman, men

innrømmet samtidig at innslaget var blitt for verbalt og abstrakt og som helhet hadde tjent på en grundigere bearbeiding.

Videre ble BUAs grunnleggende ambisjon om å være et talerør for barn problematisert i et møte i Programutvalget den 20. Juni 1975. Det konkrete utgangspunktet for diskusjonen var et innslag i *Lompa* som hadde tatt for seg en aksjon blant barn og unge for å beholde en lekeklass i Asker kommune. I debatten ble det reagert på at BUA ved flere anledninger oppfordret barn til å aksjonere, samtidig som det ble påpekt at BUA skapte et generelt inntrykk av at det eksisterte en permanent konfliktlinje mellom barnas og de voksnes interesser. Videre ble det stilt spørsmålstegn ved autensiteten av barnas samfunnsengasjement. Det førstnevnte synspunktet ble fremført av Halvor Stenstadvold:

Jeg reagerer altså på den stadige oppfordringen til barn om å samle seg til kamp om relativt snevre interessestandpunkt. Jeg reagerte også på den gjennomgående hentydningen til at det er en generell konfrontasjon mellom barn og det voksne samfunn. Ifølge det som ble sagt, er voksne svært ofte sinte, de tenker lite på barna og mange av dem er dumme. Kort sagt, man fikk inntrykk av at det er berettiget at barn nå må organisert kjempe for sine interesser. Jeg tror dette er en fremgangsmåte som gjør det vanskelig for barn å forstå hva som er deres interesser.

Mannen bak det sistnevnte argumentet var Per Lønning:

- Men det er et spørsmål man ikke kan overse, nemlig i hvilken grad barn regisseres av voksne? Man må spørre seg: I hvilken grad var det barna som talte og i hvilken grad var det de voksne som benytter barna som talerør? I første rekke tror jeg dette er et søkelys vi må rette mot programlederen. Vanligvis skal en programleder i et diskusjonsprogram representere en viss motpol ved å forsøke å kaste inn motforestillinger. Når det gjelder det programmet vi så, opptrådte programlederen som heilagjeng. Jeg vil faktisk påstå at de mest provoserende formuleringene kom fra programlederen. Dermed er det all grunn til å rette søkelyset mot hele manipulerings-problematikken. Etter mitt syn blir debatten for snever hvis vi konsentrerer den til barnas rett til å hevde sine synspunkter. Vi må også se på det problemområdet som er knyttet til at voksne bruker barn som talerør for sine egne synspunkter.

Interessant innlegg om intervjuteknikk i forbindelse med Halvsju.

At BUAs ønske om å la barna få komme til orde kunne lede til misbruk ble tematisert ved flere anledninger. Da Programutvalgets medlemmer samlet seg den 7. november 1977 reiste Jon Kvalbein noen innvendinger mot BUAs intervjuteknikk i et Halvsju-program og hvor noen barn ble spurt ut om sine kunnskaper om puberteten. Kvalbein reagerte på det



primære i denne sammenhengen ikke var barnas kunnskaper som var av interesse, men underholdningsverdien i deres åpenbare sjenanse:

Noen alvorlige innvendinger mot det NRK hadde gjort eller ikke gjort i anledning barneåret hadde Kvalbein ikke, men han ville rette søkelyset mot intervjueteknikken overfor barn som var benyttet i et Halvsju-program om puberteten. – Her spurte man f.eks. 10-12 års gamle barn: ”Hva er pubertet?”, ”Hva er menstruasjon?”, ”Hva skjer egentlig ved menstruasjon?” Hensikten med spørsmålene var jo mer å vise at intervjuobjektene ble forlegne enn å få svar fra dem, og det skjønner jeg for såvidt godt, men likevel kan det ikke være sørgelig morsomt for de unge, med tanke på hvilken figur de ville gjøre overfor venner og kjente som så programmet. Her var de for første gang på TV, og det eneste de oppnådde var å dumme seg ut ved ikke å kunne svare på spørsmålene de fikk. En voksne ville kanskje følt noe lignende hvis han i et intervju ble konfrontert med spørsmålet: ”Hva er en polykarematør? Jeg vet ikke om barna følte det slik, men jeg ville ihvertfall ha blitt litt flau. Jeg forstår godt at meningen var å avsløre at vi blir forlegne når vi omtaler slike ting, men jeg er ikke sikker på at det er videre hensynsfullt for den enkelte som blir satt i denne situasjonen ...

Kvalbeins refleksjoner syntes å basere seg på en idé om *Halvsju* primært som et informasjonsprogram hvor barna ble fremstilt som dårlige informanter. Imidlertid signaliserte *Halvsju* også at det var et underholdningsprogram med den tidligere nevnte intensjonserklæringen om å unngå enhver form for gravalvor. Innenfor rammene av den sistnevnte sjangeren settes intervjuene i et mer uhøytidelige lys. Fra BUAs side ble det for øvrig i sakens anledning poengtert at de intervjuede barna hadde sett igjennom og akseptert innslaget sammen med sine foreldre før programmet gikk på luften.

### 13.2. Programutvalg

Den første analysen i dette kapitlet omhandler et teaterstykke med tittelen *Blokk 12 – oppgang C* fra 1972. Dernest blir et program fra 1975, nærmere bestemt en episode fra nyhetsprogrammet *Globus* gjennomgått. Den påfølgende analysen handler om en episode av magasinprogrammet *Lefsa* (1975), og kapitlet blir avsluttet av en gjennomgang av en episode fra serien *Halvsju* (1980), som var et underholdningsprogram opptatt av seriøse emner.

### 13.3 Blokk 12, oppgang C

I fjernsynsteaterstykket *Blokk 12, oppgang C* tematiserte BUA tilværelsen i en moderne boligblokk. Denne boligformen ble stadig mer vanlig i etterkrigstidens Norge, men som

allerede påpekt i den kortfattede omtalen av dette programmet i det forrige kapitlet, var meningene delte om hvor godt det var å bo i en blokk.

### 13.3.1. Synopsis

Historiens hovedpersoner var søskenparet Martha og Torkel Fjell. Disse to kom fra landet, og teaterstykket begynte den dagen de flytter inn i blokk 12, oppgang C. Denne analysen har tatt sitt utgangspunkt i teaterstykkets første episode som het *Torkel og Marta og de andre i Knatten borettslag*. Den fortalte om søskenparets aller første møte med naboene sine. Først ble de kjent med noen av stedets barn, deretter en eldre dame, og til slutt to menn i 40-årene, hvorav den ene var formannen i borettslaget og den andre var naboen i leiligheten over søskenparet Fjell.

### 13.3.2. Tematikk

I hvert av de tre møtene mellom søskenene Fjell og deres naboer ble det fokusert på savn og problemer som blokktilværelsen førte med seg. Møtet mellom barna og søskenparet skjedde da barna ved en feiltakelse sparket fotballen sin inn i gjennom vinduet til søskenparets leilighet, og måtte ringe på døren for å hente den. De var svært redde for å få skjenn, og ble svært lettet da de isteden blir vennlig mottatt. Torkel begynte å spille fotball innendørs med en av barna, og Marta serverte hjemmelaget blåbærsaft. Etterhvert kom det fram at barna manglet lekeplass. Det var ikke lov til å sparke fotball rundt blokkene, og aktivitetsrommet de har blitt lovt i kjelleren, ble benyttet til oppbevaringssted for sykler, ski og barnevogner. Kort sagt, hadde de ingen steder hvor de fritt kunne leke og utfolde seg uten å være til sjenanse for andre.

Den eldre damen, fru Haugen, klaget over ensomhet og isolasjon. Da hun møtte Marta og Torkel for første gang, fant følgende replikkveksling sted:

Torkel: Unnskyld bor De her i blokka De fru..?

Fru Haugen: Fru Haugen.

Torkel: Torkel Fjell heter jeg. Jeg bor her sammen med søsteren min Marta. Du Marta..

Fru Haugen: Joda, jeg, jeg bor i fjerde etasje til venstre.

Torkel: Ja, det skal bli hyggelig å bli kjent med naboene etterhvert.

Marta: Godt naboskap det et gull verdt det fru..

Torkel: Haugen

Fru Haugen: Ja visst er det så. Men det er dessverre ikke så megen omgang mellom naboene her på stedet.

Torkel: Jasså sier De det. Det må vi da få se og rettet på.

Fru Haugen: Greier De det her Fjell. Har De gjort en god gjerning.

Ved en annen anledning tok fru Haugen opp det hun kalte den nye tid hvor folk helst holdt seg for seg selv av redsel for å virke påtrengende. I den forbindelse nevnte hun også at det hyppig forekom at gamle og syke mennesker ble liggende i dagevis uten å få hjelp. Heldigvis hadde fru Haugen selskap i dyrene sine, blant annet perserkatten Rita, som hun hadde vært så heldig å få beholde da hun flyttet inn i huset. Egentlig var det nemlig forbud mot å ha katter og hunder i borettslaget.

I den analyserte episoden hadde søskenparet kun telefonkontakt med den tredje naboen de kommuniserte med, nemlig formannen i borettslaget. Han ringte for å klage på at ungene laget bråk fordi de drev å hoppet på en gammel madrass som de hadde fått av søskenparet. Da naboene fra etasjen over banket på hos søskenparet var det også for å klage over støy. Han påstod at han var blitt hadde revet ut av middagshvilen sin på grunn av at Torkel slo spiker i veggen. Den irriterte naboen opplyste om at reglementet tilsa at det skulle være ro i blokken mellom klokken 17-19.

Som denne redegjørelsen antyder, handlet *Blokk 12, oppgang C*, delvis om den vanskelige avveining som ofte oppstår i trange bomiljø, mellom det å bry seg om andre og det å få lov til å være i fred. Å bo tett sammen innebærer en nødvendig respekt for privatlivets fred, men samtidig kan denne respekten slå over i isolasjon på grunn av unødig frykt for å forstyrre andre. Den andre sentrale konflikten i stykket dreide seg om blokkbarnas behov for å utfolde seg, og de voksnes mennenes ønsker om fred og ro når de kom hjem etter endt arbeidsdag. Og til ulempe for barna, var det den sistnevnte gruppen som bestemte reglementet. Det følgende utsnittet av dialogen mellom formannen i borettslaget og Torkel anskueliggjorde denne problematikken:

Formannen: Å goddag, dette er formannen i borettslaget. Jeg må dessverre si at det har kommet inn klage på bråk utenfor leiligheten Deres. Ungene har fått tak i noen gamle møbler og kasser og sånn. De sier at de har fått lov av Dem.

Torkel: Ja, jo det stemmer det. Jeg synes at ungene kunne ha moro av det derre jeg.

Formannen: Men, De må da ikke finne på noe sånt her Fjell, rett utenfor vinduene til folk. Ja, De må da forstå at det kan bli bråk av slikt.

Torkel: Joa, klart at det blir litt bråk av det. Men unger er jo ikke helt lydløse heller da.

Formannen: Jeg mener med de andre leieboerne naturligvis.

Torkel: Å ja på den måten ja. Jeg har ikke sett det sånn jeg.

Formannen: Nei, nei De er jo ny her. Men altså, de kassene kan de bare sette ned i fyrrommet, så vil vaktmesteren ta seg av dem. Og med hensyn til de gamle møblene Deres...

Torkel (avbryter): Ja, de derre møblene ja. Der sa De no. De nøklene til det klubbrommet vil jeg gjerne ha tak i De, så ungene kan få møblene der nede .

Formannen: Klubbrommet?

Torkel: Ja, det rommet nede i kjelleren.

Formannen: Å, De mener hobbyrommet som stod på den opprinnelige planen? Nei, det rommet brukes til noe helt annet det nå. Det brukes til oppbevaringssted for ski og sykler og barnevogner og den slags.

Torkel: Hvaforno – hvorfor det da. Det kunne vært et ypperlig klubbrom eller hobbyrom av det der.

Formannen: Ja, hvis De absolutt vil viten grunnen så er det punkt 1, fordi naboene har klaget, spesielt de som bor over naturligvis. Og punkt to, fordi enkelte av ungene her utfører de rene rampestreker.

Torkel: Hva?

Formannen: Ja, hvordan skulle det gå hvis ungene fikk dette rommet? Det ville jo være som å sette bukken til å passe havresekken.

Torkel: Men hvor har du tenkt at disse ungene skal gjøre av seg da?

Formannen: Det finnes en utmerket lekeplass på området.

Torkel: Ha, den vesle flekken med dumphuske og sandkasse går det ikke an å sparke fotball på.

Formannen: Fotball! All fotballsparking er forbudt på borettslagets område.

Torkel: Forbudt eller ikke forbudt. Hvis De vil ha et aldri så lite tips fra meg...

Formannen: Nei, hør no her Fjell. Såvidt jeg vet så har ikke De noen barn?

Torkel: Nei, dessverre.

Formannen: Vil De da være så vennlig å overlate disse tingene til oss? Vi har bråk nok med ungene om ikke De også skal blande Dem opp i det?

Torkel: Jeg tror sann for dyden at De ikke liker unger jeg, herr borettslaget!

Denne dialogen understreker de voksne blokkbeboernes manglende forståelse og interesse for barnas situasjon. Marta og Torkel derimot viste seerne hvordan gode naboer burde oppføre seg. Søskenparet holdt åpent hus, og interesserte seg aktivt for naboenes ve og vel. Marta og Torkel var ennå preget av den gamle tid. De kom som nevnt fra landet hvor de var vant til at alle kjente alle, og at ingen låste ytterdøren. De var glade i alle slags mennesker, og særlig barn som de er svært overbærende med. Torkel uttalte at skøyerstreker var noe som hørte barndommen til, og som man bare måtte finne seg i.

Programmets første episode antydte at Marta og Torkel ville kunne endre bomiljøet til det bedre, idet Torkel slo frempå om at Marta burde bli den nye lederen av borettslaget. Mot episodens slutt spurte imidlertid Torkel om Marta trodde de kom til å trives i et borettslag hvor så mye var forbudt. Marta svarte diplomatisk at det må være litt orden når så mange mennesker bodde sammen. Men Torkel hadde allerede blitt så kuet av naboenes misnøye,

at han nødet Marta til å skru av radioen av frykt for flere klager. Som Torkle fryktet banket det da også på døren. Men denne gangen var det bare to blide unger som ville selge lodd til inntekt for skolemusikken, og Torkel og Marta kunne puste lettet ut.

### 13.3.3. Den interpersonelle dimensjonen

Den estetiske oppbyggingen av *Blokk 12, oppgang C* med det enkle linære tidsforløpet, den narrative konsentrasjonen omkring søskenparet, og de lange innstillingene som ikke bød på kontinuitetsproblemer hverken når det gjaldt tid eller rom, utfordret ikke på noen måte seernes fortolkningskompetanse. Det gjorde heller ikke programmets tematikk. Den ble som allerede antydnet formidlet ved hjelp av klart tegnede personer og enkle konfliktlinjer, samtidig som den skulle være velkjent for alle barn som bodde i byer og på større tettsteder. Når det gjaldt disse aspektene ved teksten, la ikke programmet opp til å utfordre ble barneseernes selvfølelse og kulturelle kompetanse, men tok sikte på å møte barneseerne på det utviklingstrinnet de befant seg.

Blokk Z, oppgang C benyttet seg for øvrig ikke av visuelle koder som knyttet programmet på en tydelig og eksplisitt måte til programmets målgruppe. Implisitt derimot kunne en gjette seg frem til denne på grunn av at programmet hadde så mange barnekarakterer fra den aktuelle aldersgruppen, og på grunn av den ukompliserte formidlingsmåten både når det gjaldt struktur og ordvalg. Det mest tydelig tegnet på at dette var en barneprogram, var muligens karakteren Torkel, som delvis ble bygget opp som en identifikasjonsfigur for barna. Han hadde flere såkalte barnslige trekk. Han hadde ingen fast jobb å gå til, og han ville meget heller bare prate eller spille ball med barna enn å hjelpe Marta med å innrede leiligheten. I dette stykket fungerte Torkel på mange måter som barnas talerør: Han var barnslig nok til å sette seg inn i barnas ønsker, samtidig som han var voksen nok til å forsvare disse interessene verbalt. Han uttrykte på alle plan en absolutt solidaritet med fortellingens barn. Marta var stykkets morskikkelse. Hun, både stelte huset og hadde en halvdagsjobb og var ved flere anledninger oppgitt over sin bror. Men også hun viste tydelig at hun satte pris både på barn og på deres lek.

Stykket inneholdt også andre elementer som var egnet til å bygge opp barnas positive ansikt. Representasjonen av barn var i hovedsak meget positiv. Barna kunne av og til leke

litt røft – de banket hardt på vinduet til søskenparet, og som nevnt havnet en ball inn i de sistnevntes leilighet. Men disse hendelsene gav teksten en positiv valør idet Torkel sa at barn aldri forandrer seg, samtidig som han begynte å mimre om noen skøyerstreker som han og Marta gjorde da de var barn. Programmet gav med andre ord barna et visst albuerom når det gjaldt påfunn. Unger må få lov til å være litt rampete.

Men barna fikk også vist at de hadde hensynfulle sider. I scenen hvor de ble invitert inn til Marta og Torkel på blåbærsoft, ble de fremstilt som svært sympatiske og veloppdragne: De skrøt av saften, de takket for den og de ryddet av bordet etter seg. De oppførte seg med andre ord eksemplarisk når de selv ble møtt med vennlighet. Dermed fikk barneseerne også gjennom denne episoden en liten leksjon i hvordan en skal oppføre seg når man går på besøk til sine naboer samtidig som de ble vitne til at den sosiale gruppen de selv tilhørte ble skildret med atskillig sympati. Teksten gav også barneseerne positive signaler ved å ganske utvetydig å ta barnas parti i interessekonflikten med de voksne, stressede mennene.

Den analyserte epsioden av *Blokk C, oppgang 10*, unngikk med andre ord å utfordre barneseernes positive ansikt. De voksne seerne, og da spesielt de middelaldrende kontorister – barnas potensielle fedre – ble imidlertid kraftig kritisert, selv om Torkel poengterte at han skjønnte at mange av dem trengte en middagshvil. Med dette gikk programmet et tydelig skritt i retning av å sette spørsmålstejn fedrenes autoritet. Deres reglement ble fremstilt som urettferdig og menneskefiendtlig, og noe som barna burde sette seg i mot. Slik var Blokk 10, oppgang C, i tråd med 70-tallets anti-autoritære opprør mot de grå, farveløse mennene som gjennomregulerte samfunnet med sine lover og forordninger og som ikke hadde blick for leken, trivselen og de mellommenneskelige verdiene.

#### **13.3.4. Form og stil**

Blokk 10, oppgang C var et realistisk samtidsdrama i svart/hvitt ispedd en god porsjon folkelig munterhet og humor. Det analyserte programmet, som varte i 38 minutter, hadde en enkelt linær oppbygging som konsentrerte seg om å vise noen få timer i søskenparets liv den dagen de flyttet inn i blokka. Fortelleperspektivet var stort sett begrenset til søskenparets aktiviteter, men det var tilløp til et mer allvitende orientering idet det ble

klippet til formannens i borettslagets kontor idet han pratet med søskenparet i telefonen. Et annet tilfelle hvor seerne får tilgang til mer informasjon enn søskenparet, var scenen hvor seerne blir vitne til at barna stod ute på gangen og kranglet om hvem som skulle gå inn til søskenparet for å få tak i den ballen de hadde mistet. For øvrig var narrasjonen holdt på en ytre, objektivt plan og formidlet i hovedsak informasjon om karakterens ytre aktiviteter.

Det lineære forløpet og den objektive narrasjonen bygget opp om teaterstykkets realistiske estetikk. Det samme gjorde også stort sett sendingens anvendelse av de filmatiske virkemidlene. Iscenesettelsen gav et troverdig bilde av en moderne blokkleilighet, og det var heller ikke noe avvikende ved kostymene. Karakterene var iført tidsriktige, nøytrale hverdagsklær. Lyssettingen var high key gjennom hele episoden, og unndro seg med dette spesiell oppmerksomhet. Karakterenes spillestil brøt imidlertid noe med den realistiske illusjonen og gikk for enkeltes vedkommende mer i retning av komediens stereotypering: Søskenene var meget blide og godslige, den gamle damen var svært saktmodig og de dresskledde herrene var svært så stramme.

Når det gjaldt fotografering, redigering og lyd var imidlertid igjen realismekonvensjonene dominerende. Lydsporet benytter seg kun av diegetisk lyd. Lydbildet var noe rikere enn det som gjaldt for de analyserte programmene fra 60-tallet, idet bakgrunnstøy ved flere anledninger ble brukt som en viktig del av det narrative forløpet. Dette gjaldt særskilt lyden av barna som lekte utenfor leiligheten. Det er forekom altså en dybdevirkning på lydsporet i dette programmet. Kameraarbeid og redigering var i likhet med 60-tallets produksjoner preget av de lange takninger. Men i denne sendingen var kamera meget mobilt, og de mange, innenfor blokkleilighetens rammer lange og flytende kameraføringer uten fokusproblemer gav stykket en rytme og dynamikk som var fremmed for 60-tallets studioproduksjoner.

### **13.3.5. Oppsummering**

Serien benyttet seg altså av et realistisk formspråk med innslag av komikk. For øvrig tegnet fortellingen fra Blokk 12, oppgang C, opp et fiksjonsunivers preget av tydelige konflikter mellom interessene til barn og eldre mennesker, og interessene til de menn som var aktivt engasjert i yrkeslivet. De to førstnevnte gruppene ble hver på sin måte presentert

som ofre for den sistnevnte gruppens egosentrisitet. Barna fikk ikke lekemuligheter, de eldre ble ensomme og uten sosial kontakt. Imidlertid ble ikke denne situasjonen skildret som fullstendig låst. Ved å gå foran som et godt eksempel både når det gjaldt gjestfrihet og toleranse, bidro Marta og Torkel til å gjøre blokken til et bedre sted å være

Denne historien uttrykte for øvrig en tydelig solidaritet med barn som sosial kategori. Dette skjedde delvis ved at stykkets idealpar, Torkel og Marta, uttrykte en tydelig begeistring for barn og en forståelse for deres behov for å leke. Videre ble fortellingens barn presentert på en svært positiv måte. Deres lek ble fremstilt som uskyldig utfoldelse, og for øvrig oppførte de seg høflig og hensynsfullt. Videre tok teksten sikte på å etablere en nærhetsrelasjon til barneseerne delvis ved å benytte barneskuespillere og delvis ved å la Torkel, en av stykkets to hovedpersoner, være bærer av flere barnlige trekk som utrettelig lekelyst og en manglende sans for hverdagslivets mange plikter.

### **13.4. Globus – et nyhetsprogram**

Nyhetsprogrammet *Globus* var den av 70-tallets nyhetssendinger som fikk lengst levetid. Det gikk i over en periode på tre år. Av nyhetssjangeren forventes det generelt at den, så langt som råd er, skal gi et upartisk bilde av begivenhetenes gang. Som allerede nevnt ble NRK på grunn av hyppige beskyldninger om manglende objektivitet tvunget til å formulere de såkalte Programreglene i 1975, og i disse var upartiskhet et viktig moment. Slik lød regel nummer tre:

En upartisk holdning forutsetter at alle oppfatninger som har krav på allmenn interesse skal komme til uttrykk i rimelige balanse i programmene. Dette gjelder programvirksomheten som helhet og ikke nødvendigvis det enkelte program. I program om særlig kontroversielle spørsmål skal man likevel tilstrebe balanse i samme program eller program som sendes over kort tidsperiode. Norsk rikskringkasting må ikke selv ta standpunkt i kontroversielle saker som behandles i sendingene.

Men det var også en viktig oppgave for NRK å hevde grunnleggende demokratiske og menneskelige verdier. Kravet om upartiskhet skal heller ikke forhindre at det i programmet hersker en utstrakt ytringsfrihet og kunstnerisk frihet (Årsmeldingen 1975:198).

Målsettingen for *Globus*, som altså handlet om å være et talerør for barnas interesser, brøt med dette løftet om upartiskhet. Dette var et program som åpnet proklamerte at de ville ta



barnas parti. På hvilken måten dette skjedde vil bli utdypet av den følgende analysen av en *Globus*-sending fra 1975.

#### **13.4.1. Synopsis**

Som i småbarnsprogrammenes lekeprogrammer var også mellomgruppens nyhetsprogrammer preget av 70-tallets bevissthet om likestilling både når det gjaldt kjønn og språk. *Globus* hadde to programledere eller ankerpersoner, en kvinne som snakket bokmål og en mann som talte nynorsk. For øvrig inneholdt den aktuelle sendingen fire innslag som de to programlederne vekslet om å presentere. Det første innslaget handlet om 1975 som Arkitekturvernår, det andre presenterte en konkurransen i forbindelse med denne begivenheten. Det tredje innslaget var viet beboere på Rhodeløkka i Oslo som kjempet mot et forslag om å rive deler av bebyggelsen i området. Det fjerde og siste innslaget fokusert på en sponplate bedrift i Orkanger i Sør-Trøndelag som var i en alvorlig økonomisk krise.

#### **13.4.2. Tematikk: Innslaget om Arkitekturvernåret**

Med valget at emnene arkitekturvern, boligsanering og kriserammede bedrifter grep *Globus* inn i sentrale politiske problemstillinger på 70-tallet. De to førstnevnte områdene kan begge knyttes til boligpolitikken som var et av 70-tallets store stridsspørsmål (Furre 1992:388-389). Etterkrigstiden hadde vært preget av stor bolignød i sentrale strøk, tomteprisene økte i været samtidig som den økte levestandarden førte til at kravene til hva som var en passende bolig steg. Dette førte til at mye av den gamle boligmassen på tettstedene ble revet til fordel for moderne og lite plasskrevende boligblokker. På 70-tallet satte det inn en reaksjon imot denne raske moderniseringen av boligmassen. Denne artet seg som et ønske om å bevare gamle bygninger og boligmiljøer, delvis fordi disse hadde historisk interesse og kunne vitne om en annen tid, og delvis fordi de dannet en motvekt til den moderne arkitekturens enkle funksjonalisme som mange oppfattet som kald og steril.

*Globus* tok utvetydig stilling for å bevare den gamle bygningsmassen. Programmet ble innledet med en montasjesekvens hvor det ble vekslet mellom nærbilder av en gravemaskin som spiste seg inn i landskapet og noen eldre trehus. Lydsporets enkle kontrabasstoner i kombinasjon med noen skjærende elektroniske lyder gav en opplevelse

av at de gamle husene ble truet av gravemaskinenes utrettelige virke. Deretter ble et temmelig falleferdig stabbur fra 1700-tallet presentert for seerne, og kommentatorstemmen personifiserte dette bygget ved å tildele det en tragisk skjebne. Hensikten var å understreke hvor viktig det er å ta vare på slike bygninger:

Dette stabburet er fra 1700-tallet. Vind og væte har hatt sitt frie spill i stokker og bjelker. Om ikke lenge vil dette bygget bukke under å dele skjebne med utallige andre hus. Hus som forteller om levet liv i arbeid og fest. Er dette en arv menneskene bør ta vare på? Ja, svarer mennesker fra 17 land i Europa. 1975 skal være Arkitekturvernåret.

Den andre innslaget, programmets konkurranse, gikk inn for å verve barneseerne til arbeidet med å bevare gamle hus. Konkurransen bar navnet *Jakt på fortiden* og innebar at barna skulle finne fra til en gammel bygning som de mente var bevaringsverdig. Denne skulle de så tegne eller ta et foto av, og fortelle hvor gammel den var, og hvorfor det var viktig å ta vare på den.

At *Globus* støttet opp om Arkitekturvernåret var ingen kontroversiell handling, men ledd i en statlig satsning som var en respons på et initiativ fra Europarådet. At programmet helhjertet sluttet opp om saken kunne derfor ikke sies å være noe provokatorisk brudd med programreglenes krav om upartiskhet selv om meningene nok var delte om hva slags bygninger det var verdt å bevare.

### **13.4.3. Tematikk: Riving av Rhodeløkka**

Den konkrete saken om den eventuelle saneringen av deler av Rhodeløkka var derimot mer sensitiv. Men også i dette tilfellet tok *Globus* friskt og utvetydig stilling. Det var ikke tvil om at dette gamle og delvis temmelig forfalne boligstrøket måtte bevares. Innslaget ble innledet med en montasjesekvens som presenterte det nedslitte bomiljøet med jovial og hyggelig trekkspillmusikk på lydsporet. Denne ledet assosiasjonene til bryggedans og andre folkelige samværsformer. Etterhvert kom en voice over til med følgende kommentar:

Det er ikke riktig som mange tror at det er billigere å rive ned og bygge nytt fremfor å sette i stand gamle hus. Ofte er treverket sterkt og friskt bak bordkledningen selv om det kan se forfallent og skrøpelig ut. Det lønner seg å bevare, og man får trivselen på kjøpet.

I tråd med nyhetssjangerens konvensjoner inneholdt reportasjen fra Rhodeløkka, en enquete med barn fra stedet og et intervju med saneringssjefen Gunnar Hjorta. Programmet etablerte en klar motsetning mellom den voksne saneringssjefen og barna. Saneringssjefen forsvarte selvsagt avgjørelsen om riving. De intervjuede barna var imidlertid alle enige om at området måtte bevares. Programmet konstruerte også en motsetning mellom økonomiske interesser og de såkalte myke verdier idet saneringssjefen forsvarte avgjørelsen sin på økonomisk grunnlag, mens barna begrunnet sin protest med argumenter knyttet til trivsel og livskvalitet. Slik lød saneringssjefens svar på spørsmålet om hvorfor han hadde gått inn for å rive deler av Rhodeløkka:

Vel, det er mange grunner som ligger bak byfornyelse. Mitt forslag, jeg foreslår jo ikke at Rhodeløkka skal rives. Jeg foreslår at store deler skal beholdes, mens andre deler, der bør det komme nytt fordi en må huske på at det er tusener av mennesker som ikke har et skikkelig sted å bo, som venter i mange år for å få et sted å bo, og når de først får det må de ofte langt av sted. Og det betyr jo også at de har veldig langt å reise for å komme inn til arbeidsplassene sine inne i byen. Og det betyr også at samfunnet at vi alle sammen, må være med på å betale store utgifter for å gjøre det mulig å bygge boliger langt ute i andre områder.

Barna som ville beholde Rhodeløkka, fortalte at det er fint å bo der fordi trafikken var liten, og fordi mange av hagene var store slik at det gikk an å ha kjæledyr der. De kunne også fortelle at de hadde hatt dugnad, møter, demonstrasjoner og underskriftskampanjer for bevare området. Enqueten avsluttes med at intervjueren off-screen spurte hva barna egentlig synes om byplanleggerne, og svaret var tydeligvis at de syntes at disse var noen skurker og røvere idet de stemte i med den følgende sangen basert på melodien *Røvervise* av Torbjørn Egner:

Vi lister oss så stilt på tå  
når vi skal ut å prøve,  
å rive noen strøk og få  
de tomter vi behøver.  
Så kjøper vi opp alt vi kan,  
så lurer vi dem alle mann,  
og før de skjønner et eneste kvekk  
er det vi som bestemmer  
at de må vekk.

I tråd med ønsket om å være et talerør for barna etablerte programmet, som allerede antydte, en samstemthet mellom kommentatorstemmens syn og barnas holdninger. Dette

bidro selvsagt til gjøre saneringssjefens oppfatninger mindre slagkraftige enn de ellers ville ha vært, og gav programmet en slagside. Men den påfallende kongruensen mellom den voksne kommentatorstemmen og barna kunne også lede til en ubehagelig opplevelse av sjangerbrudd på grunn av den generelle forventning om at nyhetsprogrammene voice-over ikke skal ta stilling til en sak. Samstemtheten ga grobunn for spekulasjoner om hvem som egentlig var talerør for hvem. Det ble skapt en fornemmelse av at barna ble brukt for å styrke kommentatorstemmens oppfatning. Slike spekulasjoner ble ytterligere forsterket ved at alle de intervjuede barna hadde det samme synspunktet på den foreliggende saken, selv om det i utgangspunktet ikke hadde vært usannsynlig at det fantes barn som kanskje ønsket å bo i en ny og moderne boligblokk. Dette skapte et inntrykk av at *Globus* nok var villig til å slippe barnas egne synspunkter frem på fjernsynet, men bare i det monn programprodusentene var enige i det barna sa.

Med dette syntes programmet videre å basere seg på den oppfatning at barn er en ensartet gruppe med ensartede interesser. Det ble med andre ord ikke problematisert at også barn, blant annet i kraft av sine foreldre, er posisjonert forskjellig vis-à-vis de sosiale realitetene. Programmets tone kom dermed til å helle atskillig mer mot det propagandistiske enn det som var vanlig i et nyhetsprogram for voksne, selv om det selvsagt heller ikke var irrelevant at programmet med tanke på barnas lekemuligheter, gikk inn for å bevare et bomiljø med mye grøntareal.

#### **13.4.4. Tematikk: Bedrift truet av nedleggelse**

Reportasjen fra Orkanger, som handlet om en sponplatefabrikk som det gikk dårlig for som en følge av at de hadde mistet viktige kunder i Storbritannia, var delvis preget av den samme problematikken.

Dette innslaget hadde også en meget tydelig slagside, nemlig et standpunkt mot nedleggelse av fabrikk. Denne holdningen utfordret imidlertid ikke den datidige politiske maktbalansen, idet den var i tråd med regjeringen Brattelis generelle politikk på dette feltet. Eksportnæringene hadde en vanskelig tid på 70-tallet som følge av internasjonal krise knyttet til svingninger i oljeprisen. Frem til 1977 satte regjeringen i

verk en motkjonjukturpolitikk som aktivt støttet opp under vakkende bedrifter for å unngå arbeidsløshet (Bull 1982, Furre 1992).

Innslaget fra Orkanger var ledsaget av en reportasje som inneholdt intervjuer med berørte parter: et søskenpar, en gutt og ei jente som hadde en far som var truet av oppsigelse, samt sponplatebedriftens arbeidsformann. Alle gikk sterkt i mot nedleggelse av bedriften og understreket de tragiske konsekvensene en slik avgjørelse ville få. Alternative synspunkter angående spørsmålet om det skal gis statlig støtte til bedrifter som går dårlig, ble ikke formidlet. Isteden ble det dvelt ved den ulykke som ville ramme Orkangers befolkning dersom bedriften ble slått konkurs. På spørsmålet om hvordan det kom til å gå med Orkanger når så mange mennesker ble arbeidsløse, svarte den intervjuede jenta på trøndersk:

Jenta: De må no prøv da så ikke sponplaten bli nedlagt. Det må de no prøv da så ikke skjer.Også.. for da bli det no veldig vanskelig da. Det e no fint å bygg industri her da, det e no det.

Intervjuer: Du mener at det er veldig viktig at fabrikken ikke blir kutta helt ut asså.

Jenta: Ja, det e veldig viktig det ja. For det bli veldig vanskelig for dem som bor her hen de ska få sæ arbeid hen”.

I dette sitatet synes intervjueren å gripe inn for å få repetert og klargjort jentas synspunkter. Med dette ble det ufrivillig formidlet en viss opplevelse av at intervjueren la ordene i munnen på sitt unge intervjuobjekt.

Imidlertid var kommentarstemmen mer tilbakeholden når det gjaldt å synliggjøre sitt standpunkt i denne reportasjen enn i den foregående fra Rhodeløkka. Den hadde en mer nøktern beskrivende karakter, men gav allikevel sin støtte til fabrikken ved å legge stor vekt på å beskrive de uhyggelig ringvirkningene en nedleggelse kunne få. Den mannlige programlederen kommenterte en serie med innstillinger fra miljøet i Orkanger på følgende måte:

Når folk misser jobben får ikkje butikkane selje så mykje varer som før. Dei som er arbeidslause har ikkje så mykje penger å kjøpe varer for. Bøndene i traktene rundt Orkanger blir også rammet. For dem blir det vanskeligere å levere tømmer. Sponplatefabrikken er Orkangers nest største fabrikk. Vanskelighetene der sprer seg som ringer i vannet i det lille samfunnet.

Imidlertid ble det ikke i Orkanger-reportasjen konstruert et motsetningsforhold mellom voksne og barn på samme måte som i innslaget fra Rhodeløkka. Det ble da heller ikke som allerede påpekt presentert mer enn et syn på saken, og dette synet som ble altså delt både av kommentartorstemmene, den voksne arbeideren og den nevnte søskenparet.

#### **13.4.5. Den interpersonelle dimensjonen**

Programlederne i *Globus* brøt noe med nyhetsjangerens konvensjoner. Dette gjaldt for eksempel klesdrakten. De var iført uformelle fritidsklær, kvinnen hadde grønn bluse og skinnvest med lange frynser, og mannen hadde rutede skjorte og grønn militærjakke. De var begge noe yngre enn det som var vanlig når det gjaldt opplere i 70-tallets nyhetssendinger, og dessuten beveget de seg ved et par anledninger rundt i studio noe som vanligvis ikke skjer i nyhetsprogrammer for voksne. Studiosettingen hadde også et noe mer uformelt preg enn et vanlig sterilt og nakent nyhetsstudio. Det lignet mer på et klasserom med kart og globus og noe som så ut som en slags ribbevegg i bakgrunnen.

Dette gav *Globus* en visuell identitet som var tydelig målgruppeinnrettet. Programmet forsøkte med andre ord å benytte seg av kostyme og setting for å etablere en avslappet og uformell relasjon til barneseerne, samtidig som det ble signalisert at dette var et program som tok utgangspunkt i barnas interessesfære. Da den mannlige programlederen ved en anledning bygget et legohus i studio for å illustrere ny bebyggelse, ble dette inntrykket styrket.

Stemmenføringen til programlederne røpet i liten grad at *Globus* var et barneprogram. Den var nøktern og monoton som vanlig er i nyhetssjangeren. Men samtidig kunne den ane en varmere og mykere tone, i kombinasjon med små antydninger av smil i øyekroken.

Programledernes ro og seriøsitet formidlet på den ene siden alvor i de emnene som ble berørt, men denne holdningen signaliserte også til seerne at programmet hadde tillit til at de hadde samfunnsengasjement nok til å oppmerksomt å følge de nevnte reportasjene uten at disse ble pakket inn i underholdende virkemidler. Programmets implisitte seer var med andre ord et barn med en seriøs og velutviklet interesse for samfunnsutviklingen.

Imidlertid skinte det selvfølgelig også i dette programmet til en viss grad igjennom at de verbale utsagnene var rettet mot barn. Dette skjedde ved at vanskelige ord ble omhyggelig forklart, ved at det ble stilt retoriske spørsmål til seerne, ved at noen av poengene ble utbrodert ved hjelp av eksempler og ved at de personlige pronomene du og vi hyppig ble benyttet. Dette, sammen med det forhold at programlederne omtalte hverandre ved fornavn og var iført fritidsklær, bidro til en atskillig mer intim og personlig tone enn det som er vanlig i nyhetsendinger for voksne. Noen av den kvinnelige programlederens innledende replikker kan anskueliggjøre disse poengene:

1975 skal være arkitekturvern år. Og hva vil nå egentlig det si? Arkitektur er alle byggverk som menneskene har laget opp gjennom tidene. Noe er bevart, og noe er borte for bestandig. Vi mennesker vil gjerne ta vare på det vi er glad i. Det kan være den rorbua tippoldefar bygget og som ennå står der salrygget og mosegrodd. Eller det kan være den vesle vindskjeve mølla nede ved elven, der oldefar malte korn. Naturvernåret skal minne oss om at vi har rett til å ta vare på slike hus i by og bygd, som mennesker har bodd i og arbeidet i og der menneskene har følt seg hjemme og trygge. Det kan snart være for sent, men før vi snakker mer så vil Øystein fortelle dere noe om noen konkurranser du kan være med på.

Den utvalgte episoden *Globus* forsøkte videre ikke på å bygge opp seernes selvfølelse ved å henvende seg direkte til dem med smigrende bemerkninger, men de barna som fikk slippe til i programmet ble representert på en meget respektfull, for ikke å si voksne måte, idet de fikk anledning til å uttale seg om spørsmål som tidligere hadde vært forbeholdt de voksne. Teksten signaliserte med dette at det i BUA eksisterte en tillit til barnas evner når det gjaldt politisk refleksjon. Men på tvers av sine intensjoner formidlet programmet også hvor vanskelig det var for de intervjuede barna å svare godt på spørsmålene. Deres formidlingsevne haltet, og intervjueren måtte som allerede påpekt gripe inn. Dermed ble teksten også stående som et symptom på en viss barnslig hjelpsløshet som også kunne bli fanget opp av de unge seerne og eventuelt skape en viss forlegenhet. Imidlertid blokkerte ikke dette for programmets tydelige vilje til å ta barna alvorlig som politisk engasjerte samfunnsborgere, men denne viljen strakk seg altså noe lenger enn barnas faktiske kapasitet og innsikt når det gjaldt de samfunnsspørsmål som programmet drøftet.

Den analyserte episoden av *Globus* antydte altså at kravene til upartiskhet var mindre skjerpet når det gjaldt nyhetsprogrammer beregnet på yngre seere. Programmet brøt også med sjangerens konvensjoner på andre måter. For det første skjer det ikke i

nyhetsprogrammer for voksne at seerne oppfordres til å delta i konkurranser. Når det gjaldt barneseerne, var imidlertid ønsket om å aktivisere, sterkt nok til at det tradisjonelle nyhetskonseptet ble endret.

#### **13.4.6. Form og stil**

*Globus* inneholdt færre og mer forseggjorte innslag enn en vanlig nyhetssending, noe som praktisk lot seg gjøre fordi dette var et program som ble hele fjorten dagers mellomrom. Dette gav produsentene en anledning til å legge mer arbeid ned i reportasjene enn det som var vanlig i et tradisjonelt nyhetsprogram.

Et markant trekk ved reportasjene var de meget ekspressive montasjesekvensene som gjorde bruk av dialektisk montasje på Eisensteinsk manér i tillegg til ikke-diegetisk stemningsmusikk. I disse sekvensene ble det ikke gjort forsøk på så skape kontinuitet og sammenheng hverken i tid eller rom. Målet var, som når det gjaldt Eisenstein intellektuelle montasje, å formidle noen konfliktforhold til seerne ved hjelp av billedmontasjen. Programmet ble, som allerede antydnet innledet med en slik montasjesekvens som på en kontrasterende måte sammenstilte mørke bilder av jord som ble skyflet av en gravemaskin med lysere bilder av bolighus. Klipperytmen var markant og i harmoni med rytmen til jazzmusikken på lydsporet. Sekvensen ble avsluttet med at ordet ARKITEKTURVERN? på ironisk vis ble lagt ovenpå bildene av den mørke jorden som liksom la seg som et teppe over de revne bygningene.

Reportasjen fra Rhodeløkka inneholdt også en montasjesekvens preget av kontraster som skulle formidle konflikten mellom boligmessig trivsel og vantrivsel. Men denne var noe annerledes bygget opp idet den bestod av to kontrasterende deskriptive syntagmer.<sup>33</sup> Det første syntagmet viste, som allerede nevnt, en sammenstilling av de små trehusene på Rhodeløkka med feiende trekkspillmusikk på lydsporet. Dette ble etterfulgt av et syntagme bestående av bilder av steril og grå blokkbebyggelse ledsaget av trommer og noen skjærende elektroniske toner. Reportasjen fra Orkanger inneholdt ikke slike suggererende

---

<sup>33</sup> ) Begrepet er hentet fra Christan Metz's storsyntagmantikk som finnes gjengitt på svensk i Dag Nordmark (1976) Bildspråkets betydelser. Stockholm.



montasjeformer. Her ble bildene fra Orkanger på tradisjonelt vis brukt til å illustrere kommentatorstemmens poenger.

#### 14.4.7. Oppsummering

Innslaget 'Barnas Dagsrevy' i *Falkeklubben* hadde i hovedsak konsentrert seg om å la barnseerne bli vitne til andre barn som enten var engasjert i sunne fritidsbeskjeftigelser eller veldedighetsarbeid. Barneseerne ble med dette posisjonert i en læringsposisjon hvor de indirekte ble oppfordret til å imitere oppførselen til de positive rollemodellene i programmene, og hvor de ikke ble tilbudt kritisk blikk på samfunnet. Den analyserte utgaven av nyhetsprogrammet *Globus* var derimot innrettet mot å informere seerne om sentrale konflikter i samfunnet, og gav med dette et mer dystert virkelighetsbilde som fokuserte på å heve seernes politiske bevissthetsnivå. Imidlertid fantes det også i *Globus* barn som skulle fungere som positive rollemodeller for seerne. *Globus* fremhevet det samfunnsengasjerte barnet som uttalte seg om vanskelige samfunnskonflikter, og som i tillegg var i stand til å gjennomføre politiske aksjoner som et ideal for barna hjemme i stuene.

*Globus* var for øvrig et program som benyttet seg av setting og kostyme for å etablere en viss nærhet til målgruppen. Studio hadde elementer som konnoterte et klasseværelse, programlederne var relativt unge og var kledd i en uformell og hverdagslig klesdrakt. Nærhet og intimitet ble forsøkt etablert gjennom den verbalspråklige formidlingen ved av og til å tiltale seerne med du, eller ved å benytte det inkluderende vi. Videre signaliserte teksten et jevnbyrdig forhold mellom barn og voksne. Dette skjedde hovedsakelig ved at programlederne henvendte seg til seerne på en nøktern beskrivende måte, og ved at barna i programmet ble posisjonert som interessante intervjuobjekter med klare meninger. Men som sagt, ble dette inntrykket noe modifisert ved at enkelte av barna ikke uttrykte seg tilstrekkelige klart og poengtert.

Når det gjaldt form og stil, var *Globus* et relativt forseggjort program med enkelte reportasjer som hadde en omhyggelig oppbygd retorikk hvor både lyd og bilde var med å anskueliggjøre de aktuelle samfunnsproblemer på en treffende måte. I denne forbindelse brøt med programmet med kontinuitetsreglene og lot hensynet til å konstruere oversiktlige

romlige og tidslige relasjoner vike for følelsesmessig suggesjon ved hjelp av slående kontraster. Imidlertid var studioinnslagene redigert på den tradisjonelle måten med lange innstillinger i et halvnært format.

### 13.5. Lefsa

*Lefsa* var den uhøytidelige tittelen på det magasinprogrammet som gjorde seg sterkest gjeldende på mellomgruppens programflate på 70-tallet. Det figurerte månedlig på sendeskjemaet i tidsrommet 1973-77. Programmets sentrale posisjon gjorde *Lefsa* i en viss forstand til 70-tallets arvtaker for *Falkeklubben*, og det synes derfor relevant å sammenligne disse programkonseptene for å få tak i hvordan NRKs tenkning omkring mellomgruppens programmer endret seg i det gjeldende tidsrommet og hvor omfattende disse endringene var. Men selvsagt lar ikke disse to programmene seg sammenligne uten visse forbehold. *Falkeklubben* hadde blant annet flere oppgaver å ivareta enn *Lefsa* – som for eksempel nyhetsstoff. På 70-tallet fikk som kjent mellomgruppen sine egne separate nyhetssendinger. *Lefsa* var med andre ord et mer spesialisert program enn *Falkeklubben*, og tok i motsetning til det sistnevnte sikte på å konsentrere seg om kun et tema i hver sending.

Den utvalgte episoden ble laget i 1975 på et tidspunkt da *Lefsa*-konseptet gjennomgikk en endringsprosess. Det er derfor vanskelig å avgjøre hvor typisk det analyserte programmet er for serien som helhet. Imidlertid kan erklæringer om programmets intensjoner fra henholdsvis 1973 og 1975 gi indikasjoner på eventuelle endring eller stabilitet. Da programmet startet, var målsettingen som allerede nevnt å være et magasinprogram som presenterte barnas egne kulturelle uttrykk. Det ble også understreket at programmet ønsket å satse sterkt på direkte kontakt med seerne i tillegg til å stimulere til aktivitet. I en artikkel fra 1975 ble den samme målsettingen gjentatt, men med et tillegg om programmet nå tok sikte på å betrakte tilværelsen fra barnets synsvinkel. Slik svarte redaksjonen på spørsmål fra Programbladet om hva den ville med *Lefsa*:

Kontakt og aktivitet. Vi mener LEFSA er et meget viktig program fordi det viser barn i vanlig hverdag. Vi kan faktisk ta opp deres problemer til en viss grad, men veldig mye står og faller med at barna selv er aktive. Målsettingen er å se tingene også fra barnas synsvinkel (Programbladet nr.42, 1975).

### 13.5.1. Synopsis

Det analyserte programmet hadde skolen som det samlede tema. Programmet ble innledet med en sketsj som handlet om hvorfor det er nødvendig å gå på skolen. Deretter ønsket den kvinnelige programlederen, Elsa Myklebust, velkommen. Den mannlige programlederen kom så inn i fullt rockeutstyr og skulle til å fremføre en sang da gitaren hans brøt sammen. Det neste innslaget fortalte om *Lefsa*s veggavis og om hvordan redaksjonen arkiverte brevene de får fra seerne i mapper fra hvert fylke. Temaet skole blir så tatt opp igjen i en reportasje om hvordan elever på ulike skoletrinn bær skolebøkene sine. Denne blir etterfulgt av en komisk fortelling om ei jente som hastet av sted på en uvanlig lang og kronglete skolevei for til slutt å finne ut at det er skolefri. Det neste innslaget var et intervju med en gutt og lærerinnen hans på guttens første skoledag. En annen ung lærerinne fikk deretter anledning til å komme med noen kritiske refleksjoner om lærerrollen. Så ble alvoret brutt med den såkalte *Vitsekroken* hvor en del barn fikk fortelle en vits hver. Programmets to siste innslag innebar for det første at den kvinnelige programlederen svarte på et brev fra ei jente som lurte på hva som fikk tegnefilmfigurene til å røre på seg, og helt til slutt ble det vist en episode av den italienske tegnefilmen *La linea*.

### 13.5.2. Tematikk

I likhet med *Falkeklubben* forholdt *Lefsa* seg delvis til kalenderårets mer eller mindre faste begivenheter, og skolestart er selvsagt en meget sentral hendelse i barns liv og dermed i pakt med programmets intensjoner om å ta tak i barnas hverdagsliv. Programmet tilstrebet å presentere denne tematikken på en balansert måte med synspunkter både fra lærer- og elevsiden, men det ble ikke satt et avgjørende spørsmålstegn ved verdien av skoleverket. Programmets innledende sketsj argumenterte for nødvendigheten av å gå på skolen, og sendingen gav dette synspunktet ekstra vekt og relevans fordi det ble formidlet av en person fra programmets målgruppe, nærmere bestemt ei skolejente, og ikke av en voksen som viftet med formanende pekefinger. Riktignok opptrådte jenta i rollen som lærer i den nevnte sketsjen, mens eleven ble spilt av en voksen. Men denne uvante rollefordelingen rokket ikke ved det nevnte budskapet, snarere tvert i mot. Slik lød den avsluttende delen av den fiktive samtalen mellom læreren og eleven:

Læreren: På skolen må man gå for ellers kan man ikke leve.

Eleven: Jo, jeg lever godt jeg uten skolen.

Læreren: Du skjønner da ingenting.

Eleven: Nei, jeg er så dum jeg. Kan du ikke lære meg hvorfor jeg må lære å gå på skolen?

Læreren: Jo, men du må gå på skolen. Ellers så får du ikke noe penger. Ellers får du ikke no mat elles ... da kan du ikke leve.

Eleven: Men hvorfor må jeg ha penger til å få mat? Jeg dyrker gulrøtter uti hagen min.

Læreren: Jamen du må ha penger for å få frø.

I intervjuet med førsteklasingen, fikk ikke seerne vite så altfor mye om hva den lille gutten tenkte på sin første skoledag. Han var ikke spesielt meddelsom, og svarte på intervjuerens spørsmål kun med enstavelsesord. Denne mangelen på informasjon forsøkte programmet å kompensere for ved å legge inn en voksen kommentatorstemme over bildene som vist Jon og faren på vei til skolen. Kommentatoren forsøkte å leve seg inn i Jons tanker, og formidlet i denne sammenheng at skolen både var noe fint og fryktet, men kanskje fremfor alt noe nærmest skjebnesvangert:.

Men litt av en overgang er det. Slutt med å bestemme selv om han vil være ute i skauen eller inne å leke for eksempel. Og hva han tenker og føler? Han både gruer og gleder seg kanskje. For det er morsomt og spennende å lære, men det som er nytt og ukjent er litt nifst. Og hvordan er lærerne og vennene, og skolegården og pulten og alt sammen? Og tenk, i minst ni år, ja kanskje så mye som tjuve år framover, kommer Jon til å gå på skole. Men så langt tenker han sikkert ikke i dag.

Skoleverket ble gjenstand for en eksplisitt kritikk i intervjuet med den unge lærerinnen. Hun mente at det var en svakhet at mange lærere hadde gått på skolen i hele sitt liv og manglet erfaringer med andre deler av yrkeslivet. For henne hadde skoleverket karakter av å være en særegen ghetto.

For øvrig var programmet tydelig opptatt av å fortelle barna at lærerne også er mennesker med følelser. Dette poenget ble repetert. Først ble det formidlet i intervjuet med den ferske lærerinnen til den allerede nevnte førsteklasingen. Hun ble direkte spurt om hun var nervøs når hun stod overfor en ny klasse, og det svarte hun ja til. Litt seinere viste programlederne frem en tegning av en lærer som en av barneseerne hadde sendt inn på anmodning fra et tidligere program. Programlederne kommenterte tegningen på denne

måten: ”Jeg synes at læreren ser skremt ut. Har noen av dere tenkt på at lærerne er redde for dere?”

Programlederne formidlet også sitt eget forhold til skolen – og igjen ble negative og positive synspunkter balansert:

Kjell: Du Elsa, åssen hadde du det på skolen da?

Elsa: Ja, jeg hadde det ...jeg likte å gå på skolen stort sett. Men jeg er ikke sikker på om det var like nyttig alt jeg lærte asså.

Kjell: Jeg synes det var fært jeg.

Elsa: Syns du det?

Kjell: Ja, bare problemer.

Elsa: Huffamei, det kommer kanskje veldig mye an på læreren kanskje, hvordan man har det?

Som denne redegjørelsen antydte behandlet *Lefsa* temaet skoleverket, med henblikk på balanse mellom negative og positive standpunkt, men med en utvetydig holdning til det absolutt nødvendige med skoleverket. På den negative siden ble dårlige lærere med lite erfaring fra andre virksomheter enn skoleverket nevnt. På den positive siden kom det spennende ved å lære nye ting og få nye kamerater.

Den drøftende måten tematikken ble behandlet på hadde lite til felles med *Falkeklubbens* innslag som i hovedsak var innrettet mot å fortelle barna hvordan de skulle oppføre seg på en mest mulig fordelaktig måte. Falkeklubben formidlet levereregler, men *Lefsa* på en forsiktig måte tok sikte på å formidle problemer og følelser. Imidlertid hadde også det sistnevnte programmet et innslag hvor programlederne inntok en formynderposisjon. Det dreide seg om innslaget om hvordan skolebøkene skal bæres. Her konkluderte den kvinnelige programlederen med at ryggsekk absolutt er det beste.

### **13.5.3. Den interpersonelle dimensjonen**

*Lefsa* signaliserte solidaritet med barneseerne ved å konstruere *Lefsa*-huset som et fristed for barn unndratt de sedvanlige autoriteter som foreldre og lærere. Dette ble gjort ved at barna i *Lefsa*-huset fikk anledning til å oppføre seg på en relativt udisiplinert måte som brøt med den oppførsel som vanligvis blir presentert på tv. På brukmarkedet på loftet for eksempel gikk det langt fra stille for seg. Barna både kranglet og sloss, og ropte i munnen

på hverandre. Ellers skapte programmet et inntrykk av at barna spaserte fritt rundt i Lefsa-huset og gjorde stort sett det som falt dem inn. Der fantes ingen rutine og faste forpliktelser. Barna i *Lefsa*-huset fikk dessuten lov til å klage på programlederne på en nærmest uhøflig måte. Etter at en rekke alvorlige innslag om skoleverket ytret ei lita jente med en usedvanlig sur og tverr mine i ansiktet følgende replikker:

Jenta: Kan ikke dere hold opp da. Kan du ikke lukk igjen det der brølet ditt?

Else: Hvordan da?

Kjell: He?

Jenta: Deres sitter og prater og prater om skolen og problemer og...

En gutt (som også sitter i studio): Har dere ikke noe vitser da. Har dere ikke den denne derre vitsekroken?

Klagen ble umiddelbart tatt til følge. Programmet viste sin respekt for barns klager og krav, ved å gi et relativt utfyllende svar til ei jente som har spurt om hvordan en animasjonsfilm blir til, og ved å lese opp et sint brev fra en gutt som synes at *Lefsa* er kjedelig. Riktignok ble ikke guttens budskap formidlet uten en liten irettesettelse av programlederne som gav uttrykk for at det hadde vært en fordel om gutten hadde konkretisert hva som var så uutholdelig ved programmet.

Det kan for øvrig virke som om programmet var fundert på en viss redsel for å kjede seerne. Den lille jentas sure bemerkninger peker i den retning. Det samme gjør det forhold at nesten samtlige innslag, også studioinnslagene, er preget av underholdende elementer. Samtidig ble som allerede omtalt signalisert en klar vilje til å la barnas ønsker om mer underholdning alvorlig idet underholdende elementer krøp inn i nesten alle programmets innslag. Den samme viljen til å lytte til barnas stemmer kom til uttrykk ved det lest opp en klagebrev fra et gutt som fortalte at han ikke orket mer av *Lefsa* fordi han syntes av programmet var så kjedelig.

*Lefsa* skilte seg dessuten fra *Falkeklubben* ved at programmet ikke presenterte barn med uvanlige ferdigheter på ulike områder. I den analyserte utgaven av *Lefsa* var det ingen små pianister eller tryllekunstnere, men kun alminnelige barn som fikk ytre seg om forskjellige forhold. Det følgende sitatet viser at dette var et viktig aspekt med *Lefsas* ideologi:

-Det er aktive barn dere satser på?

Ja, men vanlige unger, ikke enerne. Tingene og aktivitetene barn holder på med, kan være ubehjelpelige. Det er ikke poenget, men at deres egen virksomhet, barnekulturen, er viktigere enn gode prestasjoner. Det barn er opptatt av er stort sett gjennom lek å forberede seg til å bli voksne. Det er her vi prøver å hjelpe dem til å skjønne hva livet er, på godt og ondt. I og med at vi hele tida viser barn i handling, håper vi å oppmuntre dem til å leve ut seg selv i hverdagen og vise at deres kultur har livets rett.

Oppførselen til de to programlederne i *Lefsa* vekslet mellom det sindige alvor preget *Falkeklubben*, og en mer leken uhøytidelig stil både skulle more og signalisere nærhet til seerne. Innenfor rammene av programlederrollen ble det i denne sammenheng lagt inne små dramatiseringer. Programlederrollen ble med andre ord fiksjonalisert, i likhet med det som allerede lenge hadde vært vanlig i småbarnsprogrammene. Den mannlige programlederen spilte rollen som en slags rampegutt, mens den kvinnelige programlederen opptrådte på en mer voksne og moderlig måte. Den følgende dialogen som ble framført etter at den elektriske gitaren som den mannlige programlederen liksom hadde laget selv tok fyr, kan tjene som et eksempel på dette:

Kjell: (Setter seg ned ved bordet hvor også den kvinnelige programlederen sitter, og hulker på grunn av den ødelagte gitaren.)  
 Else: Du så, så, så, så, så, så...ikkje gråt, husk du er stor mann du må ikkje gråte du!  
 Nei, ikkje gråt, eg begynner å gråte og...  
 Kjell: Jeg skjønner ikke hvordan noen kan få til det der asså (å lage gitar), det er jo helt...  
 Else: Ja, ja, ja, ja legg bort no det der. Du legg det bort hva? Du legger bort det der, også må du også helse på ungene der da.  
 Kjell: Ja hei..  
 Else: Du . du ta av deg solbrillene først da  
 Kjell: Ja, ja  
 Else: Sånn, nå kan vi sjå korleis du ser ut.  
 Kjell: Ja ..  
 Else: Du og så, tyggegummien kanskje.  
 Kjell: Du høres ut som mora mi.  
 Else: Ja, hu må vera ei fornuftig dame. (Han setter tyggegummien fast under bordet). Du, får du lov til å sette det fast sånn heime?  
 Kjell: Huff  
 Else: Nei akkurat. Du den jakka som du har på deg, den har jeg ikke sett før. Kor fant du den?  
 Kjell: Det er rockejakka mi, men jeg har ikke bruk for den noe lenger nå.  
 Else: Vet du ka du kan gjere med den? Du kan bytte den bort på byttemarknaden.  
 Kjell: Det kan jeg gjøre.  
 Else: Kom skal vi vise dere.

Som allerede påpekt strebet *Lefsa* å etablere nærhet til seerne ved å ta utgangspunkt i en tematikk hentet fra deres hverdagsliv, ved å la barna få rom og utfoldelsesmuligheter i programmet og ved å inkorporere barnslige trekk i den ene programlederrollen. Men denne

nærheten innebar ikke at programmet forsøkte å bygge opp en intim relasjon til sine seere. Temaene ble tatt opp på en saklig eller humoristisk måte, og ingen barn fikk anledning til å komme med noe personlige bekjennelser om hvordan de hadde på skolen. Allikevel ble det etablert en viss intimitet ved at de barna som ble intervjuet ble presentert i nærbilder slik at seerne fikk rikelig anledning til å studere ansiktene deres, og ved at programlederne gikk til det skritt at de fortalte litt om hva slags forhold de personlig hadde til skolen. Som helhet tilstrebet imidlertid programmet en frisk og åpen tone hvor den frie lek og meningsutveksling stod i fokus snarere enn den intime betroelsen.

#### **13.5.4. Form og stil**

Lefsa var et variert program med mange innslag hvor det hele tiden ble vekslet mellom det underholdende og det seriøse muligens med en liten overvekt av det muntre og upretensiøse. Innslagene var tydelig avgrenset fra hverandre og stort sett ble de introdusert av en av de to programlederne. *Lefsa* var med andre ord i likhet med *Falkeklubben* et oversiktlig program.

Imidlertid var det klare forskjeller mellom *Falkeklubben* og *Lefsa* når det gjaldt studioinnslagene. I *Falkeklubben* hadde Rolf Riktor sitter i ro og mak foran skrivepulten sin og snakker på en rolig og sindig måte til seerne. I *Lefsa* var studioinnslagene, som allerede påpekt, i langt større grad preget av liv og leven *Lefsa*-huset, som var et rikholdig hus som barna selv hadde deltatt i utformingen av. I det følgende sitatet ble det antydnet at *Lefsa*-huset var NRKs svar på barnas drøm om et sted å være:

Da vi planla LEFSA ville vi ha et sted med vanlige ting: dører, vegger, møbler – det ble til LEFSA-huset. Seerne har selv vært med på å bestemme hvordan ”huset” skulle innredes og rommene brukes. På loftet har vi drevet med dokketeater og musisert, på kjøkkenet har vi først og fremst laget mat og fått inn mange fine oppskrifter. Vi har vært inne på tanken om å lage barnas egen kokebok! I kjelleren har vi reparert sykler, laget drakter og stelt med skiutstyret. Mange unger har skrevet til oss og bedt oss hjelpe dem å finne et sted hvor de kan være, og vi vet at rundt omkring står det mye plass som er ubenyttet.  
(Programbladet nr.42/75).

*Lefsa*husets hadde en gammelmodig karakter med panelvegger og gammeldagse møbler og bilder. Gjenstandene i huset så ut som om de var kjøpt på loppemarked, noe som både



signaliserte både 70-tallets retromote, og en idé om at moderne og kostbare omgivelser ikke er nødvendig for at barn skal trives.

For øvrig påkalte ikke programmets bruk av virkemidler noen spesiell oppmerksomhet. I studioinnslagene bestod lydbildet kun av reallyd, det vil si av programledernes og barnas prat. Kamerastilen bestod av de sedvanlige lange takningene med et balansert kamera i normal høyde, og de foretrukne billedutsnittene var halvtotal og halvnær for både å gi seerne kontakt med programlederne samtidig som de medvirkende barna stadig var synlige i bildets bakgrunn og forgrunn. Zoom og kamerabevegelser ble det gjort moderat bruk at, og da primært for å fange inn og sentrere de talende i bildet. Nærbilder florerte heller ikke, og unntatt når det gjaldt å illustrere gjenstander og forhold programlederne snakket om. Når det gjaldt lyd fantes det kun reallyd og leppesynkron tale, og klippingen fulgte kontinuitetssystemets regler.

Programmets reportasjer benytter seg av de filmatiske virkemidlene på en mer ukonvensjonell måte. Reportasjen om bæring av skolebøker ble innledet med et deskriptivt syntagme som viste en rekke halvnære billedutsnitt av hender som bar ulike typer av vesker. Her ble det ikke gjort noe forsøk på å gjengi et realistisk rom og et realistisk tidsforløp, målet var snarere å anskueliggjøre det mangfold av bærerredskaper som finnes. På lydsporet ble det spilt pianomusikk som lød som akkompagnement til en gammel stumfilm, noe som bidro til å gi reportasjen et lystig og lett preg.

Stumfilmmusikk ble igjen brukt til å signalisere “at nå kommer det noe morsomt” i den lille filmen om jenta som hadde en slike usedvanlig lang og kronglete skolevei. Dette innslaget ble i tillegg kjørt i hurtig film i likhet med de gamle stumfilmene. Episoden hviler altså på en tillit til at barneseerne kjenner betydningen av de nevnte virkemidlene. Dessuten hvilte det komiske poenget ved denne reportasjen på filmmediets muligheter til å konstruere et kunstig rom. Jentas skolevei går over både sjø og land, til skogs og i bygatene. Det umulige ved de geografiske forholdene som skulle kalle på latteren.

### 13.5.5. Oppsummering

Oppsummerende kan det påpekes at *Lefsa* holder seg innefor rammene av en konvensjonell realistisk estetikk når det gjaldt studioinnslag, men samtidig ble det lagt inn flere komiske elementer og dramatiske elementer. Reportasjen om bæring var også preget av den samme sammensmeltningen av en konvensjonell og en mer komediepreget estetikk. Grensene mellom de seriøse og de underholdende innslagene i den analyserte sendingen av *Lefsa*, ble på denne måten mer utydelige, men uten å forsvinne helt. De stadige innslagene av komikk både i reportasjene og studioinnslagene gjorde at *Lefsa* hadde likhetstrekk med den estetikk som flere av småbarnsprogrammene var preget av.

Tematisk tok *Lefsa* utgangspunkt i et emne som var direkte knyttet til barneseernes hverdagsliv. Skolen ble portrettert på en relativt balansert måte hvor fordeler og ulemper ble veiet opp mot hverandre og hvor barneseerne også fikk et lite innblikk i lærernes situasjon.

For øvrig uttrykte programmet en tydelig respekt for sine barneseere ved å la de utøve en viss innflytelse over programmenes innslag. Det ble referert til seerbrev flere ganger og barna hadde deltatt i utformingen av *Lefsa*-huset. Programmet hadde også et øyensynlig romslig forhold til barn når det gjaldt bråk. I *Lefsa*-huset skulle barna få bevege seg fritt på egne premisser. Programlederne opptrådte både som ansvarlige voksne og som lekne barn. De vekslet med andre ord mellom å være autoritetspersoner og barna medspillere. Som helhet var programmet preget av en viss tvungenhet i sine stadige forsøk på å forene det muntre og lattervekkende med det seriøse og utviklende.

### 13.6. Halvsju

1/2 7 var en programpost som etablerte seg på mellomgruppens programflate så sent som i 1979, og kan derfor betraktes som en symptom på den retning BUA valgte å gå når det gjaldt mellomgruppens programmer utover på 80-tallet. Den analyserte sendingen er da også et program som ble produsert i 1979, men som for øvrig var det første *Halvsju*-programmet som ble sendt i 1980.

### 13.6.1. Synopsis

Den utvalgte episoden av *Halvsju* ble var ledet av Ivar Dyrhaug og Karin Julsrud. Det begynte med at de to programlederne forsøkte å lage et musikknummer sammen. Deretter kom et innslag med gruppen *Prima Vera*. Programmets hoveddel ble introdusert ved at programlederne satt med en haug av musikkassetter ved siden av seg som programmets unge seere hadde sendt inn. Noen av de unge 'musikerne' hadde blitt plukket ut for å opptre i studio: Ei jente spilte torader. En annen sang og spilte gitar. Deretter optrådte et gutteband og to gutter som spilte fele, og til slutt to jenter hvorav den ene sang og den andre akkompagnerte på flygel. Etter de to felespillerne ble barnas opptredener midlertidig avbrutt av et innslag med revyartisten Grete Kausland, som blant annet inneholdt et intervju hvor hun blir bedt om å reflektere over det å få stjernestatus allerede som barn.

### 13.6.2. Tematikk

Årsmeldingen fra 1979 slo fast at også "Hensikten med *1/2 7* har vært å lage et talerør for barn, et program der alvorlige temaer som angår barn (og voksne) tas opp, men forsøkt gjort i en underholdningsform". Den utvalgte episoden levde opp til den nevnte målsetting ved i første rekke å være en demonstrasjon av barnas musikalske ferdigheter. De unge utøverne viste til fulle at også barn kan lage musikk som det var verd å lytte til. Men i tillegg til denne bevisste synliggjøringen av barnas musikalske talenter, var programmet engasjert i ytterligere to ideologiske diskusjoner.

Den første av disse handlet om forestillingen om at pop og rock var unge menneskers musikkform. *Halvsju*-programmet hadde utforsket denne forestillingen, og hadde funnet ut at det eksisterte et sprang mellom den musikken som unge mennesker kjøpte, og den musikken som de faktisk utøvde selv. Barnas mangfoldige musikkglede ble tydelig demonstrert i det utvalgte programmet. Som allerede påpekt i synopsiset, var barnas repertoar bredt og spente fra torader, til flygel, visesang og moderne rock.

Programmet var med andre ord preget av en bevissthet om, og en aksept av en viss kulturell pluralisme. I *Halvsju* ble de ulike smaksulturene når det gjaldt musikk sidestilt – også popmusikken som det hadde vært så mye debatt om på 60-tallet. Valget av *Prima Vera* som et av to innslag med voksne artister, var nok et tegn på en mer inkluderende

kulturell holdning hvor populærkulturens elementer, deriblant en humor med tydelige seksuelle overtoner, fikk større spillerom enn det som hadde vært tilfellet tidligere.

Gruppen opptrådte med en parodi på en sang av den amerikanske artisten Rod Stewart. Framføringen var sterkt preget av en slags leken vulgaritet. De tre mannlige artistene var utkledd som svært lettantrukne syngedamer hvor det parodiske ble understreket ved noen ufyselige grønne strømpebukser som krøllet seg nedover tynne mannfolklegger. Det var Jahn Teigen som var utstyrt på den mest plumpe måten med en åpen rosa bluse som avslørte nakne kvinnebryster og en rund mange med en diger navle, begge deler av plast. Den norske teksten var heller ikke av de aller mest uskyldige, og selv om formen som nevnt var parodisk, hadde den i barnetv-sammenheng en ordlyd som lød temmelig fremmed og 'på kanten' sett i relasjon til de tekstene som tidligere hadde preget barneprogrammene:

Sukker, sukker ....bit  
Gi meg en sukkerbit.  
Tralalalala....

Her sitter je med mange kviser.  
Jeg veier 180 fordi jeg trøstespiser.  
Jeg svetter under arma,  
har alltid dårlig ånde.  
Nesa mi er stor,  
lik den til Erling Bonde.

Refr. Syns du jeg er deilig,  
sjarmerende og sexy,  
kom hit skal du få et kyss.  
Je er det du trenger,  
båt og masse penger  
to auer som går helt i krøss.  
Trala-la-la...

Bli med meg hjem,  
je bor itj langt fra Mjøsa.  
I et lite skur  
som ligger litt ved Mjøsa.  
Hvis du er pen så  
drar vi hjem med sjekta.  
Gi meg en Dajm,  
så du kan holde vekta.  
Se på min lår når jeg danser diskon  
Folk strømmer til for å se på de'skon.

Refr.

Programmet pluralistiske holdning omfattet også en bevissthet om at barn ikke er en ensartet gruppe, men tilhører forskjellige miljøer, med delvis forskjellige kulturer. Denne idéen representerte selvsagt ikke noe nytt i og for seg, men i *Halvsju* ble dette uttrykt eksplisitt i programmets vignett som viste dagens gjøremål for barn fra ulike miljøer – byen, et fiskevær og en bondegård. Vignetten fremhevet både likhetene og forskjellene mellom barnas levemåte på de ulike stedene. Skolegangen og tv-tittingen hadde de felles, mens fritidsaktivitetene, og hva som ble krevd av dem på hjemmefronten varierte: Noen vasket kopper, andre matet sauer eller hadde ekstrajobb på fiskefiletfabrikken. De faste sendingene fra Tromsø og senere fra Bergen styrket distriksprofilen ytterligere.

Det tredje ideologiske prosjektet som det analyserte *Halvsju*-programmet handlet om, var det å være barnestjerne. I kapitlet om 60-tallets barneprogrammer ble det nevnt at ordet barnestjerne hadde en negativ klang i manges ører, og at enkelte av medlemmene i Kringkastingsrådet hadde vært imot opptredener av barn delvis av frykt for at disse kunne bli gjort til gjenstand for stjernedyrkingens ødeleggende virkninger. Programskaperne lyttet til disse kritikerne, men hadde ikke fulgt deres råd. Flinke barn kom på tv gjennom hele 60-tallet. Men mot slutten av 70-tallet var de negative holdningene til fenomenet barnestjerner tydeligvis fremdeles levende om enn i en noe moderert form.

Intervjuet med Grete Kausland, som gav ut sin første plate rett før hun fylte 8 år, fikk formidlet at det viktigste var at barna følte at det de holdt på med var moro, og at det holdt i massevis å befinne seg på et amatørnivå. Programledernes spørsmålstilling var tydelig innrettet mot å formidle disse synspunktene. Men samtidig ble også forestillingene om det tragiske ved å være barnestjerne delvis motsagt av Grete Kauslands egne erfaringer. Hun understreket at hun ikke fikk særbehandling i kameratflokk, og at hun ikke hadde blitt dyttet fram av foreldrene sine. Tvert i mot antydet hun at talentfulle barn selv kan ha et sterkt ønske om å opptre, og derfor ikke lar seg stoppe. Dermed ble det noe disharmonisk ved dette intervjuet. Kausland fortalte om egen lyst til å opptre, hun hadde fullstendig frivillig sunget på hjemstedets konditori helt siden hun var 4 år, samtidig som programlederne ivret etter å formidle at barn ikke skal ha ambisjoner, de skal leke og ha det moro.

Dyrhaug: Hvordan var det å være barnestjerne?

Kausland: Nei, jeg vet ikke. Jeg vokste opp i et hjem med utedo og kaldt vann, så jeg vet ikke om det var så veldig stjernetilværelse. Jeg tror ikke jeg kan kalle meg for barnestjerne, jeg var barnekjent tror jeg nærmest.

Dyrhaug: Ja, hvordan er det å være det? Å være en som alle kjenner igjen på gata?

Kausland: Jeg brydde meg i grunnen ikke noe særlig om det for ja, hjemme i Horten var jeg som alle andre. Det var en gjeng med unger, og da fikk du det i ansiktet hvis du ikke var all right.

Karin Juulsrud: Det var ikke slik at du ble stjerne i gjengen fordi du var flinkere å synge og..?

Kausland: Men det var noe som var helt naturlig for dem og asså.

Dyrhaug: Du fikk ikke på noen måte avsmak av å være sånn barnekjent. Men vil du, har du noen råd holdt jeg på å si, vil du si at det er noe å trakte etter for andre som sitter hjemme og øver og er en 8-10 -14 år?

Kausland: Næ, jeg vet ikke, tror du hvis virkelig...

Dyrhaug (avbryter): Er det et mål å bli kjent?

Kausland: Nei, det må jeg få lov å legge inn at for meg har det aldri vært no et mål å bli kjent eller... Det har faktisk, det høres dumt ut, det har bare kommet av seg selv. Som en følge av at jeg antakeligvis, forhåpentligvis hadde et talent da. Jeg tror ikke det lar seg stoppe uansett da.

Julsrud: Sånn som dette programmet vi har laget i dag, så skulle det være, bortsett fra at du og Prima Vera fikk lov til å være med, et program hvor barn og ungdom selv på amatørplan spilte og sang.

Kausland: Det er helt fantastisk hvor mange dyktige det er.

Dyrhaug: Lærte du noen ordentlig instrument noen gang?

Kausland: Nei. Det var vel likedan bra undervisning den gang som nå- Blokkfløyte vel – 28 barn spilte sur blokkfløyte.

Julsrud: Det var det jeg prøvde med på i sted. Du synes det er all right at man holder seg på amatørplan altså?

Kausland: Javisst.

Julsrud: Se på alle kassetene vi fikk.

Dyrhaug: Det er klart at alle disse ikke hadde det egentlig som mål å bli stjerne her i kveld, men gjorde det for moro skyld.

Kausland: Javisst, det er derfor du skal gjøre det. Og jeg tror ikke no på at du blir puffet fremover for at du skal bli et eller annet. Det blir du aldri allikevel. Det er tross alt viktigste hvordan du er selv, og ditt forhold til det du gjør.

Med dette intervjuet fikk produsentene implisitt uttrykt at de med dette programmet ikke hadde til hensikt å opptre som talentspeidere, samtidig som en kunne ane en bevissthet om at det å vise frem så mange talentfulle unge musikere på fjernsynet, nok kunne stimulere frem eller forsterke frem noen urealistiske drømmer blant programmets unge seere.

### 13.6.3. Den interpersonelle dimensjonen

*Halvsju* hadde en visuell signatur som rettet det temmelig eksplisitt inn imot programmets målgruppe. Mest sentral i denne sammenhengen var vignetten hvor det, som nevnt, var bare barn som ble filmet. Studiodekoren var imidlertid litt vanskeligere å knytte direkte til barn i alderen 10-14 år og deres visuelle fascinasjonsformer. Mot en mørk bakgrunn var det arrangert en hyggelig gammeldags sofakrok med, foruten sofaen, en gyngestol, en

kommode, en bestefarsklokke, er rotringbord og mange grønne planter plassert på et mønstret gulvteppe. Denne gammeldagse studioinnredningen kan snarere forbindes med 70-tallets retromote basert på loppemarkedfunn som delvis var en reaksjon på tidens bruk-og-kast mentalitet, selv om møblene var så velholdte at de nok minnet mer om antikviteter enn ting som en kunne kjøpe på loppemarked. Men denne moten når det gjaldt møbler var kanskje mer populær blant studenter som trengte billige møbler, enn blant 10-14 åringene som var *Halvsjus* målgruppe. Uansett formidlet både vignetten og studiodekoren at dette var en utsendelse som ikke var til å forveksle med en sending for voksen. Dette var skolebarnas eget, 'private' program.

En avslappet nærhet til seerne ble videre forsøkt etablert ved hjelp av samtaleformen mellom de to programlederne. Den var mer leken enn det som hadde vært vanlig i programmer for mellomgruppen. De småpratet en god del seg i mellom, ertet hverandre litt og snakket stort sett til hverandre som nære venner, for ikke å si bestevenner.

Tematisk henvendte den analyserte episoden seg dessuten på en litt frekkere og mer våget måte til seerne enn det som tidligere hadde vært tilfelle. Dette inntrykket ble hovedsakelig skapt av innslaget med *Prima Vera*, men teksten anla også en litt mer rampete tone ved hjelp av vignettmusikken som bestod av mange effektlyder med mye tut og bert. Til sammen bidro dette til å befeste inntrykket av at dette var et program for en gruppe unge og lite selvhøytidelige seere som satte pris på det som var litt tilfeldig og lite strømlinjeformet, og som dessuten hadde sans for vulgær humor. Programmet syntes dermed å anta at barneseerne var motstandere av orden og høflighetsfraser. I dette lå det selvsagt en viss opprørskhet i forhold til etablerte regler og konvensjoner.

Et annet karakteristisk trekk ved *Halvsju* var at programlederne nedtonet sine egne ferdigheter for dermed å understreke hvor dyktige og flinke barna var. Sendingen bygget med andre ord bevisst ned programledernes autoritet, Programmet åpnet med å understreke hvor håpløse Karin Julsrud og Ivar Dyrhaug var til å spille og synge. De gjorde tapre forsøk på å fremføre en sang, men det hele ble skjærende falskt. Dette førte til en lett småkrangling mellom programlederne:

Dyrhaug: Nei Karin, vi må få til dette her. Du må skjerpe deg.  
 Julsrud: Du skjønner, jeg er ikke så veldig flink til å spille blokkfløyte skjønner du.  
 Dyrhaug: Fløyta i munnen nå.  
 Julsrud: Javel, vi prøver da.  
 (De begynner. Ivar synger og spiller gitar. Karin spiller blokkfløyte, men det blir bare pipelyder og hun gir opp.)  
 Dyrhaug: Vi må tåle litt pip.

Ved selv å opptre på en klosset måte strebet programlederen etter å bygge opp barneseernes positive ansikt eller selvbilde. Det var barna som ble konstruert som autoriteter i dette programmet ikke de voksne programlederne.

Noen påfallende nærhet og intimitet var det imidlertid ikke mellom programlederne og seerne. De to programlederne syntes i høy grad å være seg selv nok idet de etablerte et slags fiksjonsunivers seg imellom som seerne fikk være vitne til, men ikke delta i. De hilste på seerne på en relativ formell og høflig måte uten noen former for spillopper. Slik lød det da programlederne for første gang henvendte seg direkte til seerne.

Julsrud: Godt nytt år, alle dere som har sendt inn kassetter til oss og alle dere andre som ser på. Dere ser at vi har fått en del kassetter, og vi har fått mange poser fulle av kassetter med masse forskjellig musikk på.  
 Dyrhaug: Ja, det er vi veldig glad for. Og vi skal returnere etter beste evne tilbake til de som har sendt. Alle kan jo ikke få være med.  
 Julsrud: Nei, men kanskje vi skal si lite grann om hvorfor vi ba dere om å sende inn kassetter til oss. Vi hadde litt lyst til å finne ut av hva dere som ser på disse programmene dere 10-14 åringer egentlig liker å spille og synge og sånn selv. For det er vanskelig å vite for oss som lager dette programmet å vite akkurat hva slags musikk vi skal spille for dere.

Disse replikkene signaliserte en sterk interesse for å bli kjent med seerne, men de aksentuerte samtidig en avstand mellom programlederne og publikum. Denne ble gjort tydeliggjort ved bemerkningen om at programlederne faktisk ikke vet noe særlig om hva slags musikk unge mennesker liker. Innledningsordene "Godt nytt år" og ikke noe mer, signaliserte mer høflig oppmerksomhet en hjertelig fortrolighet. Til en viss grad ble tiltaleformen dermed stående i en viss kontrast til den nærhet som programlederne gav inntrykk av å føle for hverandre. Men tiltaleformens seriøsitet stod i et godt samspill med ønsket om å vise barneseerne at de ble tatt på alvor med sine ønsker og behov.

Denne holdningen ble ytterligere styrket ved at programlederne i sin presentasjonen av de musikalske utøverne la for dagen en beundrende velvilje. Barna ble ikke bare introdusert



med navn, men de fikk også anledning til å fortelle litt om musikken sin i noen kortere intervjuer. Ønsket om å ta barnas musikkutøvelse seriøst, kom imidlertid delvis i konflikt med idéen om at deres virksomhet heller ikke måtte bli tatt altfor alvorlig – musikkutøvelsen skulle primært være moro.

Julsrud: Du lager både tekster og melodier selv du på gitaren?

Sissel: Ja, jeg prøver i hvert fall.

Julsrud: Har du gjort det lenge?

Sissel: Nei, et par tre år sikkert.

Dyrhaug: Åssen får du til det?

Sissel: Nei det bare kommer egentlig. Det bare kommer inn i huet.

Julsrud: Stenger du deg inne på rommet ditt og sitter der og filosoferer og pønsker ut og sånt?

Sissel: Jeg må være aleine i alle fall.

Julsrud: Er det mørkt ute når alle de fine tankene kommer eller?

Sissel: Nei, det behøver det ikke være. Det kan komme når som helst og hvor som helst egentlig.

Dyrhaug: Hva er du mest opptatt av melodien eller tekstene?

Sissel: Tekstene.

Dyrhaug: En som du tydelig har ment no med, som var på kassetten du sendte oss, den handlet om å mobbe, om mobbing. Kanskje du vil synge den?

Dette intervjuet hadde som antydning en seriøs grunntone, men den spøkefulle og litt lattermilde tonen som Julsrud anla idet hun lurte på om kreativiteten blomstret sterkest etter at det har blitt mørkt, avslørte tross alt at intervju spørsmålene ikke var rettet mot en seriøs kunstner, men et ungt menneske som fremdeles bare fusket litt i faget, og hvor det hele ikke skulle være altfor alvorlig. Den lette tonen i intervjuet hadde selvsagt også sammenheng med intensjonen om at *Halvsju* skulle være et underholdningsprogram.

Programmet strebet videre etter å bygge opp en sterk og positiv barneidentitet ved generelt å representere barna på en meget respektfull måte. Programlederne viste ikke bare frem deres musikk talent, men understreket at enkelte av dem også hadde et samfunnsengasjement. Jenta som spilte gitar hadde, som allerede påpekt laget en sang om mobbing, og guttebandet sang en protestsang angående riving av gamle hus i Asker. Dette gjaldt i begge henseende emner som fjernsynets Barne- og ungdomsavdeling ganske ettertrykkelig hadde satt på 70-tallets dagsorden.

#### 13.6.4. Form og stil

Det analyserte musikkprogrammet i Halvsju-serien fortonte seg som et temmelig ordinært studiobasert underholdningsprogram, hvor de ulike innslagene ble introdusert av de to programleiderne. Formidlingsformen hadde beholdt et sterkt preg av sceneunderholdning. De lange kamerainnstillingene med normal kameravinkel og kamerahøyde dominerte i samspill med et lite utvalg billedustnitt. Det ble vekslet mellom totaltbilder, toskuddbilder av de to programleiderne, og nærbilder av disse eller de konsentrerte ansiktene til de spillende eller syngende barna. I likhet med kamera og redigering var heller ikke lyssetting på noen måte påfallende. Belysningen var den samme gjennom hele programmet, og lydbildet bestod kun av den diegetiske lyden.

Bare et av innslagene skilte seg ut når det gjaldt anvendelsen av de filmatiske virkemidlene. Det var presentasjonen av Grete Kausland. Dette begynte med at seerne fikk se den voksne Grete som satt i en kurvstol og bladde i et album. Et fotografi av Grete som barn med en teddybjørn i armkroken var nøklet inn i billedutsnittet. Samtidig ble det kjørt offscreen lyd av en plateinnspilling med lille Grete hvor hun nettopp sang om sin lille Teddy. Deretter ble det klippet til nok et gammelt fotografi av lille Grete. Klippet var utformet som en iris- overgang. Så ble det klippet tilbake til sekvensens innledende innstilling, men nå begynte den voksne Grete å syng den samme sangen som den lille Grete hadde sunget, mens det ble klippet inn flere fotografier av Grete Kausland som ung pike. Sekvensen ble avsluttet ved at bildet blir uklart, samtidig som musikken tonet ut. Også i dette innslaget var klipperytmen rolig, og kameravinkelen normal så innslaget brøt ikke på en avgjørende måte med resten av programmet, men her ble det tross alt understreket og fremhevet at dette dreide seg om et tv-program som kunne tillate seg andre formidlingsformer enn det et ordinært sceneshow kunne by på.

Programmets realistiske estetikk ble antydnet allerede i programmets vignet. Det bestod, som allerede omtalt av, dokumentarbilder fra hverdagslivet til noen barn. Her var riktignok klipperytmen svært raskt og det ble brukt hurtig film slik at barnas bevegelser forekom hakkede og stakkato som i en gammel stumfilmkomedie, noe som på den ene siden antydnet at barnas hverdagsliv var travelt, og som på den andre siden fortalte at programmet hadde intensjoner om å more og underholde seerne.

Det som imidlertid skilte dette programmet mest påfallende fra de øvrige programmene for mellomgruppen, var den ramme programlederne skapte omkringsendingen. I de andre magasinprogrammene hadde programlederne opptrådt som en slags seremonimestre som hadde en absolutt oversikt over programmet forløp. I *Halvsju* ble det gjort et forsøk på å simulere at innslagene kom spontant, og delvis lå utenfor programledernes kontroll. I åpningssegmentet ble de to programlederne plutselig avbrutt av *Prima Vera*. Litt seinere i programmet kom liksom Grete Kausland busende inn med en kassett som hun forlangte at de noe motstrebende programlederne skulle spille. Dette ønsket om å skape en illusjon av et mer eller mindre spontant hendelsesforløp samtidig som programleder-rollen ble utvidet til å kreve noe mer skuespillertalent enn bare å introdusere innslagene, var et grep som småbarnsprogrammene allerede lenge hadde benyttet seg av. Nå ble denne kommunikative strategien også anvendt i et program for mellomgruppen, noe som bidro til å gjøre programledelsen mer variert og dynamisk.

### 13.6.5. Oppsummering

Berit Nesheim, en av programprodusentene bak *Halvsju*-serien uttalte at det nevnte programmet skulle være et “verksted for selvtillit” – barn skulle se at det gikk an for barn å stå fram og bli tatt på alvor i fjernsynet (Rudjord og Østgaard 1985:171).

Den analyserte episoden av *Halvsju* levde opp til denne målsettingen. Programmet presenterte en rekke unge musikanter på en respektfull måte, og programlederne gav utøverne anledning til å snakke om sin musikkinteresse. Programlederne signaliserte også respekt overfor seerne ved å takke for de innsendte bidragene, ved å uttrykke sin mangel på kunnskaper når et gjaldt deres musikksmak og ved generelt sett å tiltale de med en nøktern ro og interesse.

Programlederne var imidlertid lite opptatt å skaffe seg beundring og respekt på egne vegne. Deres oppførsel handlet i steden om å være leken og klosset for å få barna til å le og more seg. Dette innebar at de hyppig underspilte betydningen av den sentrale posisjonen de tross alt hadde i programmet. De ville for all del unngå å belære barna. I dette

programmet var det snarere de voksne som skulle lære og la seg berike av barnas virksomhet og ikke omvendt.

Programmets innholdsdimensjon inneholdt trekk både av konvensjonell og mer nyskapende karakter. *Prima Vera* seksuelle antydninger kan oppleves som et brudd med tidligere takt og tone i barneprogrammene. Problematiseringen av det å være barnestjerne utgjorde et mer velkjent terreng.

Når det gjaldt form og stil fremsto *Halvsju* som et temmelig konvensjonelt studioprogram bortsett fra ønske om å skape et inntrykk av dramatikk i forbindelse med introduksjonene av innslagene. Estetikken i *Halvsju* strebet med andre ord etter å skape et inntrykk av leken spontanitet. Her skulle ingenting var tungt og tregt selv ikke presentasjonen av innslagene.

### **13.7. Kapitteloppsummering**

På 70-tallet som på 60-tallet fortsatte BUAs programmer for skolebarn i større grad enn programmene for mellomgruppen å være preget av en rasjonell grunntone. Ingen av de analyserte sendingene inneholdt fantastiske elementer. Og når det gjaldt sendingene med en eller flere sentrale programledere henvendte disse seg fremdeles til seerne med en viss formell og respektfull nøkternhet i behold. Men allikevel skjedde det en tilnærming mellom de to nevnte programkategoriene i dette henseende ved at programlederne i småbarnsprogrammene ble noe mindre familiære i sin tiltaleform utover på 70-tallet.

Imidlertid skjedde det også en tilnærming den andre veien. I *Lefsa* og *Halvsju* ble det gjort mer ut av programlederrollen enn det som hadde vært tilfelle i de analyserte programmene som ble produsert på 60-tallet. Programledelsen ble tillagt en mer selvstendig underholdende funksjon, noe som innebar at programlederne i større grad engasjerte seg i små dramatiseringer. Denne fiksjonaliseringen av programlederrollen hadde vært et sentralt element også ved 60-tallets småbarnsprogrammer. Dette innebar for øvrig at programlederne i 70-tallets sendinger for skolebarn gav avkall på noe av sine egen autoritet. I *Lefsa* balanserte programlederne mellom å uttrykke en voksen autoritet og barnlig lekenhet. I *Halvsju* valgte programlederne å fremheve sine egne mangler for dermed å understreke ferdighetene til de barna som opptrådte i programmet.

Når det gjaldt programledernes opptreden, ble med forskjellene mellom førskolebarnas og skolebarnas programmer noe mindre på 70-tallet enn de hadde vært i det forrige ti-året uten at dermed forsvant helt. Det samme synes å gjelde i forbindelse med sendingenes innholdsdimensjon. Begge alderskategoriene fikk utover på 70-tallet i større grad enn tidligere møte et virkelighetsbilde som bygget på barns hverdagsopplevelser, og som videre var preget av konflikter. Skolebarnas programmer på 60-tallet hadde heller ikke vært fri for problemer, men de analyserte sendingene konstruerte tilskuerposisjoner som primært var rettet mot å utvikle barnas empati og ansvarsfølelse når et gjaldt de såkalte uheldige i samfunnet. I 70-tallets programmet ble eventuelle problemer ikke lenger tolket som hell eller uhell, men som produkter av en sosial urettferdighet som kunne la seg bekjempe. Det ble dermed en tendens til at tekstene appellerte mer til barnas rettferdighetssans enn til deres medfølelse.

For å sette det kanskje vel mye på spissen forsøkte 60-tallets programmer å lære skolebarna å hjelpe andre. 70-tallets sendinger strebet etter å lære den samme aldersgruppen hvordan de skulle bedre sine egne levevilkår. I de sistnevnte programmene fantes det nemlig en tendens til å presentere barn i et offerperspektiv. Der hvor 60-tallets sendinger syntes å bygge på en implisitt forståelse av seerne som særlig privilegerte individer, syntes 70-tallets utsendelser å være fundert på barna som et sterkt neglisjert samfunnsgruppe.

Men selvsagt fantes det også en viss tematisk kontinuitet også når det gjaldt skolebarnas programtilbud i de to tiårene. I den analyserte materialet fantes i begge de utvalgte ti-årene spor etter en antiglamorøs holdning. På 60-tallet kunne helten i *Den sorte tulpian* vitne om gleden ved et liv viet de mer hverdagslige sysler. På 70-tallet understreket programlederne i *Halvsju* at barn ikke skulle strebe etter berømmelse med utøve sin musikalitet for sin egen gledes skyld. En higen etter andres beundring og egen storhet ble med andre ord ikke anbefalt som en fruktbar holdning til tilværelsen. BUA så det tydeligvis ikke som sin oppgave å fyre opp under barnas personlige ambisjoner.

For øvrig var 70-tallets sendinger preget av det problematiske ved å finne og uttrykke barnas egne stemmer på en måte som avkrevde respekt hos seerne. Gjennomgangen av de analyserte programmene viste at dette ikke var ingen enkel oppgave. Viljen til å være et være et offentlig forum hvor barn kunne få anledning til å presentere sitt syn på virkeligheten var beundringsverdig, men denne syntes tidvis å komme i konflikt med avdelingens ambisjoner om å lage programmer som kunne bidra til å utvikle en kritisk bevissthet i seerne. I så henseende bekrefter det analyserte materialet de tidligere nevnte observasjonene til enkelte av medlemmene i programutvalget om at barna som talte på skjermen av og til fremsto som litt ubehjelpelige nikkedukker for programledelsens ønsker om å sette visse saker på den politiske dagsorden.

Heller ikke 70-tallets programmer for skolebarn bød på de store overraskelsene når det gjaldt form og stil. Anvendelsen av de stilistiske virkemidlene ble fortsatt brukt sparsomt og på en mest mulig skjult og usynlig måte. Men i noen av programmene gjorde et mer mobilt kamera det mulig å skape mer romfølelse i studioopptakene. I reportasjene var det også som nevnt av og til anvendt en intellektuell montasje fremfor den klassiske kontinuitiesklippingen.



## **Del 4**

### **Oppsummerende betraktninger**





## Kapittel 14

### Oppsummerende betraktninger

Store deler av medieforskningen omkring barn og tv har vært, og er delvis fremdeles konsentrert om å diskutere mediets potensielt negative innflytelse på de unges liv. Å studere fjernsynet fra en mer positivt synsvinkel som et kulturelt forum som også potensielt har noe å tilføre barn, har ikke hatt den samme prioritet. Dette har bidratt til at interessen for å studere de karakteristiske trekk ved det menings- og opplevelsespotensiale som en fjernsynsinstitusjon tilbyr sine unge seere via sin barneprogramproduksjon, har vært relativt begrenset. Det er en slik innfallsvinkelen som har vært denne avhandlingens utgangspunkt i tilknytning til arbeidet med å redegjøre for NRKs programvirksomhet for barn på 60- og 70-tallet. Avhandlingen har som påpekt innledningsvis, gjort et forsøk på å studere hva som skjer når fjernsynet stiller seg i barnets tjeneste.

#### 14.1. Barneprogrammene som et kulturelt forum

I den forbindelse kan denne avhandlingen dokumentere at fjernsynet ved å sette de yngre generasjoner i sentrum etablerte en offentlig sfære hvor norske barn fikk anledning til bli kjent med en rekke kulturelle former produsert av anerkjente kunstnere og pedagoger som de færreste hadde mulighet til å stifte bekjentskap med i sitt hverdagsliv. Dette bidro videre til at det med barnetv ble etablert er forum hvor barn potensielt kunne få positiv selvbekreftelse, hvor deres arbeider og virksomhet ble gitt offentlig oppmerksomhet, hvor de kunne hente inspirasjon til en rekke aktiviteter, hvor de ble gitt muligheter til å få et utvidet forståelse av de handlingsmuligheter barn har i samfunnet og hvor de kunne finne symbolsk materiale til å bearbeide problemer som de støtte på i sitt hverdagsliv. Barnetv tok videre sikte på å innlemme barna i etablerte tradisjoner, og gav også barna en mulighet til å finne lystbetont og uforpliktende atspredelse. I så henseende kunne barnetv fungere som et fristed fra krav som de unge ellers ble møtt med i sitt hverdagsliv, og dertil være en stabiliserende faktor i barnets tilværelse.

På den annen side har avhandlingen kritisert idéen om fjernsynet som et kulturelt forum fordi den ikke tar å ta høyde for de styrende mekanismer bak fjernsynskommunikasjonen. Det har blitt påpekt at alt ikke er mulig på samme tid, og at fjernsynet også selekterer og tilrettelegger sitt stoff i henhold til visse kriterier. Avhandlingen har primært studert de skiftende ideologiske rammevilkår for BUAs programvirksomhet slik disse manifesterte seg i uttalelser fra Kringkastingrådetets medlemmer, i artikler i den pedagogiske tidsskriftspresen og i programmedarbeidernes egne uttalelser.

## **14.2. En evig balansegang mellom press fra mange hold**

I avhandlingens innledning ble det presentert medieforskning som har gått langt i retning av å beskrive fjernsynsmediet som et relativt lukket system hvor etablerte arbeidsrutiner, ambisjoner om å skape et bestemt produktimage i tillegg til et ønske om høste anerkjennelse fra kolleger og overordnede har større betydning for den programskapende virksomheten enn forestillingene om publikums krav og ønsker.

Når det gjelder arbeidet til NRK-fjernsynets barne- og ungdomsavdeling på 60- og 70-tallet, trådte imidlertid manifeste og latente forestillinger om publikums forventninger til programproduksjonen frem som en sentral påvirkningsfaktor, selv om denne studien riktignok ikke har tatt sikte på å produsere kunnskaper om hvor viktig denne dimensjonen har vært i forhold til andre aspekter som også påvirket programproduksjonen. De ansatte i BUA var klar over den mediepanikk som fulgte i fjernsynsmediets kjølvann. De delte selv mange av de bekymringene som kom til uttrykk i den forbindelse, samtidig som de gikk aktivt ut i den pedagogiske tidsskriftspresen for å gi fjernsynet et bedre rykte.

Dette førte til at norsk barnetv både på 60- og 70-tallet i stor grad ble styrt av antakelser og forskning omkring fjernsynet skadevirkninger på barn. Fjernsynets virkelighetsnære kommunikasjonsform bidro til at især småbarnsprogrammene fikk en svært forsiktig uttrykksform. Men viktigere i denne sammenheng var den frykt for passivisering som fulgte med fjernsynsmediet. Den norske barneoppdragelsen har tradisjonelt vært preget av en forestilling om at barn har best av å tilbringe sin fritid utendørs i fri lek sammen med sine kamerater (Frønes 1989). Dette bidro til at de ansatte i BUA nærmest syntes å være plaget av dårlig samvittighet for at de fikk barna til å sitte stille for en stakket stund, noe

som førte til at det ideelle fjernsynsprogram for barn, var en sending som inspirerte barna til andre virksomheter enn å se på tv. Aktiviseringstv, eller med et mer moderne ord, interaktivt tv, ble dermed et meget sentralt stikkord for barneprogramproduksjonen for hele det aktuelle tidsrommet.

Dette antyder at det mentale publikumbildet som BUA opererte med, var et bilde hvor barn var bare en av flere aktører som fungerte som indirekte sensurinstanser eller medspillere i avdelingens programproduksjon. I tilknytning til en eldre studie av publikumbildene i den amerikanske filmproduksjonen har Herbert J. Gans kommet til et liknende resultat. Han konkluderte med at filmprodusentene i sin arbeidsprosess forsøkte å forholde seg til "the social, cultural and psychological experience of the total audience" (sitert i Gripsrud 1995:569) og at disse fungerte som en "external observer judge" i produksjonsprosessen. Det synes imidlertid ikke urimelig å anta at den relative betydningen av ulike publikumskategorier vil variere noe i henhold til programtype. I tilknytning til barneprogrammene synes ved siden av barna, for eksempel ulike pedagoger å utgjøre en prominent gruppe i produsentenes bevissthet.

Mediepanikken omkring fjernsynet tok hyppig utgangspunkt i det som av mange ble betraktet som det amerikanske fjernsynets demoraliserende underholdningsformater. Norsk barnetv vokste med andre ord delvis frem i skyggen av det kommersielle fjernsynet i USA i form at et krav om å tilby et annerledes og mer seriøst programtilbud enn det amerikanske. Dette gav avdelingen et behov for å understreke at også barn har rett på litt uforpliktende underholdning, samtidig som den også bevisst forsøkte å kanalisere barnas energi inn i ønskede atferdsformer. Som påpekt i avhandlingens innledning med henvisning til de britiske medieforskernes Cary Bazalgette og David Buckingham, forsøker gjerne de tekstene som voksne lager for barn nettopp å regulere barnas oppførsel i en ønsket retning. Bazalgette og Buckingham betrakter dette som en form for maktutøvelse, noe det selvsagt også er. Men samtidig vil enhver maktdiskusjon i tilknytning til barn, også handle om en nødvendig sosialisering av barnet.

### 14.3. BUA som sosialiseringsinstans

Som sosialiseringsinstans var BUA preget av tidens skiftende oppdragelsesidealer, og hentet inspirasjon og ekspertise fra en rekke pedagoger. Småbarnsprogrammene var tydelig influert av førskolepedagogikken og virksomheten i barnehagene både når det gjaldt innhold og tiltalformer, mens programmene for mellomgruppen ikke syntes å ha den samme tilhørighet til skoleverkets virksomhet. Denne programkategorien var både på 60- og 70-tallet formet av en bevissthet om å ikke gjøre barnas fritid foran fjernsynet til en fortsettelse av skoledagen. For øvrig var småbarnsprogrammene i begge de nevnte tiårene preget av et ønske om å gi barna voksenkontakt og nærhet. 60-tallets programmer, tok i den forbindelse sikte på å erstatte besteforeldregenerasjonen som hadde blitt igjen på landet, mens den oppvoksende generasjon flyttet til byer og tettsteder. På 70-tallet var det foreldrene og et potensielt barnehagetilbudet som skulle erstattes på grunn av den økende tendensen til at kjernefamiliestrukturen brøt samme på grunn av skilsmisser og mødre som i stigende grad tok jobb og utdanning. I begge ti-årene ble det videre tatt sikte på å stimulere barnas fantasi, kreativitet, lekelyst, språkutvikling og evne til å utføre nødvendige, hverdagslige gjøremål selv, muligens med en liten tendens til å nedprioritere fantasilivet noe på 70-tallet i tråd med tidens tendens til innlemme også de minste barna i livets mer dystre realiteter. Programmene for skolebarna tok sikte på å gjøre sin målgruppe til gode samfunnsborgere. På 60-tallet skjedde dette ved å stimulere barnas vilje til å hjelpe svake grupper i samfunnet, på 70-tallet ved å fortelle barna om de kriser som truet verdenssamfunnet, om urettferdig fordeling av samfunnsgodene og ved å stimulere barna til å øve press på politikere. Satt litt på spissen lærte 60-tallets programmer for mellomgruppen sine seere at de dannet en privilegert gruppe som måtte støtte de svake innenfor rammene av en samfunnsorden som ikke ble problematisert, mens 70-tallets programmer fortalte sin målgruppe at de levde i et kriserammet samfunn hvor de selv i likhet med flere andre samfunnsgrupper var offer for grov urettferdighet.

Betraktet fra en historigrafisk synsvinkel kan småbarnsprogrammernes relative stabilitet samt deres fokus på natur, dyreliv, magi, og tradisjoner fremfor de mer historisk foranderlige emner, illustrere en teori om historisk usamtidighet idet småbarnsprogrammene delvis syntes å være bærer av tankemåter som den hegemoniske kulturen har forlatt, men som altså lever videre i småbarnskulturen (White 1992:167) Det

skiftet som mellomgruppens programmer gjennomgikk kan knyttes til Foucaults teori om historiske brudd idet det rådende paradigmet om det privilegerte barnet ble ganske entydig forkastet til fordel for den nærmest motsatte oppfatningen av barnet som et offer. Som er lite apropos kan det her nevnes at Christopher Lasch har, riktignok med utgangspunkt i amerikanske forhold, beskrevet offermentaliteten som en som typisk for 70-tallet. Selv om han innser at dette er en nødvendig posisjon å innta for å bekjempe urettferdighet, stiller han seg allikevel kritisk til denne mentaliteten som han mener har skapt en tendens til at svært mange oppfatter seg selv som permanent skadelidende og ikke som moralsk ansvarlige mennesker:

The experience of victimization, which justifies, resistance, can also destroy the capacity of resistance by destroying the sense of personal responsibility. This is precisely the deepest injury inflicted by victimization: one finally learns to confront life not as a moral agent but solely as a passive victim, and political protest degenerates into a whine of selfpity” (Lasch 1984:77).

#### **14. 4. Publikumsbildene som institusjonell strategi**

I avhandlingens innledning ble det introdusert teori som tok opp potensielle begrensninger i fjernsynsmediets evne og vilje til å imøtekomme seernes behov. Denne presentasjonen omfattet mer presist for det første Ien Angs tese om at fjernsynets definisjon av publikum er en strategisk konstruksjon som endrer seg når mediet føler sin eksistens truet ble presentert. For det andre inneholdt den nevnte presentasjonen refleksjonene til Cary Bazalgette og David Buckingham om at tekster laget for barn, er styrt av forhold i voksenlivet, inklusive de til enhver tid dominerende stereotypiene om barn, snarere enn av den livssituasjon barna konkret befinner seg i. Til sammen utgjør dette tankegodset en radikal utfordring angående fjernsynets muligheter for å stille seg i barnets tjeneste.

Ien Angs teori har en begrenset relevans sett i relasjon til de funn som har blitt gjort i denne avhandlingen. På 60-tallet synes riktignok BUA forestillinger om barna å være preget av et overordnet ønske om ikke å utfordre samfunnets øvrige oppdragelsesinstitusjoner slik som hjemmet og skolen, for dermed å sikre avdelingens legitimitet. Men de forestillingene om barn som spesielt 70-tallets programmer for skolebarn bygget på, og som handlet om barnet som en undertrykt og marginalisert samfunnsgruppe, bidro snarere til å underminere enn til å sikre BUA posisjon i det

kulturelle bildet. Dette bilde av barna var med andre ord ikke en strategisk konstruksjon for å sikre NRK fortsatt støtte, men snarere en konstruksjon som gjorde BUA i stand til oppfylle sine egne økende ambisjoner om å være en maktfaktor i det norske samfunnet, noe som innebar et ønske om å opptre som en fjerde statsmakt eller som et slags barneombud for sine seere. Dette betyr at publikumsbildene ikke bare gjennomgår forandringer når fjernsynet finner sin posisjon truet, men at disse også endrer seg når fjernsynet, som tilfellet var med NRK på 70-tallet, var inne i en relativt trygg konsolideringsfase, riktignok i et kulturelt klima preget av skarpe motsetninger. Men selv om Angs teori bør modifieres på dette punktet, kan denne studien likevel bekrefte at publikumsbildene sannsynligvis endrer seg, men kun delvis, som en følge av institusjonelle ønsker og behov.

#### **14.4. Stereotypier og projeksjoner**

For øvrig går det videre tydelig frem i denne avhandlingen at BUAs arbeid også ble regulert av en rekke stereotype forestillinger om barn. På 60-tallet bygget programvirksomheten for førskolebarn i stor grad på det som Bazalgette og Buckingham har kalt en romantisk forestilling og barnet, mens programmene for skolebarn var basert i en forståelse av barnet som en fremtidig voksen. På 70-tallet fortsatte det romantiske synet på de minste barna å gjøre seg gjeldende, men ble nå supplert med idéen om det understimulerte barnet. Programmene for mellomgruppen ble på 70-tallet, som allerede nevnt, fundert i en oppfatning av barna som en underprivilegert og marginalisert samfunnsgruppe. Når det gjelder bruken av stereotypier i kommunikasjonshandlinger, ble det i avhandlingens innledning påpekt at dette ikke er et trekk som fjernsynsinstitusjonene kan lastes for, men handler om et grunnleggende vilkår for all kommunikasjon. Det som imidlertid kan kreves av en fjernsynsprodusenter er en bevissthet om og et reflektert forhold til de enhver tid rådende stereotypier. Når det gjaldt arbeidet til NRK-fjernsynets barne- og ungdomsavdeling, syntes 70-tallet å være preget av et noe mer bevisst forhold til kulturelle stereotypier enn 60-tallets programvirksomhet, noe som selvsagt hadde sammenheng med ti-årets generelle bevisstheving om minoritetsgruppene levevilkår.

Det er også mulig å argumentere for at mer ubevisste forhold i tilknytning til voksne menneskers relasjoner til barn også kom til å prege BUAs produksjon av barne-tv. Dette

gjaldt særlig småbarnsprogrammene. Sendingene for førskolebarn var programkategori som ikke lot seg merke i samme grad av endringer i den sosiokulturelle konteksten som programmene for skolebarn. Dette handlet selvsagt om at småbarn i liten grad har forutsetninger for å delta i den offentlige liv og at det derfor ikke synes relevant å bringe dette aspektet inne i deres programflate. Men programmene for førskolebarn synes også å danne en projeksjonsflate for forhold som de voksne i et moderne samfunn savnet i sine egne liv. Å bli voksne i en moderne gjennomrasjonalisert kultur, handler i stor grad om å ta ansvar for egne materielle behov, noe som gjerne innebærer at ikke-måltrettet atferd blir fortrenget eller får en underordnet stilling. Småbarnsprogrammene synes å være basert på en idé om at de minste seerne har et særlig intuitivt, nært og ikke-forbrukende forhold til naturen, at de er særlig avhengige av kontakt og varme, og at de har et særlig behov for å bruke sin kropp på en ikke-måltrettet måte, men som en kanal til å utfolde deres egen kreativitet og ekspressivitet. Småbarna blir med andre ord oppfattet som bærere av de ikke-måltrettede menneskelige egenskaper som blir fortrenget i voksenlivet, og kan dermed delvis betraktes som en sfære hvor de voksne søke en tapt helhet. De stabile tendensene i småbarnsprogrammene kan også delvis bli forstått som et uttrykk for at små barn kan vekke til live følelser av en tilnærmet religiøs karakter i voksne mennesker. Små barn kan stille de voksne overfor en ny undring og respekt overfor naturens tilskikkelser noe som kan bidra til at fokuseringen på samtiden må vike for en opptatthet av de evige ting som natur og den rene livsutfoldelse. Videre kan orientalismeteorikeren Saids påstand, som også ble nevnt i avhandlingens innledning, om at det er vanlig å bygge en forståelse av fremmede kulturer på motsetningsforhold til den hjemlige kultur, anvendes i denne sammenheng. NRKs småbarnsprogrammer synes å være fundert på en essensialistisk forestilling om barn som utgjør en dikotomi til karakteristiske trekk ved voksenlivet i den vestlige kultur. Disse kritiske perspektivene innebærer for øvrig ikke en fornektelse av den nevnte forståelsen av førskolebarn har relevans, men handler, som allerede påpekt, om de mer ubevisste rammene som også preget programvirksomheten og som med fordel kan synliggjøres og dermed gjøres til gjenstand for refleksjon.

I forbindelse med en redegjørelse om den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty har i forbindelse med en kritikk av forskningsmetodene i tilknytning til barns persepsjon og



språkutvikling, har John O'Neill påpekt nødvendigheten av å opprette for gjennomtrengelige barrierer mellom barn og voksne:

...we must rid ourselves of a "dogmatic rationalism" which consists in studying the child's world from above and thereby construing the child's efforts as prelogical or magical behaviour which must be sloughed off as a condition of entry into the objective, realist world of adults. Such a prejudice overlooks the way in which child and adult behaviour are solidary, with anticipations from the side of the child and regressions on the side of the adult which makes their conduct no more separable than health and sickness (O'Neill 1982: 77-78)

Imidlertid har arbeidet med denne avhandlingen har også avdekket noen problemer i tilknytning til det å gå for langt i retning av å ikke definere barn som annerledes enn voksne, men isteden anta at barn mer eller mindre har den samme kompetanse som sine foresatte. Programmene rettet mot skolebarn var som nevnt fundert i et ønske om å ta barna like mye på alvor som voksne, noe som blant annet ble formidlet ved å intervju barn på samme seriøse måten som voksne blir intervjuet. Dette er en strategi som til tross for de gode intensjonene fortonet seg som noe mislykket i de tilfellene barna var for små til å underordne seg intervjuets kommunikative regime, eller når de blir bedt om å uttale seg om emner hvor deres alminnelige ordforråd ikke strakk til.

#### **14.5. Fra et tilpasningsorientert til et konfliktorientert stadium**

Angående barne fjernsynets utviklingsdynamikk, tok avhandlingen i det innledende kapitlet utgangspunkt i sjangerteorien, nærmere bestemt i Schatz's evolusjonsteori som hevder at en sjanger gjennomgår et eksperimentelt stadium, et klassisk stadium, et raffinementsstadium og et barokt stadium. Som allerede antydte i innledningen er det vanskelig å skille ut slike stadier i tilknytning til produksjonen av barneprogrammer. Dette er kanskje heller ikke en interessant oppgave idet den nevnte stadietenkningen bygger på en manglende forståelse av den betydning den historiske konteksten har på sjangerutviklingen. Dersom relasjonen mellom fjernsynet og den sosiokulturelle konteksten blir tatt som utgangspunkt for en faseinndeling, kan det synes relevant å snakke om 60-tallet som en tilpasningsfase hvor BUA for å sikre seg kulturell legitimitet forsøkte å unngå å skape uro i hjem, skole og samfunnsliv, mens 70-tallet kan kalles en konfliktorientert fase hvor fjernsynet, som nå hadde en oppnådd en solid posisjon i norsk kulturliv, i større grad ønsket å fremprovosere sosial endring.

I Schatz sjangerutviklingsteori fremstår en økende selvbevissthet om sjangrenes karakteristiske trekk frem som en viktig historisk drivkraft. De endringene som fant sted innenfor norsk barnetv i det studerte tidsrommet, kan selvsagt knyttes til en slik økende selvbevisst som delvis ble fremprovosert av de reaksjonene som BUAs virksomhet til enhver tid ble møtt med. Dette gjaldt spesielt valg av emner og programledelsens oppførsel. Når det gjaldt form og stil, gjennomgikk barneprogramproduksjonen mindre radikale endringer selv om 70-tallets sendinger selvsagt holdt en høyere teknisk og profesjonell standard enn hva som var tilfellet med mange av de programmene som ble laget på 60-tallet. Barneprogrammene var i hele det nevnte tidsrommet hovedsakelig preget av formidlingsmessig transparens hvor anvendelsen av virkemidlene primært ble brukt for å tydeliggjøre informasjonsformidlingen. Tidligere fjernsynsforskning har påpekt at denne estetikken finner sitt grunnlag i en idé om fjernsynet primært som et distribusjonsmedium som skulle bringe det allerede eksisterende kulturlivet ut til publikum på så uforandret måte som mulig. Årsaken til at denne estetikken var en hegemonisk norm både på 60- og 70-tallet, hadde sannsynligvis ikke bare sammenheng med en slik forestilling, men må også sees i relasjon til produksjonsmåte, den tekniske utviklingen, de aktuelle estetiske forbilder og med det forhold at institusjonen, etter den innsamlede empirien å dømme, fikk få tilbakemeldinger på den fjernsynsmessige tilretteleggingen dersom det ikke dreide seg om tekniske feil og upålitelige sendetider.

#### **14.6. Effektløkker**

I tilknytning til fjernsynets utviklingslogikk, ble det også henvist til Joshua Meyrowitz teori om den såkalte "media content loop", som innebærer at fjernsynets programmer utvikler seg også i henhold til de konsekvenser mediet har på det sosiale liv. Ifølge Meyrowitz er den viktigste konsekvensen av fjernsynet at den river ned tidligere informasjonsbarrierer f.eks. mellom voksne og barn ved å gjøre den samme informasjon tilgjengelig for begge gruppene. Det at voksne og barn får flere felles erfaringer vil i sin tur føre til barneprogrammene og programmene for voksne gradvis vil få flere likhetstrekk. Den innsamlende kildematerialet i denne avhandlingen bekrefter denne tanken. For det første syntes norsk barnetv, som allerede påpekt i denne konklusjonen, fra begynnelsen av å bli styrt av fjernsynsmediets antatt skadevirkninger og av skildringer om

hva som hadde skjedd i land hvor mediet allerede var blitt innført. For det andre gjennomgikk BUAs programproduksjon både for førskolebarn og skolebarn på overgangen mellom 60- og 70-tallet endringer som også kan knyttes til Meyrowitzes teorier. Blant annet ble emnevalget forandret i retning av å inkludere forhold som tidligere kun var forbeholdt voksne. Tanken om å beskytte barna fra voksenlivets problemer, ble altså ansette for å være mindre realiserbar på 70-tallet enn på 60-tallet. Forskjellene var størst når det gjaldt programmene for skolebarn, da denne gruppen så atskillig mer voksentv enn førskolebarna. Her ble det laget spesielle nyhetsprogrammer som skulle bearbeide det nyhetsstoffet som barna fikk gjennom *Dagsrevyen*, eventuelt andre medier.

Meyrowitz tanker har også relevans i tilknytning til den generelle polariseringen av det norske samfunnet på 70-tallet i form av en rekke frigjøringsbevegelser, til BUAs 70-talls definisjon av barn som en marginalisert sosial gruppe, og til den fornemmelse som vokste frem innenfor til BUA i det samme tiåret, og som handlet om at avdelingen muligens ikke forsto barnas egentlige behov. Meyrowitz hevder nemlig fjernsynet fordi det river ned informasjonsbarrierene, maner frem en større bevissthet om sosial urettferdighet og dermed større krav om likebehandling: "...the more people share similar information systems, the greater the demand for consistency of treatment" (Meyrowitz 1985:133). Han påpeker videre:

The merging of information-systems, however, does not necessarily lead to instant integration or to social harmony. In fact, the initial outcome of information integration is increased social tension. On its own, information integration heightens one's awareness of physical, social, and legal segregation. The formerly excluded no longer accept "their place"; they try to gain equality, while many of the privileged try to maintain the old exclusionary ways. It is not surprising, then, that tension over racial and other forms of integration peaked as television completed its invasion of the American home (Meyrowitz 1985:133).

Nå er det selvsagt slik at ikke bare fjernsynet men sannsynligvis i enda høyere grad utdanningssamfunnet og den økende mobiliteten som kom til å prege etterkrigstiden, bidro til at tidligere informasjonsbarrierer brøt sammen. Dette gjør at fjernsynet potensielt ble et av flere faktorer som brakte frem 70-tallets en økende bevissthet om sosial urettferdighet og forskjellsbehandling.

### **14.7. Fremtidige perspektiver angående avhandlingens emne**

Det er selvsagt et underliggende premiss i all historieforskning at kommunikasjonen mellom forskeren og de utvalgte kildene begrenser det bildet av historien som presenteres. Allikevel synes det relevant, før avhandlingen avrundes, å minne om dette arbeidets karakter av å være et lappeteppe sydd sammen med de historiske kildene som grunnlagsmateriale. Som det har blitt påpekt: "Historiefaget består i å samle et spredt materiale og omforme det til meningsfulle bilder av hvordan det var - eller mer beskjedent - kan ha vært" (Kjeldstadli 1992:35). Et særlig problem i tilknytning til dette arbeidets ambisjon om å favne 20 år med NRK-historie, har vært det betydelige antallet programmer som dette tidsrommet favner. Sett i relasjon til andre fjernsynshistoriske studier som har gjort kvalitative næranalyser av fjernsynsprogrammer, har riktignok denne avhandlingen gått inn på relativt mange tekster, men det er likevel slik at gjennomsyn av flere programmer kan forrykke det bildet som denne avhandlingen har tegnet. Dette innebærer at det perspektivet som avhandlingen har valgt, og som handler om den rollen BUA ønsket å spille i norske barns liv, og de faktorene som formet avdelingens programpolitikk og tekststrategier, ikke har fått en uttømmende behandling i denne avhandlingen, og derfor potensielt kan romme flere forskningsprosjekter.

I den umiddelbare forlengelsen av dette prosjektet burde det være av særlig interesse å innlemme BUAs innkjøpte sendinger for å få et mer fullstendig bilde av BUAs virksomhet. I så henseende ville det være en fordel også å inkludere programproduksjonen for ungdom, og å studere de endringene som den nye konkurransesituasjonen på fjernsynsmarkedet har ført til når det gjelder barneprogramproduksjonen.

Men i tillegg finnes det selvsagt også andre innfallsvinkler til det nevnte studieobjektet som med fordel kunne vært anvendt. Fjernsynsteknologien og den tekniske stabens innflytelse på programproduksjonen danner et tomrom i den norske fjernsynshistorien. Produksjonsstudier i tilknytning til den tidlige fjernsynshistorien er også mangelvare. Den forskningen som eksisterer på dette feltet er knyttet til 80- og 90-tallet (Puijk 1990, Helland 1995, Ytreberg 1999).

Det finnes i tillegg mindre felter i barneprogramproduksjonen som fremstår som fristende forskningsobjekter i et bredere kulturhistorisk perspektiv. Endringer i fjernsynets høytidsfeiring er i denne sammenheng et sentralt område tatt i betraktning den energi BUA har lagt ned i forbindelse med dette aspektet.

Videre ville det i henhold til aktuelle debatter om medieetikk og til de mange diskusjonene om barns opptreden på fjernsynet som denne avhandlingen har avdekket, være av særlig interesse å studere de erfaringer som barn som har deltatt i barnetv har høstet.

Denne avhandlingen har inkludert en resepsjonsdimensjon angående barneprogrammene, men denne har hovedsakelig vært begrenset til reaksjonene til medlemmene i Kringkastingsrådet. Dette innebærer at lite har vært gjort for å studere barneprogramvirksomhetens sosiale konsekvenser for barnet og for samfunnet for øvrig. I dette henseende vil det være av interesse både å studere forholdet mellom BUA og andre institusjoner som fokuserer på barn, avisanmeldelser av barnefjernsynet og eventuelle debatter som oppstod som en konsekvens av programvirksomheten. Angående det sistnevnte aspektet finnes det i dag grupper på internett som diskuterer gamle barneprogrammer. De mer seriøse deltakerne i disse gruppene og benytter blant annet barneprogrammene om eksempelmateriale i tilknytning til diskusjoner om barneoppdragelse. Det er vil selvsagt også være en interessant oppgave å samle inn fjernsynsminnene til de som var små på 60- og 70-tallet, noe som allerede er gjort i tilknytning til svenske forhold av resepsjonsforskeren Birgitta Højer (1998). En slik innfallsvinkel vil kunne komme litt nærmere svaret på den gåten som til enhver tid har vært barnefjernsynets store hodepine. Denne gåten dreier seg om hvorvidt barna selv har opplevd at barnefjernsynet har utgjort en positiv forskjell i deres, liv eller om BUA i sitt utrettelig strev for å stille seg i til barnets disposisjon, ikke gjør barna en tjeneste, men snarere en bjørnetjeneste.

## Litteraturliste

- Ang, Ien (1982): Watching Dallas. Soapopera and the melodramatic imagination. Routledge, London og New York
- Ang, Ien (1991): Desperately Seeking the Audience. Routledge, London.
- Allen, Robert C. (ed)(1992): Channels of Discourse. Routledge, London and New York
- Althusser, Louis (1984): Essays On Ideology. Verso, London
- Arbeidsutvalget for fjernsyn (1956) "Fjernsyn i Norge. Utredning om de tekniske og økonomiske forutsetninger og retningslinjer i: Innstillinger og betenkninger fra kongelige og parlamentariske kommisjoner, departementale komitéer mm. Det Mallingske boktrykkeri, Oslo.
- Ariés, Philippe (1970): Centuries of Childhood. A Social History of Family Life. Alfred. A. Knopf, New York
- Aarseth, Asbjørn(1985):Romantikken som konstruksjon. Universitetsforlaget AS., Bergen
- Balke, Eva(1995): Småbarnspedagogikkens historie. Forbilder for vår tids barnehager. Universitetsforlaget, Oslo
- Ball S. og Bogatz G. (1970): The First Year of Sesame Street: An Evaluation. Educational Testing Service, Princeton, N.J.
- Bakøy, Eva (1991): "Om tomsinger og aristokrater: En skisse av voksen/barn-relasjonen i norsk barnetv. NML rapport nr. 3
- Bakøy, Eva (1992): "Å være eller ikke være – Midt i smørøyet" i Z nr. 40
- Bakøy, Eva (1996): "Pernille ordner alt. En næranalyse av en situasjonskomedie for barn" i Gunnar Iversen et.al. (red.): "As Times Goes By". Festskrift i anledning Bjørn Sørensens 50-års dag. Tapir, Trondheim
- Barthes, Roland(1976): The Pleasures of the Text. New York
- Bazalgette, Cary and Buckinham, David (eds.)(1995): In Front of the Children. Screen Entertainment and Young Audiences. British Film Institute, London
- Bastiansen, Henrik G.(1994): "Live form the Moon. En case-studie i fjernsynets historie i Kults skriftserie nr.27/Levende Bilder nr.2
- Bastiansen, Henrik Grue(1996): Fra referat til reportasje. Dagsrevyen 1960-1969. KULT's skriftserie nr. 52, Norsk Forskningsråd.
- Bastiansen, Henrik og Syvertsen, Trine (1994): "Towards a Norwegian Television History" i Nordic Television: History, Politics and Aesthetics. Spesialnummer av Sekvens, Department of Film & Media Studies, University of Copenhagen.
- Berg, Mie (1974): Barnefilmproduksjonen i Norge etter 1945. En utredning foretatt for Norsk Filmråd. Stensil nr.31 Institutt for presseforskning, Oslo
- Berg, Mie red.(1981): Massemedier i Norge. En artikkelsamling om norsk massemediers historie, organisasjon og publikum. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

- Berger P, Berger B. og Kellner H.(1974): The Homeless Mind. Modernization and consiousness. Vintage Books, New York.
- Berman, Marshall (1982): All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity, Verso, New York
- Birkvad, Søren og Diesen Jan Anders (1994): Autentiske inntrykk. Møte med ni skandinaviske dokumentarfilmskaparar. Samlaget, Oslo
- Billing, Greta(1978): Kulturpolitikk og samfunnsforandring. Universitetsforlaget, Oslo.
- Bjerkan, Helle (1993): Fjernsynsteatret mellom kunst og raseri. Hovedoppgave i massekommunikasjon, Universitetet i Bergen
- Booth, Wayne C.(1987): The Rhetoric of Fiction. Penguin Books, Harmondsworth
- Bono, Francesco og Bondebjerg, Ib(1994): Nordic Television. History, Politics and Aesthetics . Sekvens, Special Edition, University of Copenhagen
- Bondebjerg, Ib (1993): Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie. Borgen/Medier, Copenhagen Valby
- Bordwell, David (1985): Narration in the Fiction Film. The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin
- Bordwell, David (1997): On the History of FILM STYLE. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts
- Bordwell, David og Thompson, Kristin (1997): Film Art: An Introduction. 5.utg. The McGraw-Hill Companies, Inc., New York
- Braanaas, Kristensen, Lilletvedt (1976): Utredning om barneteaterarbeid i Norge. Innstilling fra Norsk Kulturråds utvalg til utredning av barneteaterarbeid i Norge.
- Breen, Else(1988):Slik skrev de. Verdi og virkelighet i barnebøker 1968-1983. H. Aschehoug & Co. (W.Nygaard), Oslo
- Brilliant, Richard (1991): Portraiture. Reaktion Books, London
- Brown, Nick (1987): "The political economy of the television (super)text". I Newcombe H. (ed.): *Television. The critical View*, New York: 585-599.
- Bryn, Steinar(1992): Norske Amerikabilete. Det Norske Samlaget, Oslo
- Bühler, Charlotte(1938): Fra barndom til alderdom. Cappelen, Oslo
- Buckingham, David (1987): Children & Television. An overview of the research, British Film Institute, May
- Carlsen, John(1984): Det gode fjernsyn. Centrum, Tønder.
- Caughie, John (1991): "Before the Golden Age: Early Television Drama" i Corner, John Popular Television in Britain. BFI Publishing, London
- Cook, T.D. et al. (1975): Sesame Street Revisited. Russell Sage Foundation, New York
- Corner, John (1991): Popular Television in Britain. BFI Publishing, London
- Dahl, Hans F."Kan mentalitetshistorien hjelpe? Om levende bilder som kulturhistorie", s.1-24 i K. Skretting (red.)Levende bilder nr. 1. Trondheim: LBN
- Dahl, Hans Fredrik (1975): Hallo – Hallo! Kringkastingen i Norge 1920-1940. J.W. Cappelens Forlag A.S.

- Dahl, Hans Fredrik(1991): NRK i fred og krig. Kringkastingen i Norge 1920-1945. Universitetsforlaget, Oslo.
- Dahl, Hans Fredrik (1999a): Introduksjon til mediehistorie. Upublisert notat.
- Dahl, Hans Fredrik og Bastiansen, Henrik (1999b): Over til Oslo. NRK som monopol. J.W.Cappelens forlag A.S., Oslo
- Dahl, Gripsrud, Iversen, Skretting og Sørensen(1996): Kinoens mørke fjernsynets lys. Levende bilder gjennom hundre år. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Dahl, Ottar (1973): Grunntrekk i historieforskningens metodelære. Universitetsforlaget, Oslo
- Dayan , Daniel og Katz, Elihu (1992): Media Events. The Live Broadcasting of History. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- Davies, M. Maire(1995): "Babes 'n' the Hood: Pre-school Television and its Audience" i red. Cary Bazalgette og David Buckingham In front of the children. Screen Entertainment and Young Audiences, BFI Publishing, London
- Davies, Messenger Máire (1989): Television is good for your kids. Hilary Shipman, London
- Diesen, Jan Anders (1996): " Det manglende mellomleddet i norsk dokumentarfilmhistorie i "As time goes by". Festskrift i anledning Bjørn Sørenssens 50-års dag. Tapir, Trondheim
- Drotner, Kirsten(1990): "Modernitet og mediepanikk" i Trine Deichman- Sørensen og Ivar Frønes(red.): Kulturanalyse. Gyldendal, Oslo.
- Eco, Umberto (1981): The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of texts. Hutchinson, London.
- Eide, Camilla Juell(1993): Et medium søker sin form. Hovedoppgave ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo
- Ellis, John (1982): Visible Fictions. Cinema, Television, Video. Routledge&Kegan Paul, London
- Fiske, John (1987): Television Culture. Routledge, London og New York.
- Flyvbjerg, Bernt (1991): Rationalitet og magt. Bind I. Det konkrete videnskap
- Fougner, Jorun et. al.(1980): Barn foran skjermen. Ascehoug, Gjøvik/Oslo.
- Frønes, Ivar (1986): "Generasjoner og livsløp" i Alldén, Rogoff Ramsøy, Vaa Det norske samfunn, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Frønes, Ivar(1989): Den norske barndommen. J.W.Cappelens forlag, Otta.
- Fykman, J. og Löfgren, O.(1979): Den kultiverade människan. Liber, Lund.
- Gans, H.J.(1957): "The Creator-Audience Relationship in the Mass Media: An Analysis of Movie Making" i B. Rosenberg and D. White (eds): Mass Culture: The Popular Arts in America. Free Press, New York: 315-24
- Gans, H.J.(1979). Deciding what's news. Pantheon, New York.
- Giddens, Anthony(1990): The Consequences of Modernity, Polity Press, Cambridge
- Goffman, Erwin (1967): "On face work"og "Deference and demeanor"i Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior. Pantheon, New York



- Gomery, Douglas and Allen, Robert (1985): Film History. Theory and Practice. McGraw-Hill Publishing Company, New York
- Gripsrud, Jostein (1995): The Dynasty Years. Routledge, London
- Gullestad, Marianne(1989): Kultur og hverdagsliv. Universitetsforlaget, Oslo
- Haug, Ada (1985): "TV-barnet er blitt voksent og har selv fått barn" i Omkring nr.3/4
- Hallen, Dag (1975): "Noen prinsipielle problemer" i Norsk pedagogisk tidsskrift nr. 11
- Hartman,Hjalmar(1960): "Barn og fjernsyn" i Ny skole nr.3
- Hernes, Gudmund (1977):"Det mediavridde samfunn" i Samtiden nr.1
- Haldar, Marit (1993): Barndom på boks. Barndomsperspektiver i NRK 1960-1990. Embetsavhandling i sosiologi, Universitetet i Oslo
- Home, Anna (1993): Into the Box of Delights. A History of Children´s Television. BBC Books.
- Howlid, Alf (1979): "Askeladden og Tittentei – følgesvenn og forfører" i Steinerskolen: kvartalskrift for skole og samfunn nr. 2
- Eide, Ingrid(1976): "Åpningstale" i Barn og kultur, rapport fra konferanse 24.-26. september 1975 s.7-10
- Eide, Camilla Juel(1997): Et medium søker sin form. Arild Brinchmann og fjernsynsteateret. Kults skriftserie nr.89, Norges forskningsråd
- Eide, Ingrid og Vaa, Mariken(1986): "Norge og den tredje verden" i Det norske samfunn, red.Alldén et.al., Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Ellefsen, Tove(1969): Makt og monopol på Marienlyst. Det Norske Samlaget, Oslo
- Ellis, John(1982): Visible Fictions. Routledge, London.
- Eyre-Brook, Elizabeth og Halse, Ketil Jarl Halse(1979): "The Norwegian Study" i What do TV-producers know about their young viewers?, Stiftung Prix Jeunesse, K.G.Saur, München
- Ferguson, Bob (1984): "Children´s television: the germination of ideology" i David Lusted og Phillip Drummond (ed.): TV and Schooling. British Film Institute, London
- Fiske, John (1987): Television Culture. Routledge, London
- Forum Barn nr.1, 1977: "Rolf Riktor på tråden" s.3-5.
- Foucault, Michel (1979): Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Translated by Alan Sheridan. Vintage/random House, New York.
- Fougner, Jorun et. al.(1980): Barn foran skjermen. Ascehoug, Gjøvik/Oslo.
- Frønes, Ivar (1986): "Generasjoner og livsløp" i Alldén, Rogoff Ramsøy, Vaa Det norske samfunn, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Frønes, Ivar(1989): Den norske barndommen. J.W.Cappelens forlag, Otta.
- Furre, Berge (1992): Norsk historie 1905-1990. Det Norske Samlaget, Oslo
- Fykman, J. og Löfgren, O.(1979): Den kultiverade människan. Liber, Lund.
- Fürst, Kalle (1977): "TV må brukes riktig" i Foreldre og Barn nr. 2 feb. s.32-34
- Goodnow, Kate(1994): Kristeva in Focus. From Theory to Film Analysis. Doktorgrad, Universitetet i Bergen
- Gullestad, Marianne(1989): Kultur og hverdagsliv. Universitetsforlaget, Oslo

- Gunther, Barrie og McAleer, Jill L. (1990): Children and Television. The One Eyed Monster?, Routledge 1990
- Haddal, Per(1993): Ivo Caprino! Et portrett av Askeladden i norsk film, Hjemmets bokforlag, Oslo
- Hagemann, Sonja(1978): Barnelitteraturen i Norge 1914-1970. H.Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo
- Hagnell, Viveka (1982): Barnteater - myter och meningar. Liber Förlag, Malmö
- Haldar, Marit (1993): Barndom på boks. Barndomsperspektiver i NRK 1960-1990. Embetsavhandling i sosiologi, UIO
- Hallen, Dag(1975): "Oppdragelse i en media-tid. Noen prinsipielle problemer" i Norsk pedagogisk tidsskrift 14 nov. 14 nov.
- Hamre, Ida (1997): Marionet og Menneske. Drama, Gråsten
- Hartberg, Øyvind (1986): Onkel Laurtiz. Gyldendal, Oslo
- Hartman,Hjalmar(1960): "Barn og fjernsyn" i Ny skole nr.3
- Helland, Knut (1995): Public Service and Commercial News. Context of Production, Genre Conventions and Textual Claims, Report no. 18, Department of Media Studies, University of Bergen
- Hirsti, Reidar(1975): "Distriktenes epoke i NRK" i NRKs årbok s.184-188
- Hirsti, Reidar(1979): "NRK-distriktene foran 80-årene" i NRKs årbok s.159-169
- Hodne, Bjarne(1984): "Spedbarnet i norsk folkekultur" i Hodne, Bjarne og
- Home, Anna(1993): Into the Box of Delights. A History of Childrens´ Television, BBC Books, London
- Hogner, Sølvi(red) Barn av sin tid, Universitetsforlaget AS, Oslo
- Horton, Donald og Wohl, Richard R. (1956): "Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance" Psychiatry nr. 19
- Højer, Birgitta (1998): Det hørde vi allihop! Etermedierna og publiken under 1900-talet. Nr. 9 i en serie utgitt av Stiftelsen Etermedierna i Sverige, Värnamo
- Høst, Sigurd(1979): Moderne bruksstudier - sanrvei eller blindspor? Institutt for presseforskning, Universitetet i Oslo
- Jacobsen, Beate (1994): Film og videogramrett. CompLex nr. 2/94, Tano, Oslo
- Jameson, Fredric (1991): Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism. Verso, London
- Kjekstad, Erling A.(1974): Da fjernsynet kom til Norge. Hovedoppgave, Universitetet. i Oslo
- Kjeldstadli, Knut (1992): Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget. Universitetsforlaget AS, Oslo
- Kleberg, Madeleine(1994): "The History og Swedish Television. Three Stages" i Bono og Bondebjerg Nordic Television. History, Politics and Aesthetics. Sekvens, University of Copenhagen
- Korsvold, Tora(1990): Synliggjøring av barnehagens innhold. En historisk undersøkelse. Rapport nr.20, Norsk senter for barneforskning, Trondheim
- Korsvold, Tora(1997): Profesjonalisert barndom. Statlige intensjoner og kvinnelig praksis på barnehagens arena 1945-1990. Norsk Senter for barneforskning, NTNU, Trondheim.
- Kristeva, Julia(1982): Powers of horror: An essay on abjection. Columbia University Press, New York

- Lalor, Maureen (1984): "The hidden Curriculum" i R.Rogers (ed.): Television and the Family. Association for the International Year of the Child/University of London Department of Extra-Mural Studies, London
- Lasch, Christopher (1984): The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times. W.W. Norton & Company, New York
- Lechte, John (1990): Julia Kristeva. Routledge, London og New York.
- Lesser, Gerald (1974): Children and Television. Lessons from Sesame Street. Random House, New York
- Libertas (1974): Radio- og fjernsynsrapport, Elingaard Forlag, Oslo
- Libertas (1975): NRK RAPPORT II, Oslo
- Løgstrup, K.E. (1999): Den etiske fordring. Cappelen, Gjøvik
- Piaget J. og Inhelder B.(1974): Barnets psykologi. J.W. Cappelens Forlag A.S., Oslo
- Manheim K.(1952). The problems of generations. Oxford Univesity Press, New York
- Marcussen, Elsa Brita(1959): "Fjernsyn, familiedisiplin og fyllekalk" i Morgenbladet 17/11
- Martinson, Floyd M.(1992): Growing up in Norway 800-1990. Southern Illinois University Press, Carbondale og Edwardsville
- McQuail, Denis (1987): Mass communication theory: an introduction. Sage, London
- McLuhan, Marshall(1964): Understanding Media.The Extension of Man. Ark Paperbacks, London og New York
- Mead, G.H. (1934). Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist. C.W. Morris (ed.), University of Chicago Press, Chicago
- Meyrowitz, Joshua (1985): No Sense og Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior. Oxford University Press, New York
- Mjøset, Lars (1986): "Norges økonomiske integrasjon i den første verden" i Lars Alldén et.al. Det norske samfunn, Gyldendal norsk forlag, Oslo
- Mykle, Agnar og Jane (1954): Dukketheater. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Nichols, Bill (1985): "The Voice of Documentary" i Bill Nichols (ed.) Movies and Methods. Volume II. University of California Press, London.
- Møhl, Bo og Scack, May(1985): Når barn lærer – litteraturopplevelse og fantasi. Gyldendal, København
- Neale, Stephen (1987): Genre. BFI books, England
- Nes, Otto(1972): "Samarbeid om barne- og ungdomsprogram i Eurovisjonen" i NRK årbok for 1972
- Nippierd, Anne Lise(1974): "Viktig å kjempe barnas sak" i OmKring nr. 4 s.12-14
- O'Neill, John ( 1982). "Embodiment and Child Development" i Chris Jenks (ed.) The Sociology of Childhood, Batsford Academic and Educational Ltd., London
- Patton, Michael Quinn (1990): Qualitative evaluation and research methods. 2 utg. Sage, Newbury Park
- Paulsen, Brit(1992): Når dokkene tar ordet. Ad Notam Gyldendal, Oslo
- Postman, Neil (1984): Den tapte barndommen. Oslo
- Prokop, Dieter (1979): Faszination und Langeweile.
- Puijk, Roel (1990): Virkeligheter i NRK, Lillehammer

- Riesman, David (1969): Det ensomme masse mennesket. Gyldendahls Uglebøger, Danmark
- Riktor, Rolf (1960): "TV-et problem?" i Vår skole nr.44
- Riktor, Rolf (1962): "Fjernsynet fra "innsiden"" i Prismet nr.6
- Riktor, Rolf (1975): "'BUA-TV'-Hva er det og hva vil man der?" i Norsk pedagogisk tidsskrift 11 nov.
- Riktor, Rolf (1976): "Den elektroniske Mary Poppins", NRKs årbok 1979: 181-187
- Rudberg, Monica (1983): Dydige, sterke, lykkelige barn: ideer om oppdragelse i borgerlig tradisjon. Universitetsforlaget, Oslo
- Rønningen, Bjørn (1970): "Barna - våre viktigste fjernsynsseere" i Barna og vi nr.2, s.8-9
- Said, Edward W. (1985): Orientalism. Penguin Books, London.
- Saur, K.G red.(1979): What do TV-producers know about their young viewers? K.G.Saur, München
- Scannell, Paddy (1988): "Radio Times: The temporal Arrangements of Broadcasting in the Modern World" i Drummond P. & Paterson R.(eds.): Television and its Audience, London
- Schatz, Thomas (1981): Hollywood Genres. Random House, New York
- Schwebs, Ture og Østbye, Helge (1991): Media i samfunnet. Samlaget, Oslo
- Selberg, Torunn (1989): "massemedienes ritualisering av vårt hverdagsliv" i Norge nr. 32: 141-153
- Semmingsen, Ingrid et. al.(1981): I velstandens tegn. Bind 7 i Norsk kulturhistorie, H.Aschehoug &Co.(W. Nygaard), Oslo
- Simonsen, Gudrun (1988): "Radioen - og litteratur for barn og ungdom" i Vold og Ørjasæter (red.) Barnebokas veier, J.W. Eides forlag, Oslo/Gjøvik.
- Silverstone, Roger (1994): Television and Everyday Life. Routledge, London
- Sommerville, John C.(1990): Barndommens storhed og fald. Spektrum, New York.
- Sonning, Lillian(1972): "Barn og TV" i Omkring nr.1:28-32
- Skard, Åsa G.(1976): Skal vi sette grenser for barna? Oslo
- Staiger, Janet (1990): "This Moving Image I Have Before Me" i O'Connor, John E.ed. (1990): Image As Artifact. The Historical Analysis of Film and Television. Robert E. Krieger Publishing Co., Inc. Krieger Drive, Malabar, Florida
- Stam, Robert (1989): Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD
- Stormark, Hege (1993): Barnebilder i endring. En sammenligning av Lekestue og Sesam Stasjon. Hovedoppgave fra Institutt for massekommunikasjon, Universitetet i Bergen
- Strøm, Birgit red.(1974): Dukketheater i Norden, Oslo
- Stubenrauch, Herbert og Ziehe, Thomas(1983): Ny ungdom og usædvanlige læreprosesser. Kulturell frisættelse og subjektivitet. Oversatt av Henning Vangsgaard, Politisk revy, Viborg
- Skarpaas, A.M.(1992): Fra "Lørdagskveld til "lørDan": Fra hverdagsmennesker til "profesjonelle" mediepersonligheter. Hoved oppgave UIB, publisert i Levende Bilder nr.1/92
- Sveen, Dag, red.(1995): Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse. Pax Forlag A/S, Oslo.

- Svennevig J., Sandvik M. og Vagle W.(1995): Tilnæringer til tekst. Modeller for språklig tekstanalyse. Cappelen Akademiske Forlag AS, Gjøvik.
- Svensen, Åsfrid (1991): Orden & Kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Syvvertsen, Trine(1992): Public Television in Transition. Utgitt NAVF's serie Levende bilder nr.5.
- Søndergaard, Henrik (1992): "Fundamentals in the History of Danish Television" i
- Bono og Bondebjerg Nordic Television. History, Politics and Aesthetics. Sekvens, University of Copenhagen
- Søndergaard, Herik (1994): DR i tvkonkurransens tidsalder. Samfundslitteratur, Fredriksberg
- Telhaug, Alfred O.(1978): Pedagogikk og politikk. Artikler om aktuelle problemer i norsk skoleutvikling. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Theisen, Sidsel Juell (1993): Underholdning på norsk. Hovedoppgave ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo
- Thomas Keith(1983): Man and the natural world. Pantheon Books, New York
- Thorne, Barrie (1987): "Revisioning Women and Social Change. Where Are the Children" i Gender and Society vol.1, no.1. March
- Thunberg, A.M., Rosengren K.E. og Sigrud, S. (1979): Samverkansspiralen. Människan i informations- och kommunikationssamhället. Liber Förlag, Stockholm
- Thuen, Harald (1997): Linjer i barneoppdragelsens historie 1500-2000. Forskningsrapport nr.19, Høgskolen i Lillehammer
- Totland, Geir (1992): En studie i fjernsynsnyhetenes historie. Levende Bilder nr. 6, Norges Allmennvitenskaplige forskningsråd
- White, Mimi (1992): "Ideological analysis" i Robert C. Allen (ed.) Channels of Discourse, Reassembled, Routledge, London
- Williams, Raymond(1975): Television. Technology and Cultural Form. Schocken Books, New York
- Ustvedt, Yngvar(1978): Den varme freden - den kalde krigen. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Ustvedt, Yngvar(1979): Velstand - og nye farer. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Ytreberg, Espen (1999): Allmennkringkastingens autoritet. Endringer i NRK Fjernsynets tekstproduksjon 1987-1994, skriftserie fra Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo, nr.35
- Ørjasæter, Tordis et.al(1981):Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år. Lesebøker, barneblad, bøker og tegneserier. J.W. Cappelens Forlag A/S, Oslo
- Østerud, Øyvind(1986): "Nasjonalstaten i Norge - en karakteriserende skisse" i Alldén, Rogoff Ramsøy, Vaa Det norske samfunn, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Vagle, Wenche (1992): Radiospråket . et eksempel på sekundær muntlighet. Talspråk, skriftspråk, bildspråk. LNU Cappelen, Oslo.
- Vetlesen, Arne Johan, red. (1996): Nærhetsetikk, Gyldendal, Ad Notam, Oslo
- Wang, Carl E.(1959): "Fjernsynet og barnesinnet" i Vår skole nr.19

- Wartella, Ellen A.(1994) "Producing Children's Television Programs" i Ettema og Whitney Audience Making. How the Media Create the Audience, Sage Publications, London og New Delhi s. 38-57
- Usignert (1961): "TV nytt" i Sarpen 23.juni
- Usignert(1960):"Fjernsyn" i Mennesket nr.1
- Utviklingshjelp i 25 år 1962-1987 (1987): Utgitt av Departementet for utviklingshjelp, Informasjonsenheden, Oslo
- Weber, Max (1995): Kapitalismens ånd og den protestantiske etikk. Pax, Oslo
- Werner, Anita(1986): Oppvekst i fjernsynsalderen. Rapport nr.83. Institutt for presseforskning, Universitetet i Oslo
- Wertham, Fredric (1954): The Seduction of the Innocent, Rinehart, New York
- White, Haydn (1973): Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, Baltimore
- Wike Johs (1976): "Kulturpolitiske problemstillinger" i Barn og kultur utgitt av Norsk Kulturråd, Oslo
- Williams, Raymond (1975): Television. Technology and Cultural Form. Schocken Books, New York.
- Wertham , Fredric (1954): The Seduction of the –Innocent, Rinehart, New York
- Winn, Margareth (1977): The Plug-in Drug, Viking Press, New York



## **APPENDIX: Liste over primærkilder**

### **Periodika**

Barna og vi

Foreldre og Barn

Forum Barn

Omkring NRK 1970-1980

Programbladet 1960-1979

Mennesket

Norsk pedagogisk tidsskrift

NRKs årbøker 1959-1970

Ny skole

Steinerskolen: kvartalskrift for skole og samfunn

Sarpen

Trivsel

Vår skole

### **Fra Kringkastingsrådets sekretariat**

Referater fra møter i Kringkastingsrådet 1963-1979

Referater fra møter i Programutvalget for fjernsynet 1963-1979

### **Fjernsynsarkivet: Fjernsynsprogrammer på VHS**

Kanutten fra Kanuttenland (1962)

Pernille og Mr. Nelson (1964)



Eventyrstund: Elle Kari (1964)  
På tokt med Mathilde (1962)  
Den sorte tulipan(1964)  
Falkeklubben (1967)  
Firkløver (1969)  
Reparatørene kommer (1969)  
Reparatørene kommer tilbake (1969)  
Reparatørene kommer og kommer (1969)  
Reparatørene kommer igjen (1969)  
Reparatørene kommer tilbake igjen(1969)  
Blokk 12 – oppgang C (1972)  
Globus 1975  
Lefsa 1975  
Mathis (1975)  
Lekestue (1976).  
I Sandkassa (1976  
Krinkelkroken (1977  
Halvsju (1980)

## **Annet**

Arbeidsutvalget for fjernsyn (1956) "Fjernsyn i Norge. Utredning om de tekniske og økonomiske forutsetninger og retningslinjer i: Innstillinger og betenkninger fra kongelige og parlamentariske kommisjoner, departementale komitéer mm. Det Mallingske boktrykkeri, Oslo.

