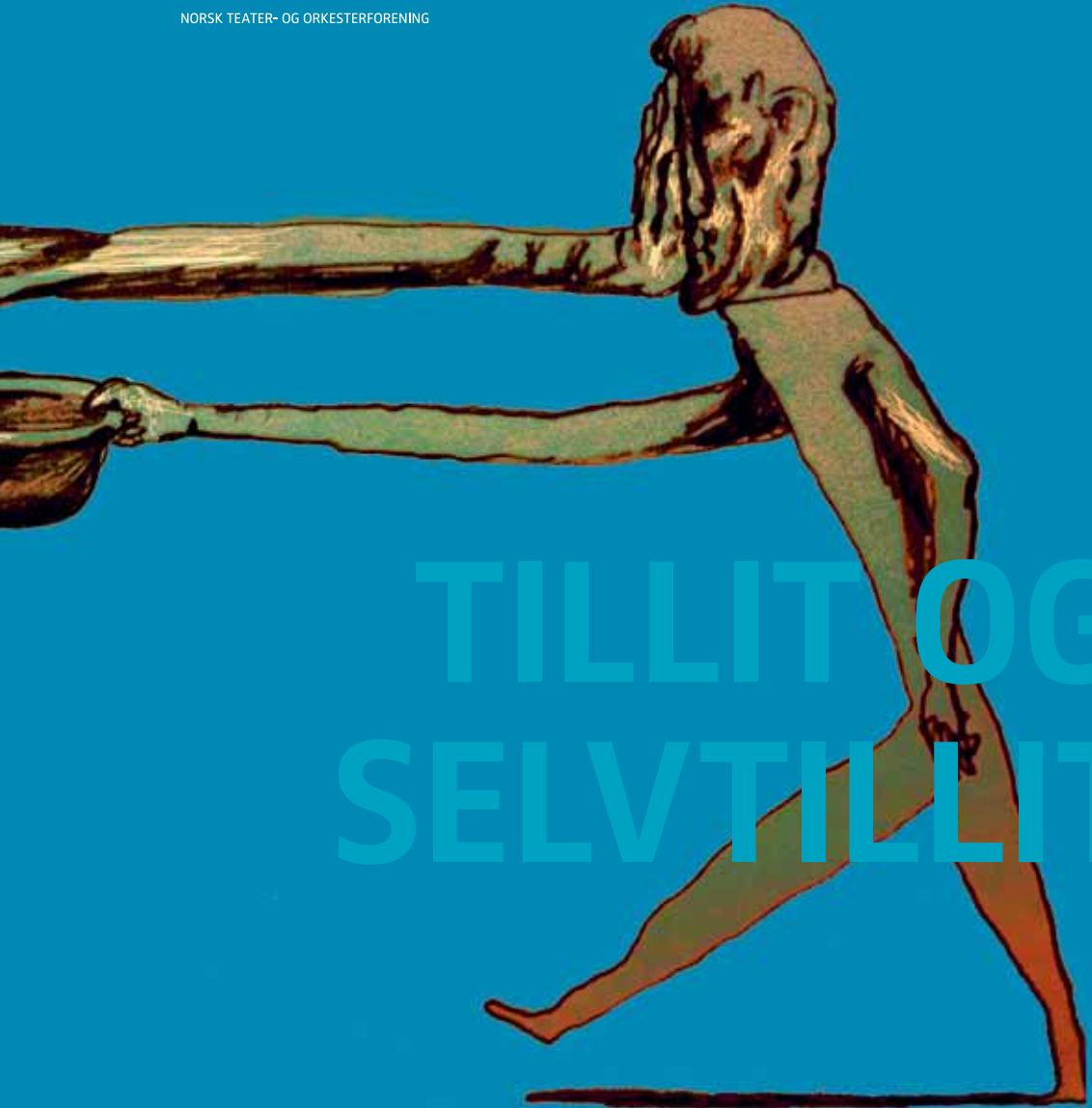




NTO

NORSK TEATER- OG ORKESTERFORENING



TILLIT OG SELVTILLIT

01

2012





TILLIT OG SELVTILLIT

NTO | ARTIKKELSAMLING 01:2012

NTO



Copyright © 2012
Utgitt av Norsk teater- og orkesterforening (NTO)

Illustrasjoner: Arne Nøst
Grafisk design: Per Kapsberger
Ombrekking: Miriam Edmunds
Trykk: Oslo Forlagstrykkeri AS

SPØRSMÅL OM PUBLIKASJONEN KAN RETTES TIL:

Norsk teater- og orkesterforening
Storgt. 10 B
0155 Oslo

Tlf. 23 10 09 90
E-post: nto@nto.no
www.nto.no

INNHold

05 FORORD

11 PROBLEMET MED PUBLIKUMS-UTVIKLING

Av Tiffany Jenkins

Hvilke forestillinger om publikum og om kunst er det som ligger til grunn for kulturpolitikken når programmet må tilpasses bestemte grupper for å legitimere institusjonenes rolle?

18 HVEM POKKER HAR SAGT AT DET SKAL VÆRE LETT?

Av Nora Taksdal

Det finnes ikke noen snarvei. Tre grep er ikke nok. Men den klassiske musikkarven står støtt på egne ben fordi den krever og gir tifold tilbake.

22 MEN LEK ER IKKE NOK

Av Jøran Rudi

Fri utforskning etter eget hode gir best læring, men vil man ha resultater er likevel ikke lek nok.

26 MÅLSTYRINGENS KRITIKK OG DENS ALTERNATIVER

Av Åge Johnsen

Å måle og bli målt handler om noe så grunnleggende som å se og bli sett. Men

mye av det som kalles mål- og resultatstyring er i virkeligheten tiltak- og aktivitetsstyring.

33 EIERSKAP TIL TEATRENE

Av Lars Haukaas

Kunstformidling, eiendomsforvaltning og kulturminnevern er forskjellige grener. Hvilke dilemmaer oppstår når en og samme eier forener de tre i én type eierstyring?

39 Å STILLE SPØRSMÅL TIL KUNSTEN

Av Hild Borchgrevink

Hvordan forvalter vi den makten det kan være å ha ordet, og hvordan bruke ytringsfriheten i konkrete situasjoner?

45 TEATRET I DET OFFENTLIGE ROM

Av Carl Morten Amundsen

Hva skjer med teatrenes samfunnsrolle når massemediene trekker seg unna det seriøse ordsiftet? Og hvilke nye rom åpner seg, hvis andre forlater dem?

53 KRITIKKENS OPPBYGGENDE POTENSIAL

Av Boel Christensen-Scheel og Lisa Nagel

Kritikk som motstand kan knyttes til et demokratisk prinsipp, men kritikken kan også innta en relasjonell og kommenterende rolle hvor formålet er å gjøre kunsten levende og relevant.

60 SCENESPRÅK OG SPRÅKPOLITIKK

Av Ola E. Bø

Dagens scenespråksituasjon krever en fleksibel språkpolitikk, hvor den nye norske og den oversatte dramatikken styrer utviklingen av scenespråket.

68 IKKE SKYT DE UAVHENGIGE, ELLER HVOR ER DE FRIE KUNSTER BLITT AV?

Av Laszlo Upor

Den voksende interessen for ekstremistiske ideer er noe vi alle kan bli nødt til å hankses med når fundamentalismen banker på døra – i Europa og utenfor.

78 NOTER



FORORD

NTO runder 50 år 12. desember 2012. Vi styrer unna forglemmelig fyrverkeri, men feirer med seminar og skrift. Vi har benyttet anledningen til å starte noe vi definitivt skal fortsette med, vi skal be kloke hoder skrive. Skrive om alle sider ved scenekunsten og musikken. Om stat, styring og organisering, om politikk og publikum, og om innhold, kunstsyn, kvalitet og tendenser. Hva ønsker vi oss? Institusjoner med kunstnerisk selvtillit, som har tillit fra publikum og politikere, og som har tillit til at det fins en vilje til å se, høre og oppleve noe annet enn det man kan så mange andre steder.

Artiklene i denne første skriftsamlingen spenner bredt fra politiske styringsmodeller til kunstkritikkens ulike funksjoner. Likevel handler de alle på sitt vis om forholdet mellom kunsten og samfunnet rundt. Hvilke rammebetingelser har musikken og scenekunsten, og hvilken rolle spiller kunsten og kunstinstitusjonene i samfunnet? Hvilke kulturpolitiske tendenser ser vi, og hvordan preger denne utviklingen kunsten og den kunstneriske virksomhetens selvforståelse? Hvilke forestillinger om publikum og om kunsten ligger til grunn for utviklingen? Hvilke kår har den kritiske offentligheten i dagens samfunn, og hvordan påvirker dette kunstens behov for et ordskifte? Hvordan står det til med ytringsfriheten, den kunstneriske friheten og vilkårene for ytringsmangfoldet? Og, ikke minst, hvordan forvalter vi den makten det kan være å ha ordet, å stå på en scene?

Det handler om situasjonen i Norge, men også om tendenser og utfordringer i andre land – som både kan sette situasjonen her hjemme i perspektiv og samtidig gi et varsko om europeiske strømninger.

ER INKLUDERING VIKTIGERE ENN INNHOLDET?

Demokratisering, tilgjengelighet og relevans er kulturpolitikken moteord. Mens det tidligere handlet om å bringe stor kunst ut til folket, handler det i dag om å tilpasse kunsten bestemte publikumsgrupper. Kunstinstitusjonene er for eksklusive og bør bli mer inkluderende. I artikkelen *Problemet med publikumsutvikling. Hvordan «folket» undervurderes og kunsten sviktes* beskriver Tiffany Jenkins hvordan denne utviklingen har vunnet stadig mer terreng i løpet av de siste femten årene i Storbritannia.

Denne utviklingen påvirker også kulturpolitikken og den kunstneriske virksomheten i Norge. I fjor la regjeringen sågar frem en egen stortingsmelding om kultur, inkludering og deltakelse. Hvilke forestillinger om publikum og om kunst er det som ligger til grunn for en slik tilnærming? Og hva skjer med kunstens rolle når institusjonene oppfordres til å tenke mindre på innhold og mer på å få folk inn gjennom dørene? Jenkins advarer mot de senere årenes kulturpolitiske dreining, og etterlyser mer ambisiøse kunstinstitusjoner som revurderer sin egen rolle og stiller krav til publikum.

Betydningen av kunstens egenart og tilliten til et kompetent publikum, ligger som viktige premisser også i Nora Taksdals artikkel *Hvem pokker har sagt at det skal være lett?* «Klassiskutøvarar må lære av popkonserter», siterte NRK-nett 13. oktober den britiske forskeren John Sloboda. Hvorfor skal den klassiske musikken stadig bli forsøkt presset inn i andres uttrykksform? Den klassiske musikkarven står støtt på egne ben *fordi* den krever – og gir tifold tilbake. Selvsagt vil vi klassiske musikere utvikle oss, men med egenarten i behold, skriver Taksdal, idet hun inviterer journalister og redaktører inn gjennom porten.

Det finnes ingen snarvei i formidlingen av kunst. Det er bred enighet om at kunnskap er gunstig for både opplevelse og forståelse. Likevel tas ikke de estetiske fagene i skolen seriøst, hevder Jøran Rudi i artikkelen *Men lek er ikke nok*. Forskning viser at fri utforskning gir best læring. Vi vet også at dialog og utveksling elevene imellom øker læringen, og at skapende virksomhet øker læringseffekten i fag som for eksempel matematikk og språk. Samtidig kan man avlede at materiale og temaer må oppleves som relevante i forhold til elevenes erfaringsgrunnlag. Dette bringer de digitale kompetansene, som kanskje er

de vesentligste kulturuttrykk i vår tid, inn i læringssituasjonen.

Egen utforskning og lek er likevel ikke nok for læring av spesifikt faglig innhold, mener Rudi. At noen lærer seg å benytte et dataprogram for musikk gir for eksempel ingen visshet om at de har lært noe om verken lyd eller komposisjon. For å sikre en faglig utvikling som ivaretar innholdet kreves det pedagogiske løsninger basert på bredere kompetanse enn tidligere. Likevel satses det i liten grad på fornyelse i undervisningen, og miljøer for utvikling av læringsverktøy mangler finansiering. En gjennomarbeidet pedagogikk for musikk og andre estetiske fag blir dermed ikke utviklet, hevder Rudi. Estetiske fag tas ikke seriøst, men betraktes som lek uten betydning.

KULTURPOLITISKE STYRINGSFORMER

Siden 1990-tallet har de offentlige bevilgningene for musikk- og scenekunstinstitusjonene blitt overført som rammetilskudd som institusjonene selv disponerer. Med større frihet og ansvar fulgte imidlertid krav om mål og rapportering, og det ble etter hvert utviklet et system for mål- og resultatstyring.

I artikkelen *Målstyringens kritikk og dens alternativer* diskuterer Åge Johnsen hvorfor denne modellen både er blitt så utbredt og kritisert. Problemet i dagens debatter er at en del av kritikken mot målstyring ikke gjelder målstyring, men hva mange oppfatter som målstyring. Kritikken er snarere rettet mot omfattende detaljstyring av tiltak og aktiviteter. Dersom målstyring får skylden for det meste som er galt med styring, kontroll og rapportering, risikerer vi i neste omgang å kvitte oss med gode og viktige verktøy, som både er nødvendige og selvfølgelig i dagens demokratiske styringssystem, hevder Johnsen.

«Armlengdes avstand» har vært idealet i styring av kunsten. Ingen styring på utøvelse av kunst eller kunstens innhold. Samtidig innebærer det offentliges eierskap i teatrene også ansvar for forvaltning av en omfattende bygningsmasse. Denne forvaltningen har to hensyn, dels bevaring av nasjonale og viktige signalbygg, dels en sunn forretningsmessig utvikling og forvaltning av bygningsmassen. Dette krever normalt en eierstyring med «kortere armer» enn idealet for styring av kunsten. I artikkelen *Eierskap til teatrene, armlengdes avstand eller tett på?* diskuterer Lars Haukaas hvilke dilemmaer som oppstår når en eier forener tre forskjellige hensyn – kunst, bevaring og eiendomsforvaltning – i én type eierstyring.

YTRINGSFRIHET OG KRITIKK

Regjeringens forståelse av armlengdes-prinsippet har skapt debatt. Neste år fyller den norske grunnloven og

ytringsfrihetsparagrafen 200 år. Myndighetene har i tildelingsbrev oppfordret kulturinstitusjoner til å markere dette. Mange har reagert, ikke fordi grunnloven i seg selv er omstridt, men fordi de mener det er farlig å åpne for en praksis der politikere kan instruere kunstnere.

Å forsvare ytringsfriheten er ekstremt viktig som en forutsetning for et demokratisk samfunn. Samtidig, i det norske samfunnet i dag, er det nokså uangripelig, og dermed en relativt enkel posisjon å innta, skriver Hild Borchgrevink i artikkelen *Å stille spørsmål til kunsten*. Å bruke ytringsfriheten i konkrete situasjoner er mye mer krevende. Det krever forhandling med andre, og man risikerer konfrontasjon og reaksjoner på det man sier og gjør.

Hvordan forvalter vi den makten det kan være å ha ordet, å stå på en scene? Kunst kan være tvetydig. Det har den rett til. Kunsten har rett til å være utydelig, til å



trekke seg unna, til å peke utover det vi kjenner igjen. Ytringsfriheten rommer også retten til å være utydelig. Samtidig, hvis man frikobler kunsten helt fra språket og samfunnet rundt den, utvikler ikke samfunnet noe begrepsapparat for å forstå og diskutere den. Veien til å slutte å engasjere seg er kort.

Teatret er avhengig av at det finnes et ordskifte. Vi trenger en kritisk offentlighet som på faglig grunnlag stiller krav. Det er denne kritiske offentligheten som nå forvitrer, hevder Carl Morten Amundsen i artikkelen *Teatret i det offentlige rom*. Ytringsfriheten i Norge er ikke rammet av sensur, men av marginalisering. Det må få noen konsekvenser for måten vi tenker på. I en presset mediebransje er krav om samfunnsoppdrag og en kritisk offentlighet erstattet av bunnlinje. Ytringen blir vare. Hvordan påvirker dette teatrenes rammevilkår? Og hva skjer med teatrenes samfunnsrolle når massemediene trekker seg unna det seriøse ordskiftet?

Flere av våre toneangivende kritikere begrenser ikke sin virksomhet kun til anmelderi, de virker samtidig som ulike former for kuratorer i scenekunstenfeltet. Kritikerne blir en aktør i feltet som er med på å forandre vår forståelse av kunsten. I artikkelen *Kritikkens oppbyggende potensial* diskuterer Boel Christensen-Scheel og Lisa Nagel kritikkens ulike former og funksjoner, og spør om den kritiske virksomheten nødvendigvis innebærer en distanse til kunsten, eller om kritikken også kan fungere som en mediator, en kontekstutvikler, en refleksjon? Christensen-Scheel og Nagel tar til orde for en praksis som rommer begge deler: subjektiv kritisk refleksjon og relasjonell tenkning.

TEATRET SOM SPRÅKAKTØR

Når det har vært teaterstrid i Norge, har det stort sett handlet om språk, og det begynte med Henrik Wergeland. I

artikkelen *Scenespråk og språkpolitikk* gir Ola E. Bø et historisk riss av teatret som språkaktør fra 1800-tallet og frem til åpningen av Det Norske Teatret i 1913. Etter en av de lengste pipekonsertene i europeisk teaterhistorie hadde de to «nasjonene» forskanset seg i hvert sitt teater i hovedstaden, med hvert sitt nasjonsbyggende språkprogram.

Med dette som bakteppe diskuterer Bø dagens scenespråksituasjon i Norge, slik som forestillingen om en «riksgyldig norm», bruken av dialekt og språktoner på scenen og hvorfor det er så lite Fosse nord for Sinsenkrysset. Et moderne norsk institusjonsteater lever i spenningen mellom det litterære liv og underholdningsindustrien. Dette krever en fleksibel språkpolitikk og en mestring av den språklige variasjonen som preger den litterære hovedstrømmen, både bokmål og nynorsk, hevder Bø.

IKKE SKYT DE UAVHENGIGE. RAPPORT FRA EUROPA

Til tross for utfordringer befinner vi oss i en ganske unik vekstperiode. Mens utviklingen flere steder i Europa er preget av økonomisk krise og gir grunn til bekymring, både når det gjelder ressurser og politisk styring, opplever vi stadig økninger i kulturbudsjettet og bred politisk konsensus om de store linjene i norsk kulturpolitikk. Og når vi forsvarer kunstens frihet og kritiserer politikerne for å legge for sterke føringer på kunstinstitusjonenes virksomhet, er det ikke fordi kunsten gjøres til middel for et forkastelig verdisystem. Det er fordi vi ønsker å forsvare prinsippet om kunstnerisk frihet og ytringsfrihet også i politisk medvind.

I artikkelen *Ikke skyt de uavhengige, eller hvor er de frie kunster blitt av?* tar Laszlo Upor oss med til Ungarn. Et bunnsolid demokrati hvor kulturlivet blomstrer, men hvor det finnes merkbare antidemokratiske

tendenser. Flørten med ekstremistiske ideer og velgere har pågått lenge, og du ser det hver dag – det er det som får mange til å bekymre seg, skriver Upor.

Hvordan skal man takle ekstremistiske ideer og handlinger når katta er ute av sekken? Og hvor går grensen mellom sensur og det å hindre en forbrytelse?

Det er voksende etterspørsel og interesse for ekstremistiske ideer, og det vil alltid finnes villige leverandører. Vi som borgere må konfrontere dem, men vi kan ikke forby dem. Med en statssubsidiert kulturinstitusjon forholder det seg imidlertid annerledes, mener Upor. I alle siviliserte samfunn bør det være enighet om at offentlige organer ikke skal legitimere samfunnsfiendtlige ideologier og handlinger ved å la dem utspille seg i subsidierte institusjoner.

I dag har ingen ungarske teatre plikt til å formidle direkte politisk propaganda. Teaterledere på den nye høyresiden har imidlertid godtatt et begrep, «håpets teater», som betegnelse på deres nye doktrine som samsvarer med det verdisystemet regjeringen har fremmet: et folketeater som taler *til* vanlige folk *om* vanlige folk og gir løfte om underholdning

i stedet for «kunst». I tillegg oppmuntres teatrene på det sterkeste til å styrke sann patriotisme ved å gjenoppbygge «nasjonale verdier».

Man kan hevde at kunsten har et formål. Om den er *nyttig*, det er et annet spørsmål. Men igjen og igjen prøver politikere å benytte den til sine egne formål. Det er opp til kunstnerne om de vil være med på det. I mørke tider har de ikke engang noe valg, skriver Upor. Når er det grunn til å protestere, spør vi? Er det først når politikerne griper direkte inn i innholdet og bruker kunsten til propaganda for verdisystemer vi ikke kan akseptere? Eller bør vi si ifra lenge før det – allerede når vi ser tegn til at politikerne instruerer kunstnerne og institusjonene i hva de skal være opptatt av – selv om vi måtte dele de rådende politiske målene?

Skal kunsten ha mening og funksjon, må vi tåle at den kan være krevende. Vissheten om at kunstlivet selv, i all sin bredde, har kunstens beste for øye, er samtidig vissheten om at det har publikums beste for øye. Har våre politikere tillit til dette, gir de den enkelte aktør selvtilit nok til å gå egne veier og gi samfunnet noe interessant tilbake.



BERNT BAUGE,
styreleder Norsk teater- og orkesterforening



MORTEN GJELTEN,
direktør Norsk teater- og orkesterforening



PROBLEMET MED PUBLIKUMS- UTVIKLING

HVORDAN «FOLKET» UNDER- VURDERES OG KUNSTEN SVIKTES

AV TIFFANY JENKINS

Hvilke forestillinger om publikum og om kunst er det som ligger til grunn når kunsten må tilpasses bestemte publikumsgrupper og når institusjonene oppfordres til å tenke mindre på innhold og mer på publikumstall? I denne artikkelen advarer forfatteren mot de senere årenes kulturpolitiske dreining og etterlyser mer ambisiøse kunstinstitusjoner.

Den 12. mars 1901 åpnet East End Art Gallery i London sine dører for publikum. Grunnleggerne, Canon og Henrietta Barnett var viktorianske reformister som søkte å bringe stor kunst til den lokale befolkningen. Deres utgangspunkt for et «bildegalleri med permanent utstilling» var populariteten til de temporære utstillingene som de hadde presentert i salene på St. Jude's school gjennom mer enn 20 år. Publikumstallene for disse utstillingene hadde steget betraktelig gjennom årene, fra et besøk på 10 000 publikummere i 1881 til 55 300 i 1886.

Ekteparet Barnett var kristensosialister som betraktet kunst og utdanning som viktige instrumenter i arbeidet for arbeiderklassens fremgang. Å legge galleriet til den svært fattige bydelen Øst-London, med barske leve- og arbeidsvilkår, var derfor del av hensikten med etableringen. Etter

TIFFANY JENKINS

Tiffany Jenkins er sosio-
log, kulturkommentator
og direktør for kunst
og samfunnsprogram-
met ved Institute of
Ideas (UK). Jenkins har
tidligere vært gjeste-
stipendiat ved London
School of Economics
og er i dag uavhengig
forsker.



parets mening var dette den best egnede plasseringen for et galleri, ettersom kunst kunne berike de fattiges åndsliv. I sin første skriftlige redegjørelse beskrev de at formålet var:

Å gi Øst-Londons innbyggere innsikt i en verden som er større enn den de har sitt daglige virke i. Å introdusere dem for nye erfaringer til sinnets glede og atspredelse og å vekke deres menneskelige nysgjerrighet.

I følge kulturhistorikeren Juliet Steyn var tanken «å la befolkningen erfare at det fantes en annen, høyere bevissthet som overskred naturen og åpnet for andre erfaringer, følelser og gleder, hinsides det man oppfattet som arbeiderklassens åndsfattige rutiner» (1990, 44).

KUNSTORGANISASJONENE BLIR BESKYLDT FOR Å VÆRE ELITISTISKE DERSOM DE IKKE UTVIDER OG FORNYER SITT PUBLIKUM.

La oss så spole raskt frem til 2012, hvor det ikke går en uke uten en eller annen panisk diskusjon om hvordan man skal vinne nye publikumsgrupper i alle landets kunstorganisasjoner – fra de ærverdige og tradisjonsrike gamle institusjonene, til de nye, mindre virksomhetene.

Moteordene er demokratisering, tilgjengelighet, relevans, elitisme og nedbryting av barrierer. I løpet av de siste femten årene har denne utviklingen vunnet stadig mer terreng i Storbritannia og påvirket utviklingen av kulturpolitikk og kulturell praksis i Norge.

I Storbritannia og Nord-Irland har det i lengre tid vært slik at kunstorganisasjonene blir beskyldt for å være elitistiske, og risikerer sågar å miste støtte, dersom de ikke utvider og fornyer sitt publikum. Innenfor kulturpolitisk teori argumenterer forsker John Holden for at kulturlivet må rette oppmerksomheten mot publikum fremfor mot kunsten: «Kulturinstitusjoner- og organisasjoner må skifte fokus, slik også myndighetene må, fra 'produkt' til mennesker.» (Holden, 2012 s. 60) De som ikke gjør det, møter sterk kritikk. Slik Mark O'Neill, tidligere leder av Arts and Museums i Glasgow, truer med: «Enhver organisasjon som ikke jobber for å bryte ned barrierer for folks tilgang på kultur, opprettholder dem aktivt.» (O'Neill, 2002)



Som et resultat av dette oppmuntres kunstorganisasjoner til å fokusere mindre på innhold og mer på hvordan de skal få folk inn gjennom dørene. For å lykkes må de endre og utvanne programmet.

De siste årenes kamp om tenåringene er et eksempel på dette. Store institusjoner som Tate og Manchester Museum har opprettet egne ungdomsprogram. Dette dreier seg om mer enn enkelte utstillinger; det nedsettes ungdomskomiteer med reell innflytelse som setter varige spor. Det må være betimelig å spørre hvorfor og med hvilke konsekvenser? For snarere enn å presentere

MAN TRODDE AT VANLIGE MENNES- KER VAR I STAND TIL Å FORSTÅ NOE SOM IKKE UMIDDELBART FREMSTO SOM RELEVANT FOR DEM.

ungdommene for noe nytt og annerledes, lokker institusjonene dem med smiger og komplimenter og gir dem det de sier de vil ha – og nører samtidig opp under deres fordommer. Når kunsten klamrer seg til den minste lille flik av ungdommens oppmerk-

somhet, gjør den dem – og kunsten – en bjørnetjeneste. Disse ungdommene gratuleres fordi de er født inn i en digital verden og lager video mashups på YouTube, og de roses opp i skyene for sin selvrepresentasjon, uansett hvor hule og uvesentlige ytringene måtte være. En slik tilnærming hindrer de nye publikummerne i å få tilgang til noe meningsfullt og utfordrende, for det som i stedet skjer er at kommersielle suksesser eller kulturelt velkjente produkter hentes fra andre kreative næringer, resirkuleres og sendes tilbake til et publikum som allerede er familiære med tilbudet.

På politisk hold er man faktisk så desperat i Storbritannia at publikum ikke bare brukes for å rettfærdiggjøre institusjonene ved å vise til tall og publikumsrespons, men forventes nå i tillegg å bidra til kunstverket. Forbrukeren må også bli en skapende part, slik teoretikeren John Holden hevder:

I vår tid må dannelse forstås annerledes, som en stadig stigende tilegnelse av kunnskap og fortrolighet, som gjør individet i stand til å bidra i utviklingen av kunst og kultur, snarere enn bare å «betrikte» det som allerede eksisterer. (Holden, 2010)

Det vi ser er at man befinner seg et godt stykke unna de gamle forsøkene på å bringe stor kunst ut til folket, for på den måten å forbedre deres liv. I stedet virker man i dag besatt av å øke publikumstilstrømningen for å legitimere kunstinstitusjonenes rolle. Så vel kunsten som menneskene blir skadelidende i en slik utvikling.

Denne nye tilnærmingen skiller seg fra det gamle viktorianske ønsket om å bedre fattigfolks liv. Fortidens paternalistiske tilnærming innebar en bestemt idé om hva kultur var/er, og i tillegg trodde man at vanlige mennesker var i stand til å forstå noe som ikke umiddelbart fremsto som relevant for dem. I dag er kultureliten mindre sikker på hva kultur er, og tror at publikum ikke klarer å forstå eller sette pris på noe som er fremmed for deres dagligdagse liv.

KUNSTPOLITIKKENS DOBLE KRISE

Det er selvfølgelig viktig at vi ikke betrakter fortiden i et for rosenrødt skjær. Dette var ingen gullalder. Bruken av kunst i Viktoriatiden var ofte spesielt innrettet mot å dempe sosial uro. Når Underhuset i 1832 besluttet å bidra med midler til byggingen av det nye nasjonalgalleriet

i London, sa det konservative partiets leder Robert Peel følgende til parlamentet: «I dagens spenningsfylte, politiske klima kan den innvirkningen kunsten alltid har hatt på menneskenes sinn forhindre en forverring av hatske og usosiale følelser» (sitert i Lubbock 2009).

For dette var en tid da massene kjempet seg frem på den politiske scenen, og eliten var desperat etter å finne måter å stagge dem på. Kampene og de påfølgende seirene til Chartist-bevegelsen og suffragettene viser at stor kunst ikke beroliget dem nok til å forhindre dem fra å kreve mer, kjempe for retten til å være en del av den demokratiske prosessen, og tvinge eliten til å dele på makten.

I dag ser vi imidlertid at parallelt med alt snakket om «tilgjengelighet», «publikumsgrupper» og «relevans» – og parallelt med alle debattene om å åpne opp museene og galleriene for publikum og tilsynelatende gjøre dem mer demokratiske – så reflekterer trendene i kulturpolitikken en snever forestilling om så vel publikum som kunst.

Mitt hovedpoeng er at dagens kunstpolitikk gjen-speiler en dobbel krise. Den første krisen ligger i synet på hva kunst er og hva den er til for. Den andre krisen ligger i vår forestilling om det menneskelige subjekt. Både de nye ideene om kunstens formål og om enkeltmenneskets plass i politikktutforming gir uheldige utslag. Enhver refleksjon rundt kunstens fremtid må forholde seg til dette og på nytt vurdere en mer ambisiøs rolle for kunsten og et mer robust syn på publikum.

I moderne tid har utviklingen av kulturpolitikk forutsatt eksistensen av kulturell autoritet; ideen om allmenngyldige, kulturelle verdier, med kvalitet som kriterium og med muligheten for en felles kanon, som i teorien kunne bli verdsatt av alle. Denne diskursen var internt forbundet med begrepet subjektivitet og forventningen om at enkeltmennesket var i stand til å overskride den hverdagslige og «spesifikke» kulturen for å verdsette en «universell» kultur.

I dag regnes ikke lenger kulturell verdi som noe entydig varig og utenfor erfaringens grenser, men som noe som er

betinget av det samfunnet eller fellesskapet det har sitt utspring i. Dette postmoderne og multikulturelle argumentet har vunnet frem innenfor kulturpolitikken de to siste tiårene, og utfordrer den universalistiske tilnærmingen ved å øke betoningen av kultur som et uttrykk for spesifikke erfaringer og identiteter.

Der den viktorianske eliten var overbevist om at kunst var høyverdige uttrykk for sannhet, skjønnhet og menneskelig kreativitet, har et slikt perspektiv begrenset tilslutning i våre dager. Forestillingen om at visse kunstformer ikke kan favne alle har nærmest blitt til en læresetning. Kultur med stor «K» har måttet vike for kulturer, og enhver form for krav på autoritet eller på en spesiell status blir behandlet med mistenksomhet. Streben etter det ypperste og høye kvalitetsstandarder blir avfeiet som umulig, arrogant eller elitistisk.

Kulturrelativismen har i neste omgang blitt den rådende intellektuelle kraft. I samtidens kulturpolitikk uttrykkes ofte en ambivalens overfor troen på kulturell autoritet og ekspertise, og vi ser en dreining i retning av å lovprise forbrukervalg og identitetsmangfold. Høyt

STREBEN ETTER DET YPPERSTE OG HØYE KVALITETS- STANDARDE BLIR AVFEIET SOM UMU- LIG, ARROGANT ELLER ELITISTISK.

og lavt eksisterer ikke, heller ikke godt, dårlig eller bedre enn resten.

Dette er synd, fordi resultatet av en slik defensiv dreining er at vanskelig tilgjengelige utstillinger holdes tilbake og erstattes med lovprisinger av det ordinære og banale – med åpenbart populære temaer som ikke utfordrer noen. Det er i dag alminnelig å mene at visse kunstformer og institusjoner er for eksklusive og bør bli mer inkluderende. Publikum oppfordres ikke lenger til å strekke seg etter det beste eller det vanskelig tilgjengelige. I stedet blir de servert lett fordøyelige og såkalte «relevante» utstillinger og forestillinger.

HVORDAN GJENVINNE KUNSTEN OG RESPEKTEN FOR PUBLIKUM

Skuffelsen over politikkenes konvensjonelle former og individets mulighet til å forme historien, synes å ha en vesentlig, om enn, indirekte innflytelse på samtidens kulturpolitikk. Denne utviklingen har funnet sted i den politiske og sosiale sfæren, men har hatt betydning for den kulturelle sfæren.

I den liberale politikkenes kjerne lå troen på at enkeltmennesket var i stand til å heve seg over sin umiddelbare, sosiale kontekst for å inngå i et interessefelleskap med andre

mennesker. Dette la veien åpen for universelle interesser og verdier som overskred menneskenes spesifikke, sosiale omstendigheter. Kulturen ble ansett å høre en annen verden til, og i dette lå en higen etter det allmenngyldige – etter en tilværelse hevet over hverdagens alminnelige erfaringer.

Men mot slutten av det tyvende århundret har forståelsen av subjektivitet endret seg på en måte som har fått stor betydning for kultur og samfunn. Tidligere antok man at enkeltmennesket var i stand til å heve seg over forskjellene. I dag avviser man derimot allerede i utgangpunktet den universelle karakteren ved det menneskelige subjekt, som foranderlig og selvkonstituerende – til fordel for «identitet» som verdsetter det særskilte og fragmenterte i menneskets

BAK DETTE LIGGER EN ANTAKELSE OM AT PUBLIKUM HAR SVÆRT BEGRENSET SMAK.

natur. Talsmennene for en slik linje ser ikke menneskers ulikheter som noe man bør kunne overvinne, men som noe bare de selv og deres likesinnede kan forstå og forholde seg til.

Som en konsekvens av at kulturen med stor «K» har kollapset og at den menneskelige subjektivitet er i krise, krever kulturpolitikken mindre av publikum og leverer selv lite. Orkestre, gallerier og museer tilpasser programmene slik at de kan virke attraktive på et ikke-tradisjonelt publikum. Man skulle tro det eksisterer en aktiv motvilje mot det eldre, tradisjonelle publikummet, slik det neglisjeres. Teatersjefer setter opp stykker som skal tiltrekke seg ulike eller bestemte grupper i lokalsamfunnet. Bak dette ligger en antakelse om at publikum har svært begrenset smak og ikke kan forventes å ta skrittet videre over i noe de ikke allerede kjenner.

Denne hyllesten av det ordinære presenteres som en demokratisk, anti-elitistisk bekreftelse av folket. Men det den faktisk avslører er de foraktfulle fordommene til en elite som ikke lenger tror på kvalitetskultur, og som ikke lenger tror publikum

er smarte nok til å kunne forholde seg til noe som er fundamentalt forskjellig fra deres egen hverdag.

Selv om talsmenn for den nye kulturpolitikken hevder at idet kunsten gjøres relevant, blir kulturen mer inkluderende og demokratisk, så er det faktisk det motsatte som skjer. Relevans og tilgjengelighet undergraver sågar muligheten for å oppnå en

rekke ønskede mål, slik som fellesskapsånd, likeverd, reell tilgjengelighet, autonomi og intellektuelle og estetiske idealer.

Hvis vi virkelig ønsker å bevege oss fremover, må vi forvente mer av publikum og slutte å behandle dem som barn eller bestemte publikumsgrupper, men snarere som et allment, kompetent publikum. Og vi burde kreve mer av kulturinstitusjonene og be dem om å spille en rolle som skapere av «det beste som har blitt tenkt og sagt i verden». Publikum vil sitte igjen med gevinsten når det forventes mer av dem og når kunsten – produktet – prioriteres.

Oversatt av Marianne Dyrnes Vallat

Litteraturliste

Holden, J. (2010). *Culture and Class*. Counterpoint, London.

Steyn, J. (1990). «The Complexities of Assimilation in the 1906 Whitechapel Art Gallery Exhibition 'Jewish Art and Antiquities'», *Oxford Art Journal*, 13:2

Lubbock, T. (2009). «Is the new Whitechapel a modern masterpiece?», *The Independent Newspaper*, London.

O'Neill, M. (2002). «The good enough visitor», in Sandell, R. (ed.), *Museums, Society, Inequality*, Routledge, p. 34, London.

HVEM POKKER HAR SAGT AT DET SKAL VÆRE LETT?

AV NORA TAKSDAL

NORA TAKSDAL

Nora Taksdal (f. 1968) er solobratsjist i Kringkastingsorkestret (KORK) og kammermusiker. Hun er med i den kunstneriske ledelsen for Gloppen Musikkfest og har skrevet i bladene *Resonans*, *MusikkKultur* og *Listen to Norway*. Taksdal har også hyppig innslag om klassisk musikk i NRK P2.

Klassisk-feltet blomstrer i Norge, så hvorfor skal den klassiske musikken stadig bli forsøkt presset inn i andres uttrykksform? Dét forventes ikke av noen annen kunstreting, skriver Nora Taksdal.

«Looking for anything in particular, Sir?» Filmscenen i *Love Actually* foregår i et julepyntet varemagasin. En familiefar skal i smug kjøpe halskjede til en ung flørt på jobben. Hans kone er ute av syne et kort øyeblikk. Rowan Atkinson spiller den innsmigrende ekspeditøren: «Would you like it . . . gift wrapped?» Gullhjertet blir lagt i en hvit eske med blanke bånd, deretter i en gjennomsiktig plastpose («...this is SO much more than a bag, Sir!») som fylles med tørkede rosenknopper, pynte-urter og en kanelstang. Mannen (og vi seere) kaldsvetter mens posen legges i en stor, forgylt juleeske. Den danderes med misteltein idet hustruen kommer tilbake. Vi har vondt i magen lenge etterpå, ikke bare av latter.

Gull taler for seg selv. I filmscenen blir det gjort forlorent; kjernen er tapt av syne. Selgeren anerkjenner ikke sin egen vare. Scenen står tydelig for meg når «formidlingen av klassisk musikk» blir diskutert. «Klassiskutøvarar må lære av popkonsertar», siterte NRK-nett 13. oktober den britiske forskeren John Sloboda. Det er viktig å være lydhør for kritikk. Likevel sluker jeg ikke denne rått – med tanke

**KJERNEN ER TAPT
AV SYNE. SELGEREN
ANERKJENNER IKKE
SIN EGEN VARE.**



på de spenstige konsertene som allerede fyller våre klassiske saler. Slobodas råd bunner i dystre erfaringer fra Storbritannia. Men klassisk-feltet blomstrer jo i Norge! Ifølge Statistisk Sentralbyrå er «besøk på klassiske konserter økende både blant kvinner og menn». Norge har de siste tiårene nytt godt av en makeløs satsning på klassisk-feltet. Det inspirerer musikerne til å gi samfunnet noe tilbake.

Her skilles min og Slobodas vei. Jeg mener at den klassiske musikken tilbyr et nødvendig *motstykke* til popgenrene (som jeg også

**DET FINNES IKKE
NOEN SNARVEI. TRE
GREP ER IKKE NOK.**

setter stor pris på). Hvorfor skal akkurat klassisk-feltet stadig bli forsøkt presset inn i andres uttrykksform? Dét forventes ikke av noen annen kunstrening. Den klassiske musikkarven står støtt på egne ben *fordi* den krever – og gir tifold tilbake: motstand, stillhet, lange forløp, fordypelse, gjennomlevelse og avklaring. Det finnes ikke noen snarvei. Tre grep er ikke nok. Min fiolinlærer Leif Jørgensen svarte, i form av et spørsmål, en fortvilet elev som strevet med stykket sitt: «Hvem pokker har sagt at det skal være lett?» Dét er vesentlig barnelærdom.

GULL TRENGER INGEN KANELSTANG

Flere hundre skolebarn er ukentlig på besøk i norske orkestre. Først lærer de om symfoniorkestret og musikken som skal spilles, og de får stille spørsmål. Akkurat som pop-fans er klassiske lyttere i alle aldre umettelige på kunnskap om det de får høre. På prøven er det et høydepunkt for oss i Kringkastingsorkesteret å se 3. klassinger sperre opp øynene straks oboen gir kammertonen. Under hele Strauss' *Tod und Verklärung* satt elevene urørlige med åpen munn. Ingen savnet buktalere, marionetter eller klovner som viste vei. Gull trenger ingen kanelstang. Musikken taler for seg, slik storslagen natur gjør det. Kjentfolk må bare vite å åpne porten på en innbydende måte.

God musikkformidling fremmer lytteevnen. All musikk skal ikke «forklares» eller «forstås». Den utgjør et lydbilde det skal lite til å «tagge ned» når man er uoppmerksom. Susanne Sundfør ba nylig skravlete konsertgjengere om å «gå hjem og spise bæsj». Har popsangere større frispråk enn sine klassiske kolleger? Sundfør fikk fortjent skryt og rik presseomtale. En

klassisk musiker ville neppe bli hedret for slik språkbruk.

Drømmen er aviser som ikke vier mange sider til «klapping på gale steder» (som Aftenposten gjorde i vår) – men som isteden ville skrive om den internasjonale *Oslo Quartet Series*. Der setter skarp-skodde samfunnsdebattanter verkene i en aktuell sammenheng før verdens ledende strykekvartetter spiller. Drømmen er aviser som (gjærne kritisk) ville omtale urfremføringene og kammermusikkseriene over hele landet. Hver uke kommer kloke verdenssolister, komponister og dirigenter til Norge. Gi oss portrettintervjuer! Kritiske artikler! Journalister og redaktører: Norge er en klassisk musikknasjon. Oppsøk feltet. Vis at det utgjør en selvfølgelig del av samfunnslivet. Undersøk hva allmennheten får igjen for den utstrakte bruken av skattepenger.

MED EGENARTEN I BEHOLD

Heldigvis lever vi i en tid uten skott mellom genrene. Det er givende å vandre «baklengs gjennom musikkhistorien» med tilhengere av svartmetall (som ofte får dilla på Wagner, Strauss eller Xenakis), pop (Stings låt *Russians* er sitat fra

«»

Løytnant Kijé av Prokofiev) eller elektronika (som kan lede til Glass og Adams). Pop-hit-komponisten Burt Bacharach studerte med modernistene Milhaud og Martinu. Enhver musikk-genre kan finne beslektede elementer i den klassiske musikkhistorien. Det må vi få frem.

Slobodas tips er ifølge NRK: «konsertar på mindre formelle arenaer som klubbar, høve til å møte musikarane etter konserten og å la konsertprogrammet vere ukjend før konserten.» Som om ikke dette skjer hele tiden! Jeg har vært med å spille i flyhangar, rockeklubb, steinbrudd, båthavn, bilforretning, svømmehall, sykehus, glasssheis, bank, fisketorg,

tennisbane, båt, brillebutikk, turisthytte, blodbank – til og med på klassiske konsertscener. Intet lokale er musikerne fremmed, men hverken dét eller repertoaret lokker pressen. En vanlig reaksjon fra publikum er: «Vi visste ikke at så fin musikk fantes!» I så fall – la oss gjøre alle klar over det, på en nennsom måte.

Operaen har glitrende formidlingsopplegg. Ved flere kammermusikkfestivaler omgås publikum og utøvere som én «familie», slik Sloboda etterlyser. Symfoniorkestrene holder «pre concert talks» og samler publikum «bak scenen» eller på orkesterbar. Selv om jeg tar dem alvorlig, lurer jeg iblant på hvor oppfatningene om «det stive klassisk-miljøet» stammer fra. Borgerskapet er jo avviklet. Jeg spør skeptikere om deres tre siste konsertopplevelser. Svaret? «Det var så lenge siden», eller «jo, akkurat de var faktisk veldig fine.»

Selvsagt vil vi klassiske musikere utvikle oss, men med egenarten i behold. Derfor, kjære lyttere og journalister – bli med oss gjennom porten – dit hvor musikken forhåpentlig aldri vil bli «gift wrapped».

**INTET LOKALE
ER MUSIKERNE
FREMME, MEN
HVERKEN DÉT
ELLER REPERTOARET
LOKKER PRESSEN.**



MEN LEK ER IKKE NOK

AV JØRAN RUDI

JØRAN RUDI

Jøran Rudi (f. 1954) er forsker og faglig leder i NOTAM – Norsk senter for teknologi i musikk og kunst. Fra etableringen av NOTAM i 1993 og frem til 2010 ledet Rudi senteret administrativt og faglig. Rudi er elektroakustisk komponist utdannet ved New York University. Han begynte sin musikkarriere som gitarist i rockebandet *Kjøtt* (1979-81).

Forskning viser at fri utforskning gir best læring, og at skapende virksomhet øker læringseffekten i fag som matematikk og språk, skriver Jøran Rudi. Likevel er ikke lek nok når det gjelder å tilegne seg spesifikt faglig innhold, mener han og etterlyser fornyelse i undervisningen av musikk og andre estetiske fag i skolen.

Kunst- og kulturlivet er på flere måter et underlig dansepar, men begge er avhengig av god formidling. Og for tiden er oppfatningen den at formidlingen må nå bredt ut, ellers trekkes kunstens legitimitet i tvil. I den forbindelse er det betimelig å minne om komponisten Milton Babbitts provokative, berømte essay «Who Cares If You Listen» fra 1958¹, hvor han både forklarer og forsvarer komponistens rolle som spesialist. Artikkelen blir ofte lest som et eksempel på den moderne kunstmusikkens arrogante avvisning av et ukyndig publikum, men ved nærmere lesing blir det tydelig at det Babbitt blant annet insisterer på er at kunsten har en egenverdi, og at det krever innsats å tilegne seg denne verdien; den kommer ikke uten anstrengelse. Her er vi også ved kjernen i formidlingsarbeidet; innholdet skal forklares og bringes videre. Vi som arbeider i dette feltet håper selvfølgelig på at det vi synes er verdifullt også skal bli verdifullt for andre; arbeidet er noe mer enn et levebrød; det er oftest også en oppslukende interesse.

Pedagogikk står sentralt i formidlingen – det er ingen stor uenighet om at kunnskap er gunstig for både opplevelse og forståelse. Vi vet fra forskning at læring skjer best der elevene utforsker materiale etter eget hode, og ikke styres strengt gjennom faste undervisningsopplegg. Vi vet også at

dialog og utveksling elevene imellom øker læringen, og at denne måten å utvikle kunnskap på gir bedre resultater enn tavleforelesninger. Anne Bamfords og andres nærgående analyser av PISA-undersøkelsene, viser at der skoleverket arbeider systematisk med kunstfag får man tydelig effekt i fag som for eksempel matematikk og språk². Og forskeren Tatiana Chemi fra Ålborg har nylig påvist at kreativ virksomhet strukturerer hjernen slik at den lettere lærer³. I sum, egen styring av aktiviteten er gunstig, dialog gjør at man lettere finner mening i spørsmål og materialer, og skapende virksomhet øker effekten av de meningsskapende prosessene.

For alle som har arrangert eller brukt kurs og/eller verksteder i formidlingsarbeidet er dette kjent stoff, men autonomifokuset i læringen gir også utfordringer. Hvis vi griper tilbake til Babbitt så fordres det altså kunnskap om noe *spesielt*, ikke bare generell orientering – det kreves at man *kan* noe, og dette ligger også nær roten til ordet kunst; det *germanske kunnen*. Dersom elevene skal ha ansvar for egen læring av noe de ikke har særlig utviklede begreper om, så blir det svært vanskelig å sikre at kjernebudskapet blir overlevert, forstått, verdsatt

og assimilert, og noe av poenget med undervisningen forsvinner. Ikke hele poenget, men noe av det. At noen lærer seg å benytte et dataprogram for musikk gir for eksempel ingen visshet om at de har lært noe om verken lyd eller komposisjon.

VI VET FRA FORSKNING AT LÆRING SKJER BEST DER ELEVENE UTFORSKER MATERIALE ETTER EGET HODE.

Og prosessen betyr heller ikke at de nødvendigvis har blitt mer kunnskapsrike om de musikkformene som i utgangspunktet definerte dataprogrammet.

Det er fristende å påstå at elevenes selvstendige valg for læring oftest ikke vil være de best informerte, og at vi står i fare for at valgene blir mer selvbeholdende enn selvutviklende; vi blir i landsbyen, vi følger vår tilbøyelighet. Så når man samtidig skal dra nytte av elevenes digitale kompetanser, kan de heller aktiviseres gjennom valg av materialer, presentasjonsmåter og undervisningsmetoder, mens man holder de dysfunksjonelle sidene ved de nye teknologiene sånn noenlunde i sjakk.

LÆRINGSSITUASJONEN

Fra forskningen avleder man lett at det sosiale elevene imellom er viktig i læringssituasjonen, og at materiale og temaer bør oppleves som relevante i forhold til deres erfaringsgrunnlag. Dette bringer samtiden på godt og vondt inn i bildet, og med den de digitale kompetansene som kanskje er de vesentligste kulturuttrykk i vår tid. Musikken, teknologien og samtiden henger slik uløselig sammen i formidling og undervisning, og vi husker at Marshall McLuhan allerede i 1964 pekte på medienes og dermed medieteknologienes betydning⁴. «The medium is the message» er et mye brukt og dermed litt trett sitat, men relevansen er der, også i undervisningssituasjonen, og poenget her er enkelt: Den digitale revolusjonen er over – det digitale paradigmet regjerer i hverdagen, og digitalutviklingen setter premisser.

I løpet av de siste snart tyve år har Internett blitt den viktigste kanalen for informasjon og formidling, og de sosiale mediene, sammen med mobil teknologi, har ført med seg store forandringer i våre samhandlingsmønstre. Læremidlene må følge utviklingen, på samme måte som historien må erkjennes fra samtidens ståsted. Siden

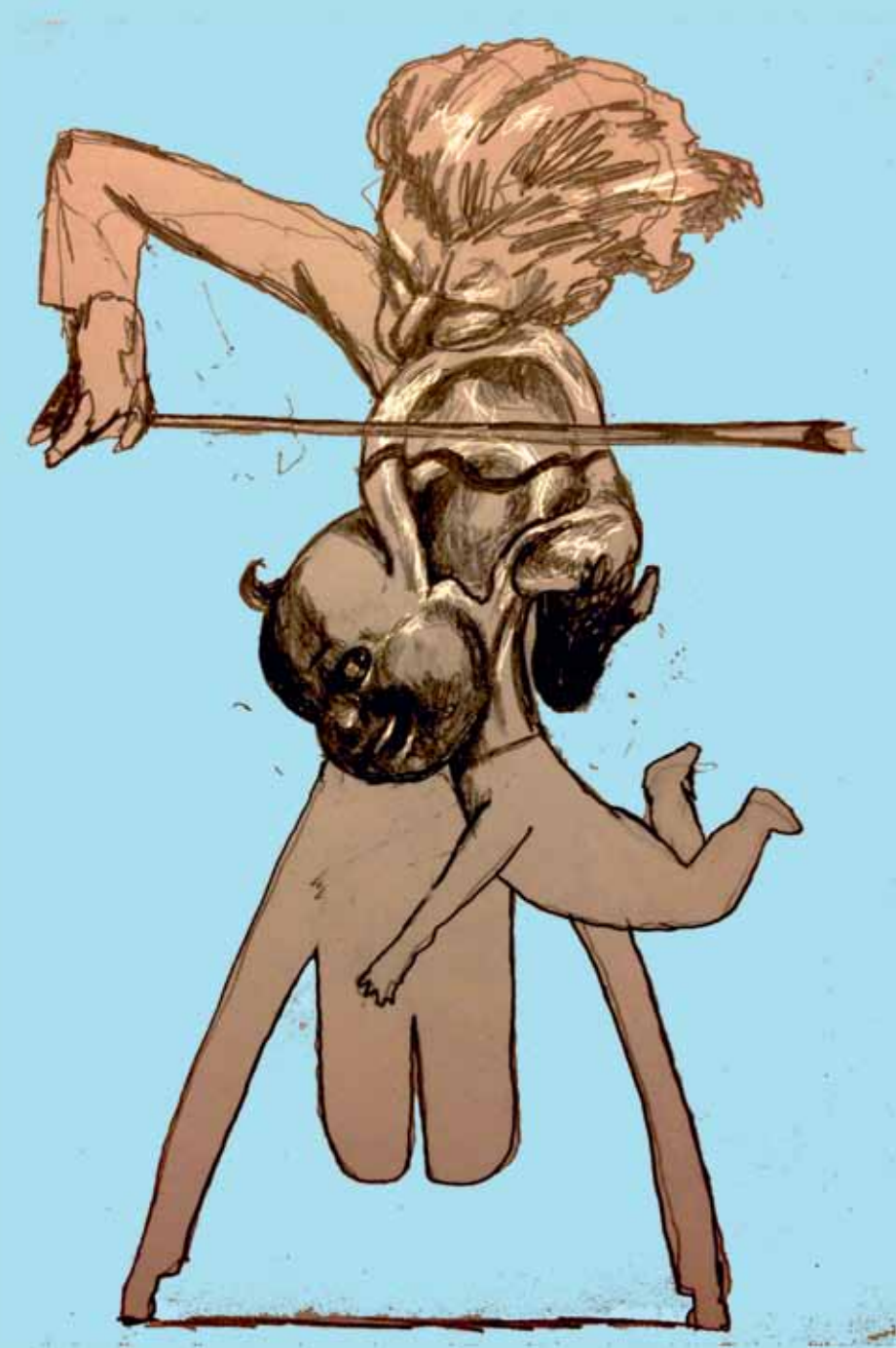
digitalteknologi er den tidsmessig dominerende, så vil det ikke være en fordel for undervisningen om den ignoreres. Tvert i mot, det er grunn til å tro at det vil være en fordel om den integreres, slik at man i undervisningen også blir «på nett» – å være «på bølgelengde» er ikke lenger tilstrekkelig, siden det oppsto med en annen teknologi.

Vi vet at det er morsomt og læringsmessig best for elevene å gjøre noe selv; å lage noe etter eget hode. Gjennom lek med materiale og verktøy gjør elevene erfaringer og lærer seg å begripe hva ting handler om. Men overlevering av spesifikt faglig innhold lar seg ikke umiddelbart gjøre på denne ikke-lineære måten; egen utforskning og lek er ikke nok. Begrepene må komme etter hvert, men uten at noe på forhånd er begrepet, så kan man heller ikke ha begreper – formulert litt fritt etter fenomenologien. Et vanlig svar på utfordringen er verkstedløsninger der man styrer kunnskapsoverføringen gjennom design av metoder og materialer. Arbeidsflyten lar seg definere, og faglig utvikling kan slik følge en linje som i noen grad sikrer innholdet. Det som kan fremstå som leket i en verkstedssammenheng kan slik være nøye planlagt, sammen med tematikken, som også viser siktemålet. Gjennom observasjon, samt opptak av lyd og bilde kan man så i ettertid analysere og se hvilke læreprosesser som foregår, og bruke den informasjonen som innspill til justering og videreutvikling av hele læringssituasjonen.

VERK OG SITUASJON

Denne arbeidsmåten knytter an til endringer i verkbegrepet, og verkbegrepet igjen avhenger av en oppfatning av kvalitet. Det tradisjonelle verkbegrepet betrakter verket som et kunst-objekt, og innsatsen legges i dekodning av komponistens intensjoner. Et ferskere perspektiv er fokuset på det dynamiske i musikk situasjonen, hvor komponist, musikere og publikum med hver sine meningsdannelser er del av en større sosial dynamikk. Det råder ingen tvil om at denne betraktningssmåten er nødvendig for eksempel for publikums-utvikling, og at den gjør ordet relevans til et mer operativt begrep. Men samtidig blir kvalitetsbegrepet hengende litt utsatt til, siden det i mindre grad defineres av spesifikk fagkunnskap, og mer defineres som et (sekundært) resultat av bruk. Den faglige definisjonsmakten er svekket, og begrepet står

i fare for å tømmes for innhold gjennom denne omdefineringen. Paradoksalt nok har begrepet fremdeles like stor definisjonsmakt. Spørsmålet om hvordan man snakker om hva med hvem blir raskt til praktisk pedagogisk design. De pedagogiske løsninger avhenger av bredere kompetanse enn tidligere, men det er vanskelig å se noe som likner på en tidsmessig og solid satsing på estetiske fag i skolen. Den offentlige satsingen er tydelig useriøs, og de miljøene i landet som på musikksiden kan bidra til løsninger som er i tråd med samtidens maksimer og de ambisjoner som beskrives i undervisningsplaner, finansieres ikke for å gjøre dette arbeidet. Det nasjonale senteret for kunst og kultur i utdanningen har også liten handlekraft. Og konsekvensen er lett å se, undervisningen fornyes i for liten grad, nye verktøy blir ikke laget, en gjennomarbeidet pedagogikk for musikk og andre estetiske fag blir ikke utviklet. Situasjonen fremstår som at estetiske fag ikke tas seriøst, og at de betraktes mer som lek enn som noe av reell betydning. Men om man vil ha resultater, så er ikke lek nok her heller.



MÅLSTYRINGENS KRITIKK OG DENS ALTERNATIVER

AV ÅGE JOHNSEN

ÅGE JOHNSEN

Åge Johnsen (f. 1964) er professor i offentlig politikk ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Særlige forskningsinteresser er offentlig administrasjon, organisasjonsteori og økonomistyring i offentlig sektor. Han har en rekke publikasjoner bak seg og er blant annet forfatter av boken *Resultatstyring i offentlig sektor: Konkurransen uten marked*.

Målstyring kan avlaste behovet for mye av den politiske detaljstyringen og administrative aktivitetskontrollen som nå ofte finner sted i målstyringens navn, skriver Åge Johnsen. Han mener at målhierarkiene ofte ser ut til å ha blitt utformet etter «alle nevnt, ingen glemt»-prinsippet, i stedet for at noen få utvalgte mål retter oppmerksomheten mot de viktigste forholdene som skal endres.

Målstyring har for mye kontroll og rapportering til overordnede, er for aktivitets- og detaljorientert i styringen, og fører til ansvarsfraskrivelse og redsel for å gjøre feil i forvaltningen. Dessuten er målstyringen autoritær og bygger på mistillit mellom styrende og styrte, hevdes det ofte.

Det er mye en kan problematisere med resultatmåling og målstyring, og mye av denne kritikken har vært kjent i forskningslitteraturen i hvert fall siden 1950-tallet. Problemet i dagens debatter er at en del av kritikken mot målstyring ikke gjelder målstyring, men hva mange oppfatter som målstyring, spesielt i statlig styring.

Noe av det staten og andre kaller målstyring er ikke målstyring, men heller tiltaksstyring eller aktivitetsstyring. Noe av dagens styring i staten er omfattende detaljstyring av tiltak og aktiviteter med bruk av heldekkende målhierarkier og et tilhørende rapporteringssystem. Dette

systemet består i praksis av å kontrollere om forvaltningen eller virksomheten som styringsparametrene skal gjelde, har iverksatt politiske og administrative vedtak. Målhierarkiene ser ofte ut til å ha blitt utformet etter «alle nevnt, ingen glemt»-prinsippet, i stedet for etter «vesentlighet, egenart og risiko»: at noen få utvalgte mål og resultatindikatorer retter oppmerksomheten mot de viktigste forholdene som skal endres, heller enn alle forholdene som allerede virker tilfredsstillende. Problemet er at dette systemet med altomfattende målformuleringer, detaljerte aktivitetsregistreringer og rapportering for kontrollformål, ikke er målstyring slik mange synes å tro, men snarere aktivitetsstyring, (sentral)planlegging eller i beste fall stram politisk detaljstyring.

Et annet problem i debatten er at kritikken retter seg mot en normativ modell for målstyring som har lite rot i god styring, og at alternativene som foreslås til målstyring (politisk styring, etatsstyring, fagstyring og markedsstyring) er idealmodeller eller utopier om hvordan andre styringsmodeller virker uten å ta hensyn til deres skyggesider.

For eksempel: Enkelte i fagbevegelsen etterlyser mer politisk styring, men overser at dette kan bety mer detaljstyring og mindre medbestemmelse for de mange høyt utdannede og kompetente ansatte i offentlig sektor og i kulturlivet. Dessuten kan mer politisk styring fort bli mer markedsstyring dersom det politiske regimet skifter etter neste stortingsvalg. Enkelte i academia vil ha mer tradisjonell etatsstyring med Webers idealmodell for byråkrati som forbilde, men det var nettopp denne styringsformen som langt på vei undergravde offentlig sektors effektivitet og legitimitet på 1960- og 70-tallet og banet vei for den nye offentlige styringen på 1980- og 90-tallet. Dermed tok mange land i bruk deler i den nye offentlige styringen som la mer vekt på resultater og mindre vekt på politiske prosesser og byråkratiske regler enn før. Andre etterlyser mer faglig selvstyre i ulike offentlige etater og offentlig støttede virksomheter, men overser sterke egeninteresser og at det faglige selvstyre kan trenge både åpenhet og kontroll når den forvalter offentlig ressurser.

MER POLITISK STYRING KAN FORT BLI MER MARKEDS- STYRING DERSOM DET POLITISKE REGIMET SKIFTER ETTER NESTE STORTINGSVALG.

Offentlige myndigheter har uansett et behov for å styre visse deler av samfunnslivet, og spesielt der offentlige ressurser brukes. I denne sammenhengen har offentlige myndigheter flere typiske alternativer å velge mellom når de utøver sin styring.

TRADISJONELLE STYRINGSFORMER

Politisk styring er et opplagt alternativt i offentlig styring. Idealet her er at folkevalgte representanter skal debattere saker fra ulike ståsted, og at flertallets vedtak og politiske hovedmål skal gi rammene for forvaltningens eller tilskuddsmottakernes arbeid. Problemet er at mange politikere ikke har god nok fagkunnskap til å kunne analysere resultater eller interesse for å tenke strategisk om helheten i styringen, eller lar kjepphes-ter, detaljer og kortsiktige forhold – gjerne saker som er lett synlige i media og har stor påvirkning for gjenvalg – prege styringen. Samtidig vet vi at det er ulike politikerroller, og at folkevalgte har en legitim rett til å styre på detaljnivå hvis de vil, og spesielt når dette er av stor prinsipiell eller politisk betydning. Dessuten, noen partier liker mye politisk styring, og noen ministre liker detaljert kontroll og fast grep på aktiviteter, bedre enn andre.

Etatsstyring er et annet alternativ. Idealet her er at politikerne har et godt grep om helheten, angir mål og gir rammer, og at regelstyringen iverksetter politikernes demokratisk fattede vedtak på en upartisk måte. Problemet er at politikerne ofte gir uklare styringssignaler, byråkratene kan i praksis ha en politisert rolle og at forvaltningens fokus på å følge reglene fører til en sendrektig og stivbent forvaltning.

Fagstyring er et tredje alternativ. Fagstyring innebærer at mye myndighet blir avgitt til kollegiale organer og profesjonenes skjønn. Profesjonene besitter kunnskap som få andre har, og disse fagfolkene er utdannet til å ta ulike hensyn som skal tjene brukerne og samfunnet. Problemet er at spesialkunnskap gir fagfolkene informasjonsmakt, og det er ikke alltid at profesjonene (for eksempel kunstinstitusjonene) har sammenfallende interesser med den politiske ledelsen, de bevilgende myndigheter eller samfunnet for øvrig.

Markedsstyring er et fjerde alternativ. Dersom mange aktører kan løse oppgavene selv gjennom å tilby og å kjøpe tjenestene frivillig i markeder, kan oppgavene privatiseres





eller produksjonen kan konkurranseutsettes. Problemet er at ofte vil ikke markeder kunne tilby nok skreddersøm for mange offentlige tjenester eller offentlig finansierte tilbud, eller at kostnadene ved å bruke markedene blir uforholdsmessig høye. For eksempel ville en del kunst og kultur hverken bli skapt eller formidlet uten en gavmild mesen eller en rik stat eller kommune som gir milde gaver og tilskudd. Skjønt hvor «milde» disse gavene er, kan selvsagt diskuteres. Ofte forventes eller forlanges noe tilbake. Det er nettopp dette som er styring.

MÅLSTYRING I OFFENTLIG SEKTOR

På tross av all kritikken mot målstyringen har offentlige myndigheter i stor grad tatt i bruk nettopp målstyring, resultatmåling og resultatledelse de siste tyve-tretti årene. Målstyring er på mange måter en blanding av flere ulike styringsformer: målene utformes administrativt innenfor rammen av etatsstyringen, men målene må være i samsvar med den politiske styringen. Etatene eller de offentlig støttede virksomhetene har ofte mange profesjonelle eller kunstneriske ansatte, og dermed er det viktig å bruke medvirkning for

å ta hensyn til og utnytte fagstyringen. Både målene og resultatvurderingene skal fokusere på virksomhetens nytte for noen, enten disse kalles kunder, brukere, klienter eller publikum. Slik bruker målstyringen også deler fra markedsstyringen, nemlig tenkningen om at virksomhetens formål er å skape verdier for noen eller noe i samfunnet. Denne blandingen av ulike styringsformer innenfor målstyringsmodellen kan være med å forklare hvorfor målstyring både er blitt så utbredt og kritisert.

Målstyring er dag et bærende prinsipp i statlig styring, og mange kommuner bruker også ulike former for målstyring selv om det ikke er krav til målstyring i kommunene slik det er i staten. Mange forbinder målstyring og resultat-

MANGE FORBINDER DENNE STYRINGS-MODELLEN MED ET TRADISJONELT SYN PÅ MULIGHETEN TIL Å KUNNE SKILLE POLITIKK OG ADMINISTRASJONEN, ET SKILLE SOM KAN VÆRE UKLART I PRAKSIS.

måling med den nye offentlige styringen som kom på 1980-tallet, men både resultatmåling og målstyring er mye eldre enn dette og hadde nok vært i bruk i stor grad også uten den nye offentlige styringen. Målstyringen er altså anvendelig og mye brukt, både i statlig og kommunal styring. Samtidig er målstyring ofte misforstått og kritisert. La oss først se på hva målstyring er.

I følge Peter Drucker, som populariserte målstyringen i ledelsesklassikeren *The Practice of Management* fra 1954, er målstyring å styre etter mål med fokus på resultater. Målstyring består i følge ham av tre deler: målformuleringer, medvirkning, og måling av resultater. Det er verdt å merke seg at Drucker mente målstyring først og fremst var et *administrativt verktøy*, altså ikke nødvendigvis noe som egner seg i selve politikken, og at verktøyet handler om selvledelse og ikke om kontroll av underordnede.

Mange forbinder målstyring med noe annet enn det Druckers opprinnelige målstyringsmodell er. Mange syns å tro at målstyring har følgende kjennetegn: Politikerne (eventuelt toppledelsen) formulerer mål og lager kontrakter med virksomhetene, eller med ledere og ansatte, om hva som skal gjøres. Deretter skal disse virksomhetene, eller ansatte og ledere, rapportere deres aktiviteter og resultater

slik at myndighetene eller ledelsen kan kontrollere om målene er nådd. Til slutt skal virksomhetene, eller ansatte og ledere, belønnes eller straffes i forhold til i hvor stor grad de faktisk bidro til måloppnåelsen. Mange forbinder denne styringsmodellen med et tradisjonelt syn på muligheten til å kunne skille politikk og administrasjonen, et skille som kan være uklart i praksis. Dessuten, kan en stille spørsmål ved de underliggende forutsetningene om at politikerne har god kunnskap og dermed kan og/eller vil formulere klare mål, og at de autonome institusjonene eller administrasjonen på grunnlag av politisk og klart formulerte mål vil iverksette politiske vedtak på en upartisk og entydig måte.

Av naturlige (politiske) årsaker kan det for politikere være vanskelig og dessuten lite klokt å formulere klare mål. Ofte mangler politikerne mye fagkunnskap til å kunne prioritere godt på lokalt eller detaljert nivå, og med klare mål blir det dessuten vanskelig å lage politisk flertall. Flertall oppnås lettest hvis en er uklar i målformuleringene, fordi da andre kan tolke målene slik de ønsker og dermed gi sin tilslutning. For byråkratene og for institusjonene kan det også være lite klokt å formulere

klare mål. Dersom målene er klare, og dessuten noe å strekke seg etter, vil det ofte være manglende måloppnåelse. Dermed vil det tilsynelatende være dårlig resultatstyring, og enda mer kritikk å få (i tillegg til den vanlige kritikken). Dessuten, dersom målene er uklare kan en ta æren når ting går godt og legge skylden på andre når ting går dårlig. På den annen side: dersom den politiske eller administrative ledelsen ikke dokumenterer at den har forsøkt å styre vil det ofte også utløse kritikk. Dermed blir det fristende, og kanskje politisk påtvingende, å formulere vage mål men styre på aktiviteter og detaljer.

Likevel, å bare formulere mål, eller bare måle resultater for å kontrollere for deretter å straffe eller belønne, er ikke målstyring. For at noe skal kunne være målstyring må det gjennomføres analyser av organisasjonens resultater før målene formuleres slik at en vet hva som skal økes og hva som skal reduseres. Først da kan en lage noen (få) mål som sier hva som skal endres i forhold til det organisasjonen skal oppnå av viktige resultater og virkninger for brukerne, klientene eller borgerne som organisasjonen og dens tjenester skal være til for.

Styring som omfatter formulering av mål kan også være noe annet enn målstyring. En kan for eksempel formulere mål men iverksette politikken gjennom lover.

DET MÅ GJENNOMFØRES ANALYSER AV ORGANISASJONENS RESULTATER FØR MÅLENE FORMULERES SLIK AT EN VET HVA SOM SKAL ØKES OG HVA SOM SKAL REDUSERES.

Dessuten kan en bruke resultatstyring ved å måle resultater over tid og/eller sammenligne seg med andre, uten å formulere mål. Målstyring er dermed resultatstyring, men ikke all resultatstyring er målstyring.

OFFENTLIGE STYRING I PRAKSIS

Uansett alternativ er det ingen styringsform som virker perfekt. Av den grunn er det ofte ønskelig å kombinere to eller flere av dem, og bruke mange styringsverktøy innen hver styringsform, samtidig. Så snart vi snakker om å bruke organisasjoner til å utføre oppgaver enten dette er i form av tradisjonelle offentlige etater som styres etter byråkratiske regler,

profesjonsorganisasjoner som styres etter faglig skjønn og med kollegiale organer, offentlig støttede institusjoner eller organisasjoner som skal produsere og tilby tjenester i markeder, så vil vi ofte måtte desentralisere mange ulike oppgaver innen disse organisasjonene. Da vil mål- og resultatstyringsverktøy ofte være nyttige.

**Å MÅLE OG BLI
MÅLT ER IKKE
NØDVENDIGVIS
NOE EN BLIR
«UTSATT FOR»
ELLER ER
«OFFER FOR».**

styring. Dersom målstyring får skylden for det meste som er galt med styring, kontroll og rapportering, risikerer vi i neste omgang å kvitte oss med gode og viktige verktøy som målstyring og resultatmåling, som både er nødvendige og selvfølgelige i dagens demokratiske styringssystem.

En lærdom vi kan høste fra den siste tidens styringsdebatt er å innse at det fremdeles er mye å lære om hva ulike styringsmodeller som målstyring faktisk er, og at innføringen av disse kan ha blitt tvunget inn i politiske og kulturelle vaner og interesser som kan gå på tvers av det opprinnelige innholdet i disse styringsmodellene.

Samtidig bør flere tilskuddsmottakere, profesjoner, tillitsvalgte og ledere innse at måling av resultater og

Det er forståelig at mange kan gå seg vill i begrepene, blande modellene og rette baker for smed, når målstyring ofte brukes om enhver styringsmodell som har målformuleringer, kontroll og rapportering. Presise begreper er imidlertid ikke bare nyttig og viktig i akademisk, det er også viktig i praktisk politikk og

rapportering til andre verken er tegn på mistillit eller nødvendigvis er en trussel. Å måle og bli målt er ikke nødvendigvis noe en blir «utsatt for» eller er «offer for». Måling og rapportering av hva en holder på med og hva det fører til, er en selvfølge for ansvarlig demokratisk styring, læring i forvaltningen og ulike institusjoners og profesjonenes egen fagstyring. Det handler om noe så grunnleggende som å se, og bli sett. Kanskje den viktigste bruken av slike styringsverktøy er nettopp å bidra til at kyndige fagfolk kan lære av hverandre og styre seg selv i størst mulig grad, samtidig som andre kan ha tillit til at dette skjer på en betryggende måte. Dette kan avlaste behovet for mye av den politiske detaljstyringen og administrative aktivitetskontrollen som nå ofte finner sted i målstyringens navn, men som altså ikke er målstyring.

EIERSKAP TIL TEATRENE

- ARMLENGDES AVSTAND ELLER TETT PÅ?

AV LARS HAUKAAS

Hovedformålet med det offentliges eierskap og finansiering av teatrene er kulturpolitisk; det er et virkemiddel for formidling av kunst. «Armlengdes avstand» har vært idealet i styring av kunsten. Ingen styring på utøvelse av kunst eller kunstens innhold. Samtidig innebærer eierskapet også ansvar for forvaltning av en omfattende bygningsmasse. Denne forvaltningen har to hensyn, dels bevaring av nasjonale og viktige signalbygg, dels en sunn forretningsmessig utvikling og forvaltning av bygningsmassen. Dette krever normalt en eierstyring med «kortere armer» enn idealet for styring av kunsten. Hvilke dilemmaer oppstår når en eier forener tre forskjellige hensyn, kunst, bevaring og eiendomsforvaltning, i én type eierstyring?

Teatrene i Norge var opprinnelig privat eid og finansiert. Det ble gitt offentlige tilskudd til enkelte private teatre før krigen, men først på 50-tallet gikk det offentlige inn i finansiering av driften av teatrene. Hauge-komiteen fra 1960 og Hellesen-komiteen fra 1968 utredet hvordan støt-teordningene skulle være til norsk teatervirksomhet. Det offentlige tok et gradvis større finansieringsansvar. Etter hvert medførte også dette større grad av offentlig eierskap av virksomhetene.

LARS HAUKAAS

Lars Haukaas (f. 1948) er administrerende direktør i Arbeidsgiverforeningen Spekter. Han var konserndirektør i NSB fra 1989 til 1994 og har tidligere arbeidet i Forbruker- og administrasjonsdepartementet og ledet Scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Haukaas er utdannet jurist.

ET FRAGMENTERT LANDSKAP

Det er ulik eierstruktur, mange av teatrene har nye bygg og noen er gamle eller har elementer som er gamle. Flere av de store teatrene har i dag et delt eierskap mellom stat, fylkeskommune og kommune. Trøndelag Teater er et aksjeselskap som eies 2/3 av staten, og resten er delt mellom fylkeskommunen og kommunen. Tilsvarende eierstruktur har Den Nationale Scene. Nationaltheatret er et 100 % statlig eid aksjeselskap. Riksteatret er eid av staten og regulert gjennom egen lov.

Fra 1995 er institusjonsteatrene delt i to grupper med hensyn til finansiering: de nasjonale institusjonsteatrene som er 100 % statlig finansiert, og de øvrige regions- og landsdelsscenene som dekkes med 70 % statlige og 30 % regionale midler.

STYRING AV KUNSTEN – ARMLENGDES AVSTAND

Dette prinsippet er også kalt «kulturpolitikens grunnlov». Kunsten skal være fri og selvstendig. Norsk kulturråd ble opprettet blant annet for å representere en slik armlengdes avstand. Det innebærer avstand mellom politikk og offentlig forvaltning på den ene siden, og kulturell institusjonsdrift på den annen.

For staten som eier av teatrene betyr det at eventuelle styringssignaler er på et helt overordnet nivå, blant annet gjennom vedtekter eller gjennom vilkår knyttet til tilskudd. I statsbudsjettet for 2013 er følgende overordnede mål nevnt for scenekunstområdet:

Det legges til grunn følgende mål, jf. St. meld. nr. 32 (2007–2008) Bak kulissene og Innst. S. nr. 157 (2008–2009):

- *et profesjonelt tilbud av teater-, opera-, danseforestillinger og andre scenekunstuttrykk over hele landet*
- *høy kvalitet gjennom utvikling og fornyelse*
- *nå hele befolkningen*
- *større mangfold*
- *effektiv ressursutnyttelse*

I tilskuddsbrevene til teatrene blir vilkårene gjerne utdypet. Det er en pågående debatt hvorvidt disse målene, og utdypingen av vilkår i brevene er i tråd med prinsippet om armlengdes avstand. I scenekunstmeldingen er det varslet at departementet vil justere rapporteringssystemet og

KULTURINSTITUSJONENE SIN FREMSTE OPPGAVE BØR VÆRE DANNELSE, SKAPE DEBATT OG VÆRE SAMFUNNS-RELEVANTE.

innføre kvalitativ evaluering av scenekunst- og musikk-institusjonene med noen års mellomrom, noe som også vil gi grunnlag for forenklet årlig rapportering fra institusjonene. Dette gjentas i melding til Stortinget (Meld. St.10 (2011-2012)), *Kultur inkludering og deltakelse*.

Det er et godt forslag, og jeg ser fram til at kulturdepartementet iverksetter dette og hvordan de gjennomfører denne endringen, fordi målstyring av kulturen ikke kan sammenlignes med målstyring i andre sektorer. Kulturinstitusjonene sin fremste oppgave bør være dannelse, skape debatt og være samfunnsrelevante. Det er både riktig og viktig at departementet har en armlengdes avstand til det kunstneriske i institusjonene, men det betyr ikke at det skal gå på akkord med kvaliteten på det som leveres fra kulturinstitusjonene. Det bør i forlengelsen av justeringen av rapporteringssystemet også gjøres en revisjon av kvaliteten i institusjonene, dette er en evaluering som ikke Riksrevisjonen kan foreta, men som må overlates til organer som har kunnskap om kvalitet i kulturinstitusjonene.

BEVARING AV KULTURHISTORISKE BYGG OG SIGNALBYGG

Flere av teatrene disponerer og eier bygninger som har en verdi i seg selv. Mange har kulturhistorisk verdi, som for eksempel Nationalteatret, åpnet i 1899, og fredet i 1983. Slitasjen på bygget er betydelig og det er behov for omfattende utbedringer, antakelig i milliardklassen. Armlengdes avstand er neppe et ideal til etterfølgelse i forhold til kulturminnevern. Her er det behov for tettere oppfølging og finansiering fra eiers side.

KOMMERSIELL DRIFT OG FORVALTNING AV BYGNINGSMASSEN

Det offentlige eier ikke bare bevaringsverdige bygninger, men er også heleier eller deleier i teater- og kulturbygninger som er moderne og av nyere dato. Eierrollen her blir i større grad sammenlignbar med behovene til en hvilken som helst eiendomsforvalter. Dette kan være krav som effektiv arealutnyttelse, verdibevarende vedlikehold, kostnadseffektiv eiendomsforvaltning, utvikling av eiendommens kvaliteter, kommersiell utnyttelse mv. Avkastning på investert kapital vil også være et naturlig mål til denne type eier. Dette krever en eier som stiller forretningsmessige krav og som ligger relativt tett på, altså ikke det vi forbinder med armlengdes avstand.

KAN OG BØR EIERROLLENE KOMBINERES?

Det offentlige bærer tre forskjellige typer ansvar som eier av teatrene: ansvar for formidling av kunst, ansvar for bevaring av monumentalbygg og ansvar for ordinær eiendomsforvaltning. En eier med et kulturpolitisk mål vil ha et annet fokus enn en eier med ansvar for bevaring eller utnyttelse av en bygningsmasse. Eierskapsutøvelsen vil også være forskjellig i de tre rollene, fra «tett på» til «armlengdes avstand». Spørsmålet er om disse tre forskjellige eierrollene lar seg kombinere og hvilke dilemmaer og utfordringer som følger av dette.

Et grunnleggende spørsmål er hva som er teatrenes hovedansvar. Det kan ikke være tvil om at dette dreier seg om formidling av scenekunst. Det er her teatrene skal ha hovedfokus, kompetanse og profesjonalitet. Bevaring av bygg og forvaltning av eiendom bør i prinsippet ikke være en del av et teaters kjerneoppgave. Dette har også betydning for eierrollen.

Et annet spørsmål er om det er det mulig å ha armlengdes avstand til kulturinstitusjonens innhold, samtidig som det utøves et tettere og mer aktivt eierskap i forhold til bygningsvern og eiendomsforvaltning. Tilskudd til en kulturinstitusjon går gjerne til institusjonen som helhet, både den kunstneriske og tekniske/bygningsmessige delen. «Tett-på»-styring på eiendom vil derfor få virkning på midler tilgjengelig for kunstnerisk produksjon. Idealet om armlengdes avstand vil derfor bli utfordret av det sammensatte ansvaret.

KUNSTFORMIDLING, KULTURMINNEVERN OG EIENDOMSFORVALTNING ER, FOR Å SI DET MILDT, GANSKE FORSKJELLIGE GRENER.

Et tredje spørsmål er om det er mulig både for eier og for institusjonen å ha tilstrekkelig kompetanse på tre så forskjellige områder. Kunstformidling, kulturminnevern og eiendomsforvaltning er, for å si det mildt, ganske forskjellige grener.

MULIGE GREP?

Det kan være behov for et tydeligere skille mellom teaterproduksjon og forvaltning av de

bygningene som benyttes av teatrene. Dette har sin parallell i andre sektorer hvor det skilles mellom infrastruktur (bygninger mv.) og verdiskaping/tjenesteproduksjon på toppen av dette. Det kan gi en profesjonalisering av eiendomsforvaltningen som i neste omgang vil være til nytte for teaterproduksjonen.

Et slikt skille vil også bety at Kulturdepartementets ansvar kan bli mer avgrenset til kjerneområdet, mens andre departementer som Fornyings-, administrasjons- og kirkedepartementet, og eventuelt Miljøverndepartementet, vil kunne bli aktører. Det reiser igjen spørsmålet om det er behov for et tydeligere skille mellom roller. På andre sektorer er skillet mellom eier og besitter tydeliggjort og «sørge-for»-ansvaret er gjerne skilt fra eieransvaret. På kulturområdet synes dette mer uklart.

RENDYRKING AV ANSVARSOMRÅDER VERSUS BEHOVET FOR INTEGRERTE LØSNINGER OG ANSVAR HAR VÆRT EN GJENGANGER I FLERE SEKTORER. DENNE DEBATTEN MÅ TAS OGSÅ FOR TEATRENE.

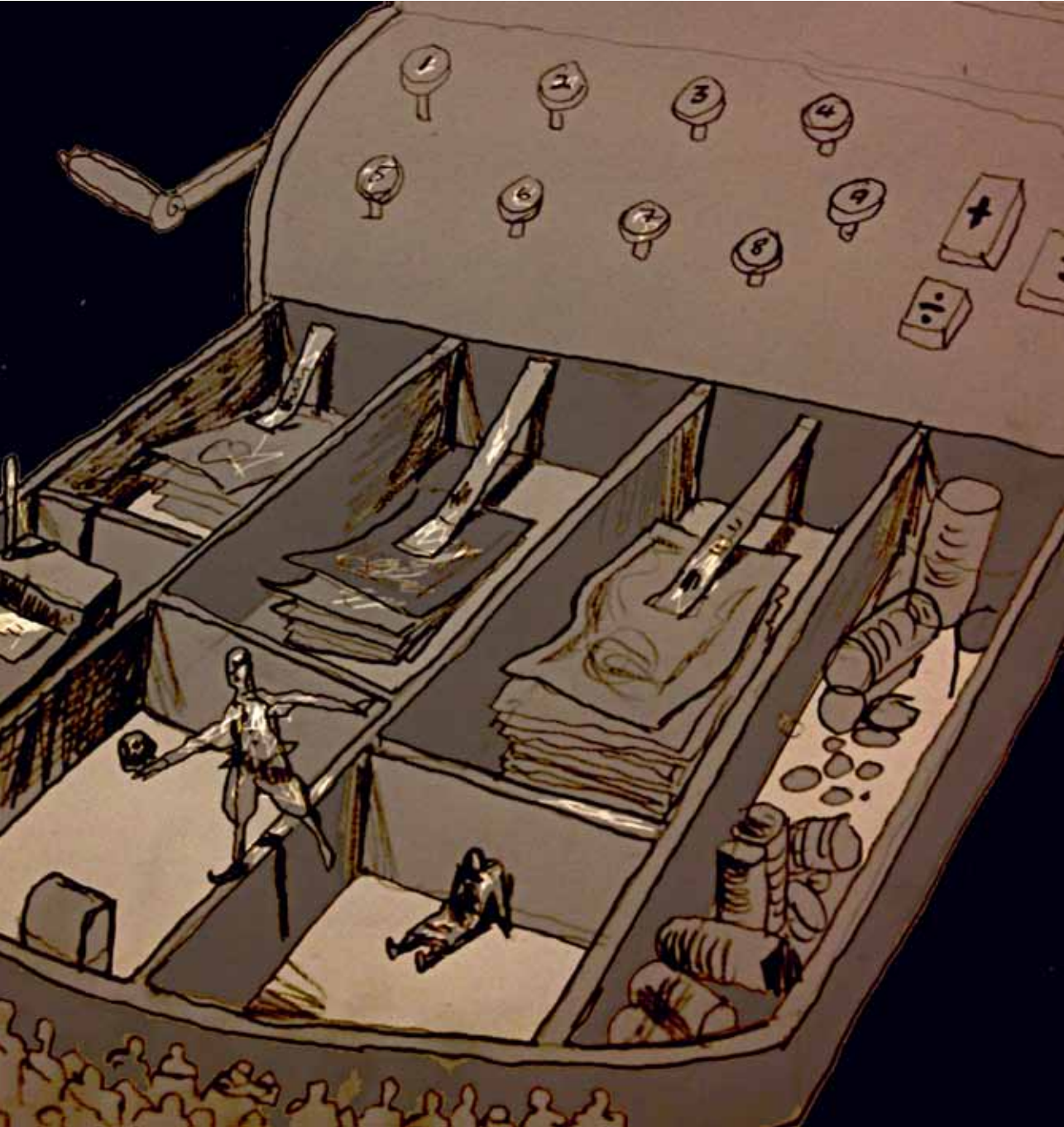
Rendyrking av roller og ansvar er viktig, men det har også noen sider som er mindre ønskelige. Det kan bli et fragmentert system som krever mye administrative ressurser i grenseflaten mellom aktørene. Infrastrukturleverandøren kan også mangle fagkunnskap om tjenesteleverandørens behov. For teatrene kan det bety at ansvarlig for eiendomsdriften ikke kan nok om teatrenes kunstneriske behov. De er gode på eiendomsdrift, men ikke nødvendigvis på hva som er et godt teaterbygg.

Diskusjonen om rendyrking av ansvarsområder versus behovet for integrerte løsninger og ansvar har vært en gjenganger i flere sektorer. Denne debatten må tas også for teatrene.

NATIONALTHEATRET/STATSBYGG-MODELLEN

Statsbygg har fått i oppdrag av Kulturdepartementet å planlegge en gjennomføring av et forprosjekt for en senere rehabilitering av bygget. Målet for prosjektet er en oppgradering av bygningen og å ta igjen vedlikeholdsetterslepet, samt bedre funksjonalitet, arbeidsmiljø og universell tilgjengelighet. Det siste kostnadsestimatet ligger på litt under 1 milliard kroner. For å sammenligne kan en se på en annen svært viktig scenekunstinstitusjon, Den Norske Opera & Ballett (DNØB).





Det er blitt gjort noen erfaringer rundt driften av DNOB. Det er Statsbygg som eier operabygget, og DNOB må betale vedlikeholdskostnader hvert år av de pengene kulturdepartementet bevilger til drift. Når pengene til vedlikehold og kunstnerisk drift kommer fra en og samme budsjettpost er det ikke usannsynlig at en av de

HVA MED VEDLIKE- HOLDET AV DE NYE NASJONALE KULTUR- BYGGENE, HVORDAN VIL DE SE UT I FRAM- TIDEN?

to overnevnte vil lide. Det diskuteres en lignende modell for Nationaltheatret. Det er tydelig at noe må gjøres med bygningsmassen på et av våre viktigste kulturbygg. For å sitere kulturkommentator i NRK, Agnes Moxnes:

Nationaltheatret trenger og må få en «extreme makeover». Og av politikerne kreves det at de lager skikkelige ordninger som sikrer byggene for fremtiden.

KULTURHUSENE, FREMTIDENS «VEDLIKEHOLDSBOMBER»?

Kilden teater- og konserthus og Stavanger konserthus er to eksempler på de mange kulturhusene som er blitt bygget de ti siste årene rundt omkring i Norge. Disse to byggene sammen med flere har blitt realisert med god hjelp av statlige midler. Hovedregelen har vært at staten ved Kulturdepartementet har finansiert inntil 1/3 av byggekostnadene. Kilden og Stavanger sammen med flere byggeprosjekter omtales i budsjettproposisjonen

som nasjonale kulturbygg. Staten har ikke bare gitt betydelige tilskudd i forbindelse med oppføringen av disse nasjonale kulturbyggene, men de har også måttet øke tilskuddene til flere av institusjonene, til kunstnerisk produksjon og til kostnader til innflytting i nybygg. Gjennom disse tilskuddene blir staten en betydelig part på eiersiden i mange kulturbygg som har blitt reist de senere årene. Hva med vedlikeholdet av disse byggene, hvordan vil de se ut i fremtiden? Jeg vil tørre å påstå at staten ikke er uten et ansvar når det kommer til vedlikehold av kulturhus som er av det kaliberet Kilden teater- og konserthus og Stavanger konserthus er. Vil staten kjenne sin besøkelsestid? Vil dagens kulturhus slippe å lide samme skjebne som gårsdagens praktbygg?

Å STILLE SPØRSMÅL TIL KUNSTEN

AV HILD BORCHGREVINK

Kunst har rett til å være tvetydig og til å peke utover det vi kjenner igjen. Samtidig er veien til å slutte å engasjere seg kort hvis man frikobler kunsten fra språket og samfunnet rundt den.

En skikkelse kommer inn på scenen dekket av en niqab i lyst stoff. Det eneste vi ser, er to mørke øyne som beveger seg.

Skikkelsen står stille, lenge, i lyset fra en enslig lyskaster. Rundt henne bølger en presis elektronisk lydverden. Etter hvert synker hun langsomt sammen inne i det store stoffet, som om beina knekker sammen under henne og forsvinner ned i gulvet. Fra denne sårbare posisjonen kaster hun seg plutselig bakover. I et glimt blir scenerommet opplyst, et glimt som likevel er langt nok til at vi ser inn mellom de sprikende beina hennes før rommet går i svart.

Når lyset tennes igjen, står hun foran en sterk lampe som gjennomlyser det lette stoffet. Vi ser omriset av en kvinnekropp som danser, hektisk og lenge.

BESKYTTELSE?

At opprøret mot sløret kommer innenfra, og at danseren samtidig aldri kommer ut av niqaben, er en sterk effekt. Danseren var den fransk-tunisiske koreografen Héla Fattoumi. Et utdrag fra hennes koreografi *Manta* avsluttet verdenskonferansen for kunstnerisk ytringsfrihet som fant sted på Den Norske Opera & Ballett 25. og 26. oktober 2012. Konferansen, med tittelen *All that is banned is desired*, var arrangert av Fritt Ord og Freemuse, en organisasjon basert i Danmark som arbeider for musikalisk ytringsfrihet.

HILD BORCHGREVINK

Hild Borchgrevink (f. 1975) er musikkviter og redaktør for Scenekunst.no. Hun er også musikkritiker i Dagsavisen. Hun var lenge redaktør for Ultimafestivalens programbok og før det journalist for klassisk musikk i Ballade.no. Borchgrevink har bakgrunn fra samtidsmusikkfeltet, og har jobbet med produksjon og formidling for blant andre Ultima, Ny Musikk og Happy Nordic Music Days. Hun har også sittet i musikkproduksjonsutvalget i Norsk kulturråd.





«»

Rett før *Manta* skulle begynne, kom en mann fram foran sceneteppet. Med rolig og tillitvekkende stemme ba han oss slå av alle mobiltelefoner og la være å ta bilder, «because the artist will face serious threats if any image from this performance comes out.» Mannen var kledd i hverdagsklær. Noen timer tidligere hadde vi sett ham lede en samtale på den samme scenen. Han var tydelig ubekvem med å måtte gi denne beskjeden, og den farget forestillingen. Hvordan hadde vi opplevd den uten fotoforbud?

PARADOKSER

Fotoforbudet åpnet interessante paradokser. Danseren i en koreografi som handler om retten til å velge å bevege seg fritt uten å være tildekket, trenger beskyttelse mot at det blir tatt bilder av henne, selv om hun i utdraget jeg så, aldri tar av seg sløret.

Og i samme øyeblikk som Fattoumi kom ut på scenen, løftet en dame i publikum telefonen sin og rettet kameraet mot henne. En vakt trakk tungt og forstyrrende ned trappene og fikk telefonen ned i damens veske. Det var mindre enn et minutt siden vi fikk beskjed om fotoforbud. Er smarttelefoner og internett blitt en så sømløs forlengelse av kroppen vår at instinktet vinner over fornuften?

Etterpå spør jeg arrangøren om det også er referatforbud. Det er det ikke. Jeg kan altså fortelle om *Manta*.

Eller kan jeg det?

PROPAGANDA

Dagen før så jeg en dokumentar av den svenske filmskaperen Fredrik Gertten. Den handlet om hvordan den amerikanske bananprodusenten Dole saksøkte ham og fikk stanset en film han hadde laget om arbeiderne på en bananplantasje i Sør-Amerika. Da en liten lokalavis på Gerttens hjemsted i Skåne publiserte noen få linjer på svensk om dette søksmålet, hadde journalisten en epost fra Doles kommunikasjonsbyrå i innboksen etter en time. Journalisten ble gjort oppmerksom på at Gerttens film var basert på usannheter og oppfordret til å ta kontakt med Doles advokater.

Hvilke usannheter det var snakk om, ble finurlig nok ikke nevnt. Alle medier som omtalte saken ble kontaktet på samme måte, og Doles spindoktorer produserte kronikker i svenske aviser som trakk Gerttens troverdighet i tvil. Det tok Gertten og advokaten hans to år og en visning av filmen i den svenske Riksdagen før en amerikansk dommer slo fast at filmen var sannferdig og balansert og kunne vises fritt.

Internett er veien til ytringsfrihet. Samtidig er det verdens største propagandakanal.

INNSIDER OG UTSIDER

Fredag kveld, med niqab-dansen i *Manta* i friskt minne, ser jeg forestillingen *Magical* på Black Box Teater. Den har ikke noe med konferansen å gjøre, men mye med *Manta* å gjøre.

Magical er en humoristisk og kritisk katalog av konvensjoner og klisjeer i vestlig feministisk performancekunst. En kvinne klipper av seg klærne. Med den samme saksen stikker hun et lite hull på seg selv og danser naken foran oss mens to tynne blodstriper renner nedover armen hennes. Restene av kjolestoffet er knyttet rundt hodet og reduserer henne til

bare kropp. Når hun har danset ferdig, begynner et trylleshows der hun tryller fram røde tørkler fra alle kroppsåpninger etter tur. Mot slutten føder hun to batterier.

Både *Manta* og *Magical* spør: Hvor farlig er kropp egentlig? Men de gjør det mot to helt ulike baktepper.

Manta handler om retten til å velge å kaste sløret. *Magical* viser hvordan performance som tilsynelatende ser farlig og provoserende ut, fortsatt bare er tryllekunst og fiksjon, en så godt som risikofri representasjon av selvskading og fare. Den viser oss innsider og utsider av tryllekunsten konkret på en levende kropp og spiller med grensen mellom teater og virkelighet.

KROPP OG RISIKO

Hvis vi skal tro mannen fra Freemuse, utsetter Hélé Fattoumi seg for reell fare ved å danse *Manta*. Det er ikke tilfelle for kvinnen som klipper av seg kjolen i *Magical*. Men det ligger flere utdrag av *Manta* på internett. De viser ikke de mest provoserende scenebildene. Men trenger Fattoumi beskyttelse? Hvilken beskyttelse gir min oversettelse av bevegelsene i ord? Hvor går grensen mellom

beskyttelse og sensur?

Jeg blir i tvil, inntil jeg kommer på historien til norsk-pakistanske Dee-ya. Noen timer før *Manta* fortalte hun om krysspresset hun var utsatt for i Norge på 1990-tallet. Hun var ung artist og flerkulturell medieyndling. Samtidig måtte hun ta imot skittpakke og bli beskyldt for å være et dårlig forbilde hver gang hun satte seg inn i en tilfeldig norsk taxi, hvis sjåføren hadde samme bakgrunn som hun selv. Og Norge reagerte ikke.

– Jeg følte meg som den aller siste kofferten på bagasjebåndet, den som ingen vil ha. Er dette greit for det norske samfunnet, spurte hun publikum. Dee-ya flyttet til London.

MAKT I KUNST

Samtidig er kunsten heller ikke fri for maktstrukturer. Fredag presenterte den norske kunstneren Lars Ramberg planene for et svømmebasseng som han til slutt ikke fikk lov til å bygge i Ruhr i Tyskland. I bassenget ville han legge en kapsel med tungtvann, i følge ham selv som tegn på at Norge nå stoler på tyskerne.

I presentasjonen gikk Ramberg over den tilmålte tiden sin og brukte tid som den algirske kunstneren Mustapha Benfodil skulle brukt til å presentere sitt prosjekt, og som de to skulle bruke til å snakke sammen. Er Rambergs budskap viktigere enn Benfodils? Blir de like viktige av å få like mye tid? Hvordan forvalter vi den makten det også er å ha ordet, å stå på en scene?

Slike spørsmål ble i liten grad diskutert på konferansen. Få av sesjonene jeg så, klarte å komme inn dit hvor kunstnerisk ytringsfrihet er virkelig vanskelig. De handlet om situasjoner som var dypt sjokkerende, men som oftest innlysende asymmetriske. Det var David mot Goliat. Vi hørte historien til David og klappet. Goliat var sjelden invitert.

TVETYDIG, MEN IKKE UANGRIPELIG

For hva betyr for eksempel Rambergs tungtvann? Kunstneren sier at å legge en kapsel med tungtvann i et basseng i Ruhr, betyr at Norge nå stoler på Tyskland. Krigen er over. Det kan det bety. Men betyr det noe annet, for noen andre,

VI HØRTE HISTORIEN
TIL DAVID OG
KLAPPET. GOLIAT
VAR SJELDEN
INVITERT.



i en annen sammenheng? Hva betydde det for politikerne som stoppet prosjektet?

Kunst kan være tvetydig. Det har den rett til, og det kan være nødvendig for at kunsten skal kunne arbeide kritisk og peke utover det vi umiddelbart kjenner igjen. Ytringsfrihet rommer også retten til å være utydelig.

Samtidig, hvis man frikobler kunsten helt fra språket og samfunnet rundt den, svekkes samfunnets begrepsapparat for å forstå og diskutere det kunsten arbeider med. Veien til å slutte å engasjere seg er kort. I Nederland førte politiske vinder nylig til store kutt i offentlige tilskudd til kunst. Formidlingskanaler og infrastruktur, selve stedene der kunstnerisk ytringsfrihet og dialog foregår, forsvant med et pennestrøk.

At kunsten har rett til å være utydelig, betyr ikke at kunsten er fritatt fra at vi snakker om den og stiller spørsmål til den.

VÅR EGEN YTRINGSFRIHET

Spørsmål om kunst og ytringsfrihet er ikke bare relevante i krig eller under autoritære regimer. Ytringsfrihet forhandles også her hjemme, hver dag. Neste år fyller den norske grunnloven og ytringsfrihetsparagrafen 200 år. Myndighetene har i tildelingsbrev oppfordret kulturinstitusjoner til å markere dette. Mange har reagert, ikke fordi grunnloven i seg selv er omstridt, men fordi de mener det er farlig å åpne for en praksis der politikere kan instruere kunstnere.

Å forsvare ytringsfrihet er ekstremt viktig forutsetning for et demokratisk samfunn. Samtidig, i slike samfunn, er

det en nokså uangripelig og dermed relativt enkel posisjon å innta. Å bruke ytringsfriheten i konkrete situasjoner, slik alle de ovennevnte kunstnerne gjør, krever mer. Det krever forhandling med andre, og man risikerer konfrontasjon og reaksjoner på det man sier og gjør.

TRYGGE NORGE

Om morgenen på konferansens andre dag gikk brannalarmen på Operaen. En stemme over høytaleranlegget ba oss gå til nærmeste nødutgang og følge anvisninger fra personalet. Et mindre kunstnerisk tvetydig utsagn skal man i utgangspunktet lete lenge etter. Men vi var i en teatersal. Min norsktalende sidemann sa umiddelbart og helt alvorlig:

– Det må være en del av programmet, tror du ikke? Det er noe kjent med den stemmen. Kan det være Tom Remlov som har lest det inn?

TEATRET I DET OFFENTLIGE ROM

AV CARL MORTEN AMUNDSEN

I en presset mediebransje er krav om samfunnsoppdrag og en kritisk offentlighet erstattet av bunnlinje. Hva skjer med teatrenes samfunnsrolle når massemediene trekker seg unna det seriøse ordskiftet, spør Carl Morten Amundsen i denne artikkelen.

TEATERDEBATTEN I ET SAMFUNNSMESSIG VAKUUM

De fleste norske teaterdebatter foregår i et samfunnsmessig vakuum. Nesten uten unntak diskuteres scenekunsten som om bare teaterinterne forhold skulle telle. Det blir argumentert heftig for at det finnes økonomiske skjevheter eller om organisatoriske forhold, om hvor lite visjonære teatersjefene er osv. Jeg mener dette er uttrykk for at scenekunsten frister en ganske privilegert tilværelse. Teaterdebattantenes aktører synes ikke å ha fått med seg at det i de siste tiårene har skjedd store endringer i samfunnet rundt, og synes ikke å bry seg særlig om hvordan disse endringene vil prege rammevilkårene våre på litt lengre sikt. Vi har kanskje vært litt skjermet, skjermet for en del vinder som har feiet over landet vårt og den vestlige verden de siste tretti årene. Det synes som det fins en tro på at det bare er vår egen måte å organisere arbeidet vårt på, som teller, som gjør at vi blir gode eller viktige. Det er ganske søtt. I teatret må vi ha frirom. Vi er avhengige av at det fins rom for lek, for utforskning, for å feile. Det er derfor vi har offentlig støtte. Det er derfor vi har en offentlig kulturpolitikk. Samtidig må vi forstå noe av de prosessene som skjer utenfor murene våre. For det første fordi det er det samfunnet vi på en eller annen måte skal speile, diskutere, avsløre eller reflektere over. Og for det andre fordi teatrene

CARL MORTEN AMUNDSEN

Carl Morten Amundsen (f. 1961) var i tre åremålsperioder, fra 2000 til 2011, teatersjef ved Teatret Vårt i Molde. Fra 2004 til 2010 var han også leder i Norsk teaterlederforum. I dag er han ansatt som sjefdramaturg ved Det Norske Teatret. Han har tidligere vært ansatt som dramaturg ved Den Nationale Scene i Bergen, Det Åpne Teater og Nationaltheatret.

selvfølgelig også blir preget av utviklingsstrekkene i det samme samfunnet. Hvilke rammebetingelser har vi? Hvor lett får vi aksept for vårt ønske om å leke, kritisere og utforske? Hva skjer med den rollen vi får i samfunnet? Hvilke nye rom åpner seg for oss, hvis andre forlater dem?

Dette essayet skal først og fremst handle om teatrets plass i offentligheten. For en gangs skyld skal vi ikke først og fremst snakke om oss selv. Offentligheten i Norge har forandret seg. Mange av oss har merket dette i arbeidet vårt. Hva er det som har skjedd?

Først og fremst har vi merket at pengene snakker.

AVISENE MISTER LESERE

For ti år siden – i 2002 – begynte opplagstallene til Dagbladet å falle. Året etterpå skjedde det samme i VG. Utover i det første tiåret av det nye tusenåret sank opplagene til de trykte mediene radikalt. Heller ikke abonnementsavisene greide å holde stand. I samme periode skjer det en radikal endring av eierstrukturen i de samme mediene. Det skjer merkbare forandringer – i prioriteringene, i ideologien. I tiåret før hadde man ristet av seg partipressen. Nå skulle endelig den frie og uavhengige pressen, den

som bare ble styrt av journalistenes faglige prioriteringer, stå på egne bein. Nå hadde avisene fått profesjonelle eiere som ikke kom til å legge seg opp i den redaksjonelle profilen. Det var eiere som tenkte langsiktig og som hadde kapital i ryggen. Den fjerde statsmakt var satt fri. Slik snakket og tenkte folk i mediebransjen i årene etter murens fall. Frihet og uavhengighet var de store slagordene. Samtidig fikk vi en overveldende og ny teknologi, en teknologi som utviklet seg i voldsom fart. Også den nye teknologien ble oppfattet som en hyldest til friheten og til den enkeltes valg. Aviser ble til mediehus, og alle skulle kommunisere på mange plattformer. Stemningen var euforisk. Men så oppdaget man at de profesjonelle eierne bestod av en helt ny generasjon kapitalister. De holdt seg kanskje unna de redaksjonelle prioriteringene, men lønnsomhetsskravene ble skjerpet kraftig.

Dette skjer samtidig som opplagene plutselig faller. Orkla selger sine aviser til David Montgomery, og norske journalister hører for første gang at journalistikk ikke er noe annet enn hvilken som helst industriell eller bedriftsøkonomisk virksomhet. Ikke et ord om samfunnsoppdrag eller kritisk offentlighet. Bunnlinje.

Selgeren Stein Erik Hagen skjønner ikke hva det er journalistene bråker for, og dessuten får han gitt dem en lærepeng. Han og barna hans trekker de lengste stråene. Så tvinger Montgomery sine Edda-aviser til å selge eienommer og trykkerier, og overskudd dras inn. Slik betaler mannen gjelden sin og selger avisene videre. Når det er gått litt over et tiår, sitter vi igjen med en mediesituasjon der de kommersielle fjernsynsselskapene er utenlandske og avisene eies av tre konsern. Fra å ha vært et område av samfunnet hvor publisistiske og demokratiske idealer har stått sterkt, blir mediebransjen på kortest mulig tid gjenstand for en turbokapitalistisk makeover. Denne makeover-en er ennå ikke slutt. Schibsted-gruppen syns ikke de tjener nok på sine aviser og kutter med en fjerdedel i kostnadene. Papiravisen vil dø, sier de. Derfor er dette en nødvendig omstilling.

**FRA Å HA VÆRT
ET OMRÅDE AV
SAMFUNNET HVOR
PUBLISISTISKE OG
DEMOKRATISKE
IDEALER HAR
STÅTT STERKT, BLIR
MEDIEBRANSJEN PÅ
KORTEST MULIG TID
GJENSTAND FOR EN
TURBOKAPITALISTISK
MAKEOVER.**



2009.10.17



ALLE MEDIER KONKURRERER MED DET SAMME

Nylig jublet Dagbladet over sitt rekordhøye lesertall, men da var mobilnedlasting medregnet. Selve «leser»-begrepet måtte omdefinieres for at Dagbladet skulle ha dekning for champagne-oppslaget sitt.

Problemet med slike lesere er at de ikke betaler for seg. De nye mediene er gratis, folk mener de skal være det. Folk er ikke villige til å betale for åndsverksrettigheter til musikk, film og litteratur, langt mindre er de villige til å betale for nyheter. Dette utsetter mediene for enda sterkere press. Reklame- og annonseinntektene er langt fra Sareptakrukker. Alle slåss om de samme midlene, og alle slåss med de samme redaksjonelle våpnene: kjendisoppslagene, skandalene, helserådene, pensjonsbombene, hjemmeinnredningstipsene, vinspaltene, oppskriftene, designreportasjene, antioksidantene, omega 3-fettsyrene, flåtten, resirkulerte oppslag om gårsdagens talentkonkurranse eller at sommerværet endelig kommer eller går.

EVA BRATHOLMS DRØM

I 1999 skrev den nytilsatte kulturedaktøren i Dagbladet, Eva Bratholm, en artikkel hvor hun argumenterte for at populærkulturen og den såkalte finkulturen skulle

sidestilles i avisen. Som sagt så gjort. Man samlet kjendisstoffet og siste nytt fra fjernsynsapparatenes indre liv, litteraturanmeldelser, film-, musikk- og teaterstoffet, samt debattsidene og la det alt sammen til siste delen av avisen. 13 år senere, søndag 7. oktober 2012, består Dagbladets kulturdekning av to sider om skuespillerne i TV-serien «Downtown Abbey», to sider om mulig juks i «Skal vi danse», en halv side om Nerdrum-dommen, et oppslag om Justin Bieber, et om at Jessica Brustad (28) fra California (kjent eller ukjent fra TV-serien «Alt for Norge») har tenkt å bo ett år i Norge, og en anmeldelse av «Snødronningen» på Den Nationale Scene. Vi kan slå fast at Bratholms programerklæring fra 1999 er oppfylt, eller den er blitt overoppfylt siden populærkulturen synes å dominere totalt i kulturavisen Dagbladet. Fjernsynet er det dominerende kulturfenomenet. Vrøvl på TV blir til resirkulert vrøvl i de trykte mediene. Kulturopplevelser sees mer og mer på som underholdning og kulturopplevelser som vare. Mer nyansert er dette bildet i Aftenposten, NRK og distriktsavisene. Men tendensene er de samme også der. Hva skjer for eksempel når Schibsted-avisene nå kutter i staben? Hva skjer med lokalavisene

som også har fått konserneierskap på halsen og nye krav til bunnlinjer?

JOURNALISTISKE KRITERIER: DET KONVENSJONELLE. SKANDALER OG DIREKTEREPORTASJER

Mediene blir anti-historiske og pseudodemokratiske. Nyhetsbegrepet blir mer og mer forstått som dramatiske hendelser, skandaler, katastrofer. Politisk journalistikk konsentrerer seg om å avdekke «skandaler», om å avsløre avstand mellom liv og lære, grave frem synder i fortiden, å finne frem enkeltstående graverende feil. Mediene skal være mest mulig online. Nyhetene forstås som korte meldinger i såkalt sanntid. «Hva skjer utenfor rettssalen akkurat nå?» «Akkurat nå skjer det ingenting, men vi hører at den tiltalte ordføreren snart skal gå opp trappen her jeg står.» Nyhetsjournalistikken blir mer og mer lik sportsreportasjen. Ingen makter som sportsreportere å få sludret så mye over så lange sensdeflater, mens man setter over

NYHETENE FORSTÅS SOM KORTE MELDINGER I SÅKALT SANNTID.

til hverandre i et bankende kjø. De såkalte sosiale mediene – twitter og facebook – gir deg denne følelsen, alltid online, alltid ajour. Ingen tvitrer så mye som sportsjournalister: De sitter foran TV-skjermen og skriver det de ser der og sender det til andre som sitter og ser på den samme fotballkampen og kommenterer den.

Mediene argumenterer alltid utfra det de kaller «journalistiske kriterier». Kan de ikke heller si at det handler om å selge aviser eller holde på seere? For i en kommersiell medieverden er det det konvensjonelle som blir normdannende – å være mest mulig konvensjonell blir et slags sannhetskriterium. At de andre journalistene gjør det samme som deg, bekrefter at din vurdering av sakens betydning stemmer. Vi har sett det lenge i den politiske journalistikken og i «avsløringene» av ulike skandaler.

Før var det slik at partibindingene knyttet dekningen av saker til et sett verdier eller en ideologi. Den ble normgivende for journalistikken.

Men nå blir disse ideologiske bindingene mer og mer erstattet av en skjeling til hva et flertall formodes å mene. Hva er bredt og hva er smalt? Det brede blir omtalt, det smale i mindre grad.

Var det bedre før? Jeg tror teaterjournalistikken var bedre før. Utenriksdekningen var det ikke. Ingen vil tilbake til den partipressen vi hadde.

TEATERJOURNALISTIKKEN

Teaterjournalistikken er blitt verre, blant annet ved at forhåndsamtalene forsvinner, forventningene til en ny premiere formidles ikke og interessen for innholdet er borte.

Men anmeldelser har vi fortsatt, også i de mest kommersielle avisene. De er riktignok krympet kraftig. Dagbladet for eksempel er dessuten flink til å sende anmeldere ut til hele landet. VG var det til nylig, mens Aftenposten stort sett forholder seg til et teaterlandskap fra før 1971. Anmeldelsene er der som sagt, men de er først og fremst forbrukerveiledning. Gikk det bra på premieren på Oslo Nye? Hvor bra da? Ikke? Hvor dårlig da?

NORSK TEATER SOM SYSTEM ER BASERT PÅ TANKEN OM BALANSE MELLOM DET BREDE OG DET SMALE.

Gå og se den forestillingen, styr unna den! Dette kan man se som utslag av en forbruker- og konsumideologi som har utviklet seg de siste tretti årene. Det er ikke innholdet i forestillingen som teller. Det er ikke en kritisk dialog på estetisk eller innholdsmessig grunnlag som finner sted, men karaktergivning: god, middels eller dårlig. Skal man bruke penger på å se dette, eller skal man heller unne seg et par flasker årgangsvin eller en ny potteplante til entreen isteden?

En gang var teaterkritikk noe ganske annet. Ofte var anmeldelsene velskrevne essay som kunne leses i sin egen rett. De brukte teaterforestillingen som utgangspunkt for diskusjon av samfunnsforhold eller holdninger i tiden. Teaterkritikeren satt svært høyt oppe i avishierarkiet, og kritikerlegendene er mange. Lenge holdt avisene seg sågar med teater tegnere. Nå er premieretegningen vekk. Det er ikke lenge siden. Den stolte tradisjonen forsvant da det begynte å gå galt for avisene, sånn rundt 2005. I bokhyllen min hjemme står en samling av teateranmeldelser fra mellomkrigstiden, ført i pennen av Dagbladredaktør Einar Skavlan. Å lese teateranmeldelsene hans fra den tiden gir innsikt i hvilken kulturkamp man stod i, enten det handlet om forhold her hjemme eller om den fremvoksende

fascismen i Tyskland, Spania og Italia. Tanken på at noen skulle finne på å gi ut våre dagers anmeldelser får en til å trekke på smilebåndene.

Norsk teater som system er basert på tanken om balanse mellom det brede og det smale. Marginale uttrykk blir gjort mulig av at teatrene også tilbyr forestillinger med bred appell. Teatret skal så finne en balanse mellom det brede og det smale. For teatret skal også utfordre seg selv og publikum. Det må overraske. Vi er avhengige av at det finnes et ordskifte. Vi trenger en kritisk offentlighet som på faglig grunnlag stiller krav, roser og riser. Det er denne kritiske offentligheten som nå forvitrer.

Mediene har trukket seg unna. Ett er sikkert, den gamle posisjonen som teaterstoffet hadde, er borte, sannsynligvis for alltid. Det må få noen konsekvenser for måten vi tenker på. Det er interessant å registrere hvordan mediene reagerer når teatret satser stort og populært. Eller når det er tilstrekkelig med kjente fjes på rollelisten. Det er slike forestillinger som er «aktuelle» som det heter, det er de som blir invitert til Frokost TV eller Skavlan. Da trengs ingen begrunnelse. Da eier ikke media

selvstendighet eller kritisk holdning. Da har de ikke noe i mot å være mikrofonstativ. Tvert i mot, de konkurrerer om å være det. Alle de andre mediene er jo enig i at det er godt stoff – ja, da er det det.

Med jevne mellomrom blir teatrene offentlig kritisert for at det ikke satses skikkelig på barne- og ungdomsteater, at gjengangerne er for mange, at det blir uforholdsmessig mye Egner på norske scener. Det er en kritikk jeg deler. Det er ikke bare i år det er Egner-år, det er det hvert år. Men den samme pressen følger ikke opp sine egne kritiske kommentarer. For i praksis er det gjengangerreper-toaret de prioriterer. Derfor blir det to sider i farger om den nye Tante Sofie eller Sommeråpent-intervju med den purunge Klatremus med kjendisforeldre på begge sider.

YTRINGSFRIHET NÅR YTRINGEN ER VARE

Øyvind Berg og Susanne Øglænd skrev tidligere i høst en artikkel i Aften-posten og beklaget at deres forestilling «Korrupsjonens engel» ikke ble anmeldt i en eneste avis selv om den hadde et viktig kritisk budskap og et stort publikum.

Ytringsfrihet i Norge er ikke truet av sensur, men av marginalisering. Det

handler ikke om det spektakulære og dramatiske, om Koranbrenning eller karikaturer eller om rasisters manglende adgang til mediene, men om hvordan vi forholder oss til det ukonvensjonelle, til nye tanker, andre synsvinkler, kritisk tenkning, ubehag, en fri debatt, alt det som skulle være bærebjelker i demokratiet vårt.

Berg og Øglænd skriver:

Som en illustrasjon av våre kritiske innspill, valgte de norske massemediene i samlet flokk å sensurere vår kritikk. Vi forstår at vi må forholde oss langt mer radikalt til offentlighetens sammenbrudd. Historisk sett fins det en intim forbindelse mellom folkestyret og teaterscenen, og denne debatten handler ikke om stadig mer navlebeskuende arrogante massemedier. Den handler om teatrets og scenekunstens funksjon som en ikke-kommersiell aktør i offentligheten.

Jeg er enig med dem. Men jeg vet også hvordan artikkelen deres ble mottatt. Med skuldertrekk og nedlatende latter. Det prinsipielle i kritikken druknet i at de snakket om seg selv. De fikk ikke mediedekning og var dermed bare misunnelige. Alle mediene hadde valgt den forestillingen

bort, ergo var det riktig å velge den bort!

Hvordan går det med den ytringsfriheten når ytringen blir vare? For ytringsfrihet handler ikke om retten til å sjikanere andre eller publisere nakenbilder av kjendiser og kongelige, ikke

DET ER MANGE SOM VIL HA KUNNSKAP ISTEDENFOR UNDERHOLDNING. DET ER KANSKJE ÅRSAKEN TIL AT TEATERSTATISTIKKEN VISER AT VI HAR HOLDT PÅ PUBLIKUM I DEN PERIODEN AVISENE HAR TAPT LESERE.

om retten til ubegrenset reklame hvor som helst og når som helst. Men for at det skal finnes et rom for ytringer som ikke tjener alle mulige andre interesser, men som er del av et kommunikasjonsfelleskap. Det er dette som er det ideale grunnlaget for demokratiet, at det finnes et slags interesseløst kommunikasjonsfelleskap, slik den tyske politiske filosofen Habermas snakket om. Habermas hevder at demokratiet er avhengig av en arena der det fins konsensus om at fritt ordskifte skal finne sted og at det er de gode argumenter som avgjør.

TEATRENE HOLDER STAND

Flere og flere medier mener tydeligvis at teater er litt gammelmodig og ikke fortjener den omtalen det fikk før. Flere kulturredaktører sier det i klartekst. De prioriterer film, musikk, krimlitteratur og fjernsyn. Teatrenes totale publikumstall synes ikke å ha blitt påvirket av dette. NTO-teatrene ligger stabilt på et publikumstall på 1,4 mill. de siste fem årene. Avvikene er svært små. Teatrene har med andre ord ikke opplevd den samme svikten i interesse som pressen. Kanskje er ikke teatret så uinteressant for avisene som redaktørene tror?

Samfunnsutviklingen er ikke én bevegelse. I historien kan man nesten alltid peke på utviklingstrekk som går i ulike retninger til samme tid.

Svært mange mennesker reagerer på mye av det mediene tilbyr. Det fins mange motreaksjoner. Det er mange som vil ha fordypning istedenfor overflatisk pludder. Det er mange som vil ha kunnskap istedenfor underholdning, ro istedenfor mas, vanlige mennesker istedenfor modeller. Det er kanskje årsaken til at teaterstatistikken viser at vi har holdt på publikum i den perioden avisene har tapt lesere og færre mennesker ser fjernsyn. Det er altså ikke slik at manglende omtale nødvendigvis fører til mindre teaterbesøk. Enn så lenge holder vi stand. Men vi må også tro på at tidsånden kan forandres, at samfunnet også kan det. Utviklingen er ikke predestinert. Vi må lete etter de friområdene som finnes.

I Norge har vi de siste sju årene opplevd en historisk vekst i kulturbudsjettene. Gitt de vindene vi stort sett opplever ellers, skulle vi kanskje ikke trodd det. Men kulturpolitikken er blitt viktig. Kanskje skyldes det noe så enkelt som at relativt små pengebeløp gjør store utslag. Vanlige mennesker merker det i hverdagen sin at det lokale biblioteket åpner nye, tidsmessige, lyse lokaler. De merker at det kommer et nytt museumsbygg, et nytt teaterlokale

eller konserthus til en by. Politikken trenger sårt til håndgripelige resultater. Det ser dårligere ut i de såkalt viktige politikkområdene – innenfor helse, utdanning, samferdsel. Der ser det ut som om det ikke betyr noe uansett hvor mye penger man kaster etter formålene.

Teatrene må styrke selvilliten. Tooget-halvtusen års historie skulle gi oss noe av den troen på oss selv. Vi har blitt utdøingsdømt mange ganger i løpet av de siste drøye hundre årene. Men det er ingen grunn til å tro på den slags spådommer. Mediene bryr seg ikke så mye om oss. Men de er selv truet. De er det selv om vår verden er mer medieorientert enn noen gang. Trekker massemediene seg unna det seriøse ordskiftet, ja, da bør vi flytte inn i rommene avisene og kringkastingen har forlatt.

Jeg tror vi kan lære av Brecht. Vi må tenke dialektisk. Aldri må vi slutte å tro på at verden er foranderlig. Det gjelder å forandre den!

KRITIKKENS OPPBYGGENDE POTENSIAL

AV BOEL CHRISTENSEN-SCHEEL OG LISA NAGEL

Artikkelforfatterne diskuterer kritikkens ulike former og funksjoner og spør om den kritiske virksomheten nødvendigvis innebærer en distanse til kunsten, eller om den også kan fungere som en kontekstutvikler? De tar til orde for en praksis som rommer både relasjonell tenkning og subjektiv, kritisk refleksjon.

Med overskrifter som «Fitte, fitte, fitte», «Kan du hjelpe meg med noen tusenlapper» og «Jeg er alene, forvirret og redd, jeg fryser, og gråteattakkene kommer med stadig kortere intervaller» har den svensk-norske kunstkritikeren Tommy Olsson i lengre tid satt sitt personlige og faglige preg på norsk kunstkritikk. Som skribent i kulturavisen Morgenbladet og på nettstedsskriftet Kunstkritikk.no står Olsson for en kritikk som åpenbart verken kan kategoriseres som forbrukerjournalistikk eller som formidling. Snarere framstår Olsson som en representant for en retning innenfor kritikken som kan minne om, eller kanskje også betraktes som kunstnerisk praksis. Mens forbrukerjournalisten gir en smaksdom og en anbefaling (eller ikke), og formidlerkritikeren analyserer, kontekstualiserer og vurderer kunsten, bruker «kunstnerkritikeren» sin spalteplass til ikke bare å beskrive sin egen opplevelse av kunsten (som om han, for det er en mann i vårt eksempel, har vært med i en forestilling, for ikke å si, performance, der han selv har hovedrollen), men også til å tematisere kritikkutøvelsen: kritikkens funksjon og kritikerens rolle. For hvem er det som

BOEL CHRISTENSEN-SCHEEL

Boel Christensen-Scheel er førsteamanuensis i estetikk og kunstdidaktikk ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Hun har en Ph.D. i nyere kunst- og performanceteori fra Universitetet i Oslo og har skrevet anmeldelser og tekster om kunst og kunstteori.

LISA NAGEL

Lisa Nagel (f. 1977) er teaterviter og høgskolelærer i dramaturgi, drama og teaterkommunikasjon ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Hun arbeider også som frilansdramaturg, teaterpedagog og scenekunstkritiker.

skriver, hvordan skriver de, og ikke minst, hvorfor skriver de egentlig? Med hvilken rett, med hvilken hensikt og på hvilket grunnlag uttaler kritikeren seg om en utstilling eller en kunstopplevelse?

KUNSTKRITIKEREN OG KUNSTNERKRITIKEREN

I boka *Knust*, som er en samling av Olssons kritikker fra 2000-2006 finner vi den underholdende teksten «Tommy går på kino – Tre forsøk på å trenge inn i Lukas Moodyssons trange hull», skrevet for *Kunstkrikk* i 2005. Olsson har fått i oppdrag å anmelde Lukas Moodyssons nyeste film *Ett håll i mitt hjärta*, som av et samlet kritikerkorps har blitt avvist som spekulativ pornografi, hvilket ikke harmonerer særlig godt med den allmenne oppfatningen av Moodyson

HAN ER BÅDE
UFORDRAGELIG OG
SÅRBAR, OG DENNE
SKRIVEMÅTEN SKAPER
EN SLAGS UVISSHET
OM HVA SOM SPILLER
INN I VURDERINGEN
AV KUNST.

som en feelgood-filmskaper med kunstnerisk talent (*Fucking Åmål, Tilsammans* og den mer utfordrende *Lilja 4-ever*). Kritikken, som strekker seg over 14 sider og er delt inn i tre deler med egne underoverskrifter (de to første fra I–V, den siste fra I–VII), minner ikke om en alminnelig avis-kritikk. Ikke handler den så veldig

mye om filmen heller. Snarere tar den utgangspunkt i problemene Olsson har med å få sett *Ett håll i mitt hjärta*. Fordi filmen ikke har vært særlig populær, viser det seg at den er blitt tatt av plakaten dagen før han skulle se den, både i Oslo og senere også når han kommer seg til Stockholm. Resten av teksten beskriver på ulike måter hva som skjer med Olsson i den perioden han forsøker å få tak i filmen (han finner den til slutt på dvd) – han rekker å omtale to andre utstillinger han ser i mellomtiden også – før han mot slutten skriver noen korte betraktninger om hvordan han selv opplevde filmen når han endelig fikk satt seg ned for å se. Om handlingen skriver han symptomatisk nok at den ligger godt gjengitt på internett, og går i direkte, nærlesende dialog med en enkeltscene uten å forklare noe nærmere. Til å skrive en kritikk som tar for seg verket i så liten grad, får han likevel sagt mye mellom linjene. Ved å utlevere seg selv og sin personlige kamp (med skrivevegning, med deadline, med egne laster), skaper han en sympati for sitt eget prosjekt og samtidig også for filmen:

Anstendighet er også det ordet som surrer rundt under pannebenet når jeg forsøker å skrive noe fornuftig om denne filmen jeg ikke har sett. Jeg tror at Lukas Moodyson i bunnen av alt dette drives av en slags følelse av anstendighet, for hva skulle det ellers være? Ja, hva faen er det som driver meg, forresten? Sult? Fattigdom? Ren jævelskap? Det er i hvert fall ikke anstendighet som er det første jeg tenker på – jeg tjener stort sett mine penger på å sitte og skrive skitt om folk som er bedre enn meg, og om jeg på en god dag kanskje er vanvittig innsiktsfull og inspirert, er det likevel neppe anstendighet som er drivkraften her. Eller? (Olsson, 2008)

INKLUDERING OG REFLEKSJON

Når Olsson skriver, bruker han seg selv som performativt materiale for å formidle en refleksjon rundt kunst og kunssystemet. Han er både ufordragelig og sårbar, og denne skrivemåten skaper en slags uvisshet om hva som spiller inn i vurderingen av kunst – slik at vi som leser ham må tenke selv, vi blir nødt fylle inn tomrommene for at teksten skal gi mening som kritikk. Olsson både er og ser seg selv være på

◀◀

samme tid i sine kritikker, og han overbringer denne dobbeltheten til oss, i en symbiose av umiddelbarhet og refleksjon.

Kanskje trenger refleksjonen inn i oss fordi Olsson er både innenfor og utenfor på samme tid.

Mens man kanskje instinktivt tenker at kunstkritikeren er en person som må holde avstand til kunstfeltet, altså tilbringe tid på sidelinjen, for slik å kunne opprettholde en tenkt integritet og være uhildet i forhold til det som vurderes, plasserer *kunstkritikeren* seg midt i feltet, eller for å videreutvikle fotballmetaforen som ligger latent her: midt på banen. Likevel kanskje ikke som en på laget, for Olsson utmerker seg ikke som en lagspiller heller. Og det er allerede her fotballmetaforen svikter, for hvis han ikke skal være med på laget – ja, da er det jo bare dommeren



igjen. Og kunstnerkritikeren ønsker ikke å være en dommer, men det er samtidig det han på sett og vis er. For dommeren og kunstnerkritikeren har til felles ikke bare en hang til trange, svarte klær, men også at de begge har som sin oppgave å ta stilling til sine omgivelser og nokså raskt utsi sin mening om det de har sett. Forskjellen er imidlertid denne: At mens førstnevnte er i god fysisk form og med et enkelt fløytesignal kan bestemme mellom rett og galt, har sistnevnte (foruten en tilsynelatende overdreven bruk av alkohol og andre stimuli) ikke noe ønske om å dømme, men snarere kan man tenke seg at han (ja, det er en han) ønsker å bidra til å utvikle den kunsten han befatter seg med som kritiker. Selv om han synes det er vanskelig (han er jo bare en mann med en masse behov) og selv om dette kanskje er å tillegge ham bedre hensikter enn han muligens har, er kunstnerkritikeren med på å forandre vår forståelse av feltet i kraft av det vi kan kalle en *performativ kritikervirksomhet*.

Olsson er opprinnelig kunstner, nå mest kritiker, men som poetisk sådan, er han også forfatter. Kritikken hans er både teori, praksis og ideologi på samme

tid. Karakteristikken av rollen hans har vekslet mellom kunstner/utøver og kritiker/formidler, mellom utøvende subjekt og betraktende kommentator. Hva gjør det ham til? Holder vi oss til fotballmetaforen, ligner han kanskje mer på den dommeren man finner i de fotballkampene som spilles mellom 6- og 7-åringene over det ganske land hver vår og høst. Disse har et utvidet mandat som kvalifiserte veiledere til spillere som ikke alltid vet hvilken retning de skal løpe eller hvor de skal plassere seg på banen. Da er det fint med en dommer, som selv om han ikke er trener, kan bidra til å få spillet til å flyte bedre, ved å gi konstruktive og retningsendrende innspill underveis, framfor alt med utgangspunkt i sitt utenfor- og overblikk som deltagende, men ikke-stridende part.

KRITIKEREN SOM PRAKTIKER

Men hva så med scenekunstheltet? I artikkelen «Personlig formidling og faglig forståelse: Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske» (Knapskog og Larsen (red.), 2008), skriver Knut Ove Arntzen at i et historisk perspektiv er det to former for kritikk som gjør seg gjeldende. Den ene kaller han *analytisk*, den andre *impresjonistisk*. Mens sistnevnte er basert på øyeblikkets opplevelse, og vanlig å finne både på 1900-tallet og i dag i forbindelse med de nye mediene (les: Internett), finner vi den førstnevnte, som altså rommer den akademiske, velbegrunnede kritikken, i 1800-tallets aviser og også senere, blant annet som et resultat av teatervitenskapens fremvekst i Norge fra 1950-tallet, i egne tidsskrifter og andre medier som har scenekunst som nedslagsfelt. Når Arntzen leser kritikker i dag, finner han imidlertid en fusjon av disse to formene, i tekster som både formidler en personlig opplevelse og samtidig gir en faglig fundert analyse av det kritikeren har sett. Om begrepet ny-impresjonistisk som Arntzen bruker virkelig rommer denne fusjonen av det analytiske og personlige er ikke helt sikkert, men han peker likevel på en tendens som tydelig har preget visse norske scenekunstkritikere, og som gjør seg gjeldende i scenekunstheltet i dag.

Ser vi den ny-impresjonistiske kritikken i lys av det vi allerede har skrevet om kunstnerkritikeren, blir det likevel ganske tydelig at det ikke er tilstrekkelig å beskrive selve kritikken (som tekst) for å gi et fullstendig bilde av kritikken innhold og relevans. Dette av den enkle grunn at en (scene)kunstkritikk ikke kan leses uten å sees i sammenheng med hvem som skriver den, den står alltid i relasjon

til både avsenderen og feltet. For flere av våre toneangivende kritikere begrenser ikke sin virksomhet kun til anmelderi, de virker samtidig som dramaturger, prosjektledere og kuratorer. Slik kan de også kategoriseres som praktikere. Elisabeth Leinslie (tidligere Dagsavisen) har arbeidet som dramaturg, det samme har tidligere kritikere og nåværende teatersjef på Black Box Teater i Oslo, Jon Refsdal Moe (Kunstkritikk og diverse tidsskrifter). Elin Høiland (Morgenbladet) har stått i front i det undersøkende (scene)kunstprosjektet Podium, mens kritikere som Ine Therese Berg og Anette Therese Pettersen (i henholdsvis Morgenbladet og Dagsavisen/Scenekunst.no) også virker som produsenter og prosjektledere.

KURATORKRITIKEREN

Kritisk virksomhet begrenser seg altså ikke til selve tekstproduksjonen, men knytter an til kritikeren som person, både faglig og privat. På denne måten går det an å betrakte dramaturg-kritikeren, produsent-kritikeren og prosjektleder-kritikeren som ulike former for kuratorer i scenekunstheltet, slik vi også har implisert at kunstnerkritikeren kan betraktes som. Kuratoren, som vi kjenner fra billed-

kunstheltet, trådte på 1990-tallet inn på scenen (eller strengt tatt i museer, gallerier og biennaler) som en formidler med et kunstfaglig (og ikke pedagogisk) ståsted og utøvende praksis. For kurateringsvirksomheten handler om å kontekstualisere kunsten, stille den sammen med annen kunst, se den i en ny sammenheng i nye rom og nye situasjoner; kuratering på én og samme tid forstått som et pragmatisk og et konseptuelt prosjekt.

Også Knut Ove Arntzen ser kuratordimensjonen i kritikervirksomheten, og tar i bruk begrepet *kuratorkritikk*, forstått som en kritikk som tar utgangspunkt i «den personlige, individuelle opplevelse i like stor grad som den faglige» (Arntzen, 2008, s 234). Når han likevel bare knytter denne dimensjonen til selve teksten og ikke til kritikeren som en aktør i kunstheltet, utelukker han på et vis kunstnerkritikeren som en mulig aktør i scenekunstheltet: den ny-impresjonistiske kritikken blir da bare en annen form for formidlingskritikk, ikke noe eget.

Et eksempel på en kritiker som både kan rommes av Arntzens kuratorkritiker-begrep og samtidig plasseres seg i en mer

performativ tradisjon, er Jon Refsdal Moe. Med tekster som IBZN LZM, Kan du hjelpe meg med noen småpenger (en direkte referanse til Tommy Olssons «Kan du hjelpe meg med noen tusenlapper?») og Gærnegjengen gir seg ikke (om BAK-truppen) (alle på kunstkritikk.no), understrekes det performative aspektet både i form og i innhold. I kritikken med den påfallende tittelen «Kunst er kunst, kritikk er kritikk og aldri skal de to møtes» avslutter Refsdal Moe med to fotnoter som tydelig demonstrerer hvordan han bruker teksten, ikke bare til å kommentere performansen han har sett, men også til å belyse selve kritikerrollen og kritiker-virksomheten (igjen med referanse til Olsson) som sådan:

1. (*Tilmans Look Awy. Sistnevnte observasjon bør avskrives min fullstendige uvitenhet om samtidsmaleri og bør følgelig ikke tas alvorlig*)

2. *Som «performativ» kritiker benytter jeg som vanlig anledningen til å nevne eget alkoholkonsum, referer til mer eller mindre obskure popartister, fulgt opp av en privat anekdote fra kritikerens ungdomsår. (kunstkritikk.no, 2006)*

Gjennom Refsdal Moe blir det tydelig at også innenfor scenekunstheltet er det viktig ikke bare hva som skrives, men også hvem som skriver. Felles for Olsson og Refsdal Moe, som begge krydrer sine performative kritikker med personlige anekdoter og bekymringer fra eget liv, er iscenesettelsen av (den maskuline) kritikeridentiteten som en forvirret, tidvis ironisk men også inderlig kritiker på evig jakt etter sanne kunstopplevelser som kan gi en følelse av blod, svette og tårer – og gjerne også andre kroppsvæsker. Ved å foreta et slikt iscenesettende grep gjør man seg litt uangripelig (de utøver strengt tatt ingen smaksdom, de bare skriver hvordan de opplever ting), og er slik med på å opprettholde en distanse til selve kunstutøvelsen. Som skribenter skjuler de seg delvis bak en kreativ penn og personlighet, og den åpne formen kan også betraktes som en mytologisering av egen virksomhet og smak.

KRITIKKENS OPPBYGGENDE POTENSIAL

Men kritikkens formål og funksjon kan tenkes og har vært tenkt ulikt. Ut fra en negasjons- eller mostandstenkning, ofte forbundet

med avant-garden, er kritikkens formål å stå i et motsetningsforhold til den rådende kunstpraksisen. Tanken er da at kritikeren gjennom å kritisere kunsten kan medvirke til at den skal utvikle seg til det bedre. Samtidig tenkes det at motstand eller motsetninger gir grobunn for en friere og mer dynamisk tenkning generelt, kritikken som motstand knyttes rett og slett til et demokratisk prinsipp. I andre sammenhenger, for eksempel journalistiske og akademiske, og særlig der kunsten knyttes til andre felter som filosofi, politikk og livsstil, gis kritikken og refleksjonen en mer relasjonell og kommenterende rolle. Her er ikke formålet å gi en smaksdom, men snarere å gjøre kunsten levende og relevant, samt reflektere over dens vilkår og sammenhenger. Denne typen kritisk eller reflekterende virksomhet knytter seg også ofte til praksis, gjennom for eksempel seminarer, samtaler og workshops, og kan således forbindes med kuratorens både kontekstualiserende og forordnende rolle.

INNEBÆRER DEN KRITISKE VIRK- SOMHETEN NØDVENDIGVIS EN MOTSIGELSE ELLER DISTANSE, ELLER KAN KRITIKKEN OGSÅ FUNGERE SOM EN MEDIATOR, EN KONTEKSTUTVIKLER, EN REFLEKSJON?

Til tross for det personlige engasjementet de fremviser, mener vi at Olsson, Refsdal Moe og deres likesinnede med sine performative kritikker plasserer seg i en kritisk og konfronterende tradisjon, der kritikken nettopp kan betraktes som en form for negasjon, om ikke annet som en subjektivt avgrenset form. Her kommer vi til selve begrunnelsen for kritikken, og ideen om kritikken i seg selv – innebærer den kritiske virksomheten nødvendigvis en motsigelse eller distanse, eller kan kritikken også fungere som en mediator, en kontekstutvikler, en refleksjon? Det kan virke selvfølgelig at kritikken skal kunne romme begge deler, men i dagens kunstfelt kives likevel disse perspektivene: Det ene basert på kunstens autonomi, der kunst beskrives som kritisk, selvrefleksiv praksis, og der kunsten ofte selv blir målet for utforskningen. Det andre perspektivet tar utgangspunkt i kunst som sosial praksis, og vektlegger relasjonelle uttrykk og nærværproduksjon i den kunstneriske virksomheten. Mens sistnevnte har blitt kritisert for å være tømt for form og den førstnevnte for innhold, vil vi ta til orde for en praksis som rommer begge

del: subjektiv kritisk refleksjon og relasjonell tenkning. Det er mulig å se for seg kritisk tenkning som en performativ praksis, der virkemidlene ikke er negasjon, men produksjon og etisk refleksjon, altså en form for utøvelse av (kritisk) tenkning.

Med dette ønsker vi både å fremheve og å utvide kritikkens funksjon som refleksjon og som felles anliggende. For det er ikke bare gjennom distansert kritikk eller konfronterende og ironisk subjektbasert (scene)kunst at kritikk kan forekomme. Et refleksivt arbeid kan inneha både relasjonelle og kritiske kvaliteter på én og samme tid, og vi håper fremover å se prosjekter som åpner opp for et utvidet perspektiv på kritisk virksomhet, der kritikken og refleksjonen også kan springe ut fra felles og intersubjektive plattformer.

Litteratur:

Arntzen, Knut Ove (2008). «Personlig formidling og faglig forståelse: Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske». I Knapskog, Karl Atle og Larsen, Leif Ove (red.). *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten*. Scandinavian Academic Press, Oslo

Knapskog, Karl Atle og Larsen, Leif Ove (red.) (2008). *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten*. Scandinavian Academic Press, Oslo

Moe, Jon Refsdal (2006). «Kunst er kunst, kritikk er kritikk og aldri skal de to møtes». Hos Kunstkritikk.no, <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/kunst-er-kunst-kritikk-er-kritikk-og-aldri-skal-de-to-motes/>, lest 26.06.2012

Olsson, Tommy (2008). *Knust: kritisk fragment 2000 – 2006*. Cappelen Damm, Oslo

SCENESPRÅK OG SPRÅKPOLITIKK

«...det offentlige Theaters Sprog, det som Landet skal lære af Skuespillerne...»

AV OLA E. BØ

OLA E. BØ

Ola E. Bø (f. 1948) har sida 1991 vore tilsett som dramaturg, omsetjar og språkkonsulent ved Det Norske Teatret i Oslo. Han har tidlegare arbeidd som journalist i NRKs kulturavdeling og var med på å danne teatergruppa Nordahl Grieg Teatret i Bergen på slutten av 1970-talet.

Ola E. Bø gjev eit historisk riss av teatret som språkaktør. Han diskuterer dagens scenespråksituasjon og meiner det må bli slutt på at Det Norske Teatret skal fungera som norsk teaters nynorskalibi.

I europeisk dannelsesretorikk er «scenespråk» eit omgrep som gjerne står i motsetning til gatespråk og språkleg slurv. Dette seier meir om teatrets posisjon i samfunnet enn om kunstarten teater sitt behov for eit særeige språkuttrykk. Teaterkunstens høge status som formande heng nøye saman med den tilknytninga teatret historisk har hatt til den politiske makta, enten no mesénen har vore fyrste eller stat og kommune. At teatret også i dag forsyner seg kraftig av kulturbudsjettet både her til lands og i dei landa vi gjerne samanliknar oss med, understrekar denne posisjonen. Scenekunsten har hatt og har ei eineståande stilling og ein nøkkelfunksjon i offentleg kulturpolitikk, eit krystalliseringspunkt og ein møteplass for fleire kunstartar i etterkrigstidas kulturspreiingsmodell.

Det er da heller ikkje overraskande at teatret som språkaktør, opp gjennom historia, stort sett har uttrykt dei konvensjonar og det språksyn som er det rådande, enten no det mønstergyldige kjem frå Det franske akademi, eller frå «dannet dagligtale» i den norske hovudstaden. Friedrich Schiller såg for seg at teatret kunne samla Tyskland med språk og ånd hundre år før Bismarck lukkast med langt strengare middel, og vår heimlege

1800-talsfilosof M. J. Monrad skriv entusiastisk om «...Theatrets forædlende Indflydelse...» som særleg syner seg «med Hensyn på Nationens Sprog – dette Nationalitetens fineste og meest eien-dommelige Udtryk.»

MY FAIR LADY

Meir enn 100 år seinare, i essayet «Om talesprog, kultursprog – og My Fair Lady» (1960) går André Bjerke, ein av dei mest nytta om-setjarane i norsk teater, professor Higgins ein høg gang, «Skuespilleren må – ut fra de krav hans yrke stiller – ha et skapende forhold til det muntlige, et usvikelig sikkert øre for det talte ord, replikken og dens klangmuligheter, og ingen har bedre forutsetninger for å kunne skjelve mellom frisk muntlighet og knot. Symptomatisk er det derfor at Norsk skuespillerforbund har nektet å la seg representere i Språknemnda. Og symptomatisk er det at det rene riksmål urokket har bevart sin posisjon ved landets teatre – 22 år etter at det ble avskaffet av Stortinget». (Bjerke siktar her til den omstridde rettskrivinga frå 1938, som særleg opna for utbreidde talemålsformer på austlandet.) «Jeg bortser naturligvis fra Det Norske Teatret. Her har man innført den eiendommelige

praksis å la en enkelt person i et skuespill uttrykke seg på riksmål – nemlig skurken i stykket. I to forestillinger på rad ble dette praktisert i 1959 – i Lars Bergs *Maria* og Alf Prøysens *Tingel-Tangel*. I begge stykker optrådte Helge Essmar som den riksmålstalende skurk. 38-reformen har overhodet ikke influert på scenesproget. Har en oversetter av et skuespill innført obligatoriske 38-former i sitt manuskript ('fram', 'tjue', 'ramnen', 'suppa' osv.) – da er de regelmessig blitt rettet til korrekt riksmål på scenen. Unntagen der hvor disse formene har sin berettigelse: i dialektreplikker».

I si bearbeidde omsetjing/omvelting, for Nationaltheatret, av operetta *My Fair Lady*, som bygger på George Bernhard Shaws språkpolitiske skodespel *Pygmalion*, renn Bjerkes djupe forakt for folkemålet som ein strid straum. Shaw-kjennaren Hartvig Kiran reagerte på rim i Dagbladet (23.1.1960). Her dei siste strofene:

*Kan et norsk teater gis
myndighet til slik å døpe
om en mektig samfunnssvøpe
til et middels Bjerke-ris?
Finner ærlig folk behag i
at en samfunnsstormers mening
fuskes om til foredrag i
en konservativ forening?
D e t er jo blitt stykkets handling;
at en språkforny kan
gjennomgå en sær forvandling
og bli riksmålsforbundsmann.*

*Sprogets venner: Vær velkommen
til et narrespill for klikken,
her hvor Bjerke feller dommen
over selve folkeskikken!*

Når det har vore teaterstrid i Noreg, har det stort sett handla om språk, og det begynte med Henrik Wergeland. Han såg seg forbanna på at norske scenar var ein arena der ein berre fekk høyra tilgjort dansk tale. Dette skreiv han i 1830 eit eige stykke om, *Harlequin Virtuos*, der han let ein av sine mest latterlege figurar framføre det standpunktet André Bjerke forsvarte 130 år seinare, og det er den folkelege helten Harlequin det går ut over;

Han taler jo ikke det nye bedre Sprog: det moderne, det dansk-norske, det offentlige Theaters Sprog, det, som Landet skal lære af Skuespillerne.

Wergelands mange teaterslag vart følgde opp av andre, ikkje minst av Ole Bull, som vende heim frå utlandet med entusiastiske idear om eit teater med berre norske skodespelarar. Det Norske Theater i Bergen starta opp i 1850 med eit utprega norskt repertoar, og nystemt bergensk hadde ein frisk klang av noko nasjonalt som tida etterspurde. Skodespelarar frå Bergensmiljøet gjorde da òg stor lykke i hovudstaden, og Henrik Ibsen hadde si forklaring på kvifor så mange av dei beste skodespelarane kom frå Bergen, «Den østlandske dialekt passer så lidet for scenen, det er sagen... Hør f. eks. på en Kristianiadame! Hun taler ensformigt og træet, men mod sætningens slutning hæver hun altid stemmen som til et spørgsmål. Og en fremmed, som ikke forstår sproget, men kun opfanger lyden, tror også at hun uafbrudt gør spørgsmål — og det er dette, sammen med sprogets uskønhed, som gør østlandsdialekten så ubrugelig på scenen.» Tenk kva vi kunne vore spart for om Ibsen hadde fått gjennomslag også på dette området! Eit norsk scenespråk var også ei av Bjørnstjerne Bjørnsons fanesaker, og i sine mest vitale år førde han Wergelands aksjonisme vidare. Det var særleg bruken av danske skodespelarar striden galt for både Wergeland og Bjørnson. Med norske skodespelarar ville det av seg sjølv bli eit norskare språk på scenen.

ERVINGEN MOT SAUENBACH

Ivar Aasen presenterte sitt alternativ med det populære syngespelet *Ervingen* alt i 1855, det første skodespelet på landsmål, og med ein av norgeshistorias aller største «hit-tar». Den er nok best kjend til Margrethe Munthes tekst «Hurra for deg som fyller ditt år», første gong trykt i 1911, men da hadde den alt i mange år blitt sunge til Aasens «Her er det land som hugar meg best», frå *Ervingen*. Melodien, ein frisk liten springar, er høgst sansynleg skriven av Aasen sjølv, slik han til same stykket òg skreiv tekst og melodi til den like kjende «Dei vil alltid klaga og kyta». Norsk tone stod det gjerne på notearket når Aasen ikkje var heilt sikker på om det var ein song han hadde høyrte på veg mot målet som vart til medan han gjekk, eller om det var ein tone han hadde laga sjølv. Men den italienske kapellmeisteren på Det Norske Theater i Møllergata, Paoli Sperati, skreiv i alle fall

ned der Aasen song føre. Kanskje var også bokmålets far, språk-reformatoren Knud Knudsen tilstades på premieren den 29. april, han var ei stund knytta til teatret som språklærer. Kanskje kunne dei ha ordna heile greia der og då, om dei ikkje hadde vore så opptekne av teater.

DET NORSKE TEATRET

Arne og Hulda Garborg henta inspirasjonen frå Berlin. Dei var ein del av miljøet rundt det litterære medlemsselskapet Freie Bühne som vart skipa i 1889, mellom anna for å omgå dei strenge sensur-lovene. I 1891 følgde selskapet opp med teatret Freie Volksbühne, eit breidt folkeleg teatertilbod til medlemmene, med eit ambisiøst kunstnarleg program. Opningsframsyn-inga var *Gengangere*, som sensuren hadde forbode. Dette frie folketeatret, med si sosiale forankring, passa godt inn i Garborgs språkpolitiske program, der ein nasjonal og ein sosial argumentasjon glir over i kvarandre. Argumentasjonen hans for eit eige landsmålsteater er da også nesten reint språkleg: Teatret skulle kontinuerleg minna folk om at språket fanst, det skulle gjera det lettare å halda på språket for «bønder i by'n», det skulle vera ei inspirasjon-

skjelde for ny norsk dramatikk, og sist, men ikkje minst, det skulle rett og slett skapa det nynorske talemålet ved at dialektar frå ulike landsluter fekk «slipast mot kvarandre».

Så i 1913 med opninga av Det Norske Teatret, etter ein av dei lengste pipekonsertane i europeisk teaterhistorie, hadde dei to «nasjonane», for å halda oss til Garborg, forskansa seg i kvart sitt teater i hovudstaden, med kvart sitt nasjonsbyggande språkprogram. Det som var påskotet for pipekonsertane, som gjekk over ei lita veke, var at Garborg hadde laga ei norsk omsetjing av den danske dramatikaren Ludvig Holbergs Jeppe på Bjerget. Men like mykje var dette eit utslag av den borgarlege forakta for dei grupper som «målteatret» vart assosiert med. I boka Oslo — spenningens by skriv historikarane Jan Myhre og Knut Kjeldstadli, «Ennå overgår bystorsnutens angrep på Det Norske Teatret i 1913 de utslagene av fremmedforakt vi har sett i nyere tid.»

«ENHETLIG SPRÅK»

Vår store toleranse for dialektvariasjon har vore heilt avgjerande for utviklinga av teater- og filmspråket dei siste 30-40 åra. Med jamne mellomrom blir det nok enno hevda at det klassiske «kravet» om einskap i tid og rom også krev «et enhetlig språk», ikkje berre i skrifta, men også i uttalen og setningsmelodien, eit såkalla «riksgyldig» språk, kva no det måtte vera? For det første er dette ein einskap som for lengst er sprengd i dramatikken, for det andre er den språklege kvardagen teatret òg må ta inn over seg, langt frå einskapleg. Det er i dag ikkje uvanleg at ein kjernefamilie kan presentera seg med minst tre dialektar. For det tredje bør det først og fremst vera den konkrete lesinga av stykket som avgjer dei språklege grepa, ikkje minst fordi det ofte finst ein litterær tekst som gir klare føringar. Kravet om «enhetlig språk» er ein konvensjon som er heilt uforeinleg med den norske språklege røyndomen. Den speglar likevel ei vanleg haldning i sterke språknormerande institusjonar. Prinsippløysa i norske avisredaksjonar, som er veldig for kulturelt mangfald, men mot språkleg mangfald, er eit stykke absurd teater om korleis den frie pressa ligg under for lesarane sine fordømmar.

OSLOMARKNADEN

Dei siste tiåra har det skjedd ei språkleg regionalisering også på teaterscenane, skiftande språktone og dialektar pregar breidda av repertoara rundt om på ein heilt an-

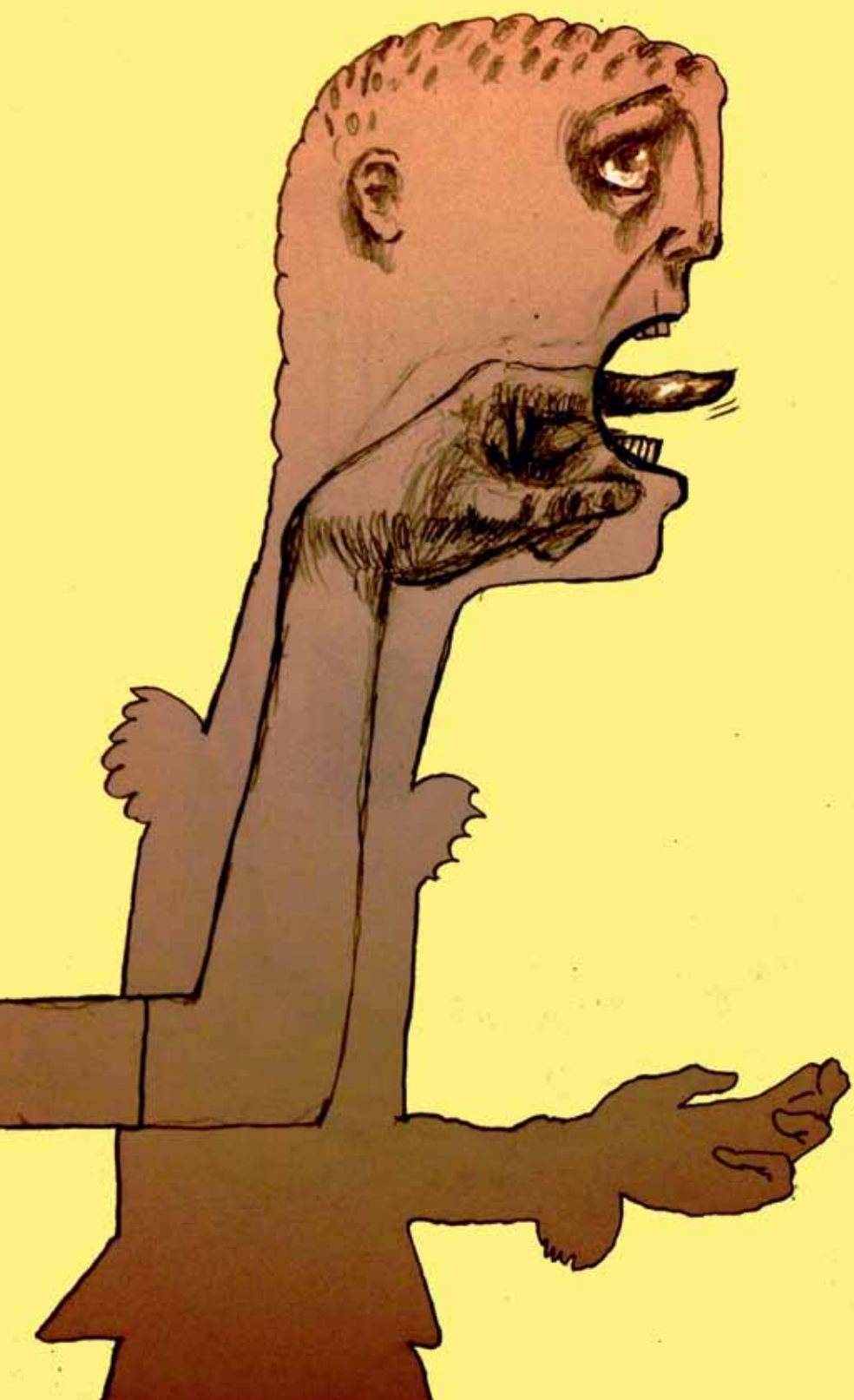
nan måte enn tidlegare. Teaterhøgskolen har i tråd med dette òg forkasta si einsidige tilpassing til Oslo-marknaden. No blir det lagt meir vekt på å læra seg ulike dialektar og språktonar. Det kan sikkert vera nyttig, men enno er det

KRAVET OM «ENHETLIG SPRÅK» ER EIN KONVENSJON SOM ER HEILT UFOREINLEG MED DEN NORSKE SPRÅKLEGE RØYNDOMEN.

viktigare å skifta språk enn å læra seg å bruka begge dei offisielle målformene, bokmål og nynorsk, på litteraturens premissar og studentanes eige språkgrunnlag. At teaterutdanninga enno ikkje har tatt inn over seg rikdommen i vår språkklyvde kultur og breidda i det litterære uttrykket, er eit skjemmande kulturhegemonisk etterslep som ein snarast må leggja bak seg. Jon Fosses dramatiske raptus burde åleine vera grunn god nok til ei snarleg forandring.

PLASSERT OG PRIVAT

Dialekten kan uttrykka alt det skriftspråket kan og vel så det. Dialekt kan fungera heilt ypparleg som scenespråk. Problemet med dialekt på scenen, er ikkje



at dialekten er fattigare, tvert om, men at han er plassert, både geografisk og kjenslemessig. Vi har minst tre omsyn å balansera; den litterære karakteren til teaterteksten, miljøet i sjølve stykket og utøveren sin språkbakgrunn. Alt dette er viktig for det kunstnarlege resultatet. Nokre teatertekstar er borte oppe av ei språkleg nyansering og gjenomarbeiding som slett ikkje toler eit frislepp av dialektfarging og medfølgjande lokalisering. At ein skodespelar skal heilt heim på kjøkkenet til mor kan privatisera eit uttrykk der det er heilt andre kvalitar som bør fram. Det kan margstela teksten for litterære kvalitar og føra til ei sentimentaliseringsom teksten ikkje ber om.

Omsynet til publikums språklege smak bør telja mindre, for det kan lett føra til at teatret legg seg flat for alskens språklege fordommar og rein lokalpatriotisme. Da ein oppretta Hålogaland Teater, braut ein radikalt med innarbeidde teatreale språkkonvensjonar og hovudstadens affekterte talefakter. Den nordnorske identiteten var eit viktig politisk poeng. I dag står denne patriotiske identiteten i vegen for både innsikt og eit meir variert og moderne uttrykk. Å tvihalda på denne normalen, nærmast av prinsipp, er i dag ein avleggs og begrensande språkpolitikk.

Riksteatret har ein heilt spesiell grunn til å kunna variera scenespråket, dei skal farta land og strand i dette språkløyvde riket. Rundt 1/3 av scenane deira ligg i nynorsk-kommunar, men får dette konsekvensar for val av scenespråk? I skammeleg liten grad.

LITE FOSSE NORD FOR SINSENKRYSET

Nationaltheatret har vore det viktigaste teatret i landet når det gjeld å presentera vår store samtidsdramatikar Jon Fosse. Her har dei tatt rolla si som nasjonalteater alvorleg og skal ha mykje ros for det. Dei har prøvd seg fram med ulike språklege løysingar, ikkje alle like vellukka, men gjort erfaringar som har vore svært nyttige for ein sikker oppsetjingspraksis av ein dramatikar der det språklege særpreget betyr så mykje. Jon Fosse sjølv har i diskusjon om dette temaet kasta fram tankar om at vi kanskje burde halda oss med regionale talemålsnormalar her i landet, ein austnorsk, ein vestnorsk, (kanskje ein midtnorsk) og ein nordnorsk. Dette er eit godt forslag som gjerne teaterutdanningane kunne gripa fatt i, og som i like høg grad burde gjelda bokmål, eit forslag som kunne erstatta den forelda og svært tvilsame førestellinga om ein «riksgyldig» norm.

Når Jon Fosses teaterstykket nesten ikkje er spelte på teatra frå Trondheim og nordover er dette etter mi meining først og fremst av språklege og språkpolitiske grunnar.

JON FOSSE SJØLV HAR KASTA FRAM TANKAR OM AT VI KANSKJE BURDE HALDA OSS MED REGIONALE TALEMÅLSNORMALAR HER I LANDET

Trøndelag Teater 1; *Draum om hausten* i 2001, Nordland Teater 0, Hålogaland Teater 0. Derimot har eg sett vellukka oppsetjingar både av *Nokon kjem til å komme* og monologen *Gitarmannen* med utøvarane i den gamle frigruppa Totalteatret. Altså, når Jon Fosse ikkje har fått det gjennomslaget i sitt eige heimland som han har fått ute i Europa er det fordi han skriv på eit offisielt språk som det i norsk teater finst godt innøvde og kunstfiendtelege fordommar mot. Ved Trøndelag Teater er nynorskredsle ekstra stor. Dette er ein by som elsker å kalla seg hovudstad for alt mellom himmel og jord, kanskje humaniorahovudstad òg for alt det eg veit. Det er i alle fall hovudstaden i ein region som har fostra to

av våre aller største litterære forteljarar, som begge skreiv ein personleg og trøndersk nynorsk, Olav Duun og Kristofer Uppdal. Du må minst vera redaktør i Morgenbladet for å ha problem med å skjønna Olav Duun. Trondhjemmeran' valfartar år etter år til den nasjonale kultplassen Stiklestad for å dyrka det som til ei kvar tid er att av Olav Gullvogs nynorske mysteriespel om Heilag-Olav, men i Trondheim vart teaterstykket hans aldri spelte, det vart dei derimot

IBSEN ER DEN MEST OMSETTE NORSKE DRAMATIKAR NOKON SINNE, IKKJE BERRE TIL UTANLANDSKE SPRÅK, MEN OGSÅ TIL NORSK.

i den liberale kremmarbyen Bergen. Hans store oratorium *Heimferd* vart nekta oppført, og huset hans pepa med stein fordi han meinte at byen skulle heita Nidaros. No har trønderane fått ein ny, fin forteljar og dramatikar som skriv på nynorsk, Frode Tiller. Han blir beden av teatret å le- vera tekstane sine på bokmål. Sikkert ikkje noko stor sak for han, men... Er det Trondheims-publikummet som skal beskyttast mot sine fordommar, eller er det teatret?

DEN KUNSTIGE NYNORSKEN

Nynorsken er konstruert, heiter det gjerne. Ja, like konstruert som alle andre skriftspråk, dei er menneskeskapte. Det er berre alderen som skil. Av dei to norske skriftnormalane er bokmålet yngst, ein serie rettskrivingsendringar frå 1907 og framover. Det kan i denne samanhengen vera på sin plass å minna om at Ibsen er den mest omsette norske dramatikar nokon sinne, ikkje berre til utanlandske språk, men også til norsk.

Men det nynorske talemålet da, det finst ikkje? Nei, ikkje nett på same måten som bokmålstalemålet eller riksmålet. Det har ingen geografi, det har heller ikkje ei klar sosial plassering, og det har ingen urban hovudbase. Det finst forsøksvis på Det Norske Teatret, på preikestolen, på kateteret, i Dagsnytt kl X, Der ingen skulle tru at nokon kunne bu, osv. Men først og fremst er det nynorske talemålet dialektane, og glidande overgangar mellom privat talemål og det nynorske skriftmålet. Derfor blir nynorskingane aldri einige om ei nynorsk uttaleordbok, og skal heller ikkje bli det. For det er mykje språk som er heilt rett. Dette unvikande språket eignar seg heilt glimrande for scenen. Det er distansert på grunn av si manglande sosiale og geografiske plassering, og nært fordi det får si plassering frå dialektane.

STORTINGSGATENYNORSKEN

Da Det Norske Teatret opna dørene i 1913 kom det trente amatørskodespelarar frå heile landet, onklane til Jon Eikemo frå strilelandet, sunnmøringen Drabløs, vossingen Tvinde og etter kvart Tordis, ei dame frå Kristiansund som gifta seg med nordfjordingen Maurstad, ei gallefrisk dame frå indre Nordmøre og nokre kåte folkedansarar frå Kristiania osv. Scenespråket var nynorsk med desse ulike klangfargane og sterkt prega av personlegdommane. Teatret uttrykte det moderne innflyttarsamfunnet. Problema melde seg med den sentraliserte teaterutdanninga etter krigen og kravet om eit «enhetlig språk» på dannet østnorsk grunn. Nynorskteatret prøvde, etter at urensemblet hadde gått til mauren i mold, å tilpassa seg riksmålestetikken. Bakstefjølrealisme med lys a og smal diftong. Det var dette som vart heitande Stortingsgate-nynorsk. Ein ganske treffande og drepende karakteristikk, produsert av den evig destruktive, vestnorske heimlengten. Jon Eikemo fortel levande om tyranniet på teaterhøgskolen, men da Hildegun Riise kom til DNT midt på 80-talet var det enno ikkje heilt greitt å snakka nynorsk med vestnorsk tone, på Det Norske Teatret.

Enno blir det rynka litt på nasen når nordlendingar vil dra med seg tonen sin inn i nynorsken, men dei står han av.

Eit moderne norsk institusjonsteater lever i spenninga mellom det litterære liv og underhaldningsindustrien, det er ein krevjande balansegang, og ei nødvendig utfordring. Dette krev ein fleksibel språkpolitikk og ei meistring av den språklege vari-

asjonen som pregar den litterære hovudstraumen, både bokmål og nynorsk.

Det må bli slutt på at DNT skal fungera som norsk teaters nynorskalibi. Det er både den nye norske og den omsette dramatikken som må styra denne utviklinga, ikkje forelda, «riksgyldige» konvensjonar. Det betyr at teatra må utnytta si lokalisering til å utforska teaterteksten for det han er og få fram dei

litterære kvalitetane utan å redusera han til geografi. Og det betyr sjølvstøtt å bruka det rike språklege tilfanget til å gjera publikum stolte av det dei alle har, sitt eige språk.

Artikkelen er ei omarbeiding av eit foredrag Ola E. Bø heldt for Norsk teaterlederforum i 2009, og som vart trykt i ein annan versjon i Syn og Segn 1/2010.

Kjelder:

Nasjonalbiblioteket v/Trine Næss (1999). «.....hvorledes det nye Theater kan vorde et Nationaltheater»: *fra Raadstuesalen til Nationaltheatret i Studenterlunden: Nationaltheatret 100 år* (utstillingskatalog).

M. J. Monrad (1884). «Om Theater og Nationalitet». I *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Litteratur*.

John Paulsen (1906). *Samliv med Ibsen. Nye erindringer og skitser*, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, København og Kristiania.

Reidar Djupedal (1957-60). *Ivar Aasens brev og dagbøker*, Det Norske Samlaget.

André Bjerke (1964). *Sproget som ikke vil dø*, Riksmålsforbundet.

Jan Myhre og Knut Kjeldstadli (1995). *Oslo – spenningenes by*, Pax Forlag.

Oddmund Løkensgard Hoel (2009). *Målreising og modernisering i Noreg 1885-1940*, Doktorgradsavhandling, Trondheim.

IKKE SKYT DE UAVHENGIGE, ELLER HVOR ER DE FRIE KUNSTER BLITT AV?

AV LASZLO UPOR

LASZLO UPOR

Laszlo Upor (f. 1957) er dramaturg, oversetter, essayist og universitetslærer. De siste 25 årene har han undervist ved Budapest film- og teaterhøgskole (Budapest University of Film and Theatre), med samtidsdramatikk- og teater som spesialfelt, og vært gjesteforeleser ved flere andre universiteter i Ungarn og andre land. Som dramaturg har han arbeidet for en rekke ledende teaterkompanier. Upor har oversatt flere bøker og rundt 50 skuespill. Han har skrevet artikler om samtidsdramatikk og -teater, skuespill og gjort dramatiseringer for dukketeatre og dansekompanier.

Hvordan skal man takle ekstremistiske ideer og handlinger når katta er ute av sekken, spør László Upor? Han skriver om dagens antidemokratiske tendenser i Ungarn, hvor teatrene oppmuntres til å styrke sann patriotisme ved å gjenoppbygge «nasjonale verdier».

INNLEDNING: HAR DU SETT BUDAPEST BY NIGHT?

Hvis du besøker Ungarn, har du gode muligheter til å treffe fantastiske mennesker, la deg henføre av landskapet eller beundre gamle og nye praktbygg i byene våre, spise godt med nydelige viner til, oppleve konserter og teaterforestillinger av høyeste kvalitet og minnes det hele som noe av det fineste du har opplevd. Imidlertid er det også gode sjanser for å støte på heslige og desperate mennesker, havne i avskyelige situasjoner, være vitne til fullstendig håpløshet og forfall, lide deg gjennom kjedelige fremføringer av dårlig kunst – for på veien hjem å spørre deg selv: Hvordan kan folk leve i et sånt høl?

Din oppfatning av dette landet, folket, politikken og kulturen kan bygge på tilfeldigheter og på hvor du henter første- og andrehåndsinformasjonen din fra (og naturligvis på dine personlige preferanser). Er det ikke slik nesten uansett hvor du reiser?

Samme hva du har hørt i det siste: Nei, vi lever ikke i et totalitært samfunn. Ja, Ungarn er et bunnsolid demokrati. Kulturlivet, inkludert teateret, blomstrer. Og vi er stolte av det (hvem ville ikke vært det?). Hvis du har hørt kritiske røster den siste tiden, så skyldes det at vi er bekymret for tilstanden til demokratiet og kunsten her til lands – i nåtid og fremtid. For det finnes virkelig merkbare antidemokratiske tendenser. Eller snarere svært synlige tegn på at vi beveger oss mot et samfunn som kun styres av partier og politikere *med et oppdrag*. Enda en gang må folk, i stedet for å utmerke seg faglig og skape sine egne, selvstyrte fellesskap, hankses med *visjoner «ovenfra»* – og bestemme seg for om de vil gå med eller gå mot strømmen. Lyder det kjent? Sett det før i nyere (øst-) europeisk historie? Det er trolig grunnen til at mange av oss er (overdrevent) følsomme for tegn som tyder på at historien er i ferd med å gjenta seg.

Og tegnene er mange.

Den sittende regjeringen har åpenbart stor tro på å konsentrere ressursene og har derfor bygd opp massive institusjoner for å ta styringen over alle deler av politikken og økonomien.¹ Det har gått

over alle grenser, og både sivilsamfunnet og privatlivet er truet. Kulturen er, i ordets brede forstand, det viktigste aktivitetsfeltet for både sivilsamfunnet og den enkeltes kreativitet. Det er bare naturlig at ledere med autokratiske holdninger, og myndighetene deres, ikke nødvendigvis respekterer borgerfrihetene, for ikke å snakke om å oppmuntre til en kritisk offentlighet.

Det som er, og det som ikke er, arver vi delvis fra fortiden. Det kommer fra det vi tidligere har gjort og unnlatt å gjøre, og er bare delvis innført av den nye makteliten. Vi teaterfolk må også påta oss et ansvar for ikke å ha fulgt med og ikke ha gjort hjemmelekse vår de siste tiårene. I en verden i endring oppdaget vi ikke de moderniseringer og fornyelser som de eksisterende teaterstrukturene kunne trengt. Vi neglisjerte en gyldig analyse av kunsten i samfunnet, lot muligheten til å danne en ny konsensus og slagferdige strategier glippe og unnlot å bygge opp ubyråkratiske, men effektive forbund og fagforeninger. Dermed, uavhengig av kunstnerisk kvalitet, ble hele «faget» stående nokså utsatt og forsvarsløst til da en gruppe ambisiøse politikere – og enda mer ambisiøse rådgivere – bestemte seg for å rydde opp i rotet. Det vil si, det *de* oppfattet som et rot ... (Og det er aldri vanskelig å finne ærgjerrige og villige allierte når det er snakk om å ommøblere for å omfordele. Finnes det en åpning, finnes det vilje ...)

VI LOT MULIG- HETEN TIL Å DANNE EN NY KONSENSUS OG SLAGFERDIGE STRATEGIER GLIPPE.

KAPITTEL I. DET STORE DILEMMAET

I desember 2010, etter en opprørt interpellasjon fra et fremstående ekstremistisk parlamentsmedlem, samlet folkevalgte fra ytre høyre og en liten gruppe demonstranter seg bak Nasjonalteateret og krevde at kunstnerisk leder Róbert Alföldi skulle sparkes. Budskapet var klart: Den angivelig «skeive» og «jødiske»² Alföldi, med sin «upatriotiske» estetikk, var ikke verdig et så høyt embete og burde avskjediges på stedet.

Samtidig demonstrerte en håndfull kunstnere og såkalt frie intellektuelle til støtte for den nevnte kunstneriske lederen på den andre siden av teateret. Budskapet var igjen klart: Ingen politikere (verken i nasjonalforsamlingen eller på



gata) burde blande seg inn i den kunstneriske friheten eller ytringsfriheten. Med andre ord: Fingrene fra fatet.

Ingenting forandret seg. Protestene døde hen, Alföldi ble sittende som kunstnerisk leder for Nasjonalteateret.

Mindre enn et år senere, i oktober 2011, demonstrerte vesentlig flere (kanskje et par tusen) foran et annet teater i Budapest, Új Színház, mot utnevnelsen av en ny kunstnerisk leder, György Dörner. Appellene fremholdt at byens ordfører,

ved å velge en glødende tilhenger av ytre høyre,³ hadde brutt en uskreven regel. Derfor burde han revurdere beslutningen og, forhåpentlig, ikke utnevne ham. Budskapet var klarere enn noensinne: Ingen som fremmer rasistiske/sjåvinistiske tanker, bør gis en stilling i et statlig teater.



Protestene døde ikke hen – de vokste seg faktisk ganske store,⁴ men forgjeves: Ingenting forandret seg. Ordføreren sto på sitt, til tross for all motstanden og til og med mot rådene fra den moderate høyresiden, og i februar 2012 tiltrådte den nye kunstneriske lederen.⁵

Hva skjedde med de gode, gamle demokratiske verdiene våre? Hvorfor skulle

noen ved sine fulle fem gå i bresjen for den kunstneriske friheten og integriteten til én teaterkunstner – for så å gjøre sitt beste for å hindre en annen i å uttrykke seg på scenen bare noen måneder senere? Og det ved å påberope seg europeiske frihetsverdier? Hvordan stemmer disse verdiene overens med å begrense ytringsfriheten? Det var nødvendig å tenke seg om ...



Så, tidlig på høsten i 2012, kunngjorde den nybakte kunstneriske lederen Dörner etter et hastemøte med ordføreren at et stykke han tidligere hadde beskrevet som bærebjelken i neste sesong, ville bli tatt av plakaten. Ifølge den offisielle versjonen hadde ordføreren bare gitt uttrykk for sin private mening om stykket ...⁶

IFØLGE DEN OFFISIELLE VERSJONEN HADDE ORDFØREREN BARE GITT UTTRYKK FOR SIN PRIVATE MENING OM STYKKET.

Mange jublet over denne nyheten (mens kommentatorer på ytre høyre raste, naturligvis). Hva som foregikk i kulissene, vil vi kanskje aldri få vite, men det aktuelle skuespillet, *Den sjette kisten*, ble erstattet med et annet stykke av samme forfatter, István Csurka.⁷

Den sjette kisten er når sant skal sies, så paranoid og skammelig at man knapt kan forestille seg det.⁸ Stygt, ondsinnet og stupid, ja (og meget dårlig kunst, for øvrig med klare tegn til demens), men bør det forbys?⁹ En skikkelig prøve på vår (mangel på) toleranse! Støtter vi egentlig en viss form for sensur? Sier vi at det finnes «god» og «dårlig» sensur? Hvem skal skille dem fra hverandre?

Uansett hvor fint dette skillet er, mener vi det er en forskjell mellom (politisk) sensur og det å hindre en (hat-) forbrytelse, for eksempel den offentlige fremføringen av *Den sjette kisten*.

Siden det er voksende etterspørsel og interesse for ekstremistiske ideer, vil det alltid finnes villige leverandører. Vi som borgere må konfrontere dem, men vi kan ikke forby dem. Med en statssubsidiert kulturinstitusjon forholder det seg imidlertid annerledes.

Poenget, tror jeg, er at det i alle siviliserte samfunn bør være enighet om at offentlige organer *ikke* skal legitimere samfunnsfiendtlige ideologier og handlinger ved å la dem utspille seg i subsidierte institusjoner (for skattebetalernes penger). Vi må kunne forvente et humanistisk og moralsk minstemål fra offentlige personer. Det er der streken går, og det er der vi bør sette skillet. Å trekke opp grensen mot ytre høyre er det den moderate høyresiden alltid har vært dårligst til. Flørten med ekstremistiske ideer og velgere har pågått lenge, og du ser det hver dag – det er det som får mange til å bekymre seg. Det er grunnen til at denne historien er viktig, og til at ordførerens handling, uansett hvor kontroversiell og forsinket, var til fellesskapets beste.

Ikke desto mindre er fellen nå lagt, og radikalere (og ikke bare de) kan fort komme til å kaste grunnleggende liberale verdier og tanker tilbake i fleisen på oss: *Mer var altså ikke ytringsfriheten verdt*. Dermed står vi overfor det store dilemmaet: Hvordan skal vi takle heslige ideer når katta er ute av sekken? Dette er noe vi alle kan bli nødt til å hankses med når fundamentalismen banker på døra overalt – i Europa og utenfor. (På et lavere men like viktig nivå finner vi dilemmaet til skuespillerensemblet: Bør de bli eller gå i protest ...?)

KAPITTEL II. DEN RIKTIGE BALANSEN

Új Színház-historien er imidlertid ekstrem på mer enn én måte. Ingen kan påstå at ytre høyre står sterkt i de sentrale delene av kulturlivet. Du vil ikke kunne nevne flere teatre, teaterkompanier (selv teaterledere) som kunne anklages for åpent å fremme ideologier basert på diskriminering og rasisme.

Men én er en for mye, innvender mange.

«Hva er det som feiler dere liberale?» spør enkelte andre, blant andre statssekretæren i departementet,¹⁰ ordføreren i Budapest og hans kulturbyråd. «Det er bare naturlig og riktig å få noen andre farger inn i det overveldende røde kartet over teaterverdenen.» Det ville ta for stor plass å gi en ordentlig analyse av denne nokså tendensiøse påstanden, men jeg vil nevne noen hovedpunkter. Også: Forbindelsene mellom en mild høyreorientert «teaterrevolusjon» og det at de ekstreme har kommet til (begrenset) makt, bør undersøkes.

Det stemmer – i flere tiår har et anselig antall teaterledere (rettere sagt: flertallet av de fremste teaterkunstnerne) lett kunne blitt gitt merkelappen «liberal».¹¹ På tvers av ulikheter i politiske preferanser, personlige holdninger eller estetikk virket det som de delte et allment syn på formålet med kunsten i seg selv og kunstens samfunnsrolle. Selv om det ikke var noe åpenbart behov for å få dette bekreftet (det vil si, ingen brydde seg), satt man med følelsen av at det

ville være vanskelig å finne en «antiliberal» kunstner til å lede et teater. For 15 år siden virket det ikke som ideen om kunst lot seg forene med det motsatte av liberalisme (i ordets *egentlige* betydning, naturligvis).

Dette kan ha vært en illusjon, som enten skyldtes ønsketenkning eller ren og skjær blindhet, men det er sant: Plutselig en dag hadde kommentatorer, talere og politikere på høyresiden

SUMMEN AV AN- SETTELSENE GJORDE DET KLART AT DENNE GANGEN BLE SØKERNES POLITISKE LOJALITET VERDSATT MER ENN KUNSTNERISKE VISJONER, ØKONOMI- KUNNSKAPER ELLER LEDERERFARING.

begynt å bruke «liberal» som et skjellsord. Så ble det et stigma, og til slutt åpnet de et veritabelt korstog mot «liberalisme» og den påståtte dominansen til liberale kunstnere.¹² Innflytelsesrike rådgivere i høyresidens kulturelle tankesmie erklærte at tiden var inne til å skape balanse i mediene og kulturlivet. Det lyder jo ukomplisert, og ukomplisert var det.

Da høyresiden (som da satt i opposisjon i parlamentet) feiret en overlegen seier i lokalvalget i 2006, nølte ikke vinnerne med å utnevne nye kunstneriske ledere for lokalteatrene.¹³ Summen av ansettelsene gjorde det klart at denne gangen ble søkernes politiske lojalitet verdsatt mer

enn kunstneriske visjoner, økonomikunnskaper eller ledererfaring.¹⁴

På overraskende kort tid ble «balansen opprettet» – i resten av landet, om enn ikke i Budapest ennå.

Neste punkt var å stifte et nytt teaterforbund.¹⁵ Det hadde som erklært mål å utgjøre en allianse av «høyreorienterte teatre» for å gjenopprette konservative verdier, som angivelig var nedbrutt og neglisjert. Ja, tro det eller ei, fra det øyeblikket hadde vi intet mindre enn to teaterforbund! Etter flere år med konflikt, generell arroganse og strid kamper i toppolitikken har en lammende kløft mellom mennesker infisert alle områder av offentligheten ... Skillet er blitt offisielt: Selv i teateret har vi nå en høyreside og en venstreside.¹⁶ Kunsten er definitivt blitt en slagmark, en arena for politiske spill. Stadig flere skuespillere og instruktører stilles overfor det «mindre» dilemmaet om hvorvidt de skal velge side i politikken eller bare konsentrere seg om arbeidet (det vil si, om de fremdeles er så heldige å ha et ...).

Men Budapest, syndens pøl, forble en «liberal» bastion – frem til valget i 2010, som ble nok en triumf

for høyresiden, som vant både parlamentsvalget og lokalvalgene med et imponerende flertall. For første gang på 20 år fikk Budapest «konservativ» ordfører. Regjeringen og kommunen skred til verket med å «opprette balanse» i hovedstaden (ikke med samme gjennomslagskraft men med samme målsetning som i andre byer). Forandringene begynte i mindre renommerte teatre, så kom den famøse Új Színház-episoden – et merkelig forlik mellom de konservative og ytre høyre ...¹⁷

Noen teaterkompanier og scener ble nedlagt (hadde ikke skjedd på flere tiår!), mens andre ble «omorganisert og flyttet». De ledende kunstteatrene er mer eller mindre uberørte av utviklingen så langt – selv om det har kommet deprimerende budsjettkutt som rammer alle statssubsidierte institusjoner ...

KAPITTEL III. HVA HAR DET MED POLITIKK Å GJØRE? ELLER: DET KOMMER AN PÅ ...

Det er få ting kunstinstitusjoner frykter mer enn svake finanser, men noen ganger kan det merkelig nok hjelpe de som sitter med makten. Økonomiske nedgangstider brukes som påskudd for begrensninger

i friheten og ideologisk motiverte kutt i overføringene. Pengemangel er også et fruktbart grunnlag for korrupsjon, fordi det gir beslutningstakere en god mulighet til å beskytte sine egne og innsette lojale nikkedukker i nøkkelposisjoner.

Nå er det jo ikke noen nyhet at politikere og kunstbyråkrater liker å vise muskler og minne kunstnerne om hvem som styrer. I et lite land med et begrenset marked, lav gjennomsnittsinntekt hos publikum og få sponsorer, både private og i næringslivet, bør vi ikke en gang drømme om selvfinansierende kulturinstitusjoner. Kunsten må subsidieres av staten. Når penger til kunstinstitusjoner og -prosjekter forvaltes av nasjonale eller lokale myndigheter, forventer vi *en viss grad* av styring, selv om det ikke skjer uten motforestillinger. Men alt blir feil når den offentlige støtten inngår i et ovenfra og ned-forhold (slik det er blitt igjen i det siste), når kunsten brukes i maktens tjeneste eller blir en arena for maktspill ...

Graden av selvstyre og kunstnerisk uavhengighet er i konstant endring. En indikator på endringene som har funnet sted, er historien om det nasjonale kulturfondet, som ble stiftet for 20 år siden for å løsrive finansieringen av kunsten fra partipolitikken og den politiske kamparenaen. Dette organet har tilsynelatende alltid vært mer uavhengig under «venstreorientert» styre, mens kontrollen har økt når høyresiden har kommet til makten. Som om uavhengighet i seg selv, i høyresidens øyne, skulle være mistenkelig, farlig eller ineffektivt! Så har også kuttene i det siste rammet det frie feltet hardest.

I det siste har det dukket opp mange kunstnere og kollektiver som arbeider utenfor de etablerte institusjonene.¹⁸ Noen valgte den veien aktivt for å oppnå kunstnerisk frihet, andre fordi de følte seg utstøtt fra etablissementet. Noen nektet til og med å se forestillinger på de etablerte scenene, for ikke å snakke om å delta, andre vekslet mellom de to sfærene – eller hadde to parallelle «karrierer». Det vokste frem klynger av teaterkompanier. Alternative scener med svært enkle fasiliteter, men med en atmosfære av genuint fellesskap fikk kultstatus. Kunstnere, folk i administrative stillinger og publikum forsto at dét om du befant deg innenfor eller utenfor det etablerte, ikke sa noe om kvaliteten på det du drev med. Noen er dårlige kunstnere, mens andre er middelmådige, akkurat som på de store scenene, og noen få er de beste av de beste¹⁹.



Mens uavhengighet medfører en fleksibilitet og frihet som de store teatrene med tunge budsjetter²⁰ nok aldri opplever, er det alternative miljøet mye mer sårbart. Et av de få store fremskrittene de siste årene var, etter lang tids arbeid, en ny lov om scenekunst som blant annet garanterte at en viss andel av støtten tilfalt uavhengige, slik at de fikk mulighet til å planlegge langsiktig. Men også dette forsvant i den nye tiden: Beslutningstakerne ga opp de uavhengige, eller rettere sagt, lot dem seile sin egen sjø. Loven om scenekunst ble endret, omorganiseringer innført; en av de ledende instruktørene med økende innflytelse²¹ foreslo til og med at uavhengige skulle slutte seg til de store teatrene, søke om midler og finansieres via dem (en absurd selvmotsigelse). På grunn av en tydelig interessekonflikt ble den gamle, falske rivaliseringen mellom «de tradisjonelle» og «de alternative» gjenopplivet.

Etter bare et par «trygge» år befinner de uavhengige seg igjen i en utsatt stilling. Usikkerhet, dunkle løfter, grove kutt og lange forsinkelser i utbetalingen av subsidier²² ryster dem i grunnvollene. Mange populære «alternative» scener stenges, og anerkjente teaterkompanier legger inn årene, midlertidig eller for godt. Resesjon og pengemangel, ja. Men ikke bare. Beviset: Svært nylig mottok det uvesentlige kompaniet til en aldrende danser en betydelig ekstrabevilgning, mens de andre uavhengige dansekompaniene fremdeles ventet på *vedtaket* om sin finansiering, som til sammen (!) ikke overstiger den nevnte ekstrabevilgningen. Denne danseren og koreografen var i sin tid en høyt ansett kunstner. Talentet er nå falmet, men vedkommende er utpekt som nasjonalskatt (og er *tilfeldigvis* også eksplisitt tilhenger av regjeringen og dens leder).

Historiens moral er åpenbart mer enn bare at «lojalitet får sin belønning».²³ Denne gangen lærte vi noe nytt: I noen kretser er levende kunst og kreativitet mindre viktig enn symboler og symbolske gester.

KAPITTEL IV. FLASKEPOST

Symboler er viktige, og det samme er det å ta vare på berømte kunstnere. Men vær på vakt, for ofte verdsetter ikke de som poserer med dem kunst eller kunstnere, de trenger bare glansen, de gjenkjennelige symbolene og lett kontrollerbare institusjonene som skal forene – nei, ikke nasjonen: *velgerne*. Som sagt må kunstnerne selv bestemme om de ønsker en rolle i den store nasjonale såpeoperaen som

kalles politikken. Kunstnere har også overbevisninger, så hvorfor skal de ikke kringkaste dem? Det virkelige spørsmålet er: Hvor langt kan de gå i å «leie ut» *ansiktet* sitt før de mister troverdigheten i kunsten (der det samme ansiktet, den samme personligheten blir eksponert).

«HÅPETS TEATER» BETEGNER ET FOLKETEATER SOM TALER TIL VANLIGE FOLK OM VANLIGE FOLK OG GIR LØFTE OM UNDERHOLDNING I STEDET FOR «KUNST».

Man kan hevde at kunsten har et formål. Om den er *nyttig*, det er et annet spørsmål. Men igjen og igjen prøver politikere å benytte den til sine egne formål. Det er opp til kunstnerne om de vil være med på det. I mørke tider har de ikke engang noe valg. I dag har naturligvis ingen ungarske teatre plikt til å formidle direkte politisk propaganda. Teaterledere på den nye høyresiden har imidlertid godtatt et begrep, «håpets teater», som betegnelse på deres nye doktrine som samsvarer med det verdssystemet regjeringen har fremmet: et folketeater som *taler til* vanlige folk *om* vanlige folk og gir løfte om underholdning i stedet for «kunst». Pluss: Styrkingen

av sann patriotisme ved hjelp av en rehabilitering av «nasjonale verdier» oppmuntres på det sterkeste.

Hva er galt med det? Nei da, det er ikke noe galt med kvalitetsunderholdning.

Men å fordømme og diskriminere kunst som utforsker menneskenaturen, blir til syvende og sist en form for hjernevask. De som driver med dette, akter ikke å fortelle publikum hva de skal tenke. I stedet foreslår de å slutte å tenke *i det hele tatt*.

Andre aspekter ved den nye estetikken bygger på falske motsetninger, for eksempel nasjonal – internasjonal, tradisjon – innovasjon. Hovedpunktene er: rehabilitering av den obskure fortiden, reevaluering av Ungarns fordums storhet. Her kan en tilsynelatende mangel på ideologi skjule fremveksten av farlige ideologier. Snart blir en reidentifikasjon av våre (utvalgte) røtter og endeløse henvisninger til sann patriotisme en jakt på minste felles multiplum. En overdreven vektlegging av «nasjonale verdier» kan føre til rasistiske og kultursjåvinistiske holdninger og det som verre er.

Ja, Budapest tar seg godt ut *by night*. Ja, vi er svært stolte av landet vårt og den rike kulturen. Og ja, mange av oss skammer oss og er frustrerte – iblant føler vi oss til og med hjelpeløse – når vi ser hvordan alt er kastet på skraphaugen og blitt erstattet med slott av resirkulerte drømmer bygget på kvikksand. Nostalgisk higen etter tapt storhet, en konstant romantisering av fortiden i stedet for selvransakelse og investering i fremtiden: Slik er det vi bruker tradisjonene våre og samtiden.

Og ja, mange av oss frykter at fortiden skal vende tilbake med en artig vri: bolsjevistiske metoder med retro-konservatisme og protofascistiske ideer. Og sjansen for eskalering er absolutt til stede. Da vil vi stå igjen med ett valg: Samme hvor mye vi hater å slåss, må vi bekjempe hat, og det kommer vi til å gjøre.

Men det finnes et annet scenario for oss alle. Vi kan fremdeles stanse og tenke oss om. Vi kan fremdeles prøve å le av den absurde splittelsen i dette unaturlig bipolare, lokale og provinsielle universet. Vi kan forsøke å rive de absurde veggene og konsentrere oss om de virkelige problemene. Vi kan fremdeles minnes at ideologisk styrte teatre ikke fører

oss langt. Vi kan fremdeles gjenopprette solidariteten og innse at det ikke finnes noe kunstliv uten et sterkt og blomstrende uavhengig/alternativt miljø. Ikke nok med det: Det er på høy tid at det eldgamle systemet for produksjon, organisering og finansiering av kunst blir nennsomt skiftet ut – og uavhengige kunstnere er ikke bare uunnværlige nå, men leverer en enorm andel av drivstoffet til vårt felles fremkomstmiddel. Vi kan fremdeles finne de *virkelige* forbindelsene til våre *virkelige* tradisjoner, det vil si en naturlig bakgrunn og springbrett til fremtiden, i stedet for å dure i vei med nostalgiske klager over fortiden. Vi kan fremdeles forstå at (nasjonal) isolasjon ikke bare er dumt men også suicidal. Vi kan fremdeles se samfunnet og kunsten som ett og skape vårt eget hjørne der både underholdning og kunst står i fellesskapets tjeneste.

Det er fremdeles mulig. Ikke spør meg hvordan. Vi håper på det beste for teateret (men trolig ikke for *håpets teater* ...).

Stillingen som kunstnerisk leder for Nasjonalteateret er utlyst nå, forresten. Litt av en mulighet. Noen som føler seg kallet?

Oversatt av Eivind Lilleskjæret

NOTER

MEN LEK ER IKKE NOK

1. Milton, B. (1958). «Who Cares If You Listen». I High Fidelity, nr. 8, februar 1958. Massachusetts: Great Barrington. Nedlastbar fra <http://mypage.iu.edu/~tcbest/babbitt%20article.pdf>, besøkt 31.10.2012
2. Resultatene er beskrevet også i denne rapporten: <http://www.kunstkultursenteret.no/sites/k/kunstkultursenteret.no/files/4d2ab3290e7886293398da3556d0d003.pdf>, besøkt 31.10.2012
3. <http://www.forskning.no/artikler/2012/september/334358>, besøkt 31.10.2012
4. [http://vbn.aau.dk/en/publications/artfulness-i-laering-og-undervisning\(946b684f-7ff7-49dd-87cc-6efe2c54d22b\).html](http://vbn.aau.dk/en/publications/artfulness-i-laering-og-undervisning(946b684f-7ff7-49dd-87cc-6efe2c54d22b).html), besøkt 31.10.2012
5. McLuhan, M. (1964). *Understanding Media, The Extensions of Man*. McGraw Hill

IKKE SKYT DE UAVHENGIGE, ELLER HVOR ER DE FRIE KUNSTER BLITT AV?

1. Ved å påberope seg (og på grunnlag av) et 2/3 flertall i nasjonalforsamlingen har de i praksis skrevet om alle de viktigste lovene, inkludert grunnloven, og *omstrukturert* maktfordelingssystemet, for å si det mildt. Samtidig pågår det en voldsom omfordeling av materielle ressurser, men det faller utenfor emnet for denne artikkelen.
2. «Jødisk» er blitt en merkelapp som den ekstreme høyresiden bruker hyppig fordi rotløse og nådeløse jøder ifølge dem ruinerer nasjonen gjennom skamløs utbytting av sanne ungare. Du behøver naturligvis ikke å være jøde for å bli kalt det ...
3. Selv hans ellers svake søknad var full av hemningsløse og hemningsløst diskriminerende slagord.
4. En protestgruppe som ble stiftet samme dag som vi hørte om ordførerens beslutning; et opprop som ble underskrevet av over 10.000; serier med geriljaaksjoner; hundrevis av publikasjoner i og utenfor Ungarn; brev fra giganter i det internasjonale teatermiljøet osv.
5. Tiltredelsen ble markert med to demonstrasjoner: en protest mot overtakelsen og en annen som protesterte mot den første. I den andre demonstrasjonen forekom det masser av symboler og slagord fra (ny)nazistiske bevegelser ... Politiet holdt de to gruppene atskilt, slik at konfrontasjonen ble begrenset til verbal vold. En annen «tvillingdemonstrasjon» på samme sted et halvår senere endte med noen fysiske voldsepisoder.
6. Før dette møtet advarte kjente kunstnere og litterater fra Ungarn og resten av Europa om at stykket ville bringe skam over byen og landet; en ny, større protestbølge var på vei.



7. I flere tiår var Csurka en høyt ansett dramatiker, inntil han i 1993 stiftet MIÉP, partiet for ungarsk rettferdighet og liv, det første høyreekstremistiske partiet i vårt unge demokrati. Etter det produserte han en imponerende mengde artikler (hovedsakelig utgitt i hans eget ukemagasin). Det sentrale emnet var en verdensomspennende jødisk konspirasjon – den endelige årsaken til alt ondt i verden. *Den sjette kisten* er ikke annet enn en destillasjon av dette forfallet forfatterskapet – skrevet i dialogform denne gangen.
8. Sentrale personer i handlingen, mektige jødiske bankierer, lurer etter første verdenskrig Europas ledere til å inngå en dypt urettferdig fredstraktat som ikke bare skulle føre til Ungarns katastrofale fall, men også til en ny verdenskrig med forferdelige tap (inkludert flere millioner jødiske ofre), men disse bankierene (som også er ansvarlige for fascismens og stalinismens fremvekst) gir blaffen så lenge investeringene deres er trygge ...
9. Det ble ikke offisielt *forbudt*, naturligvis: Ordføreren bare overtalte instruktøren til å ikke sette opp stykket ...
10. I praksis kulturministeren, siden departementet for menneskelige ressurser nå er et enormt konglomerat med ansvar for helse, utdanning, kultur osv. Siden forrige regjeringsskifte har vi ikke hatt noe kulturdepartement – og det kan også tolkes som et tegn på det regjerende partiets preferanser ...
11. Man bør være forsiktig med ord som «venstreorientert», «høyreorientert», «liberal» osv., fordi kreativ bruk av ord, en form for nytale, er blitt svært populært blant politikere og offentlige personer og har ført til at ord er blitt tømt for mening eller (enda farligere) stadig skifter betydning ...
12. I en lang prosess som førte til en livsfarlig splittelse i samfunnet har begge sider, med tiden, spilt en stor rolle i å diskriminere motstanderne sine.
13. Disse stillingene blir vanligvis utlyst. Deretter vurderer et råd råd satt sammen for anledningen av kunstnere og eksperter søknadene. Til slutt treffer kommunen/departementet sin beslutning. Tidligere ble rådets anbefaling behandlet seriøst og som oftest tatt til følge. I det siste har kommuner eller administratorer på nasjonalt nivå i økende grad truffet beslutningene uavhengig av rådet (svært ofte i strid med anbefalingene). Det var forøvrig det som skjedde med Új Színház i Budapest, også.
14. Enkelte søkere som ble tilbudt stillinger, hadde ikke engang de nødvendige kvalifikasjonene, mens mange av dem ofte var blitt sett på podier bak talerne på store partimøter. Slik hadde de vist sin lojalitet.



15. Vi har lenge hatt et teaterforbund med underavdelinger for alle yrker i teateret, som instruktører, skuespillere, rekvisitører osv.
16. Samme hvor absurd det lyder, er dette blitt «naturlig». Mediene, litterære foreninger og kunstforeninger, selv vitenskapsselskaper er blitt splittet og/eller har fått parallellforeninger som følger linjene i rikspolitikken.
17. Ikke så uvanlig i «storpolitikken», dessverre.
18. Vi har ikke sett en lignende oppblomstring av den alternative teaterbevegelsen (livskraftig kulturell og politisk underskog) siden slutten av 60-tallet/begynnelsen av 70-tallet.
19. Árpád Schillings Krétakör, Kornél Mundruczó, Béla Pintér Company og Viktor Bodó er bare noen eksempler på uavhengige med internasjonalt renommé.
20. De aller fleste statssubsidierte tradisjonelle teatere og musikalscener holder til i flotte bygninger og arbeider i et repertoarsystem. Skuespillere, instruktører og teknisk og administrativt personal hyres oftest inn for en eller flere sesonger.
21. Attila Vidnyánszky, tidligere sjef for et ungarsk teater i Ukraina, er nå kunstnerisk leder for et av de største regionteatrene og, i en annen by, dekan for det eneste teaterfakultetet utenfor Budapest. Han er en het kandidat til stillingen på Nasjonalteateret og var også med å stifte det «andre» teaterforbundet. Vidnyánszky er fortsatt en fremragende kunstner, og som den sittende regjeringens viktigste teaterrådgiver er han på mange måter «herre over liv og død».
22. Subsidiene til uavhengige teatere er blitt mer enn halvert på to år. I tillegg er de kunngjorte subsidiene ennå ikke utbetalt og kan fremdeles bli trukket tilbake eller kuttes enda mer ...
23. Fenomenet, som fortjener nærmere studium, er viktigere enn personen, derav anonymiteten.





Norsk teater- og orkesterforening runder 50 år i 2012. I den anledning har foreningen invitert en rekke skribenter til å skrive om ulike sider ved scenekunst og musikk. Artikkene spenner bredt, men handler alle på sitt vis om forholdet mellom kunsten og samfunnet rundt.

Hvilke rammebetingelser har musikk og scenekunst i dag, og hvilken rolle spiller kunsten og kunstinstitusjonene i samfunnet? Hvilke kulturpolitiske tendenser ser vi, hvordan preger disse den kunstneriske virksomhetens selvforståelse, og hvilke forestillinger om publikum ligger til grunn for utviklingen? Hvilke kår har den kritiske offentligheten, og hvordan påvirker dette kunstens behov for et ordskifte? Hvordan står det til med vilkårene for ytringsmangfoldet, og hvordan forvalter vi den makten det kan være å stå på en scene? Det handler om situasjonen i Norge, men også om tendenser i andre land som kan sette situasjonen her hjemme i perspektiv.

