



TEATERVITENSKAPELIGE STUDIER

2/2019

TEMANUMMER

Teatervitenskapelige studier 2019

Nummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie

Medredaktør: Julie Rongved Amundsen. For TVS: Ragnhild Gjeffen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

Framsidedfoto: Christophe Meierhans. *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* (2015)

ISSN: 2535-7662

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Introduksjon

Artiklene i dette nummeret av Teatervitenskapelige studier har blitt utviklet fra en felles tematikk: fri scenekunst i kontekst. En gruppe fagpersoner, med bakgrunn fra teatervitenskap, ble valgt ut, og har i to omganger møttes for å diskutere sine bidrag i fellesskap. Initiativtakere var Danse- og teatersentrum og Anette Therese Pettersen.

De tre første artiklene tar utgangspunkt i fri scenekunst, og denne delen av scenekunstheltets relasjoner til samfunnet, publikum, arenaer og ulike former for offentligheter.

I den første artikkelen diskuterer artikkelforfatteren teatrets handlingsrom etter terroraksjonen i Norge 22. juli 2011. Dette gjøres med hovedvekt på heteronomi-estetikk og offentlighet. Artikkelforfatteren argumenterer for å skille mellom offentlighet som en arena for diskusjon og debatt, og offentlighet som fellesskap. Videre argumenterer forfatteren for et behov for kontekst- og verkspesifikke kvalitetsvurderinger, for å forstå og for å opprettholde kunstens handlingsrom. Artikkelen er fagfelleverdert.

Den andre artikkelen motiveres av grunntanken om at kunsten står i en dynamisk relasjon til samfunnet, og behovet for kvalifisert innsikt i hvordan den gjør det. Utgangspunktet er to norske kunstnerskap, og det offentlige ordskifte omkring deres kunstprosjekter. Artikkelforfatteren argumenterer for at dette er kunstnere som stiller grunnleggende spørsmål om scenekunstens betingelser og muligheter, i møte med omverdenen. Forfatteren byr på en estetisk og dramaturgisk lesning av disse kunstnerskapene, og diskuterer hvordan de virker i sin kontekst. Artikkelen er fagfelleverdert.

I den tredje artikkelen søker artikkelforfatteren å identifisere et politisk potensial i scenekunsten. Dette gjøres ved å ta utgangspunkt i et grunnsyn om at samfunnsutvikling drives fremover av meningsmangfold, og uenigheter i befolkningen. Artikkelforfatteren argumenterer for at man kan trekke paralleller mellom samfunnet og scenekunstepublikum, ved å ta i bruk et plurlalt perspektiv på publikum. Ved å se på kunstneres forskjellige måter å involvere/aktivisere publikum på, definerer forfatteren også hvordan både frivillig og ufrivillig deltakelse kan arte seg.

De to siste artiklene har arkiv som omdreiningspunkt. De viser på hver sin måte hvordan kulturvern og samfunnsminner er viktig for både dagens og fremtidens forskning.

I den fjerde artikkelen beskriver artikkelforfatteren hvordan hun, som teaterhistoriker, benytter mange forskjellige typer arkiver som kilde, i sin forskning på marginale felt i norsk teaterhistorie. Forfatteren diskuterer hva de ulike arkivene kan tilby når forskningsobjektet har lav status. Og hun argumenterer for nødvendighetene av åpne arkiver og biblioteker, for å kunne revidere og etterprøve vår historie, og for å avsløre desinformasjon og sensur. Artikkelen er fagfelleverdert.

I den femte artikkelen gir artikkelforfatteren en introduksjon til arbeidet bak et av Norges nasjonale scenekunstarkiv: Sceneweb. Forfatteren ser på de faglige valgene som ligger til grunn for dette omfattende kulturvernarbeidet, utviklingen av Scenewebdatabasen, og samarbeidet med Nasjonalbiblioteket. Artikkelforfatteren reflekterer også rundt arkivenes funksjoner for samtid og fremtid.

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

Temanummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie

Medredaktør: Julie Rongved Amundsen

Innhold – Teatervitenskaplige studier 2/2019

Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli. <i>Av Siemke Böhnisch</i>	s. 3
En særegen form for oppmerksomhet <i>Av Melanie Fieldseth</i>	s. 21
PLURALISÉR! Det politiske potensialet i scenekunst <i>Av Karoline Skuseth</i>	s. 43
Forskeren og arkivet: Jakten på dramatikerens Frederikke Bergh <i>Av Anne Helgesen</i>	s. 59
Fortidens fremtid – historien om scenekunstarkivet Sceneweb <i>Av Elisabeth Leinslie</i>	s. 83

Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli

Siemke Böhnisch

Abstract

In this article I discuss theatre's scope of action after the 2011 terror attacks in Norway ("22. July"), with an emphasis on independent theatre, aesthetic heteronomy and the public sphere. A theatre manager's (Jon Refsdal Moe) retrospect account of and reflections upon a case of self-censoring is the starting point for my (re-)examination of the arguments and dynamics concerning some of the most prominent contentious 22. July performances. I discuss how the controversies can be understood and dealt with, and how they are connected to theatre's scope of action and place in society today. In my argument, I differentiate between the public sphere as an arena for discussion and debate (which theatre, as an institution, more or less has lost its impact on), and the public, conceived as an imagined community (which theatre still is strongly connected to, as assigned a public's symbolic space). I argue that the controversies about the 22. July performances, as well as the usage of marginal spaces, have to be understood as part of a far-reaching cultural dynamics after the terror attacks, concerning not only the arts, but numerous sectors of society, and that the performances aesthetic heteronomy requires a work- and context specific approach.

Keywords: Independent theatre, 2011 Norway attacks, scope of action, aesthetic heteronomy, public sphere

Om forfatteren

Siemke Böhnisch (*1964) er professor i teater ved Universitetet i Agder (UiA). Hun forsker på samtidsteater og teater i kontekst. Hennes forskning beveger seg i skjæringsfeltet mellom forestillingsanalyse, systematisk teaterteori og aktuelle samfunnsperspektiver. Böhnisch har publisert en lang rekke vitenskapelige artikler og fagartikler. Forskningsartikkelen «Å gi Breivik en scene? Scenekunst etter 22. juli» (publisert i *Eksfrase* 1/2014) har blitt kåret til Årets beste tidsskriftartikkel 2014. Siemke.Bohnisch@uia.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Siemke Böhnisch
 Nummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie
 Medredaktør: Julie Rongved Amundsen. For TVS: Ragnhild Gjefsen
 Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no
 Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen
 Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>
 ISSN: 2535-7662

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli

«Fri ytring under press»

Ved høstseminaret til Norsk teaterlederforum i oktober 2015 talte Jon Refsdal Moe, daværende teatersjef ved Black Box teater i Oslo, om «Fri ytring under press». Seminaret hadde tittelen «Ytringsfrihet, (selv)sensur og teatersjefens 'redaktøransvar'». I Refsdal Moes innlegg er kontroversene om kunst etter 22. juli blant beleggene for «at kunstens eget rom, kunstens handlingsrom, blir pressa litt på alle bauger og kanter». ¹ Interessant i den sammenheng er hans beretning om selvsensur fra hans virke som teatersjef ved Black Box teater i Oslo, en hendelse som ikke hadde vært kjent i offentligheten tidligere. ² Han forteller at han avsto fra å sette opp et gjestespill av Milo Raus *Brevviks Erklæring* (2012) ³ – en av de internasjonalt fremtredende fri scenekunstproduksjoner om terrorangrepet 22. juli – «fordi jeg visste at det ville bli et hælvetete [!], og jeg ville ikke belaste de etterlatte mer for å forsvare et prinsipp». ⁴

Denne episoden kan leses på bakgrunn av et mer omfattende fenomen, beskrevet i rapporten *Når kunstnere vurderer ytringsfrihet i Norge, anno 2014*: ⁵

Hendelsene 22. juli 2011 framstår som et vendepunkt. Så mange som 17 prosent [av de spurte kunstnerne, S.B.] kjente sin ytringsfrihet berørt av «ettervirkninger fra hendelsene 22. juli 2011» og enda flere mente framveksten av politisk ekstremisme hadde innskrenket ytringsfriheten. [...] Inntrykket er [...] at det er offentligheten og ytringskulturen rundt kunsten [...] som innskrenkes. Det er konsekvensene av å ytre seg, tiltakende tendenser til «politisk korrekthet» i samfunnet og et økende antall situasjoner der særskilte grupper gjør spesielle krav gjeldende overfor kunstneriske ytringer, som oppleves som problematisk. ⁶

Det finnes en rekke velkjente eksempler på et høyt konfliktnivå rundt kunst etter 22. juli, på teaterfeltet med Christian Lollikes/CaféTeatrets *Manifest 2083* (2012) og den nevnte produksjonen til Milo Rau/IIPM fra samme år, på det visuelle feltet med debatten om Morten Viskums *The Clown* (2012), avvisningen av Vanessa Bairds KORO-prosjekt for regjeringsbygget R6 og striden om Johan Dahlbergs *Memory Wound*, den kunstneriske utformingen av det opprinnelig planlagte, men til slutt kansellerte 22. juli-minnesmerket på Sørbråten ved Utøya. Førstnevnte og de to sistnevnte brukes da også som cases i den siterte ytringsfrihetsrapporten. ⁷

Handler slike konflikter om en manglende «lukning i forhold til de andre offentlige diskursene», en mangel på anerkjennelse av kunstens egenverdi, av «kunstneriske ytringer som frie ytringer» slik Refsdal Moe tolker det, ⁸ eller handler det om at det finnes temaer som det ikke går an å ta opp i kunsten uten å blande seg (eller bli dradd inn) i det offentlige ordskifte? Men har kunsten da et eget handlingsrom? Hvem har i så fall ansvar for å opprettholde det? Og hvilken plass har den frie scenekunsten i den sammenheng? Har den et eget frirom, slik selve betegnelsen ser ut til å implisere?

(Selv-)sensur, definisjonsmakt og visningsarenaer

Refsdal Moe fremstiller sin avgjørelse om ikke å vise Milo Raus *Breviks Erklæring* på Black Box teater som et eksempel på selvsensur. Det er et rimelig perspektiv når han taler som teatersjef til andre teaterledere. I den sammenheng handler det om hans handlingsrom som kunstnerisk leder. Sett utenifra kan den samme episoden derimot fremstå som en form for sensur. Som leder av ett av de tre største programmerende teatrene i Norge⁹ rådet Refsdal Moe over en meget sentral visningsarena for fri scenekunst. De færreste scenekunstnere innen fri scenekunst har et eget spillested, og de fleste er derfor avhengige av  få tilgang til egnede visningsarenaer.

Programmerende teatre i Norge er ikke bare utstyrt med romlige, tekniske og personelle ressurser for  vise den frie scenekunsten, men også med en veletablert institusjonell definisjonsmakt innenfor feltet.  få antatt sin produksjon på et av disse teatrene konstituerer eller bekrefter faglig anerkjennelse, og garanterer samtidig en distribusjon til et spesifikt publikum. I et av teatrenes egne ord: «BIT er et såkalt programmerende teater. [...] Det vil si at de forestillingene du finner på vårt program er valgt av vr teatersjef på bakgrunn av forestillingenes kunstneriske kvalitet.»¹⁰ De programmerende teatrene inngår i det som teaterviter Melanie Fieldseth analyserer som «strukturelle omgivelser for fri scenekunst» i Norge.¹¹ I den forstand er den frie scenekunsten selvfølgelig også et institusjonelt bundet kunstfelt.

Når Refsdal Moe avstår fra  vise *Breviks Erklæring* handler det åpenbart ikke om manglende kunstnerisk kvalitet, og heller ikke om at produksjonen ikke passer inn i teaterets profil.¹² Tvert imot, med kjennskap til feltet må Black Box teater sies  være en av de mest opplagte visningsarenaene i Norge for et gjestespill av Milo Raus produksjoner. Teateret har en uttalt internasjonal profil som inngår i og bidrar til den generelle internasjonale orienteringen i det frie scenekunstfeltet,¹³ og den sveitsiske scenekunstneren med sin label IIPM (International Institute of Political Murder) har i mange år vært høyt anerkjent internasjonalt. Da en av Raus tidligere produksjoner ble vist i Norge, var det nettopp på Black Box teater. *Hate Radio*, en dokumentarteaterproduksjon om folkemordet i Rwanda, ble programmert som del av *Oslo Internasjonale Teaterfestival* i 2013 av Refsdal Moe. Og teateret var også spillested for et annet av Raus verk i 2016, da *Five Easy Pieces* ble vist som del av prosjektet *MOToffentlighet*.¹⁴

Hensyn  ta

Refsdal Moe sier at han ikke viste *Breviks Erklæring* «[f]ordi jeg visste at det ville bli et hlvete, og jeg ville ikke belaste de etterlatte mer for  forsvare et prinsipp».¹⁵ Forestillingen, som kan beskrives som en form for reenactment av terroristens forklaring i retten, har skapt sterke reaksjoner mange steder i Europa. Sascha . Soydan, en tysk kvinnelig skuespiller med innvandrerbakgrunn fra Tyrkia, leser opp terroristens tekst på scenen, foran et kamera og et tilstedeværende publikum. Tilskuerne bevitner opplesningen og filmingen, de ser både skuespilleren og videobildet på scenen. Etterpå følger en paneldiskusjon med regissør, skuespiller og utvalgte gjester, fr diskusjonen til slutt åpnes for publikumsdeltakelse.¹⁶

Sannsynligvis ville en avgjørelse for  vise *Breviks Erklæring* på Black Box teater i Oslo fått stor oppmerksomhet i media, langt ut over den vanlige scenekunststoffentligheten. En offentlig

kontrovers hadde neppe uteblitt. Og det er ingen tvil om at en slik situasjon kunne ha blitt en stor belastning for mange av de etterlatte og overlevende, samt – ikke minst – for medarbeiderne på Black Box teater, inkludert Refsdal Moe selv. Det er tungtveiende hensyn å ta. Jeg har tidligere argumentert for at scenekunstnere som tematiserer 22. juli på teaterscenen, må ta med i betraktning de etterlattes og overlevedes perspektiv og stemmer, men at det ikke kan være det enerådende perspektivet.¹⁷ Argumentet om ikke å belaste de direkte rammede har i mange sammenhenger blitt ritualisert, og kommer nærmest som en refleks som stopper videre diskusjon og avveining av ulike hensyn mot hverandre. I verste fall skyves det påståtte hensynet foran for å unngå krevende, men nødvendige kontroverser og debatt.

Å bety noe utenfor kunstens lukkede univers

Refsdal Moe spør i sitt foredrag for teatersjefene: «Hvorfor får vi ikke være i fred lenger?»¹⁸ I forhold til de konkrete casene han omtaler, er det kanskje en forståelig reaksjon, men i et historisk perspektiv, med tanke på at den frie scenekunsten en gang søkte seg ut av de lukkede institusjonene, er det et tankevekkende spørsmål. Hva har skjedd med ønsket om å bety noe for verden utenfor (scene)kunstens lukkede univers? Refsdal Moe er selvfølgelig ikke fri fra den agendaen. Både når han påpeker at et manglende forsvar av kunst som fri ytring «[i]kke bare er et kunst-problem, men et demokratisk problem», og når han retorisk spør: «Om ikke i kunsten, hvor da? Hvor kan man leke med potensielle virkeligheter? Hvor kan man stille spørsmålene som ikke lar seg stille i fornuftig samtale? Som overskrider grensene for hva det er mulig å snakke om?»¹⁹ Argumentasjonen hans impliserer at verdien av slike overskridelser nettopp ikke er kunst-intern.

Øystein Stene, dosent ved teaterhøyskolen i Oslo, skrev få dager etter 22. juli terrorangrepet: «Vi har vel aldri etter 1945 vært i en mer endevendende emosjonell og kollektiv prosess, hvor alle sånn til de grader synes å ha behov for å delta.»²⁰ Alle – det er «folk flest», men også kunstnerne.²¹ Mange kunstnere som har bidradd med kunst etter 22. juli, har fremhevet dette sterke personlige behovet, et opplevd samfunnsansvar for å bidra i de kollektive prosessene etter 22. juli.

Mediestorm rundt *Manifest 2083*

Men selv om forpliktelsen overfor en kollektiv prosess anføres, kan det se ut som om det gjelder andre og strengere (uskrevne) regler for kunsten enn for andre felt. Refsdal Moe påstår at «kunstfeltet var det eneste samfunnsfeltet der det ikke var lov til å diskutere Anders Behring Breivik».²² Han henviser i den sammenheng til den meget opphetede debatten i den norske offentligheten om Christian Lollikes *Manifest 2083*, produsert av CaféTeatret i København i 2012. Vi kan tilføye at debatten var like heftig i Danmark, og at medieomtalen og -skandaliseringen spredte seg til mange land i og utenfor Europa. Mediestormen startet nærmest umiddelbart etter at CaféTeatret i januar 2012, et halvt år etter terrorangrepet, offentliggjorde sin beslutning om å lage en monologteaterforestilling basert på gjerningsmannens såkalte manifest. Allerede lenge før premieren i oktober 2012 hadde *Manifest 2083* blitt til en av de mest omtalte og omdiskuterte produksjonene i dansk teaters historie. Den ekstraordinære mediedekningen hadde til og med blitt utstilt på teatermuseum før forestillingen hadde premiere.²³ Og konflikten utspilte seg ikke

bare i massemediene. Teatret og kunstnerne bak forestillingen mottok hatmeldinger og trusler som førte til at dansk politi måtte vurdere behov for fysisk beskyttelse rundt premieren.

I Norge fikk debatten om *Manifest 2083* fort en egen vri. Etter at flere kunst- og kulturpersoner hadde blitt sitert i media med svært kritiske uttalelser om CaféTeatrets planer, gikk Kai Johnsen, daværende kunstnerisk leder ved Dramatikkens hus i Oslo, offentlig ut med en støtteerklæring for Lollike og hans prosjekt. Han tilbød også direkte hjelp i produksjonsprosessen, og det ble på et tidspunkt snakk om en slags dobbeltpremiere, først i København, så i Oslo på Dramatikkens Hus. Siden Johnsen på den måten aktivt oppsøkte en posisjon som medansvarlig scenekunstner, ble han og Dramatikkens hus også part i saken.²⁴ Samtidig gikk representanter for den Nasjonale støttegruppen etter 22. juli ut i media med et ønske om å stanse hele prosjektet, mens enkelte direkte berørte sto offentlig frem med sin frustrasjon over støttegruppens forsøk på å utøve sensur overfor teatre og andre offentlige aktører i deres navn.²⁵ Konfliktlinjene var altså kompliserte, likevel kunne det oppstå et hovedinntrykk av en bred front mot og en sterk fordømmelse av CaféTeatrets prosjekt i offentligheten. Temperaturen i saken var gjennomgående svært høy, fyrt opp av medienes fokus på konflikt og skandale.

Debatten ble for øvrig også ført i en mer spesifikk scenekunstoffentlighet, som i debattartikler og i kommentarfeltet til den norske nettavisen for profesjonell scenekunst scenekunst.no. Noen debattanter forsøkte i den sammenheng å nyansere eller revidere inntrykk som hadde oppstått gjennom den skandaliserende og konfliktorienterte dekningen i massemediene, men tonen kunne bli like opphetet, om enn ikke verre også innad i den mer avgrensede scenekunstoffentligheten.

Den samlede mediedynamikken ble kanskje forsterket av de mange konfliktarenaene og involverte parter. Massemediene hadde åpenbart en aktiv rolle, og det kunne være interessant å undersøke konflikten rundt *Manifest 2083* nærmere som en transnasjonal medieskandale.²⁶ Poenget i vår sammenheng er at scenekunstens handlingsrom var direkte berørt av medienes dekning av saken. Og det er rimelig å anta at mediestormen rundt *Manifest 2083* skapte en slags presedens – eller, nærmere sagt, et skrekksscenario – for fremtidige forsøk på å ta opp 22. juli på teaterscenen. Slik leser jeg Refsdal Moes henvisning til denne casen i sammenheng med sin egen avgjørelse om ikke å vise *Breviks Erklæring* på Black Box teater.

Er kontroversene et tegn på manglende lukning?

Kontroversene rundt *Breviks Erklæring* er mindre kjent i Norge. Produksjonen hadde premiere 19. oktober 2012 i Weimar/Tyskland, kun fire dager etter premieren til *Manifest 2083* i København.²⁷ Kontroversene manifesterte seg spesielt i forestillingens institusjonelle kontekst. Det er en fri scenekunst-produksjon uten eget spillested. I første omgang ble den vist ulike steder i Tyskland, Sveits og Østerrike, men siden også i andre europeiske land.²⁸ *Breviks Erklæring* ble som regel spilt bare én gang på ett og samme sted. Ved flere av disse anledningene ble den utestengt fra de (kunst)stedene som først hadde annonsert visningen – med etterfølgende skandalisering i media. Det skjedde allerede ved premieren i oktober 2012. Opprinnelig annonsert som gjestespill ved det velrennomerte institusjonsteatret Deutsches Nationaltheater Weimar, måtte den bli flyttet til et alternativt spillested, en kinosal (Lichthaus Kino i Weimar), på meget kort varsel.

Kontroversene om *Manifest 2083* og *Breiviks Erklæring* kan tolkes dithen at de, på et generelt plan, handler om hva scenekunsten kan og ikke kan, fr lov og ikke får lov, i forhold til så voldsomme og traumatiske hendelser som terrorangrepet 22. juli. Mer spesifikt handler de om bruken av de valgte tekstdokumentene og om forholdet til gjerningsmannen. *Breiviks Erklæring* er i sin helhet basert på forklaringen som gjerningsmannen ga under rettsprosessen i Oslo Tingrett, nærmere bestemt på hovedforhandlingens andre dag, 17. april 2012. *Manifest 2083* anvender Breiviks såkalte manifest, det 1500-siders tekstkompndiet med tittelen *2083 – A European Declaration of Independence*, som gjerningsmannen sendte ut elektronisk til over 1000 mottakere få timer før bombeangrepet i Oslo. Innvendingen ligger klart i dagen: I disse tekstene prøver gjerningsmannen  rettferdiggjøre angrepet og spre sitt ideologiske budskap. Den sentrale anklagen mot de to forestillingene lyder derfor på at de gir masse-morderen en scene, at de gjør seg til et talerør for terroristen.

Jeg har tidligere analysert og kommentert disse kontroversene inngående,²⁹ og vil her, med hensyn til spørsmålet om scenekunstens handlingsrom, drøfte Refsdal Moes antakelse om at fordømmelsen av forestillingene er et tegn på en manglende «lukning i forhold til andre offentlige diskurser», en mangel på anerkjennelse av «kunstens egenverdi», av «kunstneriske ytringer som frie ytringer».³⁰ Jeg mener at denne argumentasjon blir problematisk vis--vis de konkrete forestillingene.  kreve eller  forvente at *Breiviks Erklæring* eller *Manifest 2083* skal tolkes og forstås «løsrevet fra et generelt offentlig ordskifte» eller «ordinære meningssammenhenger» tar ikke høyde for forestillingenes estetikk og agenda. De dokumentariske strategiene, fremfor alt de valgte tekstdokumentenes indeksikalske funksjon,³¹ kobler det som skjer på teaterscenen eksplisitt til den konkrete utenomkunstneriske virkeligheten, inkludert det generelle offentlige ordskifte om 22. juli. Dette er forestillinger som ikke legger opp til en tolkning eller opplevelse som er løsrevet fra meningssammenhenger utenfor teatersalen, tvert imot. Det blir derfor meningsløst  ønske at de skal kunne forstås «på bakgrunn av seg selv», ikke som del av en «større helhet».³²

Heteronomi-estetikk

På et generelt plan handler dette om at en heteronomi-estetikk ikke kan forsvares med autonomi-estetiske ideer om et lukket og adskilt kunstrom og med kunstens egenverdi løsrevet fra verdenen denne kunsten prøver  gripe inn i. Om man ønsker  imtegd fordømmelsen *Breiviks Erklæring* og *Manifest 2083* har blitt møtt med, burde det skje kontekst- og verkspesifikt. Da er man nødt til  gå inn i forestillingene, lese de komplekse utsigelseskonstruksjonene og  relatere dem til de utenomkunstneriske kulturelle, sosiale og politiske prosessene.³³

For  komme tilbake til Refsdal Moe, er det opplagt et tynt grunnlag  invitere *Breiviks Erklæring* for « forsvare et prinsipp»³⁴. Hvorfor går han ikke inn på hva denne forestillingen konkret gjør, kan og vil i den kulturelle og politiske konteksten forestillingen inngår i? Da ville han ha hatt mye mer tungtveiende grunner til  vise den på Black Box teater, eller i det minste for  avveie om det var verdt  vise den – veid opp imot andre, eventuelt motstridende hensyn, som til de direkte rammede etter 22. juli og til teaterets medarbeidere, inkludert ham selv.

Hvorfor ikke på teaterscenen?

Samtidig er det forståelig at argumentasjonen for å forsvare forestillingene fort beveger seg til et prinsipielt nivå når man svarer på en fordømmelse som er meget generaliserende. Et fremtredende argument mot forestillingene er: Uansett hvordan tekstene til gjerningsmannen er tenkt anvendt på teaterscenen, skal de ikke brukes. Den sterke fordømmelsen kommer da også som regel fra personer som ikke har sett forestillingene, og som heller ikke ønsker å se dem.

Refsdal Moe påpeker et paradoks som har blitt fremhevet av mange som har prøvd å forsvare forestillingene: De brukte tekstene til gjerningsmannen er fritt tilgjengelig på nettet, og i tilfelle Breiviks forklaring i retten har de til og med blitt publisert av anerkjente massemedier uten at det har ført til protester i offentligheten. Hvorfor får ikke teateret bruke disse tekstene? Spørsmålet blir særlig påtrengende når man tar høyde for hvor begrenset distribusjon teaterforestillinger har sammenlignet med andre medier. *Aftenposten* når over en million lesere daglig. *Manifest 2083* ble spilt på CaféTeatret i København for 48 tilskuere om gangen. Selv etter mange visninger forblir det totale antall tilskuere forholdsvis lite. Enda mindre distribusjon hadde forestillingen *Breiviks Erklæring* siden den som regel bare spilles én gang på hvert sted. Dessuten blir ingen eksponert for disse forestillingene med mindre de aktivt går inn for å kjøpe en billett og å oppsøke spillestedene – i motsetning til mediedekningen av 22. juli, som det var og er umulig å skjerme seg mot i dagens digitaliserte mediasamfunn.

Kontroversen har åpenbart ikke noe med den faktiske distribusjonen å gjøre. Den handler om det rene og skjære faktum at disse teaterforestillingerene skulle bli produsert og vist på teaterscenen.³⁵ I den norske scenekunstoffentligheten har det ofte blitt nevnt at det handler om en misoppfattelse av teater som et medium for ren underholdning. Det er ingen tvil om at striden blant annet handler om hva teater som medium og kunstform er og kan være i dagens samfunn. Men underholdnings-hypotesen griper for kort. Den kan ikke svare på de to sentrale spørsmålene: Hvorfor er det tilsynelatende farligere å bruke gjerningsmannens tekster på teaterscenen enn at de ligger fritt tilgjengelig på nettet? Og hva vedkommer disse forestillingene folk som ikke oppsøker dem, og som til og med gjør et poeng ut av at de aldri kommer til å se dem?

Scenekunstens (selv-)marginalisering i offentligheten

Som regel er det i dag av relativt liten interesse for den allmenne offentligheten hva som foregår på teaterscenen. Teateret har for lengst mistet sin funksjon som sentral arena for allmenn offentlig diskurs og debatt, altså for den demokratiske offentligheten i spesifikk forstand. Denne funksjonen har blitt overtatt av andre medier, først av massemediene, så i tillegg av de sosiale digitale mediene. Ved siden av denne mediehistoriske utviklingen har scenekunstens modernistiske tilbaketrekning til et autonomt kunstrom, til *black boxen* i bokstavelig og overført forstand, blitt anført som årsak til marginalisering. Christopher B. Balme går i sin bok *The Theatrical Public Sphere* (2014) så langt å si at teatret har gitt opp eller forlatt sin offentlighetsstatus i den grad at forestillinger foregår i en kvasi-privat sfære, med svært lite relevans for den generelle offentligheten.³⁶ Han skriver om «theatre's increasing marginality as an agent in the public

sphere», om «the increasing social and political marginalization of theatrical performance as part of the wider public».³⁷

Og det spørres om denne marginaliseringen ikke er enda mer alvorlig for den frie scenekunsten enn for andre deler av scenekunstheltet. Når det i det frie feltet som regel ikke så mye er et spørsmål om hvorvidt man får en god eller dårlig kritikk, men om man *overbødet* får en kritikk, er det et tegn på en ekstrem marginal posisjon i offentligheten. I tillegg til denne usynliggjøringen i dagens mediesamfunn kommer et mer selvskapt problem når den frie scenekunsten først og fremst forholder seg til et innviet innsiderpublikum.

Offentlighet som debatt vs. offentlighet som (forestilt) fellesskap

For å forstå konfliktene rundt 22. juli-forestillingene må vi ta høyde for at selv om teateret har mistet sin plass som sentral arena for den demokratiske offentligheten, forblir det et offentlig sted, og det har, ikke minst, beholdt status som *offentlighetens symbolske sted*³⁸. Selv om de avgjørende debattene ikke skjer på teateret, og selv om det konkrete samlede publikum ikke er representativt for den generelle offentligheten, så kan det fremdeles *symbolisere* offentligheten. Jeg antar at det henger sammen med teaterinstitusjonens historie og scenekunstens spesifikke medialitet. Publikum og aktørene må være ko-presente³⁹ for at forestillinger kan finne sted, for at aktørenes handlinger på scenen kan bevitnes av publikum i salen. Teaterets kollektive produksjon, distribusjon og resepsjon, knyttet til et konkret fysisk sted gjør at det oppstår en anskuelig mikro-offentlighet, en ansikt-til-ansikt-situasjon, som både kan oppleves innenifra og tolkes utenifra som offentlighetens symbolske sted. Dermed kan det som foregår i teatersalen fremstå som – i emfatisk forstand – *offentlig*, det vil si bevitnet av allmennheten, på vegne av dem som ikke er tilstede.

Til forskjell fra offentlighet som diskurs og debatt handler det her om offentlighet som et (forestilt) fellesskap⁴⁰, jf. David Wiles' distinksjon mellom teater som medium for å artikulere debatter versus teater som medium for å danne fellesskap.⁴¹ «In the German idiom, is it a tool for *Gesellschaft* or *Gemeinschaft*?»⁴² I den grad teateret fremdeles har status som et av offentlighetens symbolske steder, er det forståelig at selve faktumet at Breiviks tekster brukes på en teaterscene, bevitnet av et tilstedeværende publikum, vedkommer også dem som *ikke* er tilstede. Samtidig blir det klart hvorfor det kan oppfattes som mye farligere å bruke disse tekstene på teaterscenen enn at de ligger fritt tilgjengelig på nettet. Det handler ikke om distribusjonens kvantitet, men om dens antatte kvalitet. Inngår tekstene i en fremføring på en teaterscene, er det som om allmennheten lytter til og dermed implisitt godkjenner tekstene – en slik implikasjon ligger ikke i offentliggjøring som skriftlig referat på internett.

Skandalen ligger dessuten i scenekunstens kroppsliggjøring. Kanskje er det det verste tabu at noen kunne tenke seg å prøve «å være ham», bevitnet og dermed godtatt av et teaterpublikum. Det er langt ifra hva som skjer i *Breiviks Erklæring*, og selv i *Manifest 2083* blir det først og fremst en teatral utprøving, ingen naturalistisk-realistisk dramatisering,⁴³ men skandalen ligger ikke i hvordan forestillingene faktisk og konkret behandler materialet på scenen. Den ligger i ideen om hva bruken av tekstene på en teaterscene betyr for offentligheten, forstått som et forestilt fellesskap, til forskjell fra offentlighet forstått som arena for diskurs og debatt.

En reaktivering av teaterets offentlighet

Man kan avvise protestene mot *Manifest 2083* og *Brevviks Erklrning* som mistillit til teatermediet, basert på fantasien om forestillingene. Man kan også snu det og ta konfliktene rundt forestillingene som et tegn på at forestillingene engasjerer seg i et kulturelt omkjempet – og dermed også samfunnsmessig relevant – felt. Ifølge Balme trengs det ikke nvendigvis en skandale, men en slik skandale kan indikere at den teatrale offentligheten er reaktivert og koblet på den allmenne offentligheten, her forstått som arena for diskurs og debatt:

To what extent is the theatrical public sphere affected at all by the performance event? [...] [T]heatre in performance mode remains a realm of intensity, eliciting a wide variety of libidinal and affective as well as cognitive responses. The theatrical public sphere is affected when these intensities spill *out of the auditorium* and intervene in and engage with *sensitive social discourses*.⁴⁴

Brevviks Erklrning og *Manifest 2083* engasjerer seg i «kampen om fortellingen»⁴⁵ etter terrorangrepet 22. juli. Det er i aller høyeste grad en «sensitive social discourse»⁴⁶, særlig i Norge, men også i andre europeiske land. Hvem eller hva var under angrep 22. juli 2011 og hvorfor? Den norske offentligheten ble veldig fort fanget i en konsensus om at det var «en mot oss», «en mot Norge/allmennheten/demokratiet».⁴⁷ Men hvem er «vi» nr den som angriper «oss» er «en av oss»⁴⁸?

Trangere (for)handlingsrom etter 22. juli – ikke bare for kunsten

Allerede i 2012 slo Norsk journalistlag fast at det hadde blitt «mindre åpenhet etter 22. juli». ⁴⁹ Dette kom frem i en omfattende spørreundersøkelse blant norske journalister, presentert under markering av Pressefrihetens Dag i 2012.⁵⁰ Journalistenes oppfattelse av eget handlingsrom blir bekreftet av nyere samfunnsvitenskapelig forskning som viser at pressens kritiske funksjon og muligheter for åpen debatt ble svekket etter 22. juli.⁵¹

Den nylig publiserte antologien *Norge etter 22. juli: Forhandlinger om verdier, identiteter og et motstandsdyktig samfunn*⁵² inneholder flere artikler som tematiserer at rommet for uenighet har generelt blitt mindre i den norske offentligheten etter 22. juli.⁵³ Manglende rom for debatt må også ses i sammenheng med at tolkningsrommet etter terrorhendelsene var (og er) trang. Sosialantropologen Åshild Kolås slår i sin artikkel i ovenfor nevnte antologi fast at «the overwhelming social mobilization just after the attacks was followed by a hesitant political debate that was confined within narrow frameworks of understanding».⁵⁴

I skrivende stund, syv år etter terrorangrepet, er det tydelige tegn på at dette trange tolkningsrommet har lagt lokk på viktige politiske debatter som, for eksempel, brøt seg frem i konflikten rundt et Facebook-oppslag til daværende justisminister Sylvi Listhaug (FRP) i mars 2018 som førte til at hun måtte trekke seg som justisminister. At disse debattene fremstår som særdeles farlig for den kollektive norske identiteten, henger sammen med hvordan det forestilte og opplevde fellesskapet etter 22. juli har blitt det dominerende perspektivet i den offisielle kulturelle responsen slik den for eksempel viser seg i utstillingen til *22. juli senteret* i Oslo.⁵⁵

Selv i norsk skole er temaet så og si tabubelagt.⁵⁶ Når Det Europeiske Wergelandsenteret presenterer læringsressurser om 22. juli,⁵⁷ finner vi materialet om «kontroversielle tema» som er definerte slik:

Kontroversielle tema beskrives ofte som konflikter eller problemer som er aktuelle, vekker sterke følelser og bidrar til motstridende forklaringer og løsninger avhengig av ulike overbevisninger, verdier og/eller konkurrerende interesser. De har derfor en tendens til å skape splid i samfunnet. Slike tema er ofte svært kompliserte og umulig å avklare bare ved å legge frem fakta.⁵⁸

Kontrasten til de ikoniske bildene av rosetogene fra juli 2011 og av «folkehavet» syngende Barn av regnbuen fra april 2012, som har brent seg inn i den kollektive bevisstheten som symboler på det samlede «vi»,⁵⁹ er slående. Debatten er farlig, fordi den tilsynelatende truer det opplevde og forestilte fellesskapet etter terrorangrepet.

Marginale rom og flyktighet

Teater som offentlighetens symbolske sted hvor det tilstedeværende publikum symboliserer det forestilte fellesskapet, er spesielt fremtredende ved etablerte og offentlig subsidierte teaterinstitusjoner, for eksempel ved Nationalteatret hvor denne funksjonen allerede ligger i navnet. Å vise Milo Raus *Brevviks Erklæring* på Nationalteatret hadde rett og slett vært utenkelig. Men i dette perspektivet er kanskje Black Box teater heller ikke det rette stedet? Selv om fri scenekunst oppsto med en impetus om å skape en mot-offentlighet,⁶⁰ og det fri scenekunstopublikum i dag er en relativ lukket, og om ikke homogen, så i hvert fall ikke sosialt, kulturelt og politisk representativ, del-offentlighet, så er i dag de etablerte visningsarenaene for fri scenekunst nettopp: etablerte institusjoner.

Det er i denne sammenheng påfallende at fri scenekunst oppsøkte «ikke-teater-rom», gikk ut av black boxen, i bokstavelig og i overført forstand, inn i det jeg vil betegne som marginale rom – sett ut fra scenekunstens institusjonaliserte rom – for å tematisere 22. juli.

Det gjelder for eksempel prosjektet *Ikke direkte råka* av Maria Tryti Vennerød (2012), *22. juli-lesningen* på Sakprosafestivalen (2013), Kate Pendrys *Points of Pain* (2014) og Julian Blaues *Scenefilosofisk fakultet for kunstbasert terrorforskning* (2014). *Ikke direkte råka* var et scenebloggprosjekt som ble gjennomført parallelt med at rettssaken mot gjerningsmannen foregikk i Oslo Tingrett. Det ble realisert som en kombinasjon av en digital blogg, skrevet og publisert dag-for-dag av dramatikerinnen Maria Tryti Vennerød, mens rettssaken foregikk,⁶¹ og ukentlige sceniske lesninger på bokhandelen Halvbroren, Cappelen Damms bokhandel i Akersgata i Oslo, som involverte en rekke norske scenekunstnere. *22. juli-lesningen* ble vist på Litteraturhuset under Sakprosafestivalen høsten 2013, og Kate Pendrys *Points of Pain*, som opprinnelig ble utviklet til Ytringsfrihetsfestivalen *Red Zone* i Beirut/Kairo (mai 2014),⁶² ble senere vist på Historisk Museum i Oslo (13. juni 2014) og på Ytringsfrihetsdagene på Litteraturhuset i Skien (22. oktober 2014). Julian Blaues performance fant sted som del av programmet til utstillingen *Vi lever på en stjerne* på Henie Onstad Kunstsenter i Bærum. Sistnevnte er selvfølgelig en meget etablert kunstinstitusjon, men ikke desto mindre et «ikke-teater-rom». Det kan se ut som at disse stedene var – i den gitte

kulturelle situasjonen etter terrorangrepet 22. juli – mer egnet til å bearbeide 22. juli enn etablerte scenekunstvisningssteder, altså teatre,⁶³ deriblant Black Box teater i Oslo. Fordelen med disse ikke-teater-stedene er at man slipper, eller demper, statusen som følger med etablerte teaterhus til å være offentlighetens symbolske sted.

I tillegg til at det oppsøkes marginale rom, er det et fellestrekk for de nevnte forestillingene og prosjektene at de vektlegger flyktigheten og skisseaktigheten til hendelsen. De fremstår ikke som formfullendte verk, men som desiderte utprøvinger (for eksempel som sceniske lesninger). I tillegg preges flere av de nevnte forestillingene av en markant selv-refleksivitet gjennom en verk-intern forhandling om kunstens handlingsrom i forhold til 22. juli.⁶⁴

Eget (handlings-)rom?

Har scenekunsten altså et eget handlingsrom? I min argumentasjon fremstår kunstens handlingsrom i forhold til 22. juli ikke som kunstens eget rom, løsrevet fra offentlig debatt eller kollektive kulturelle prosesser for øvrig. I de drøftede og omtalte casene er det kunsten selv som begir seg ut i verden gjennom spesifikke estetiske og dramaturgiske strategier. Dessuten er scenekunstens egne rom, i ordrett forstand, altså de etablerte visningsstedene som vi kaller «teatre», underlagt historisk-kulturelle betingelser som knytter dem tett til offentligheten som *forestilt fellesskap*. Det gjelder ikke bare for institusjonsteatre, men også for etablerte visningsarenaer for fri scenekunst. Forskjellen mellom Black Box teater og Nationaltheatret er i den henseende ingen *arts*-forskjell, bare en *grads*-forskjell.

Samtidig ligger det et handlingsrom i scenekunstens måter å kommunisere på. Når forestillinger handler om eller tar opp 22. juli, så *forhandles* vår tolkning og våre måter å forholde oss til hendelsene, inkludert gjerningsmannen. En slik forhandling er nødvendigvis kulturelt omstridt. «22. juli» er et kontroversielt tema⁶⁵ – ikke bare i kunsten. Som vi har sett, fremstår tolknings- og debatt-rommet etter 22. juli som begrenset for mange samfunnsaktører og i mange samfunnsfelt. De omtalte forestillingene prøver å bidra til å utvide dette rommet.

For å gjøre det, trenger de fysiske steder – visningsarenaer. Det er påfallende at fri scenekunst som tematiserer 22. juli, i stor grad har oppsøkt marginale rom – sett ut ifra scenekunstheltet. Denne selvmarginaliseringen har imidlertid en annen valør enn den som Balme omtaler⁶⁶. Mens den modernistiske tilbaketrekning til et autonomt kunstrom bidrar til at scenekunsten mister relevans for den allmenne offentligheten, forstått som diskurs og debatt, er de her omtalte visningene på ikke-teater-steder et forsøk på å koble seg igjen på denne offentligheten.

Et sentralt punkt i min argumentasjon er at forestillinger som er preget av en heteronomi-estetikk, ikke kan forsvares med autonomi-estetiske ideer om et lukket og adskilt kunstrom eller med kunstens generelle egenverdi. En avgjørelse om å vise en forestilling som *Brevviks Erklæring* kan og burde ikke begrunnes med «å forsvare et prinsipp»⁶⁷. Gjennom en slik begrunnelse fraskriver man seg ansvar for en spesifikk kunstnerisk kvalitetsvurdering samt for å avveie ulike hensyn mot hverandre. Vi trenger kontekst- og verkspesifikke kvalitetsvurderinger og en avveining av motstridende hensyn – både for å forstå og for å opprettholde kunstens handlingsrom i dag.

Noter

¹ Moe, «Fri ytring under press».

² Moes foredrag ble i etterkant av seminaret publisert på to nettsteder, først på NTO (Norsk Teater- og Orkesterforening) sin nettside, noen dager senere også på *scenekunst.no*. På *scenekunst.no* er teksten publisert som debattartikkel, men den utløste, så vidt jeg vet, ingen offentlig debatt.

³ En produksjon av Milo Rau og IIPM. Min oversettelse av tittelen: Breiviks forklaring.

⁴ Moe, «Fri ytring under press».

⁵ Slaata og Okstad, *Når kunstnere vurderer ytringsfrihet i Norge*. Rapporten ble til som del av Fritt Ords monitorprosjekt Status for ytringsfriheten i Norge.

⁶ Ibid., 4–5.

⁷ Ibid.

⁸ Moe, «Fri ytring under press».

⁹ Black Box teater i Oslo, BIT Teatergarasjen i Bergen og Teaterhuset Avant Garden i Trondheim.

¹⁰ BIT, «Om oss».

¹¹ Fieldseth, *Fri scenekunst i praksis*, kapitel 6, 77–98. Fieldseth legger vekt på den gjensidige avhengigheten som oppstår i disse institusjonelle strukturene (se for eksempel *ibid.*, 97), mens jeg her legger vekt på en maktubalanse.

¹² Jf. Fieldseth: «Programmering innebærer utvelgelse. Det vil alltid være noe som ikke passer inn i en valgt profil, eller som ikke blir sett» (*ibid.*).

¹³ Se for eksempel Fieldseth, *Fri scenekunst i praksis*, 80; og Brauneck, *Das freie Theater*, 41.

¹⁴ *MOToffentlighet – Kunstmonstring 2016*, var et prosjekt initiert av Kunstløftet. Se: <http://www.motoffentlighet.no/>.

¹⁵ Moe, «Fri ytring under press».

¹⁶ For en detaljert beskrivelse og en næranalyse av *Breiviks Erklæring* se min artikkel Böhnisch, «Å gi Breivik en scene?».

¹⁷ Böhnisch, «22. juli på teaterscenen?», 12.

¹⁸ Moe, «Fri ytring under press».

¹⁹ Ibid.

²⁰ Stene, «22/7: Kampen om fortellingen».

²¹ Stenes tekst er publisert i *Rushprint*, et magasin for film/tv- og kinolivet i Norge og Norden. Stene skriver på vegne av et «vi, som bruker tiden vår på å skape og forstå fortellinger» (*ibid.*).

²² Moe, «Fri ytring under press».

²³ Som del av utstillingen «CaféTeatret 1971–2011 – og nu!» på *Teatermuseet* i Hofteatret i København.

²⁴ Situasjonen ble dessuten del av en intern konflikt mellom Johnsen og styret til Dramatikkens Hus, som ikke forble intern, men delvis eksponert offentlig.

²⁵ Se Ihler, «Min frustrasjon».

²⁶ Som da burde ses i sammenheng med den generelt meget omfattende internasjonale mediedekningen av 22. juli terroren og dens ettervirkninger. For å eksemplifisere denne medieinteressen kan vi anføre at det var 2000 representanter for 265 medier som søkte og fikk adgang til 22. juli-hovedforhandlingen i Oslo Tingrett (Oslo Tingrett, *Domstolsarbeidet i 22. juli-saken*, 83).

-
- ²⁷ *Manifest 2083* hadde premiere 15. oktober 2012 på CaféTeatret i København/Danmark.
- ²⁸ I henhold til IIPMs nettside har den i skrivende stund blitt spilt i over ti europeiske land (jf. IIPM, «Alle Projekte: Breiviks Erklæring»).
- ²⁹ Se mine artikler Böhnisch, «Soydans *ikke*-Breivik og Højgaards ikke-*ikke*-Breivik»; og Böhnisch, «Å gi Breivik en scene?».
- ³⁰ Moe, «Fri ytring under press».
- ³¹ Se Böhnisch, «Soydans *ikke*-Breivik og Højgaards ikke-*ikke*-Breivik», 38–39.
- ³² Moe, «Fri ytring under press»..
- ³³ Mine artikler Böhnisch, «Å gi Breivik en scene?»; Böhnisch, «Soydans *ikke*-Breivik og Højgaards ikke-*ikke*-Breivik»; og Böhnisch, «Into the Blind Spots», kan leses som eksempler på slike lesninger.
- ³⁴ Moe, «Fri ytring under press.»
- ³⁵ Interessant i denne sammenhengen er at det ikke kom noen offentlige protester da videodokumentasjonen av *Manifest 2083* ble vist på dansk TV (DR2) på 2. årsdagen (22. juli 2013) til terrorangrepet.
- ³⁶ Balme, *The Theatrical Public Sphere*, 17.
- ³⁷ Ibid., 16.
- ³⁸ Jf. Lehmann, «Prdramatische und postdramatische Theater-Stimmen», 50.
- ³⁹ Jf. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.
- ⁴⁰ Begrepet forestilt fellesskap, på engelsk «imagined communities», ble lansert av statsviteren Benedict Anderson i boken *Imagined communities*.
- ⁴¹ Wiles, *Theatre and Citizenship*, 212.
- ⁴² Ibid., original kursivering.
- ⁴³ For en nærmere beskrivelse og analyse se min artikkel Böhnisch, «Soydans *ikke*-Breivik og Højgaards ikke-*ikke*-Breivik».
- ⁴⁴ Balme, *The Theatrical Public Sphere*, 15, mine kursiveringer.
- ⁴⁵ Jf. Stene, «22/7: Kampen om fortellingen».
- ⁴⁶ Jf. Balme, *The Theatrical Public Sphere*, 15.
- ⁴⁷ Jf. Ldn, «Peace, love, depoliticisation and the domestic alien». Se også Rafoss, *Terrorens kulturelle logikk*.
- ⁴⁸ Jf. Seierstad, *En av oss*.
- ⁴⁹ Norsk Redaktørforening, «Mener det har blitt mindre åpenhet», min kursivering.
- ⁵⁰ Idås, «Journalistenes mte med myndighetene».
- ⁵¹ Thorbjørnsrud & Figenschou, «Det er en tid for alt?»
- ⁵² Syse, red.
- ⁵³ Se for eksempel Ezzati, «Grenser for fellesskap: Mangfold og uenigheter i lys av 22. juli».
- ⁵⁴ Kolås, «Forståelsen av 22. juli», 109.
- ⁵⁵ Böhnisch, «Telling the Story of '22 July'».
- ⁵⁶ Anker & von der Lippe, «Når terror ties i hjel».
- ⁵⁷ The European Wergeland Centre, «Læringsressurser».
- ⁵⁸ Utdanningsdirektoratet, * undervise i kontroversielle tema*, 13.

⁵⁹ Sistnevnte bilde er da også sentralt plassert i utstillingen til *22. juli senteret* i Høyblokka i Regjeringskvartalet (Oslo). Fotografiet dekker endeveggen til det siste rommet, det vil si, det er det siste man ser, før man forlater utstillingen.

⁶⁰ Jf. Brauneck, *Das freie Theater im Europa der Gegenwart*.

⁶¹ Vennerød, *Ikke direkte råka*.

⁶² *Points of Pain* hadde en offentlig prøvevisning på Dramatikkens Hus i Oslo, 2. mai 2014.

⁶³ Som kjent, er teateret den eneste kunstformen hvor bygget det vises i, har samme betegnelse som selve kunstarten. Denne koblingen mister man når man bruker scenekunst-begrepet – det er, i mine øyne, en av grunnene til at vi burde holde fast ved et (åpent) teaterbegrep som kan brukes synonymt med scenekunstbegrepet.

⁶⁴ Se min analyse av *Ikke direkte råka* i Böhnisch, «Into the Blind Spots», 161–170.

⁶⁵ Jf. Utdanningsdirektoratet, *Å undervise i kontroversielle tema*.

⁶⁶ Balme, *The Theatrical Public Sphere*, 36–37.

⁶⁷ Jr. Moe, «Fri ytring under press».

Bibliografi

- Anderson, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* [revidert utgave]. London: Verso, 2006 [1983].
- Anker, Trine og Marie von der Lippe. «Når terror ties i hjel: En diskusjon om 22. juli og demokratisk medborgerskap i skolen». *Norsk pedagogisk tidsskrift* 99, nr. 2 (2015): 85–96. <https://www.idunn.no/npt/2015/02/naar-terror-ties-i-hjel-en-diskusjon-om-22-juli-og-demokr>
- Balme, Christoffer B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- BIT Bergen Internasjonale Teater. «Om oss». Hentet 12. november 2017 fra <http://bit-teatergarasjen.no/om-oss>
- Brauneck, Manfred og Das ITI Zentrum Deutschland, red. *Das freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*. Bielefeld: Transcript, 2016.
- Böhnisch, Siemke. «Into the Blind Spots: Theatrical Approaches to the Terror Attacks in Norway 22 July 2011». *European Journal of Scandinavian Studies* 46, nr. 1 (2016): 157–179. DOI: <https://doi.org/10.1515/ejss-2016-0010>
- «Telling the Story of '22 July': A Dramaturgical Analysis of the 22 July Centre Exhibition». Conference Paper. *SASS Annual Conference 2016 – Circulations*. New Orleans: Society for the Advancement of Scandinavian Study. 28.–30. april 2016.
- «Soydans *ikke*-Breivik og Højgaards *ikke-ikke*-Breivik: 22. juli i et dokumentarteaterperspektiv». *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, nr. 21 (2014): 36–48.
- «Å gi Breivik en scene? Scenekunst etter 22.juli: Med en næranalyse av Milo Raus 'Breiviks Erklæring'». *Ekefrase. Nordisk tidsskrift for visuell kultur* 5, nr. 1 (2014): 17–34. [En lett forkortet versjon av denne artikkelen ble publisert 30. juni 2015 på *Morgenbladets* tidsskriftportal, URL: <https://morgenbladet.no/2015/06/gi-breivik-en-teaterscene>]
- «22. juli på teaterscenen?» *DRAMA. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, nr. 3 (2013): 10–13.
- Ezzati, Rojan Tordhol. «Grenser for fellesskap: Mangfold og uenigheter i lys av 22. juli». Kapittel 3 i *Norge etter 22. juli: Forhandlinger om verdier, identiteter og et motstandsdyktig samfunn*, redigert av Henrik Syse, 47–65. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2018. DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.37.ch3>
- Fieldseth, Melanie. *Fri scenekunst i praksis: Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*. Oslo: Kulturrådet, 2015.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Idås, Trond. «Journalistenes møte med myndighetene etter 22. juli: Demokrati, åpenhet og tilgjengelighet?» Presentasjon på *Pressefrihetens dag* 3. mai 2012. Hentet 5. oktober 2018 fra <https://www.nored.no/Redaktoernyheter/Mener-det-har-blitt-mindre-aapenhet-etter-22.-juli>

- Ihler, Bjørn. «Min frustrasjon». *Aftenposten* 6.februar 2012. Hentet 17. september 2013 fra http://www.aftenposten.no/meninger/Min-frustrasjon-6756543.html?fb_ref=.TzAXU4dPcqc.like&fb_source=home_multiline#.UjmwuyhwZrD
- IIPM. «Alle Projekte: Breiviks Erklaring». Hentet 5. mai 2018 fra <http://international-institute.de/you-will-not-like-what-comes-aft'1er-america/>
- Kolås, Åshild. «Forståelsen av 22. juli». Kapittel 6 i *Norge etter 22. juli: Forhandlinger om verdier, identiteter og et motstandsdyktig samfunn*, redigert av Henrik Syse, 109–125. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2018. DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.37.ch6>
- Lehmann, Hans-Thies. «Pradramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance». I *Kunst-Stimmen*, redigert av Doris Kollesch og Jenny Schrodl, 40–66. Berlin: Theater der Zeit, 2004.
- Loden, Hans. «Peace, love, depoliticisation and the domestic alien: national identity in the memorial messages collected after the terror attacks in Norway 22 July 2011». *National Identities* 16, nr. 2 (2014): 157–176. DOI: <https://doi.org/10.1080/14608944.2014.918593>
- Moe, Jon Refsdal. «Fri ytring under press». *Norske teater- og orkesterforening*. Publisert 16. november 2015, hentet 5. januar 2016 fra <http://www.nto.no/Presserom/NTO-skrift/Fri-ytring-under-press> [gjenpublisert 18. november 2015 som debattartikkel pa *Scenekunst.no*, <http://www.scenekunst.no/sak/fri-ytring-under-press/>]
- Norsk Redaktorforening. «Mener det har blitt mindre openhet etter 22. juli». Publisert 3. mai 2012, hentet 5. oktober 2018 fra <https://www.nored.no/Redaktoernyheter/Mener-det-har-blitt-mindre-aapenhet-etter-22.-juli>
- Oslo Tingrett. *Domstolsarbeidet i 22. juli-saken: Erfaringsrapport*. Oslo: Oslo Tingrett, 2013. <https://www.domstol.no/globalassets/upload/obyr/internett/domstol.no-22-7/evalueringsrapport-2013-liten-str.pdf>
- Rafoss, Tore Witsoe. *Terrorens kulturelle logikk. Det offentlige ordskiftet etter 22. Juli*. Ph.d.-avhandling. Oslo: Det samfunnsvitenskapelige Fakultet, Universitetet i Oslo, 2016. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/50236>
- Seierstad, Asne. *En av oss: En fortelling om Norge*. Oslo: Kagge, 2013.
- Slaatta, Tore og Hanne M. Okstad. *Nar kunstnere vurderer ytringsfrihet i Norge, anno 2014*. Oslo: Institutt for samfunnsforskning, 2014. http://www.frittord.no/images/uploads/files/N%C3%A5r_kunstnere_vurderer_ytringsfrihet.pdf
- Stene, Øystein. «22/7: Kampen om fortellingen». Publisert 26. juli 2011, hentet 14. november 2017 fra <http://rushprint.no/2011/7/227-kampen-om-fortellingen/>
- Syse, Henrik, red. *Norge etter 22. juli: Forhandlinger om verdier, identiteter og et motstandsdyktig samfunn*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2018. DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.37>
- The European Wergeland Centre. «Laringsressurser.» Hentet 5. oktober 2018 fra <http://nor.theewc.org/Content/Hva-vi-gjoer/22.-juli-og-demokratisk-medborgerskap/Laeringsressurser>

Thorbjørnsrud, Kjersti og Tine Ustad Figenschou. «Det er en tid for alt? Norsk mediedebatt i året etter 22. juli». Kapittel 4 i *Norge etter 22. juli: Forhandlinger om verdier, identiteter og et motstandsdyktig samfunn*, redigert av Henrik Syse, 67–83. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2018. DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.37.ch4>

Utdanningsdirektoratet. *Å undervise i kontroversielle tema: Undervisning i kontroversielle tema gjennom opplæring i demokratisk medborgerskap og menneskerettigheter (EDC/HRE). Læringsressurs for lærere*. 2017. <https://rm.coe.int/a-undervise-i-kontroversielle-tema/1680748448>

Vennerød, Maria Tryti. *Ikkje direkte råka. Dagbok 16/4–22/6 2012. Her er alt i ein post, kronologisk*. Weblog. Hentet 1. juni 2018 fra <https://www.forlagsliv.no/ikkjedirekteraaka/2012/06/29/ikkje-direkte-raka-dagbok-164-226-2012-her-er-alt-i-ein-post-kronologisk/>

Wiles, David. *Theatre and Citizenship: The History of a Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Forestillinger/sceniske prosjekter

22. juli-lesningen. Dramaturg: Kristian Lykkeslet Strømskag. Premiere [engangshendelse] 19. oktober 2013, *Saksprosafestivalen*, Litteraturhuset, Oslo. [Sett 19. oktober 2013 på Litteraturhuset i Oslo.]

Blaue, Julian. *Scenefilosofisk fakultet for kunstbasert terrorforskning*. Premiere [engangshendelse] 16. mars 2014, Hennie Onstad Kunstsenter: Oslo. [Sett 16. mars 2014 på Hennie Onstad Kunstsenter i Oslo.]

Lollike, Christian / CaféTeateret. *Manifest 2083*. Premiere 15. oktober 2012, CaféTeateret: København. [Sett 16., 18. og 19. oktober 2012 på CaféTeateret i København; 28. oktober 2012 på Dramatikkens Hus i Oslo; og 10. og 11. september 2014 på *Bastardfestivalen* i Trondheim.]

Pendry, Kate / Dramatikkens Hus. *Points of Pain*. Premiere mai 2014 på yringsfrihetsfestivalen *Red Zone – Free the Arts*: Beirut.

Rau, Milo / Campo & International Institute of Political Murder. *Five Easy Pieces*. Premiere 14. Mai 2016, *Kunstenfestivaladesarts*: Brussel.

Rau, Milo / International Institute of Political Murder. *Hate Radio*. Premiere 1. desember 2011, HAU – Hebbel am Ufer: Berlin. [Sett 20. mars 2013 på *Oslo Internationale Teaterfestival*, Black Box teater i Oslo.]

Rau, Milo / International Institute of Political Murder. *Brevviks Erklæring*. Premiere 19. oktober 2012, Lichthaus Kino: Weimar. [Sett 27. oktober 2012 ved monologfestivalen *Jenseits von Gut und Bse* på TeaterDiscounter i Berlin; samt 18. juni 2013 ved teaterfestivalen *Jetzt! Neues Dokumentartheater aus Europa* på Johannes Gutenberg-Universität i Mainz.]

Vennerød, Maria Tryti / Cappelen Damm og Dramatikkens Hus. *Ikkje direkte råka*. Serie iscenesatte lesninger [engangshendelser], spilleperiode 26. april – 22. juni 2012, Halvbroren Bokhandel: Oslo. Involverte regissrer: Kai Johnsen, Ole Johan Skjelbred, De Utvalgte, Gjertrud Jynge og Kirsti Stub, Jon Tombre og Trine Falch.

En særegen form for oppmerksomhet

Melanie Fieldseth

Abstract

In this article I take a closer look at the work of Mette Edvardsen and Morten Traavik. Their respective bodies of work have little in common in artistic terms, yet both have generated public debate. Rather than being based on informed, critical engagement with the work and practice of these artists, the debate has largely questioned the value of what they do and the public funding that supports it. I see this debate as a reminder of how art necessarily acts or works within contexts, and of the need for qualified insights into how it does so. Within the performing arts, scholars have been thinking about concepts of autonomy and heteronomy and how they might contribute to understanding different practices and experiences of contemporary performing art. These ideas inform this article, which examines the work and practice of Edvardsen and Traavik with an emphasis on aesthetic, dramaturgical and contextual perspectives.

Keywords: Dramaturgy, autonomy, heteronomy, Mette Edvardsen, Morten Traavik

Om forfatteren

Melanie Fieldseth arbeider som skribent, dramaturg og med forsknings- og utredningsoppdrag. Hun har vært scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd, der hun i perioder har vært tilknyttet FoU-seksjonen. På oppdrag fra Kulturrådet skrev hun *Fri scenekunst i praksis*, et kunnskapsprosjekt om den frie scenekunstens utvikling i Norge. Hun har vært dramaturg på Black Box teater og medredaktør i tidsskriftet 3t. Som skribent har hun bidratt til forskjellige fagpublikasjoner og har i tillegg virket som kritiker. Fieldseth har hovedfag i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen. Hun arbeider med en bok om historien til Teaterhuset Avant Garden som forventes utgitt i 2020.

msfieldseth@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2019 © Melanie Fieldseth

Nummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie

Medredaktør: Julie Rongved Amundsen. For TVS: Ragnhild Gjefsen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

En særegen form for oppmerksomhet

Innledning

«For meg handler det også alltid om å skape en opplevelse som publikum, eller leseren, skal kunne ta del i og omskape til sin egen.»¹ Mette Edvardsen

«Folk får selv vurdere om det er ren kunst, eller en politisk performance. Det er ikke noe som er rett og feil.»² Morten Traavik

Hvordan kan scenekunst virke i verden som kunstneriske handlinger? Dette er et kjernesporsmål i en tid hvor kunstens rolle i samfunnet er satt under debatt. Med hensyn til fri scenekunst dreier debatten i norsk sammenheng seg ofte om bruken av offentlige midler til å støtte ny kunstproduksjon, om denne kunsten er riktig bruk av skattekrone, og ellers viktig nok til å løftes inn i det offentlige ordskiftet gjennom omtaler og kunstkritikk i allmenne medier. Det handler med andre ord om kulturpolitiske og verdimessige standpunkter. I et slikt klima for offentlige ytringer kan det være trangt om plassen. Nærgående analyser av hvordan et kunstnerisk arbeid er bygget opp, og hvordan det virker i møte med publikum og omverden, kan tape terreng. Men det er nettopp i slike analyser at interessante svar kan ligge.³

I 2017 gjorde Sløseriombudsmannen sin inntreden i det offentlige ordskiftet om fri scenekunst. Den selvtitulerte, anonyme ombudsmannen har fattet interesse for en rekke kunstnere, men særlig Mette Edvardsen ble gjenstand for en uinformert og feilinformert vrede drevet frem av en ideologisk uenighet om bruken av offentlige midler.⁴ Det er selvfølgelig ikke første gang kunstnere som mottar offentlig tilskudd, blir kritisert på verdimessig grunnlag. I senere år er trolig Morten Traavik blant kunstnerne som har fått flest oppslag på grunn av et oppsiktsvekkende og tidvis kontroversielt virke.⁵

Utenom å motta offentlig tilskudd er det tilsynelatende lite som forener arbeidet til disse to kunstnerne. Edvardsen beskriver seg selv som en utøver. Hun tar utgangspunkt i dans og koreografi og er opptatt av scenekunst som praksis og situasjon.⁶ Traavik presenterer seg som regissør og kunstner hvis arbeid med iscenesettelse fremhever identitet som rollespill, og utfordrer grensene mellom kunstneriske uttrykk og en aktivistisk holdning til samfunnsmessige problemstillinger.⁷ Den lavmælte Edvardsen og den høylytte Traavik fremstår svært ulike som kunstneriske personligheter, samtidig som de begge to er sterkt tilstedeværende i sin kunst. De har til felles at kunstproduksjon inkluderer flere medier og materielle uttrykksformer enn sceneforestillinger alene, for eksempel bøker, video/film og objekter. De arbeider imidlertid med vidt forskjellige formspråk, formater og tematiske interesser, og de forholder seg til forskjellige kunstneriske og sosiale kontekster i sitt virke. De tar utgangspunkt i forskjellige kunstneriske tradisjoner – henholdsvis dans/koreografi og teater, og knytter an til ulike kunstneriske diskurser.

Den verdimeslige kritikken som er blitt rettet mot arbeidet til Edvardsen og Traavik, blander en kunstnerisk, kvalitetsmessig dom sammen med en ideologisk motivert fordømmelse.⁸ Man kan være både faglig og prinsipielt uenig i premissene som legges til grunn for kritikken, men denne typen mottakelse er like fullt en påminnelse om at scenekunst ikke er en isolert størrelse. Et kunstnerisk arbeid er en aktiv handling som virker innenfor en samfunnsmessig kontekst.

Påminnelsen om at kunsten står i en dynamisk relasjon til samfunnet, motiverer denne artikkelen. Med fraspark i den verdimeslige kritikken av Edvardsen og Traavik byr den på en estetisk og dramaturgisk lesing av aspekter ved deres respektive kunstnerskap. Ikke for å argumentere mot eller forsøke å forstå kritikken, men for å komme tettere på hvordan disse kunstnerskapene agerer. Edvardsen og Traavik benytter virkemidler og grep i sitt kunstneriske arbeid som krever ulike lese måter, og arbeidet vil følgelig analyseres på ulike nivåer. Mens beskrivelser av forestillinger og forestillingselementer gir innsikt i Edvardsens virke, er samspillet mellom arbeidsmåte, kontekst og medial fremstilling en sentral dimensjon hos Traavik. En estetisk og dramaturgisk lesing er også en subjektiv tolkning, men argumentasjonen som benyttes i denne artikkelen, tilstreber en faglig forankret analyse av disse kunstnerskapene.

Handlinger og virkninger

Når jeg presiserer at det spørres etter scenekunstens virkninger i kraft av å være *kunstneriske* handlinger, er det for å skjerpe blikket på egenskapene og elementene som utgjør et kunstnerisk arbeid, og hvordan disse agerer i møte med publikum og omverden. Et kunstnerisk arbeid kan i denne sammenhengen referere til noe avgrenset, for eksempel en forestilling, eller til en kunstners eller kunstnergruppes virke i betydning arbeidsmåter, overordnede valg eller posisjoner som kunstneren eller gruppen anvender eller inntar. Et utvidet begrep om dramaturgi som favner over både forestillingen og dens omgivelser, kan bidra til å belyse hvilke relasjoner og sammenhenger scenekunsten både skaper og virker i.

Dramaturgi er ikke blot en fortællemåde eller den enkelte forestillings struktur, men også den interaksjon, som et teater skaber med publikum og omverden. Et teater kan interagere med sit publikum, sin by og med mediernes på mange forskjellige måder og skabe en anden form for opmærksomhed på politiske, sociale og æstetiske forhold.⁹

Denne måten å tenke dramaturgi på anerkjenner at flere typer kontaktflater mellom kunst og omverden er virksomme i og rundt et kunstnerisk arbeid. Scenekunstens mulighet til å skape en særegen form for oppmerksomhet på bestemte forhold innebærer at det kunstneriske arbeidet trer frem, og henvender seg til publikum og omverden på spesifikke måter. Samtidig forutsettes det en interaksjon eller vekselvirkning, slik at konteksten for scenekunstens henvendelse også kan sies å være meningsbærende.

Forholdet mellom kunst og kontekst kan ses i sammenheng med hvordan begrepene autonomi og heteronomi er blitt gjenstand for faglig drøfting, og gis nye nyanser i møte med forskjellige kunstuttrykk. Sosialt engasjert kunst og kunstuttrykk som forutsetter deltakelse eller handling hos publikum, er eksempler på uttrykksformer der slike diskusjoner kan oppstå. Hensikten med å

sette disse begrepene opp mot hverandre er å vise hvordan kunstens sammenhenger kan betraktes som en del av, snarere enn atskilt fra, kunstverket.

Særlig i forbindelse med studier av scenekunst for barn og unge finnes det en interesse for å undersøke kunstuttrykk i et spenningsfelt mellom det autonome og det heteronome. To eksempler fra nyere faglitteratur åpner begrepenes bruksmåter:

Med autonom kunst forstår vi gjerne verk absolutt adskilt fra formidlingskontekst og publikum; det autonome verket er et verk i kraft av sin abstraksjon av materiale og adskillelse fra formidlingskontekst og publikum. Med heteronom kunst forstår vi gjerne verk som på ulike måter undersøker sin institusjonelle, arkitektoniske, sosiale og mediale kontekst, og derigjennom også undersøker og eventuelt endrer sine verkegenskaper og publikums status som betrakter på utsiden til deltaker. Det heteronome kommer til uttrykk gjennom hvordan materiale bearbeides gjennom produksjonsstrukturene, i relasjonen mellom verk og publikum og i det romlige.¹⁰

[Shannon] Jackson bruker begrepene autonomi og heteronomi på denne måten: “[...] the etymology that seems most helpful is the one that aligns ‘autonomy’ with ‘the condition of being self-governing’ and ‘heteronomy’ with ‘the condition of being governed by an external rule’” (Jackson, 2008, s. 140). Denne definisjonen fristiller autonomibegrepet fra den modernistiske forståelsen av det, og åpner isteden for dobbeltperspektiv som gjør det mulig å anerkjenne kunst som en egen erkjennelsesform og samtidig forstå og fortolke kunsten i relasjon til den konteksten den er produsert i.¹¹

Kanskje er det nettopp i disse områdene av kunstlandskapet at refleksjon over kunstens autonomi og heteronomi er særlig skarp. Kunstproduksjon for barn og unge kan tenkes å komme raskt i berøring med perspektiver på læring, formidling og hva som er relevant i livsverden til de unge. Samtidig drøfter denne faglitteraturen teorier og fenomener som i stor grad tilhører samtidens utøvende kunst mer generelt.

Begge eksemplene unngår det man kan kalle heteronomibegrepets skyggeside, nemlig tilknytningen til instrumentelle målsettinger, der kunst «redueres til effekt og målbare resultater»¹² eller underlegges eksterne betingelser og logikker som svekker muligheten til å ta kunstneriske valg. Isteden ser man forsøk på å holde fast ved kunstnerisk autonomi, men uten å isolere kunstens tilblivelse, virkninger og relasjon til publikum fra dens kontekst. Musikkforsker Astrid Kvalbein byr på en annen vri på spenningen mellom det autonome og heteronome. Hun skriver om muligheten for en estetisk form for heteronomi som springer ut av tanken om at, i hennes tilfelle, musikken «aldri har ‘rein’ mening» og går inn i et spill med andre elementer, dens omgivelser og til og med kontekster som er tilknyttet andre kunstfelt enn musikkens eget.¹³

Et utvidet begrep om dramaturgi, Kvalbeins formulering om estetisk heteronomi og diskusjonen om autonome og heteronome perspektiver på scenekunst, peker i retning av mer sammensatte forståelser av forholdet mellom kunst og kontekst. I et essay om performativitet omtaler scenekunsthforskeren Shannon Jackson den performative dimensjonen ved utøvende kunst på følgende måte: «[...] the reality-making capacity of the performative happens in the moment of a receiver’s ‘uptake’. A world is made in that exchange.»¹⁴ De estetiske og dramaturgiske

egenskapene ved et kunstnerisk arbeid er med på å skape premissene for hvordan det møter omverden eller, i Jacksons terminologi, inngår i en utveksling. Listen over elementer som åpner opp flerfoldige estetiske og dramaturgiske muligheter er gjenkjennelig: tid og rom, intensitet og skala, materialitet og medier, utøverens rolle og tilnærming, kropp og bevegelse, graden av abstraksjon, forhold til fiktive og sosiale virkeligheter.

Praksisens estetikk

«I am *I Am a Cat* by Soseki Natsume.» Jeg sitter på en av de brede avsatsene som skaper et lite, tilbaketrukket område i et ellers stort og luftig rom i Galerie Ravenstein, en historisk bygning i sentrum av Brussel som til daglig rommer kontorlokaler, butikker og spisesteder. Ved siden av meg sitter dansekunstneren Mette Edvardsen som nettopp har presentert seg. Edvardsen er en levende bok, og jeg er en lyttende leser. Rommet med de store vinduene som vender mot byggets storslåtte interiør, er, i anledning festivalen Kunstenfestivaldesarts 2017, omgjort til leserommet til *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*.

Time has fallen asleep in the afternoon sunshine er et prosjekt utviklet av dansekunstneren Edvardsen, men slik det ble omtalt av *Time Out London* i 2012, er det: «[...] not really a dance piece at all».¹⁵ Prosjekttittelen avslører en litterær tilknytning. Tittelen er en setning tatt fra et essay av Alexander Smith, slik den er sitert i Ray Bradburys roman *Fabrenheit 451*. Romanen gir en dystopisk skildring av en fremtid der underholdning og trivielle sysler svekker menneskets kunnskapstørst og kritiske refleksjon. Bøker er forbudt, og brannvesenets oppgave er å håndheve forbudet ved å finne og brenne alle bøker som er forsøkt gjemt unna. En motstandsgruppe har imidlertid flyktet til skogen. Gruppen har tatt på seg oppgaven av å bevare en bok hver ved å lære den utenat og dele den videre med kommende generasjoner.

Lik menneskene i skogen i Bradburys roman har Edvardsen og de medvirkende utøvere valgt seg en bok å lære utenat. Sammen utgjør de et levende bibliotek. Når dette biblioteket åpnes i forbindelse med en festival, fungerer det i stor grad etter et gjenkjennbart utlånsprinsipp. Publikum får oversikt over hvilke bøker som er tilgjengelige og når, og individuelt bestiller de den de ønsker seg. Tilskueren (betegnelsen brukes her i mangel på noe mer presist) møter opp til avtalt tid, som regel er prosjektet faktisk lokalisert i et eksisterende bibliotek, og – i en liten vri på den sedvanlige utlånsituasjonen – blir hentet av boken sin og ledet bort til et rolig sted for lesing.

Bøkene, eller utøverne, er lånt og lest av tilskuerne, eller rettere sagt *leser* bøkene seg for tilskuerne. Utøveren utsier boken sin så langt hun har lært den, og så langt utlånstiden tillater. Som leser kan det hende man får en relativt nyslått bok som arbeider med å få ordene under huden. Eller kanskje en mye lest utgave der ordene er lagret et sted dypt i utøverens kropp. For utøveren er lesingen en forlengelse av prosessen med å lære seg boken, slik utøveren Bruno De Wachter, som har vært en del av prosjektet i flere år, forklarer: «*Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* is a project of indefinite duration and the practice is not so much a preparation for a performance as a goal in itself. The lending moments during the festivals give the public an insight into that practice.»¹⁶

Lesingen er en del av en kontinuerlig praksis av å memorere og dele det som er memorert. De Wachter beskriver en situasjon der publikum møter en manifestasjon av denne praksisen. Lesesituasjonen kan derfor betraktes som et utsnitt av noe pågående, et segment av et tidskontinuum som deles mellom utøveren og tilskueren. Å gi praksisen forrang og gjøre den til selve den kunstneriske handlingen eller forestillingen, innebærer ikke ved første øyekast en fundamental endring av premissene for forholdet mellom utøver og tilskuer. Det er fremdeles utøveren som gjør noe, og tilskueren som tar imot det som gjøres. Samtidig åpnes det for grader av sosial interaksjon mellom dem, særlig i forkant og etterkant av lesingen. Tilskueren har også en viss grad av medbestemmelse over sin fysiske plassering og atferd i relasjon til utøveren.

De Wachter skriver at praksisen er et mål i seg selv, snarere enn å være forberedelse til forestillingen. Hva betyr det å dele en praksis med publikum? Hva er den virkelighetsskapende kapasiteten i en slik situasjon? Hva er det utøveren gjør?

The task of the performer does not consist in facilitating the book's understanding and allowing for its transformation into decipherable signs that give an orientation to the reading for the audience, but in giving the book a body that takes it in, creating a reading that is detached from dramatization.

[...]

The task of memorizing a book cannot consist only of acquiring some external contents by inserting them into one's own memory, without further consequences. It necessarily implies embodying the contents, which means that the linguistic matter mixes, melts, and integrates with the whole physical and psychic functioning of the person, intermingling with their experiences, altering their remembrances as well as their way to remember, changing their language and their way of reading.¹⁷

Scenekunsthforskeren Victoria Pérez Royo beskriver, i overnevnt sitat, hvordan lesesituasjonen som skapes i dette prosjektet, har lite å gjøre med formidling av litteratur eller det å gi tilskueren en innholdsmessig eller ekspressiv leseopplevelse. Det handler om å stille til skue en form for kroppsliggjort erfaring.

Både Royo og De Wachter peker på de formmessige forholdene prosjektet etablerer, og hvordan disse påvirker tilskuerens opplevelse. Det finner sted utenfor teatrets scenerom, ofte et sted som forbindes med bøker. Utøveren og tilskueren deler dette rommet, og den sosiale relasjonen mellom dem kan til en viss grad formes av begge partene. Disse forholdene skaper oppmerksomhet på lesing som en kroppslig og kognitiv handling. Royo og De Wachter skiller mellom en intensjon om å formidle bokens innhold, og om å invitere tilskueren til et nært møte med den kroppsliggjorte praksisen av å lære boken utenat. En praksis som i Royos analyse er transformativ for utøveren, idet bokens innhold blander seg med utøverens språklige vaner, og personlige minner og erfaringer. Det hun beskriver som en lesing forankret i kroppen og frakoblet dramatisering, klinger godt med De Wachers beskrivelse av å dedikere seg til en praksis som et mål i seg selv, også i møte med publikum.



Figur 1. *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* av Mette Edvardsen på Kunstenfestivaldesarts 2017.
Foto: Bea Borgers

Å stille ut praksis

Ordet «deserom» leder tankene til biblioteker, museer og arkiv som gir den besøkende mulighet til å fordype seg i et materiale – en bok, en gjenstand eller et historisk dokument, for eksempel – ved å dedikere et rom til dette formålet. Bruken av denne termen er særlig relevant for det spesifikke oppholdet til *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* på Kunstenfestivaldesarts i 2017. Siden oppstarten i 2010 på Playground Festival i Leuven, Belgia, har prosjektet utviklet seg både i bredden og i dybden. På Edvardsens webside kan man lese at prosjektet har blitt presentert trettini ganger mellom november 2010 og februar 2018. Hver presentasjon innebærer, vel å merke, en rekke utlånsituasjoner eller lesinger. Til hver presentasjon er antallet medvirkende ulikt, men en opptelling basert på opplysninger på websiden, viser at minst femtiseju utøvere har vært involvert hittil. For hvert land prosjektet besøker, knytter Edvardsen gjerne lokale utøvere til det, noe som innebærer en utvidelse av titlene i boksamlingen og at den rommer flere språk.

Det er særlig måtene prosjektets praksiser ble stilt til skue på i leserommet på Galerie Ravenstein som er av interesse her. Flere av de levende bøkene, blant annet Edvardsen selv, har dedikert seg til en ny praksis; å skrive boken sin ned på papir etter hukommelse. Dette har resultert i faktiske bokutgivelser:

*This book has been written down from memory as part of the project *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. It is not the author's original text. This book is a re-written version,*

altered by the process of memory, the practice of learning by heart, numerous recitations for different readers, and time.¹⁸

Eksemplarer av de omskrevne bøkene var tilgjengelige i leserommet. Men også selve praksisen med å skrive på nytt var gjort synlig; utstilt i leserommet var spor etter dette arbeidet i form av håndskrevne manuskripter og notater i glassmontere. De besøkende kunne også observere bøker som var i ferd med å ta form. Det vil si utøvere som satt ved de innbydende arbeidsbordene som var plassert i rommet, og arbeidet med nedskrivningen i overgangen fra hukommelse til papir. Samtidig var leserommet vertskap til en annen lære- og leseprosess enn fra papirbok til menneske eller fra menneske til papirbok: det å lære en bok gjennom muntlig overføring fra en levende bok til en potensiell ny levende bok. Hvis man besøkte leserommet på riktig tidspunkt, kunne man være vitne til tilblivelsen av en ny generasjon levende bøker, det Edvardsen kaller andregenerasjonen.¹⁹ Andregenerasjonen har et annet opphav enn førstegenerasjonsbøkene ved at praksisen bygger på andre forutsetninger, en muntlig kilde snarere enn en skriftlig kilde.

Leserommet gjorde det mulig å materialisere flere lag ved de levende bøkens praksis. I tillegg til det kroppsliggjorte biblioteket av levende bøker, var det også stilt ut papirbaserte samlinger. Langs en av veggene kunne de besøkende titte i et bibliotek over de første bøkene som ble til levende bøker, den originale boksamlingen i papirformat. Litt bortenfor kunne man stoppe opp ved skyggebiblioteket som inneholdt et utvalg av bøkene som ble vurdert, men ikke valgt. Endelig kunne man dykke ned i referansebiblioteket. Her kunne man lese essayer og artikler om prosjektet som var skrevet både fra innsiden av utøvere knyttet til prosjektet, og fra utsiden av andre fagpersoner. Man kunne lese i teoretiske verk og essaysamlinger som tok for seg minne, tid, skriving, lesing og publisering. Ikke minst kunne en bli i prosjektets nylig påbegynte kartotek. Kartoteket er tenkt å fungere som en kontinuerlig, løpende dokumentasjon av hvilke bøker som ble valgt av hvilke utøvere, hvor og når de ble lest for første gang. En siste praksis som leserommet åpnet for, var levende refleksjon. I løpet av festivalen ble det arrangert foredrag i leserommet med inviterte gjester. Sporene etter alle disse praksisene var hele tiden til stede i leserommet, både materielt gjennom papirbibliotekene og manuskriptene, men også som vedvarende erfaringer; praksiser som er i kontinuerlig utfoldelse.

Skifte perspektiv

Edvardsen er en kunstner som undersøker i dybden, men bare tidvis er det bevegelse som er gjenstand for undersøkelsen. Kunstnerskapet hennes settes gjerne i sammenheng med betegnelsen utvidet koreografi og mer nylig med betegnelsen post-dans. Snarere enn å definere og avgrense er disse betegnelse ment å åpne nye mulighetsrom for praksiser og uttrykk som identifiserer seg med dans og koreografi, men ikke ved å repetere antatte dominerende posisjoner og forventninger.

In the last few years the term ‘choreography’ has been used in an ever-expanding sense, becoming synonymous with specific structures and strategies disconnected from subjectivist bodily expression, style and representation. Accordingly, the meaning of choreography has transformed from referring to a set of protocols or tools used in order

to produce something predetermined, i.e. a dance, to an open cluster of tools that can be used as a generic capacity for analysis and production.²⁰

Betegnelsen post-dans springer ut av konferansen Post-Dance i 2015, og er vanskelig å holde fast som en meningsbærende term.²¹ Betegnelsens fremste verdi ser ut til å være at den fører til en revitalisering av oppmerksomhet på dans og danser som likeverdig med og uavhengig av koreografi og koreograf: «Flere kom tilbake til den spesielle verdien av å investere tid i en ferdighet, praksis, dans som en måte å være sammen på, som en måte å erfare verden på og verdiene knyttet til dette.»²²

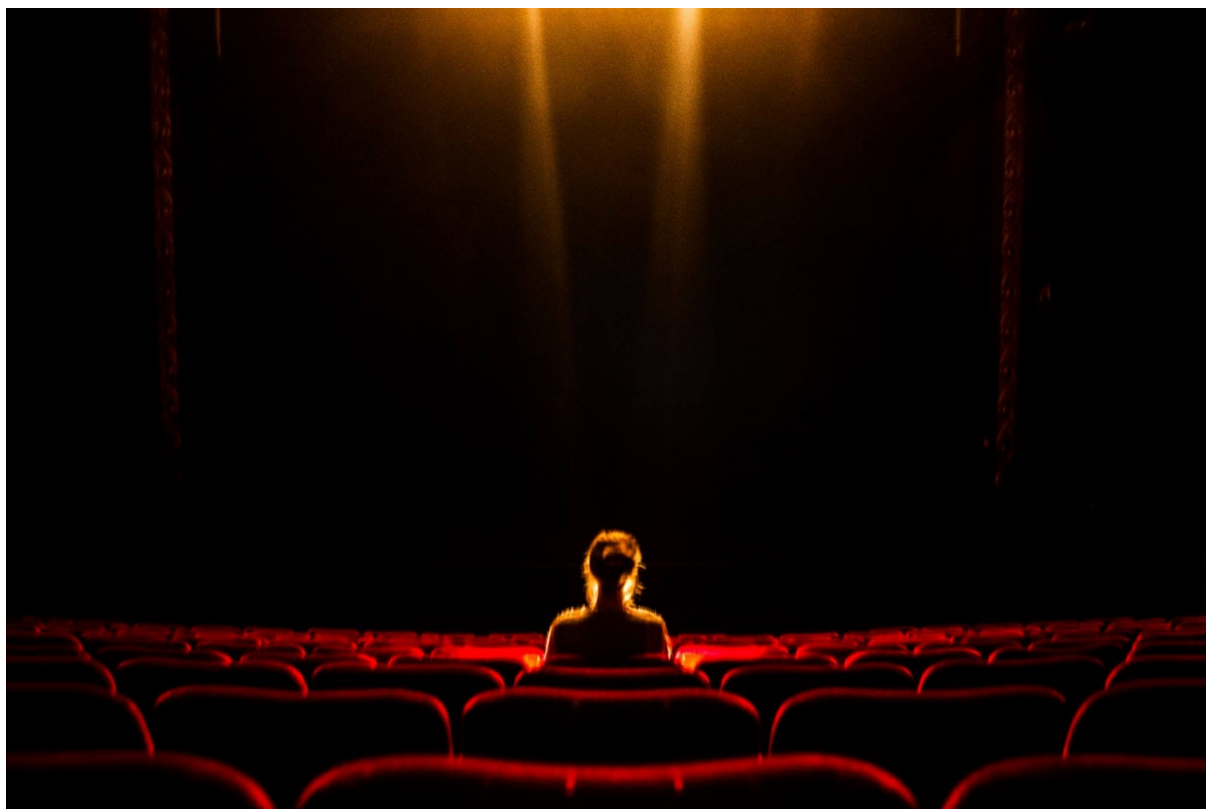
Edwardsen betrakter koreografi som en måte å skrive på, komposisjon i rom og med tid. Hun identifiserer seg imidlertid som en utøver, og er følgelig opptatt av å *gjøre*, å skrive eller arbeide fra innsiden.²³ Med denne tosidige praksisen av å skrive og gjøre, koreograferer og utøve har hun primært undersøkt ulike forhold i scenerommet. Der bruker hun rommet som en konvensjon eller et virkemiddel til å stille inn publikums oppmerksomhet. Undersøkelsene går til kjernen i en forestillingssituasjon og hvordan publikum sanser og erfarer den. I *Black* (2011) og *No Title* (2014) behandler hun språk og persepsjon. Edwardsen trigger mentale bilder av gjenkjennelige gjenstander, tilstander og hendelser ved å navngi dem som nærværende (*Black*) eller fraværende (*No Title*). Scenerommet er åpent bortsett fra Edwardsen som står på scenen og utfører enkle, fysiske handlinger. I *Black* fremkaller og plasserer hun objekter i rommet gjennom et repeterende verbalt språk og enkle bevegelser: *Table, table, table, table, table, table, table, table, table. Chair, chair, chair, chair, chair, chair, chair, chair, chair.* I *No Title* er øvelsen det motsatte; hun erklærer ting for borte og forbi, *gone*, et ord hun gjentar i løpet av forestillingen for å markere det fysiske fraværet av det som omtales. For å la språkets evne til å påvirke persepsjon tre frem for publikum, underordner Edwardsen betydningen av synssansen. I *No Title* dekker hun til og med øynene sine med papirbiter med påtegnede bilder av vidåpne øyne. Et lite grep som rykker i opplevelsen av forestillingen, og forteller meg, som publikum, at her er det en annen logikk som rår. Skillet mellom scenen og salen bruker Edwardsen aktivt til å rette oppmerksomhet på konvensjonene og forventningene som er innskrevet i scenerommet. Ved å omskrive disse inviterer hun publikum til å skifte perspektiv og se på nytt.

I scenerommet kommer Edwardsens evne til å stimulere og utfordre publikums forestillingsevne og forventninger tydelig frem. Med *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* beveger hun seg utenfor scenerommet og dets konvensjoner. Praksisen med å undersøke rommets performative potensial er likevel til stede, men nå er den overført til et annet rom og en annen situasjon. Dette skiller seg fra mye av Edwardsens kunstproduksjon. Samtidig knytter dette prosjektet an til utforskningen av språk og tekst samt ulike medier og materielle forhold som også preger hennes virke. Undersøkelsen av språk og tekst som en del av en utøvende og koreografisk praksis, har kommet til uttrykk i sceneforestillinger, slike som *Black*, *No Title*, *We to be* (2015) og *oslo* (2017). I *every now and then* (2009) laget hun og samarbeidspartneren Philippe Beloul en bok som var ment å fungere som en parallell forestilling til sceneforestillingen.

Denne måten å produsere innenfor flere medier på plukker Edwardsen opp igjen i *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* og *We to be*. Dette er prosjekter som eksisterer gjennom ulike medier og materialiteter, men konseptuelt sett hører alt til et og samme verk. Som gjenstand har bøker og hefter en materiell tilstand som skiller seg fra den flyktige materialiteten til en forestilling eller en

lesning. Disse elementene deler forestillingens tid siden de er en medskapende del av den. Samtidig innehar slike gjenstander materielle egenskaper med en annen type varighet enn den sceniske forestillingen. Kanskje kan det sies at de materielle elementene skaper et etterliv for den utøvende situasjonen.

Når Edvardsen introduserer andre varigheter, materielle og romlige forhold til en produksjon, endrer hun betingelsene for persepsjon, og fremhever en mulig spenning mellom erfaringen til den individuelle tilskueren og det kollektive publikummet. Dette er særlig fremtredende i *We to be*, en scenisk forestilling som også er direktesendt på nettradio. I scenerommet sitter Edvardsen sammen med publikum. De vender seg mot en tilsynelatende tom scene. Etter hvert fylles scenen av lysspill, synsbedrag og bildene som oppstår i tilskuernes sinn, mens Edvardsen fremfører en tekst. Etter forestillingen blir teksten utdelt som en trykksak. Lyttere til radiosendingen og publikum i salen får ikke tilgang til forestillingen på samme måte, verken estetisk eller dramaturgisk. De er atskilt i rom, og presenteres for situasjoner som krever sanselig oppmerksomhet på ulikt vis. Både radiolytteren og teaterpublikummet må forholde seg til sin egen forestillingsevne. Radiolytteren må i tillegg ta stilling til om hun trenger å bry seg om at det skjer noe i et scenerom et sted. Og betyr det noe for publikum i salen at forestillingen sendes på radio? At det kanskje finnes lyttere der ute? Er radiosendingen og sceneforestillingen fullverdige kunstopplevelser, eller må de betraktes som deler av noe større? Gir rommenes mediespesifikke konvensjoner nok av et holdepunkt til å forstå hva som skjer, eller trenger man en større kontekst for å nærme seg en slik produksjon?



Figur 2. *We to be* av Mette Edvardsen. Foto: Jan Lietaert Vindevogel

We to be ble anmeldt på *Scenekunst.no* utelukkende på bakgrunn av radiosendingen, som attpåtil var tatt opp for at anmelderen kunne høre på den senere, etter at direktesendingen var ferdig.²⁴ Dette utløste en debatt om hvilke forventninger kritikere har med seg i møte med et kunstverk.²⁵ Spørsmålene debatten reiser, må jeg la ligge her. Denne hendelsen fungerer imidlertid som et eksempel på hvordan ulike medier og formater kan fremprovosere spesifikke forventninger, også når de konseptuelt og kontekstuelt sett hører til det samme kunstverket. *We to be* eksisterer gjennom flere medier – scenerom, skrift og radiosending – og utfordrer oppfatningen av hva som hører til kunstverket. Med tanke på Jacksons idé om en utveksling mellom kunstuttrykket og publikummet, viser *We to be* og den påfølgende debatten at opplevelsen av kunstverket formes et sted mellom de kunstneriske premissene og tilskuerens forventninger.

Tvetydighetens estetikk

I media er det blitt kjent at kunstneren Morten Traavik reiser til Nord-Korea sammen med 19 andre kunstnere for lage (*sic*) «festspill» på Norges nasjonaldag. Denne turen er finansiert blant annet med midler fra kulturrådet (*sic*). NK er det mest brutale og hensynsløse regimet verden har sett på lang tid. Fri presse eksisterer ikke og all erfaring tilsier at et slikt «festspill» vil bli utnyttet kynisk i landets massepropaganda.

Synes statsråden det er helt greit at midler fra kulturrådet (*sic*) legger grunnlag for massepropaganda i Nord-Korea?²⁶

Dette spørsmålet fra stortingsrepresentant Gjermund Hagesæter (FrP) var startskuddet for en utveksling gjennom Stortingets skriftlige spørsmål og svar, mellom representant Hagesæter og henholdsvis kulturminister Anniken Huitfeldt (Ap) og utenriksminister Jonas Gahr Støre (Ap) i mai 2012. Hagesæters spørsmål handler om hvorvidt midlene til Den norske stat bør brukes til å støtte Traaviks kunstneriske arbeid i Nord-Korea, og med nordkoreanske aktører som han inviterer til Norge. Helt konkret dreier saken seg om *Yes, We Love This Country! – 17. maiifestspillene i Nord-Korea* (2012), en iscenesatt konsert og en fotoutstilling som gled inn i en prosjektrekke Traavik utførte i Nord-Korea og i Norge i tidsrommet 2010–2017.²⁷ Det gjelder midler som ble bevilget over reisestøtteordningen som forvaltes av Danse- og teatersentrum på vegne av Utenriksdepartementet, og støtteordninger i Norsk kulturfond som forvaltes av Norsk kulturråd. Siden disse støtteordningene er avhengige av at midler settes av i statsbudsjettet til deres respektive forvaltere, synes Hagesæter å mene at bevilgningene er en slags forlengelse av Staten og dens politikk. Eller, i en mildere tolkning, at bevilgningene står implisitt i fare for å bli oppfattet slikt. Her er det, ifølge Hagesæter, snakk om et kunstprosjekt i «det mest brutale og hensynsløse regimet verden har sett på lang tid», og som «vil bli utnyttet kynisk i landets massepropaganda».²⁸ Dette må de ansvarlige statsrådene svare for, mente han. Og det gjorde de, om enn på ulikt vis.

Mens kulturminister Huitfeldt viser i sine svar til prinsippet om armlengdes avstand mellom politiske myndigheter og Kulturrådets utøvelse av kunstfaglig skjønn og slår fast at Kulturrådets avgjørelser ikke skal overstyres politisk²⁹, er utenriksminister Støre rundere i formuleringen og tilsynelatende mer defensiv. Først kritiserer han Traaviks bruk av Utenriksdepartementets logo i informasjonsmateriell om prosjektet.³⁰ Selv om Støre sørger for å etablere mest mulig avstand

mellom Utenriksdepartementet og Traaviks prosjekt, vedgår han at et slikt prosjekt ikke er ulovlig. I et senere svar bidrar han likevel til å slå tvil om prosjektet og samtidig understreke Utenriksdepartementets avstandstagen, ved å antyde at Traavik kan ha brutt bevilgningens vilkår ved å endre innholdet i prosjektet.³¹ Traavik rapporterer til Danse- og teatersentrum som forvalter reisestøtten på vegne av Utenriksdepartementet, påpeker Støre. Han må stå til ansvar, resonnerer Støre, dersom det medfører riktighet at prosjektet ikke ble gjennomført i tråd med innholdet i søknaden.

Selv arbeidet jeg i Kulturrådet i denne perioden. Å redegjøre for bevilgninger til Traavik var til tider nærmest en rutinemessig del av arbeidsoppgavene i stillingen som scenekunstkonsulent. Helt siden *Miss Landmine Angola* (2005) har Traaviks arbeid skapt kontroverser, også internt i Kulturrådet. Saken om *Miss Landmine Kambodsja* (2007–2010) er det tydeligste eksemplet på en slik kunstintern kontrovers som oppsto i Kulturrådet, og er konsist oppsummert av Alfred Fidjestøl i boken *Eit eige rom* som ble utgitt i forbindelse med femtiårsjubileet til Norsk kulturråd.³² I *Miss Landmine*-prosjektene bruker Traavik skjønnhetskonkurransen som form og begivenhet for å rette oppmerksomhet på ofrene av landminer og utfordre hvilke bilder av utviklingsland vestlige land opererer med. Kvinnelige landmineofre kunne stille i konkurransen som fungerte på samme måte som skjønnhetskonkurranser flest. Premien skulle være en benprotese.



Figur 3. *Miss Landmine Kambodsja* av Morten Traavik. Foto: Gorm K. Gaare

Traavik skapte *Miss Landmine* i Angola med produksjonstilskudd fra Norsk kulturfond. Senere søkte han produksjonstilskudd til å realisere prosjektet med landmineofre i Kambodsja, og Faglig utvalg for scenekunst tilrådte støtte til dette prosjektet også. Men da saken ble lagt frem for Rådet, ble fagutvalget overprøvd og søknaden avslått. Begrunnelsen til Rådet var at prosjektet manglet fornyelse, og var å forstå som en gjentakelse av prosjektet i Angola.³³ Avslaget skapte offentlig debatt blant annet rundt Rådets kunstsyn. Debattantene, inkludert medlemmer av fagutvalget, mente at Rådet, ved å avslå *Miss Landmine Kambodsja*, ikke tok hensyn til kunstprosjektets konseptuelle og relasjonelle karakter.³⁴

Sammenstøt mellom estetikk og etikk

Som konsept er *Miss Landmine* interessant for hvordan det synliggjør produksjonenes avhengighet av å fungere både på kunstneriske premisser og på grunnlag av virkningene de genererer i samfunnet. Det vil si hvordan *Miss Landmine* blir lest både som kunst og som en skjønnhetskonkurranse, og hvordan disse lesingene er farget av oppfatninger om de kulturelle og samfunnsmessige kontekstene i vestlige og ikke-vestlige land, i dette tilfellet Norge, Angola og Kambodsja. Denne gjensidige avhengigheten mellom kunst og omverden synes å være et vedvarende trekk ved Traaviks kunstnerskap. Traavik kan selv sies å gjøre nytte av denne flertydigheten i et utsagn som dette, med hensyn til *Miss Landmine*: «Jeg tror at det kun er med vestlige øyne at dette kan leses som et kunstverk – der nede er en skjønnhetskonkurranse en skjønnhetskonkurranse.»³⁵

Traaviks kunstneriske praksis identifiserer og dyrker friksjonsflatene mellom kunstneriske og sosiale virkeligheter. Slike sammenstøt genererer en strøm av virkninger. Denne holdningen gjennom syr de estetiske og dramaturgiske tilnæringsmåtene han anvender, og kan oppsummeres gjennom hans bruk av betegnelsen hyperteater. Traavik forklarer det best selv:

Hypertheatre is happening both within and outside above mentioned arty-ficial boundaries simultaneously, in the multi-layered geographical, cultural, moral and political grey zones that make up the world as we know it. Rather than preparing, directing and/or editing an already 'finished' script or idea within the comfort zone of established art forums, Hypertheatre transplants that creative process into a different social, political, cultural environment and incorporates the synergy and friction between the original concept and the realization of it. Where, for example, contemporary stage theatre (at its best) can be likened to a laboratory, hypertheatre is field work.³⁶

Traavik plasserer sin praksis bevisst ute i det han beskriver som de mange lag av geografiske, kulturelle, moralske og politiske gråsoner som utgjør verdenen, slik vi kjenner den. Viljen til å forlate den tilsynelatende trygge, definerende innrammingen en scene eller et galleri kan gi et kunstverk, fremstiller han som nødvendig for å koble seg på energiene som finnes i den sosiale verdenen. Dette er en forutsetning for å kunne gripe inn i eller agere i og med omverdenen. Traavik gjør mer enn å søke å tematisere politiske og moralske problemstillinger gjennom kunstnerisk arbeid. Han lar problemstillingene utspille seg eller levendegjøres gjennom kunstneriske virkemidler og overraskende sammenstillinger, i møte med kontekster der problemstillingene har sitt utspring. Estetisk og dramaturgisk brukes det ofte en form for

iscenesettelse som spiller på, tar opp i seg, forsterker eller underliggjør aspekter ved kontekstene eller situasjonene som behandles.

Hva skjer når kunstens virkelighetsskapende kapasitet er avhengig av eksisterende virkeligheter? En utøver i Traaviks kunstneriske arbeid er bare tidvis en trent utøver eller profesjonell kunstner. Utøverne er ofte mennesker som lever sine liv eller utfører sitt virke i de spesifikke realitetene Traavik ønsker å behandle. I *Miss Landmine* er deltakerne i skjønnhetskonkurransen/ kunstprosjektet faktiske landmineofre i Angola og Kambodsja. I prosjektene han har utviklet i samarbeid eller dialog med nordkoreanske aktører, har utøverne eksempelvis vært elever fra musikkskolen Kum Song i Pyongyang, Steinerskolen Ila i Trondheim (*Work in Progress*, Bastardfestivalen/ Teaterhuset Avant Garden i Trondheim, 2013) og norske soldater fra Garnisonen i Sør-Varanger (*The Promised Land*, Barents Spektakel i Kirkenes, 2012).³⁷ Hvem er disse utøverne når de trer inn i kunstens sammenheng?

I gråsonene Traavik opererer i, kan det være fristende å søke klarhet. Publikum til et prosjekt vil vekte ulikt de estetiske, geografiske, politiske, sosiale og økonomiske forholdene prosjektet eksempelvis berører eller aktiverer. Ofte spiller eller handler utøveren som en versjon av seg selv innenfor kunstprosjektets synlige og usynlige rammer. Forholdet mellom hvem utøveren forstås til å være utenfor kunstens virkelighet, og hvordan denne identiteten relaterer seg til fortellinger, handlinger og omgivelser innenfor kunstens virkelighet, er en vesentlig faktor i å trigge publikums kritiske refleksjon og fremprovosere både estetiske opplevelser og etiske oppfatninger.



Figur 4. *The Promised Land* av Morten Traavik. Foto: Bernt Nilsen

Traaviks tvetydighetsskapende tilnæringsmåter utsetter prosjektene for spørsmål om etikk og moral. Er det forsvarlig å arbeide med mennesker som er i sårbare situasjoner, slik landmineofrene kan sies å være?³⁸ Vil prosjektet ha en positiv effekt på dem og deres livssituasjon, vil det bidra til å kaste lys på en viktig humanitær sak, eller er det en form for utnyttelse som utelukkende tjener den hvite, vestlige, mannlige kunstneren?³⁹ Er det forsvarlig å arbeide med mennesker som kanskje ikke skjønner fullt ut den kunstneriske og politiske konteksten de medvirker i, slik en kritiker lurte på om var tilfellet for de norske og nordkoreanske ungdommene i *Work in Progress*?⁴⁰ Ble de norske soldatene i *The Promised Land* villedet til å delta i et prosjekt som forherliger et utenlandsk regime?⁴¹ Og hva med kunstneren selv? Står han og kunsten hans i fare for å bli talerør for nordkoreansk propaganda, slik representant Hagesæter antyder i spørsmålet til kulturministeren?⁴²

Medienes performative bidrag

Tittelen på Morten Traaviks kunstneriske manifest oppsummerer gråsonens problematikk: «To be in it but not of it».⁴³ Kunsten – og kunstneren – plasserer seg innenfor situasjonen, men understreker samtidig at den kommer utenfra og er på et vis fortsatt utenfor. Likevel er dette en kunstnerisk praksis der man skal skitne til hendene og arbeide både innenfra og i samarbeid eller forhandling med de rådende maktstrukturene.⁴⁴ Denne holdningen er med på å forklare hvorfor arbeidet til Traavik genererer spørsmål om hvordan utøvende kunst behandler eller går inn i politiske og sosiale problemstillinger og situasjoner, og hvordan disse forholdene virker tilbake på kunsten. Mediedekningen av kunstnerskapet – både enkeltarbeider og Traaviks arbeidsmåte – har bidratt til å formulere og formidle både usikkerhet og forargelse over hvilke problemstillinger og situasjoner kunstneren ufortrødent velger å ta opp og bokstavelig talt arbeide innenfor, og hvem han inviterer til å medvirke i dette arbeidet. Som teaterviter Julie Rongved Amundsen treffende formulerer det, er mediedekningen fylt med spørsmål av typen «Hva vil Morten Traavik?». ⁴⁵ Isteden å gå i møte med hvordan prosjektene fungerer som performative uttrykk, påpeker Amundsen hvordan kritikken som fremstilles gjennom mediene dveler ved politiske og moralske spørsmål om kunstnerens motiver.

Mediedekningen er også med på å forlenge prosjektenes virkning og utgjør i så måte et eget performativt bidrag. Traavik bruker mediene flittig til å generere ikke bare oppmerksomhet på arbeidet, men nye momenter, lesinger og ytringer som inkorporeres i og gir næring til kunstprosjektets videre utvikling. Kritiske stemmer og opponenter gjøres om til ufrivillige medvirkende. De mange direkte og indirekte utvekslingene mellom Traavik og historiker Bård Larsen i forbindelse med Nord-Korea-prosjektene, er et treffende eksempel på hvordan mediene blir enda en scene for Traavik å arbeide på.⁴⁶

Mediebruken til Traavik har også en viktig selviscenesettende funksjon. Som Amundsen⁴⁷ påpeker, er Traaviks egne utsagn egnet til å fyre opp debatten ved å skape usikkerhet rundt hvilke motiver og meninger han selv har. I et journalistisk perspektiv kan en slik fremtreden sies å svekke talerens troverdighet. Det stiller seg imidlertid annerledes i et kunstnerisk perspektiv. Der er tvetydigheten helt i tråd med det femte bud i manifestet til Traavik:

Hypertheatre does not take sides. It insists on doubt, paradoxes, self-contradictions, inner tensions and polyphony of message(s). Even more so as these are the (only!) badges of honour clearly distinguishing Art from its parasites Politics, Entertainment, Politics and Propaganda (whenever that distinction (*sic*) is needed).⁴⁸

Samtidig som Traavik insisterer på forskjellen mellom kunsten og dens «parasitter», plasserer han kunstpraksisen sin eksplisitt i de dunkle sonene mellom geografiske, kulturelle, moralske og politiske forhold hvor skillelinjene er vanskelig å trekke. Ved å betrakte kunstens konvensjonelle rom (teatre, gallerier) som en kunstig avgrensning av det iscenesatte, og isteden gjøre krav på verdenen utenfor, demonterer Traavik den gjenkjennelige innrammingen som holder det kunstneriske uttrykket på plass. Han utsetter kunsten for den uforutsigbare omverdenen hvor andre mennesker, mekanismer og medieringer rår, men hvor de samme menneskene, mekanismene og mediene samtidig er tilgjengelig for kunstnerens bruk. I en slik kunstpraksis er publikums posisjon ustabil og foranderlig; man kan oppleve å være betraktende, deltakende, samhandlende eller på annet vis implisert i et prosjekt og de flertydige, medierte virkelighetene det skaper.

Traavik bruker kun tidvis den arkitektoniske teaterscenen som en fysisk og meningsbærende ramme for det kunstneriske arbeidet. Det er påfallende hvordan Traavik ikke pleier å gjenoppta de sceniske forestillingene, selv om de i prinsippet kan vises flere ganger. Om dette er tilsiktet eller utilsiktet, vet jeg ikke. Når det gjelder de uforutsigbare samarbeidene i Nord-Korea, kan det tenkes at en del av grunnen kan være krevende logistikk. Samtidig bidrar sceneforestillingenes forgjengelighet til å understreke den aktivistiske og intervenserende karakteren ved Traaviks kunstneriske virke. Kunsten skal gripe inn i samfunnsforhold, og en sceneforestilling kan være et strategisk valg for å tilkalle en bestemt type oppmerksomhet eller fremvise et bestemt bilde av verdenen. I Traaviks kunstnerskap er det vanskelig å isolere en scenisk manifestasjon fra den kunstneriske praksisen som genererer den sammen med andre handlinger og ytringer, eller fra den sosiale virkeligheten forestillingen allerede har tatt opp i seg og fortsetter å virke i. Konteksten og kunstverket er uatskillelig men likevel ikke det samme. Utenfor scenen overtar mediens performativitet for scenens performativitet. Utspillene i mediene og dekningen av disse blir en ny form for produksjon som fører kunsten videre inn i samfunnet hvor nye virkninger oppstår.

Å stille inn publikums oppmerksomhet

Estetiske og dramaturgiske valg skaper forutsetningene for hvordan scenekunsten virker ved å stille inn publikums oppmerksomhet på bestemte måter og på bestemte forhold. Bevisstheten om det Jackson kaller «kunstens virkelighetsskapende kapasitet»⁴⁹, er en integrert del av et kunstnerisk arbeid som utløses i møte med publikum. Denne artikkelen begynner med sitater av Edvardsen og Traavik, der de reflekterer over hvilke betingelser for resepsjon de har ambisjon om å skape gjennom sitt virke.⁵⁰ Ordene deres blir nesten som et konsentrat av sentrale trekk ved kunstnerskapene. Edvardsen trekker frem betydningen av publikums forestillingsevne, og speiler på den måten hvordan kunsten hennes tiltaler publikums sanseapparat og innbyr til å iakttas verdenen på nye måter. Traavik uttaler seg tvetydig, og antyder derved at kunstens kraft ligger i det uavklarte forholdet mellom det autonome og det heteronome, eller «ren kunst» og «politisk

performance» for å bruke formuleringen hans. Edvardsen og Traavik står frem for meg som eksempler på kunstnere som stiller grunnleggende spørsmål om scenekunstens betingelser og muligheter i møte med omverdenen. På hvert sitt vis dytter de på publikums forventninger. Edvardsen gjør det med dansens og koreografiens fortegn, Traavik med teatrets.

Noter

¹ Sortland, «Store spørsmål, enkle virkemidler».

² Revheim, «Traavik vil utfordre verden».

³ I sitt bidrag til denne utgivelsen viser Siemke Böhnisch på en utmerket måte behovet for kontekst- og verksspesifikke analyser ved å ta utgangspunkt i hendelsene 22. juli 2011 og forestillingene *Brevniks Erklæring* og *Manifest 2083*. Böhnisch, «Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli», 3–19.

⁴ Røssland, «Norsk scenekunst henges ut på nett: - Jeg mottar ikke 1,9 millioner i lønn fra Kulturrådet».

⁵ Se for eksempel Trulsen, «Omstridt Nord-Korea-kunstner får over ti millioner i statsstøtte». I sluttfasen av arbeidet med denne artikkelen oppsto en heftig og i skrivende stund pågående debatt om forestillingen *Ways of Seeing* av Pia Maria Roll, Hanan Benammer, Sara Baban og Marius von der Fehr, som ble vist på Black Box teater 21.–30. november 2018. I denne debatten har den verdimessige og kulturpolitiske kritikken av både forestillingen og teatret fått stort fokus, mens forsøk på å beskrive og analysere hvordan forestillingen og dens virkemidler nettopp virker, ser ut til å få mindre plass. For en kort oppsummering og kommentar til debatten se Amundsen, «Måter å se på».

⁶ Metteedwardsen.be, «Biography».

⁷ Traavik.info, «Supervision».

⁸ Kristian Meisingset beskriver på en interessant måte hvordan kunst, politikk og ideologi veves sammen både i kunstuttrykk, kunstneriske vurderinger og det offentlige ordskiftet om kunst. Meisingset, «Narrer Nord-Korea».

⁹ Christoffersen et al., «Redaksjonelt forord», 3.

¹⁰ Graffer og Sekkelsten, «Introduksjon», 11.

¹¹ Nagel, *Kunst for barn som hendelser*, 84–85.

¹² Saur, «Autentisk eller nyskapende?», 291.

¹³ Kvalbein, «Ultima: autonomi på spel – mellom gründarmakt og kuratormakt», 258–261.

¹⁴ Jackson, «Performativity and Its Addressee».

¹⁵ Time Out London, «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine».

¹⁶ De Wachter, «The match / in accordance with orders / communicated burning».

¹⁷ Royo, «Real Fictions: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine».

¹⁸ Edwardsen, *I Am a Cat by Soseki Natsume*.

¹⁹ Kunstenfestivaldesarts, «Second Generation».

²⁰ Spångberg et al. sitert i Sabisch, «For a Topology of Practices», 73.

²¹ Andersson et al., *Post-Dance*.

²² Hall, «Postdance: En danserisk reorientering», 74.

²³ Sortland, «Store spørsmål, enkle virkemidler».

²⁴ Borge, «Konkyliens brus».

²⁵ Nordvåg, «Referat: Dans, estetikk og kritikk».

²⁶ Stortinget, «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til kulturministeren», dokument nr. 15:1415.

²⁷ Ibid., dokument nr. 15:1415 og 15:1473; Stortinget, «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til utenriksministeren», dokument nr. 15:1416 og 15:1474.

-
- ²⁸ Stortinget, «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til kulturministeren», dokument nr. 15:1415; Stortinget, «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til utenriksministeren», dokument nr. 15:1416.
- ²⁹ Stortinget, «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til kulturministeren», dokument nr. 15:1415 og 15:1473.
- ³⁰ Stortinget, «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til utenriksministeren», dokument nr. 15:1416.
- ³¹ Stortinget, «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til utenriksministeren», dokument nr. 15:1474.
- ³² Fidjestøl, *Eit eige rom*, 285–288.
- ³³ Ibid., 286.
- ³⁴ Ibid., 285–288.
- ³⁵ Lindgren, «Etisk minefelt».
- ³⁶ Traavik, «Manifesto. To be in it but not of it. A ten point (*sic*) hypertheatre manifesto in progress».
- ³⁷ Traavik.info, «W.I.P.»; «The Promised Land».
- ³⁸ MacKinnon, «Miss Landmine: exploitation or bold publicity for the victims?».
- ³⁹ Lindgren, «Etisk minefelt».
- ⁴⁰ Haugland, «En forestilling om forestillinger».
- ⁴¹ Melgård, «Frp mener norske soldater blir brukt i nordkoreansk propaganda».
- ⁴² I 2017 besluttet Traavik å legge samarbeidet med nordkoreanske aktører på is. Bakgrunnen for avgjørelsen var den tilspissede politiske situasjonen og trusler rettet mot kunstneren under hans siste opphold i landet. Se for eksempel Alnes, «Traavik drapstruga i Nord-Korea».
- ⁴³ Traavik, «Manifesto. To be in it but not of it. A ten point (*sic*) hypertheatre manifesto in progress».
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ Amundsen, «Hva vil Morten Traavik?».
- ⁴⁶ Bård Larsen er tilknyttet tankesmien Civita. I forbindelse med at Traavik skulle vise *Kardemomyang*, en forestilling basert på Thorbjørn Egners *Kardemomme by* og som fremføres av nordkoreanske barn, på Festspillene i Bergen i 2014, opprettet Civita en hendig liste over saker Larsen og andre har skrevet om Traavik tidligere. Civita, «Traavik, kunst og Nord-Korea».
- ⁴⁷ Amundsen, «Hva vil Morten Traavik?».
- ⁴⁸ Traavik, «Manifesto. To be in it but not of it. A ten point (*sic*) hypertheatre manifesto in progress».
- ⁴⁹ Jackson, «Performativity and Its Addressee».
- ⁵⁰ Sortland, «Store spørsmål, enkle virkemidler»; Revheim, «Traavik vil utfordre verden».

Bibliografi

- Alnes, Espen. «Traavik drapstruga i Nord-Korea.» *Nrk.no*. 07.09.2017. [Lest 05.04.2018]
<https://www.nrk.no/kultur/traavik-drapstruga-i-nord-korea-1.13675331>.
- Amundsen, Julie Rongved. «Hva vil Morten Traavik?» *Scenekunst.no*. 20.09.2012. [Lest 05.04.2018]
<http://www.scenekunst.no/sak/hva-vil-morten-traavik/>.
- Amundsen, Julie Rongved. «Måter å se på.» *Scenekunst.no*. 14.12.2018. [Lest 27.12.2018]
<http://www.scenekunst.no/sak/mater-a-se-pa/>.
- Andersson, Danjel, Mette Edvardsen og Märten Spångberg (red.). *Post-dance*. Stockholm: MDT, 2017.
- Borge, Arne. «Konkyliens brus.» *Scenekunst.no*. 23.10.2015. [Lest 20.03.2018]
<http://www.scenekunst.no/sak/konkyliens-brus/>.
- Böhnisch, Siemke. «Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli.» *Teatervitenskapelige studier* Nummer 2 (2019): 3–19. 27.06.2019. DOI 10.15845/tvs.v2i0.2858
- Christoffersen, Erik Exe, Janicke Branth, Solveig Gade og Laura Schultz. «Redaksjonelt Forord.» *Peripeti: Tidskrift for dramaturgiske studier*, Nr. 8 (2008): 3–4. [Lest 27.12.2018]
http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_10_2008.pdf.
- Civita. «Traavik, kunst og Nord-Korea.» [Lest 05.04.2018]
<https://www.civita.no/2014/05/23/traavik-kunst-og-nord-korea>.
- De Wachter, Bruno. «The match / in accordance with orders / communicated burning», Metteedvardsen.be. [Lest 19.03.2018] <http://www.metteedvardsen.be/texts.html>.
- Edvardsen, Mette. *I Am a Cat by Soseki Natsume*. Brussel: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017.
- Fidjestøl, Alfred. *Eit eige rom: Norske kulturråd 1965-2015*. Oslo: Samlaget, 2015.
- Graffer, Sidsel og Ådne Sekkelsten. «Introduksjon.» I *Scenekunst og de unge*, redigert av Sidsel Graffer og Ådne Sekkelsten, 11–15. Oslo: Vidarforlag, 2014.
- Hall, Snelle. «Postdance: En danserisk reorientering.» *Norske Shakespeare- og teatertidsskrift*, Nr. 1 (2016): 72–74.
- Haugland, Eivind. «En forestilling om forestillinger.» *Periskop.no*. 16.09.2013. [Lest 05.04.2018]
<http://www.periskop.no/en-forestilling-om-forestillinger/>.
- Jackson, Shannon. «Performativity and Its Addressee», *Walker Living Collections Catalogue* (2014). [Lest 27.03.2018]
<http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee/>.
- Kunstenfestivaldesarts. «Second Generation.» [Lest 19.03.2018]
<http://www.kfda.be/en/program/mette-edvardsen>.

- Kvalbein, Astrid. «Ultima: autonomi på spel – mellom gründarmakt og kuratormakt.» I *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt*, redigert av Tore Slaatta, 234–270. Oslo: Universitetsforlaget, 2018.
- Lindgren, Lena. «Etisk minefelt.» *Morgenbladet*. 20.01.2006. MacKinnon, Ian. «Miss Landmine: exploitation or bold publicity for the victims?» *The Guardian*. 22.04.2008. [Lest 05.04.2018] <https://www.theguardian.com/world/2008/apr/22/cambodia.internationalaidanddevelopment>.
- Meisingset, Kristian. «Narrer Nord-Korea.» *Minerva*. 18.09.2013. [Lest 13.07.2018] <https://www.minervanett.no/narrer-nord-korea/>.
- Melgård, Marie. «Frp mener norske soldater blir brukt i nordkoreansk propaganda.» *Bergens Tidende*. 27.02.2012.
- Metteedwardsen.be. «Bibliography.» [Lest 19.03.2018] <http://www.metteedwardsen.be/bio.html>.
- Nagel, Lise. *Kunst for barn som hendelser: En kritisk diskusjon av analytiske perspektiver i kunst for barn, med eksempler fra scenekunst, bildebøker og bildebokapper*. Ph.D. avhandling. Norsk barnebokinstitutt og Universitetet i Oslo. 2018.
- Nordvåg, Hanne Bernhardsen. «Referat: Dans, estetikk og kritikk», *Kritikerlaget.no*. [Lest 27.12.2018] <https://www.kritikerlaget.no/saker/referat-dans-estetikk-og-kritikk>.
- Revheim, Hanna Huglen. «Traavik vil utfordre verden.» *Bergens Tidende*. 09.05.2012.
- Royo, Victoria Pérez. «Real Fictions: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine», *Metteedwardsen.be*. [Lest 19.03.2018] <http://www.metteedwardsen.be/texts.html>.
- Røssland, Marie. «Norsk scenekunst henges ut på nett: - Jeg mottar ikke 1,9 millioner i lønn fra Kulturrådet.» *Dagbladet*. 05.07.2017. [Lest 13.07.2018] <https://www.dagbladet.no/kultur/norsk-scenekunstner-henges-ut-pa-nett--jeg-mottar-ikke-19-millioner-i-lonn-fra-kulturradet/68470266>.
- Sabisch, Petra. «For a Topology of Practices.» I *Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures, Aesthetics, Cultural Policy*, redigert av Manfred Brauneck og III Germany, 43–184. Bielefeld: Transcript, 2017.
- Saur, Ellen. «Autentisk eller nyskapende? Hvordan forstå kvalitet når skuespillere har en utviklingshemming.» I *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, redigert av Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz, 283–308. Bergen: Fagbokforlaget, 2018.
- Sortland, Venke. «Store spørsmål, enkle virkemidler.» *Scenekunst.no*. 12.10.2015. [Lest 19.03.2018] <http://www.scenekunst.no/sak/store-sporsmal-enkle-virkemidler/>. Stortinget. «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til kulturministeren.» Dokument nr. 15:1415 (2011–2012), Innlevert: 16.05.2012, Sendt: 18.05.2012, Besvart: 25.05.2012 av kulturminister Anniken Huitfeldt. [Lest 10.04.2018] <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Sporsmal/Skriftlige-sporsmal-og-svar/Skriftlig-sporsmal/?qid=53817>.
- Stortinget. «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til utenriksministeren.» Dokument nr. 15:1416 (2011–2012), Innlevert: 16.05.2012, Sendt: 18.05.2012, Besvart: 22.05.2012 av utenriksminister Jonas Gahr Støre. [Lest 10.04.2018]

<https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Sporsmal/Skriftlige-sporsmal-og-svar/Skriftlig-sporsmal/?qid=53818>.

Stortinget. «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til kulturministeren.» Dokument nr. 15:1473 (2011–2012), Innlevert: 29.05.2012, Sendt: 30.05.2012, Besvart: 05.06.2012 av kulturminister Anniken Huitfeldt. [Lest 10.04.2018]

<https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Sporsmal/Skriftlige-sporsmal-og-svar/Skriftlig-sporsmal/?qid=53904>.

Stortinget. «Skriftlig spørsmål fra Gjermund Hagesæter (FrP) til utenriksministeren.» Dokument nr. 15:1474 (2011–2012), Innsendt: 29.05.2012, Sendt: 30.05.2012, Besvart: 04.06.2012 av utenriksminister Jonas Gahr Støre. [Lest 10.04.2018]

<https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Sporsmal/Skriftlige-sporsmal-og-svar/Skriftlig-sporsmal/?qid=53906>.

Time Out London. «Time has fallen asleep in the afternoon sunshine.» [Lest 19.03.2018]

<https://www.timeout.com/london/dance/time-has-fallen-asleep-in-the-afternoon-sunshine>.

Trulsen, Ola Nymo. «Omstridt Nord-Korea-kunstner får over ti millioner i statsstøtte.» *Nrk.no*.

19.03.2015. [Lest 13.07.2018] <https://www.nrk.no/kultur/omstridt-nord-korea-kunstner-far-10-5-millioner-1.12269074>.

Traavik, Morten. «Manifesto. To be in it but not of it. A ten point (*sic*) hypertheatre manifesto in progress», Traavik.info. [Lest 27.03.2018] <http://www.traavik.info/manifesto/>.

Traavik.info. «Supervision.» [Lest 27.03.2018] <http://www.traavik.info/organisation/morten-traavik>.

Traavik.info. «The Promised Land.» [Lest 05.04.2018] <http://www.traavik.info/works/the-promised-land>.

Traavik.info. «W.I.P.» [Lest 05.04.2018] <http://www.traavik.info/works/work-in-progress>.

PLURALISÉR!

Det politiske potensialet i scenekunst

Karoline Skuseth

Abstract

This article seeks to identify a political potential in the performing arts, through defining the social construction 'audience' as a plural form, seen in parallel to society at large and dichotomies such as active/passive, agonism/antagonism and the inherent relationship between the artwork and its spectator. Plurality as such is defended by emphasising that diversity of opinion and disagreement may be necessary for positive social development. By looking at a variety of examples of audience participation in contemporary performing arts, the article defines several modes of voluntary and involuntary participation, drawing lines to established art theories as spectator emancipation and relational aesthetics.

Keywords: audienceship, plurality, spectatorship

Om forfatteren

Karoline Skuseth er teaterviter utdannet ved Universitetet i Bergen og Justus-Liebig Universitat i Giessen, og leverte sin mastergradsoppgave «Den abnormale kroppen. Kropp og funksjonshemming: freaks i teater og film» i 2011. Hun har siden vert fast ansatt ved BIT Teatergarasjen som kurator for diskursprogrammet til festivalene Meteor og Oktoberdans samt som produsent for forestillinger i sesong. Skuseth var i perioden 2009–14 engasjert som kritiker for scenekunst.no, en redaksjonelt uavhengig nettavis for profesjonell scenekunst og kulturpolitikk. Hun var medlem av Heddejuryen i sesongen 2012/13 og tiltradte nylig som styremedlem i Danse- og Teatersentrum.

karoline@bit-teatergarasjen.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Karoline Skuseth
Nummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie
Medredaktør: Julie Rongved Amundsen. For TVS: Ragnhild Gjefsen
Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no
Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen
Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>
ISSN: 2535-7662

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

PLURALISÉR!

Det politiske potensialet i scenekunst

Whether in Tahrir, Zuccotti, Syntagma, Taksim or Majdan Squares, in front of the Kremlin, in Japan after Fukushima, or in the midst of the iconic architecture of Brasilia, artists are always among the first to get involved. But one question constantly reoccurs: what role should art play in this?¹

Sitatet over, av kurator og teoretiker Florian Malzacher, stiller et grunnleggende spørsmål: Hvilken rolle bør kunsten egentlig spille – i samfunnet og livet for øvrig? Stedene Malzacher bruker som eksempler er i hovedsak knyttet til politisk ladede situasjoner, der samfunnsendring er oppe til vurdering – steder det er erklært en kontekstuell unntakstilstand, et kollektivt perspektivskifte. I slike situasjoner er gjerne sosiale spilleregler utfordret og stilt spørsmål ved. Kan samfunnet fungere på en annen måte?

Siden 90-tallet har vi snakket om en såkalt sosial vending innen samtidskunsten. Tilskueren – eller deltakeren – ble sett på som en integrert del av kunstverket, og den uuttalte fiksjonskontrakten mellom tilskuer og scenisk verk ble dermed utfordret ved at kunstnere inviterte publikum til å delta i kunstverket, i mer eller mindre konkret forstand. En av teoretikerne det ofte refereres til i denne sammenheng, er kuratoren og kunstkritikeren Nicolas Bourriaud som mente at kunstnerens rolle var å være en tilrettelegger for utveksling av informasjon mellom kunster og tilskuer. Tate Modern, Storbritannias nasjonale museum for moderne kunst, beskriver Bourriauds forståelse av forholdet mellom kunstner og tilskuer som at førstnevnte gir publikum «access to power and the means to change the world».² Hva tillegger en slik forståelse av kunstnerrollen kunstens samfunnsoppdrag?

Den delen av scenekunsten vi i 2019 omtaler som samtidig, eller tilhørende det frie feltet, inviterer fremdeles ofte til publikumsdeltakelse. Slik sett må vi anerkjenne at publikums deltakelse i verket er et formgrep tilhørende vår tid. Det er imidlertid viktig å definere at det finnes mange nyanser innenfor dette virkemiddelet. Teaterformater som beskrives som immersive eller totalomsluttende, stiller andre krav til deltakeren enn en forestilling som er presentert i mer tradisjonelle rammer, la oss si i en black box med publikumsseter i et vanlig amfi, der handlingen delvis utspiller seg blant publikum oppover i stolradene. Graden av bevissthet knyttet til publikums deltakelse, er dermed et essensielt spørsmål i denne sammenhengen, siden en tilskuer som oppsøker en tradisjonell black box-situasjon ikke nødvendigvis har tatt høyde for at hun eller han skal kunne komme til å bli en av forestillingens utøvere. Dersom man oppsøker en forestilling som er presentert som deltakerorientert i utgangspunktet, vil man gå inn i handlingen med en annen holdning enn dersom man forventer et beskyttet skille mellom scene og sal.

Tilskuerskap

Et premiss i diskusjoner rundt graden av tilskuerens delaktighet i et kunstverk er spørsmålet om hvor frivillig deltakelsen er, og begrepsparet *aktiv/passiv* blir ofte tatt opp til vurdering. Lar det seg i det hele tatt gjøre å være en passiv mottaker av en kunstopplevelse? Matthew Reason, professor i Theatre and Performance ved York St. John University, mener at disse termene, i likhet med termen deltakelse som sådan, må defineres ut ifra sin spesifikke kontekst for å ha betydning. Reason mener at selve konseptet aktiv tilskuer er problematisk, siden det forholder seg til en tradisjon som ofte plasserer aktiv i et direkte motsetningsforhold til passiv.³ Resonnementet hans er lett å slutte seg til. Å se er jo etter alle målestokker en aktiv handling, og å forholde seg passiv, forstått som stilltiende og urørlig, i en situasjon der man oppfordres til å handle, kan likeledes forstås som aktiv utøvelse. Her kan politisk-aktivistiske handlinger og sivil ulydighet, som Greta Thunbergs skolestreik for klimaet, være passende eksempler.

Filosofen Jacques Rancière er også en referanse som benyttes når man analyserer et kunstverks sosiale implikasjon. Han bruker sin lignelse om «den ignorante skolemester»⁴ til å synliggjøre forholdet mellom kunstner og tilskuer, som forenklet gjenfortalt, dreier seg om at en lærers hovedoppgave er å tilrettelegge for at eleven skal forsterke og videreutvikle sin iboende kunnskap. Ifølge Rancière må vi anerkjenne at tilskueren allerede er en utøver i sin egen historie, og at sceneutøveren på sin side også er tilskuer til en lignende type historie i sitt eget liv. Tilskuerskap handler ikke om å endre passivitet til aktivitet, siden det å observere er en normaltilstand. Vi lærer og lærer bort, vi handler og vet som tilskuere som knytter bånd mellom hva de ser og har blitt fortalt, gjort og drømt. Det finnes verken noe privilegert medium eller utgangspunkt.

Rancière beskriver også ulike grader av bevissthet om egen deltakelse. Han hevder at man som publikum i et deltakerorientert kunstverk, kan stå i fare for bli fortapt i en hyper-aktivisme, og at man ved å bli for innlemmet i verket ikke vil beholde den nødvendige distansen til å kunne reflektere over det kritisk.⁵ Florian Malzacher deler denne oppfatningen i sin artikkel «Theatre as Assembly», der han refererer til at det såkalte deltakerorienterte teatret ofte etterligner en placebo-deltakelse, der publikum er tvunget inn i en regissert delaktighet der hun eller han ikke har noen reelle valg i forhold til hvordan man ønsker å handle. Han mener at et teater som forstår sin egen praksis som et forsamlingssted, uunngåelig også vil konfronteres med oppgaven å unngå falsk deltakelse, og samtidig ivareta ideen om deltakelse i sin egen rett.⁶

Som del av et publikum er man medlem av et større kollektiv av individer med ulik motivasjon for å ha oppsøkt den spesifikke kunstopplevelsen. Hver publikummer tar også med seg ulike erfaringer ut av unntakstilstanden kunstverket eksisterer i og ut i sin respektive hverdag. Etter min mening er dette perspektivet avgjørende for hvordan man forstår enheten publikum. Teatret er en sosial arena, et sted der mange blikk og tanker kretser omkring presentasjonen av et felles kunstverk. Å forstå et publikum som en homogen enhet, mener jeg er kontraproduktivt om man skal se etter forbindelser mellom kunst og samfunn.

Filosofen Chantal Mouffe er kjent for sitt konsept agonistisk pluralisme. Med dette konseptet har Mouffe som mål å oppnå et demokrati som en arena, der vi kan la våre forskjeller få utløp uten å måtte søke forsoning for dem.⁷ Jeg synes forholdet mellom agonist og antagonist er interessant i

denne sammenhengen, der en *agonist* beskrives som en kjemper eller deltaker sammenlignet med *antagonisten* som er definert som en fiende eller motstander. Sistnevnte krever en motpart, slik filosofiske begrepspar er avhengige av sine motstykker for å være meningsbærende, mens agonisten i prinsippet kun er avhengig av seg selv, i seg selv. Mouffe beskriver det offentlige rom som en «kamparena» for den agonistiske kampen mellom ulike ledende eller førende prosjekter. På en liten skala kan teatret danne slike sfærer for åpen utveksling, selv i samfunn der ytringsfrihet er under press, eller i vestlige samfunn der avstanden mellom konsensus og antagonisme er økende.⁸ Det ligger et politisk potensial i denne forståelsen av mennesket som agonist, som forkjemper fremfor motstander – å vektlegge muligheten for flere perspektiver og nyanser fremfor polarisering.

Matthew Reason kommenterer Ranciéres poeng om at det å være tilskuer ikke er en passiv tilstand vi burde forandre til aktivitet, men at tilskuer-identiteten, i kraft av seg selv, er en frigjort posisjon der tilskueren er myndig-gjort til å produsere sine egne tolkninger, til å «komponere sitt eget dikt av bestanddelene i diktet foran henne».⁹ Ens egen forståelse av et verk kan være svært ulik en annens uten at dette kan måles i mer eller mindre verdifull erfaring. For eksempel vil en erfaren scenekunstkritiker sannsynligvis oppleve en forestilling på en annen måte enn en person som oppsøker scenekunst for første gang. Begges opplevelser har imidlertid en likeverdig genuin verdi. Jeg mener det er viktig å anerkjenne at en kunstopplevelse tilhører den som har opplevd den, uavhengig av bakgrunn, erfaring og posisjon. Å fordele definisjonsmakt på flere hender vil, etter min forstand, føre til en bredere og mer nyansert forståelse av kunstens samfunnsfunksjon.

Nomadisk institusjon

Jeg har kretset rundt disse spørsmålene i en årrekke i mitt arbeid som kurator for diskursprogrammet på BIT Teatergarasjen¹⁰. Hvordan kan vi, som institusjon, bygge opp under en forståelse av teatret som en sosial sfære der meninger kan ytres og testes? Og som i likhet med musikk og film er noe som kan tilhøre alle som henvender seg til kunstformen?

Siden 2008 har BIT Teatergarasjen vært en nomadisk institusjon som har leid visningsarenaer hos eksterne samarbeidspartnere i påvente av å få etablere et nytt hjem for samtidsorientert scenekunst i Bergen. Å være en institusjon uten fast tilholdssted i så mange år har ført til at vi har måttet stille høyere krav til kontekstualisering av programmet vårt, enn om vi hadde en geografisk identitet som publikum kunne identifisere seg med. Å være i stadig forandring både når det gjelder lokalisering, men også hvilke kunstnere vi viser, stiller høye krav til vårt publikums oppdagerlyst. Det er et mål for oss som institusjon ikke å styre kunstens innhold, men å legge til rette for å presentere problemstillinger fra kunstnerens ståsted. Vi programmerer altså ikke etter forestillingers tematiske innhold, men etter verkets kunstneriske kvaliteter, vurdert i hvert enkelt prosjekts tilfelle. Rikdommen og de store variasjonene i kunstneres valg av innhold og tematikk er inspirerende, og vi forsøker som regel å knytte bånd utover mot samfunn og hverdag. Ofte legges store samfunnsprospørsmål under lupen, men vi må også være bevisste på å skape rom for tema som i mange tilfeller beveger seg friest i skyggene. For å fremme meningsmangfold har vi som mål å bringe sammen folk fra ulike fagfelt; deling og eksponering. Jeg tror på samarbeid og utveksling mer enn makt og posisjonering. Menneskene vi møter i vårt virke er en enorm ressurs som stadig bidrar til å nyansere og ekspandere vårt eget fokus.

Det finnes like mange måter å se en forestilling på som antallet mennesker i et publikum. Etter min mening ligger det i dette et premiss, en betingelse om at det ikke finnes noen fasit, og at den virkelig store verdien ligger i mangfoldet av fortolkningsmuligheter et kunstverk legger til rette for. Hvordan kan man da omtale et publikum som en homogen enhet? Janelle Reinelt, professor emerita ved universitetet i Warwick, hevder at teatret spiller ut en av de siste tilgjengelige formene for direkte demokrati, i kraft av at det samler en gruppe borgere, i tradisjonell forstand. Hun mener at et teaterpublikum er et implisitt samfunn så lenge forestillingen varer, på tross av at de er preget av antagonismer og motsetningsforhold. Ved å definere publikum som et samfunn etablerer Reinelt dermed at det innad i denne gruppen, som i motsetning til synet på publikum som en homogen enhet, eksisterer like store ulikheter som i samfunnet som sådan.¹¹

Malzacher viser til at den fornyede interessen for teatret som en offentlig sfære har kastet lys på det spesifikke potensialet scenekunst som medium har, definert av at det skaper midlertidige samfunn som er definert av tid, rom og et skiftende teatralt regelsett. Et slikt teater speiler ikke bare samfunnet, men tilbyr flere muligheter til å «prøve ut og utfordre sosiale og politiske prosedyrer, til å analysere, utføre, agere, teste eller til og med finne opp konkrete samfunnsaspekter»¹². Han viser til forskning på hvilken rolle scenekunsten har i forhold til gjenskapelse av historiske hendelser, slik også kunsthistoriker og professor Claire Bishop viser til i *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012)¹³. Å gjenskape historiske hendelser har et tydelig samfunnspolitisk potensiale, blant annet siden det tilbyr deltakeren eierskap til historiske hendelser som har etterlatt sosiale spor som det har vært vanskelig å prosessere. Malzacher foreslår bruken av pre-enactment som et begrep for kunststrømmets relevans som arena for samfunnsendring. I politikken kan ingen spå fremtiden; det er uklart hvor og når konflikt vil bryte ut. En kunstnerisk for-skapelse kan, ifølge Malzacher, fungere som en øvelse på en abstrakt, fremtidig situasjon.¹⁴

Pluralisme

Demokratiet er avhengig av innsats fra flest mulig, og meningsmangfold innad i samfunnet er nødvendig for dets utvikling. Diana L. Eck, professor i sammenlignende religion ved Harvard University, er grunnlegger og leder av *The Pluralism Project* ved samme institusjon. Prosjektet dreier seg først og fremst om religiøst mangfold i dagens USA, men kan med fordel brukes som eksempel i denne sammenhengen. Eck gjør et poeng ut av at pluralisme og mangfold i mange tilfeller brukes som synonymer, mens pluralisme i realiteten er en villet handling i forlengelsen av en mangfolds-tilstand. Hun sier: “Pluralism is the process of creating a society through critical and self-critical encounter with one another, acknowledging, rather than hiding, our deepest differences.”¹⁵ Der mangfold beskriver den blotte tilstedeværelsen av mange perspektiver, har pluralisme et mer aktivt forhold til utveksling mellom ulike standpunkt.

Mouffe skriver i *The Return of the Political* (1993) at et pluralistisk aspekt er nødvendig for å kunne videreføre demokratiet etter kommunismens fall i Europa, og vektlegger i tillegg hvor nødvendig antagonismen er i en politisk struktur. Dersom det ikke finnes demokratiske politiske strukturer som fanger opp ytterpunktene i meningsmangfoldet, vil disse sympatiene finne utløp i andre former for identifikasjon, gjerne av etnisk nasjonalistisk eller religiøs karakter. Hun mener at det i en slik struktur oppstår et bilde av antagonisten som en fiende som bør ødelegges, ikke som en

likestilt motstander hvis meninger man har respekt og forståelse for.

[...] the view I am advocating here is truly one of radical and *plural* democracy. It is the only conception that draws the full implications of the 'pluralism of values' and confronts the consequences of acknowledging the permanence of conflict and antagonism. From such a standpoint, conflicts are not seen as disturbances that unfortunately cannot be eliminated, as empirical impediments that render impossible the full realization of harmony due to the fact that we will never completely coincide with our rational universal self.¹⁶

Ifølge Mouffe er altså konflikt en naturlig bestanddel i et pluralistisk demokrati. Det vil ikke være fordelaktig å prøve å eliminere antagonistiske ytterpunkter, men gi dem rom til gjensidig og likestilt utveksling av synspunkter. For å oppnå et slikt rom synes det nødvendig også å undersøke mekanismene som ligger bak hvordan vi handler, eller hvordan vi ser på vår generelle deltakelse i det offentlige rom.



Christophe Meierhans: *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* (2015) fra premieren på Vooruit i Gent, Belgia.
Foto: Christophe Meierhans

Akkurat denne mekanismen blir tydelig eksponert i den sveitsiske scenekunstneren Christophe Meierhans' forestilling *Verein zur Aufhebung des Notwendigen: A hundred wars to world peace* som ble vist på METEOR høsten 2015. Forestillingen hadde form som en kollektiv middag, der publikums forståelse av hva som skulle spises og hvordan dette ble tilberedt, bestemte hva utfallet av middagen ble. På vei til amfiet ble publikum tilbudt en bordtennisball med et nummer tusjet på. Denne bestemte rekkefølgen for hvordan vi i tur og orden ble kalt opp på scenen for å utføre

en instruks beskrevet i en kokebok. Instruksen ble projisert direkte på bakveggen, slik at publikum fikk innblikk i hva bestillingen dreide seg om. Ofte var formuleringene abstrakte, slik at andre tilskuere kunne vurdere sin egen tolkning av beskrivelsene sammenlignet med den personen som tilfeldigvis hadde blitt bedt opp på scenen akkurat da. Noen ganger kunne instruksene være formulert slik at man ble oppfordret til å gi sitt etiske eller politiske ståsted til kjenne, som eksempelvis at man skulle fjerne den mest problematiske råvaren på scenen – med den konsekvens at et stort stykke svinekjøtt ble tatt ut av spillet, til fortørnet respons fra deler av publikum i amfiet som hadde forestilt seg kjøtt som en hovedingrediens i middagen.

Programteksten til *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* poengterer eksplisitt at verket handler om demokrati som noe vi kan ta oss til som individer, i våre liv dag for dag.¹⁷ Meierhans forholder seg aktivt til kunstens samfunnsrelevans, og har jobbet med denne tematikken i flere av sine forestillinger. I et intervju i anledning *Trials of Money* (2018) uttaler Meierhans følgende:

Teateret er et sted hvor folk frivillig setter seg selv i ubehagelige situasjoner, for moro skyld, men også i et forsøk på å presse refleksjoner og iakttagelser til en slags grense. På den måten er det det ideelle stedet. Men teateret er også alltid en slags modell av virkeligheten i mindre målestokk, et «hva-om»-sted.¹⁸

I Meierhans' uttalelse over er parallellene klare til både Reinelts teater som demokratisk samfunn og Mouffes syn på det offentlige rom. Ved å abstrahere og betrakte samfunnspolitiske spørsmål i et nedskalert perspektiv kan man trekke ut og behandle, eksperimentere og flytte rundt på bestanddeler og brikker i et beskyttet rom.

I manges hender

En annen kunstner som aktivt involverer publikum i sine forestillinger, er den new zealandske regissøren Kate McIntosh. I forestillingen *In Many Hands*, som ble vist på BIT våren 2017, lar hun publikums hender være forestillingens hovedfokus. Publikum ble plassert på scenen langs de indre sidene av tre langbord som var plassert som et triangel midt i rommet. Én etter én ble gjenstander sendt nedover bordene: fuglekranier, steiner, hårballer, fra én hånd til den neste. Hva vi gjorde med objektet da vi fikk det, var tilfeldig og personavhengig – noen luktet på gjenstandene, studerte dem nøye, andre sendte dem raskt videre

I dette tilfellet var tilskuerens medvirkning i kunstverket veldig reell, og enkeltpersonens rolle som en del av et større kollektiv er klar. McIntoshes publikum er avhengig av alle sine medlemmer for at handlingen skal drives fremover. I dette tilfellet opplever man imidlertid en styrt valgfrihet, siden man er tildelt en så klar rolle som brikke i et større maskineri og opplever en slags forpliktelse til å handle slik det er forventet av en for ikke å forårsake at forestillingen stopper opp.



Kate McIntosh: *In Many Hands* (2016). Fra Pact Zollverein, Essen. Foto: Dirk Rose/SPIN

Publikumsmedvirkning finner ofte sted i tradisjonelle black box-situasjoner, men er også et mye anvendt virkemiddel i scenekunst som henvender seg direkte til én tilskuer av gangen. Heine Røsdal Avdal og Yukiko Shinozakis *Field Works: Hotel* ble vist på Oktoberdans i 2010, og foregikk, som navnet tilsier, på et hotell. Tilskueren sjekket inn som en vanlig gjest, og ble ønsket velkommen på sitt hotellroms tv-skjerm. Etter hvert la man merke til lyder fra rommet vegg i vegg: bevegelse, dumpe lyder av møbler som ble flyttet på, dører som ble åpnet og lukket. Det var installert overvåkningskameraer i begge rom, og man kunne iaktta både seg selv og aktøren i naborommet på tv-skjermen. Bildene gled etterhvert over i hverandre, og litt etter litt oppstod det kontakt mellom danser og tilskuer ved hjelp av tv-skjermen – adskilt, men likevel sammen og samtidig, ved hjelp av tv-overføringens doble bilde.

Forestillingen forutsatte at tilskueren hadde lyst til å ta egne valg. Avdal og Shinozaki hadde lagt ut ulike spor i hotellrommet som man kunne finne dersom man ønsket, og forestillingens dramaturgiske struktur tillot også at tilskueren kunne forholde seg i en observatørrolle, og dermed iaktta sin egen observasjon krysset med aktørens utøvelse. Tilbakemeldinger fra flere tilskuere etter forestillingen lot imidlertid til at mange hadde benyttet anledningen til selv aktivt å delta i ulik grad, med enkle handlinger som å ta en øl fra minibaren eller ved direkte interaksjon med danseren avhengig av hvor man selv plasserte seg i rommet. Begrunnelsen for publikums avgjørelser var ulikt motivert: enkelte opplevde det å bli plassert i en rolle som var visuelt likestilt med utøveren som utfordrende, andre omfavnet situasjonens mulighet til å gjøre akkurat det som falt dem inn, i en situasjon som var fritatt for en rekke sosiale koder om hva som er akseptabel oppførsel når man møter en fremmed i et fysisk eller digitalt rom.

Felles for alle disse tre eksemplene er at de normaliserer og demokratiserer publikumsdeltakelse, og at det dermed dannes en parallell til Ranciéres betraktning av observasjon som normaltstand. Det skilles ikke mellom deltakende publikumsmedlemmer og publikum for øvrig, slik sett kan man si at relasjonen mellom tilskuer og verk i alle tre tilfeller kan beskrives som likestilt.



Field Works: Hotel av deepblue/Heine Avdal og Yukiko Shinozaki (2009). Foto: Heine Røsdal Avdal

Et blikk bakover

Det siste århundret har synet på kunst blitt forskjøvet i retning av at den kan være like mye en presentasjon av en mulig handling eller hendelse som et objekt. Denne tenkningen gjenkjenner vi i Bourriauds teori om relasjonell estetikk, men også hos 1960-tallets situasjonister, i Fluxus, Dada og i konseptkunsten. Bourriaud skriver:

Kunsten opptar en spesiell plass i den kollektive produksjonen, fordi den er laget av det samme stoffet som sosiale utvekslinger. Et kunstverk innehar en kvalitet som skiller det fra andre produkter av menneskelig aktivitet, denne kvaliteten er kunstverkets (relative) sosiale gjennomsiktighet. Hvis et verk er vellykket sikter det utenfor sin egen eksistens i rommet, det åpner seg for dialog, for diskusjon, for den formen for mellommenneskelig forhandling som Marcel Duchamp kalte «Kunstens koeffisient», en temporær prosess som utspiller seg her og nå. Denne forhandlingen utføres i en «gjennomsiktighet» som

kjennetegner den som et produkt av menneskelig arbeid: Kunstverket fremviser (eller foreslår) på samme tid sin egen konstruksjons- og produksjonsprosess, sin stilling i spillet av utvekslinger, stedet, eller snarere funksjonen som den tilegner betrakteren, og til sist kunstnerens skapende adferd (det vil si den kjeden av holdninger og gester som utgjør arbeidet hennes og som hvert enkelt verk reflekterer tilbake til som en vareprøve eller et landemerke).¹⁹

For å plukke opp tråden fra Tate Modern nevnt innledningsvis, vil jeg hevde at et kunstverk absolutt har potensiale til å endre samfunnsutviklingen, slik vi ser at enkeltstående politiske hendelser skrives inn i historiebøkene som definerende for ettertiden. Det er ikke tilfeldig at Bourriaud viser til Marcel Duchamp i sitatet over – vi snakker gjerne om Duchamps *Fountain* (1917) som et eksempel på et spesifikt kunstverk som har forskjøvet samfunnets forståelse av kunstens rolle, og hvilken rolle nettopp kontekst spiller i mottakelsen av den. Idet Duchamp presenterte sitt berømte urinal for The Society of Independent Artists,²⁰ og dermed ga det status som kunst, gjorde han kontekst til en aktiv medspiller, og dermed de sosiale forholdene som omgir kunsten til en nødvendig del av verket.

Kurator Christine Peeters poengterer at Marcel Duchamp så på et kunstverk som ukomplett uten en tilskuer. Han mente at den kreative handlingen ikke er utført av kunstneren alene – tilskueren bringer arbeidet i kontakt med den eksterne verden ved å dechiffrere og tolke dets indre kvalifikasjoner, og legger dermed sitt bidrag inn i den kreative handlingen.²¹ Et slikt nettverk av meningsutveksling står i direkte kontrast til individualisme, singularitet og en potensiell idé om at et kunstverk kan eksistere uavhengig av sin kontekst. Det kan videre beskrives som polyfoni eller nettopp pluralisme – et mangfold av stemmer.

Denne innstillingen til kunstens samfunnsrolle kan blant annet settes i kontrast til formalismen. I *Art in Context: Understanding Aesthetic Value* definerer filosof David E. W. Fenner formalisme som en innstilling til kunst, der tilskueren «begrenser sin oppmerksomhet til objektets formale egenskaper, egenskaper som er tilgjengelig gjennom sansene.»²² Fenner ønsker ikke å definere hva kunst er, fokuset hans ligger på opplevelsen av den. Det er med basis i nettopp dette han hevder at formalisme ikke dekker den fulle estetiske opplevelsen, men at dette kan gjøres rede for ved å ta verkets kontekst med i betraktning: kontekst her beskrevet som «all those various lenses – ethical, social, sexual, emotional, imaginative, political, religious, and so forth – through which a work of art may appropriately be viewed.»²³ Et vellykket verk kan, som Bourriaud slår fast over, åpne for dialog, diskusjon og mellommenneskelig forhandling, og man må anerkjenne tilstedeværelsen av alle linsene Fenner beskriver over, at et verk kan leses på utallige måter og må sees i relasjon til sin omverden og kontekst. Våre tanker, ord og begreper påvirkes av hvilke perspektiver vi ønsker å forfølge. Ulike vitnesbyrd er preget av hva vi fikk med oss eller husker fra gitte situasjoner – vi kan enes om fakta, men meningene om dem vil variere.

I *The Ignorant Schoolmaster – Five Lessons in Intellectual Emancipation* (1981), nevnt innledningsvis, legger Ranciére opp et forsvar for at kunnskap ligger latent i enkeltindividet, og at lærerens rolle først og fremst er å tilrettelegge for elevens egen tenkning. I *The Emancipated Spectator* (2009) videreutvikler Ranciére teorien om lærer/elev-relasjonen til å gjelde det gjensidige forholdet mellom en utøver og en tilskuer. Et sentralt moment er tolkningen av den andres tilstedeværelse og reaksjonsmønstre: «This is what emancipation means: the blurring of the opposition between

they who look and they who act, they who are individuals and they who are members of a collective body...»²⁴ Tilskuerrollen representerer en normaltilstand siden vi tolker våre synsintrykk og plasserer dem inn i vår egen erfaringsbase, uavhengig av en distinksjon mellom den tidligere omtalte aktive og/eller passive tilskuerrollen.

Ulike grader av separasjon

Å oppleve en forestilling i en én til én-relasjon med kunstner/kunstverk, som var tilfelle i *Field Works*, er svært ulikt det å tre ut som enkeltperson fra en større publikumsenhet, der det bygges opp kollektiv spenning knyttet til den spesifikke tilskuerens valg. Et publikumsfellesskap iakttar hvor langt en enkeltperson er villig til å gå inn i verket, altså hvor mye hun eller han velger å imøtekomme det og dermed påvirke dets forløp. Tilskuerens valg blir en del av verket, og scene-sal-kontrakten fungerer dermed som en eksponering av menneskers valg som deltakere i et kollektiv. I mange tilfeller, som i Meierhans' middagsselskap, er et positivt utfall, avhengig av at kollektivet evner å finne gode løsninger i fellesskap.

Bishop beskriver forholdet mellom deltaker og kunstner i deltakerorientert scenekunst slik: «The artist relies upon the participants' creative exploitation of the situation he/she offers – just as participants require the artists' cue and direction. The relationship between artist/participant is a continual play of mutual tension, recognition and dependency [...]».²⁵ I denne uttalelsen plasserer Bishop maktforholdet i relasjonen hos publikum, som ønsker å utnytte verket kreativt innenfor en ramme av regi definert av kunstneren. Implisitt sier hun at tilskueren har et automatisk behov for å være deltakende, og for å være med og forme forestillingen med sin subjektive tolkning.

På tross av at dramaturgien i *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* tilbød enkle oppgaver til publikummeren, og dermed en målrettet handling som å utføre en instruks i kokeboken som forestillingens dramaturgi sirklet rundt, fortalte flere personer meg i etterkant at de opplevde det som ubehagelig å bli trukket ut av og eksponert for fellesskapet. Det er interessant å se på denne reaksjonen i forbindelse med Meierhans' uttalelse over: at teateret er et sted hvor folk frivillig setter seg selv i ubehagelige situasjoner, for moro skyld, men også i et forsøk på å presse refleksjoner og iakttagelser til en slags grense. Man går frivillig inn i en situasjon som kan oppfattes som ubehagelig, men vet samtidig at man er trygg, innenfor rimelighetens grenser, på grunn av teatrets funksjon som beskyttet rom, der grensene for publikums fysiske sikkerhet er ivaretatt av produksjonsapparatet rundt forestillingssituasjonen.

Avdal og Shinozakis form for publikumseksponering i *Field Works: Hotel* henvender seg til enkelttilskueren i et format som er beskyttet på en annen måte, i form av fraværet av tilskuere – publikums publikum, om man vil – samtidig visste man aldri hvor mange som fulgte med på ens handlinger gjennom overvåkningskameraene. Slik sett kan man argumentere for at man strengt tatt burde føle seg mindre beskyttet i situasjonen enn om man kunne observere sitt publikum.

At det i dette eksemplet også dreier seg om digital eller teknologisk synlighet, har en annen interessant dimensjon, om man ser på verket i forhold til deling av personlig informasjon i sosiale medier versus kontakthandlinger i det offentlige rom. Jeg mistenker at en av årsakene til at mange synes det er naturlig å dele personlig informasjon med en ansiktsløs digital offentlighet, er

nettopp dette – at man er en av mange. Dersom man er den eneste som utfører en handling, det være seg om man hypotetisk sett var den eneste som eksponerte sitt privatliv i sosiale medier, eller om man var den eneste tilskueren som fikk oppleve *Field Works: Hotel*, ville valget av handling og hvordan man utførte den automatisk tillegges en større symbolverdi.

Tilbake til kollektivet

Jeg har i denne artikkelen vist flere perspektiver på hvordan scenekunsten gjennom sin form kan undersøke det sosiale mennesket. Som enkelttilskuere kan vi sette våre egne reaksjonsmønstre i perspektiv ved å trekke paralleller til vår egen hverdag, og videre definere/bli bevisste mekanismene bak relasjoner og sosiale rutiner i våre nærmiljø. Reinelt beskriver en kontinuerlig forhandling mellom enkeltmenneskets ulike former for identitet som en forutsetning for et radikalt demokrati, som hun mener må beholde en vektlegging av pluralisme og personlig frihet. Dette betyr at en uunngåelig konflikt mellom konkurrerende versjoner av ens identiteter som samfunnsborger er en naturlig bestanddel i våre liv i det sivile samfunn. Denne permanente tilstedeværelsen av identitetskonflikter er uunnværlig i et radikalt demokratisk samfunn, siden det er gjennom artikulering og forhandling av våre plurale identiteter som borgere at demokratiet virker og utvikler seg.²⁶

Det er først og fremst når man samler et større antall reaksjoner og valg i forhold til deltakeres tolkning av og manøvrering i et kunstverk, at situasjonen fungerer som en måte å tenke sammen på. Jeg mener at en forutsetning både for konstruktivt engasjement og eksponering for nye problemstillinger, er et fellesskaps-format, et kollektiv. Ved aktivt å vektlegge at et publikum er plurtalt og ikke ensartet, vil vi samtidig tilrettelegge for utveksling av erfaringer og perspektiver.

Man kan ikke redusere publikum til en ensartet gruppe, like lite som man kan tillegge andre sosiale grupperinger et unisont tankesett og verdisyn. Ved å anerkjenne sin egen væren i rommet i direkte dialog med kunstverket og sine medpublikummere blir det et ufravikelig faktum at man har en subjektiv forståelse av en opplevelse som kan skille seg svært mye fra andres. Et meningsmangfold er nødvendig for oppblomstring av nye perspektiver, og uenighet kan være nødvendig for positiv samfunnsutvikling. Slik både kunsten og samfunnet er i konstant utvikling, mener jeg at vi bør ivareta endring som en kraft i seg selv.

Noter

- ¹ Malzacher, «HOUSES, NOT PALACES – Towards a Useful but Disobedient Art» (2015), 17.
- ² Tate.org.uk, "Art term: Relational Aesthetics".
- ³ Reason, «Participations on Participation: Researching the 'active' theatre audience» (2015), 272.
- ⁴ Ranciére, «The Ignorant Schoolmaster» (1991)
- ⁵ Ranciére, «Den emansiperte tilskuer». (2009) 19-21.
- ⁶ Malzacher, «Theatre as Assembly», (2019) 68.
- ⁷ Ranciére, «Den emansiperte tilskuer», (2009), 69.
- ⁸ Ibid, 70
- ⁹ Reason, ibid.
- ¹⁰ BIT Teatergarasjen er et programmerende teater som opprinnelig ble startet som Bergen Internasjonale Teaterfestival i 1983/84. I 1991 flyttet BIT inn i et lagerhus på Nordnes, og det ble etablert helårsdrift med vår- og høstsesong i tillegg til de to alternerende festivalene Meteor og Oktoberdans. I 2008 ble gamle Teatergarasjen revet, og vi har de siste ti årene vært på turné i egen by i påvente av nytt teaterhus. I juni 2018 ble det endelig klart at den gamle svømmehallen Sentralbadet skal bygges om til et nytt hus for BIT Teatergarasjen og Carte Blanche, med planlagt innflyttingsdato i 2023.
- ¹¹ Reinelt, «Notes for a Radical Democratic Theater: Productive Crises and the Challenge of Indeterminacy» (1998), 286.
- ¹² Malzacher, «Theatre as Assembly» (2019), 67.
- ¹³ Bishop, *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), 30-37.
- ¹⁴ Malzacher, *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today.*, (2015), 149-150.
- ¹⁵ Eck, «What is Pluralism?»
- ¹⁶ Mouffe, *Return of the Political* (1993), 7.
- ¹⁷ www.bit-teatergarasjen.no, Christophe Meierhans: «Verein zur aufhebung des notwendigen - A hundred wars to world peace» (2015)
- ¹⁸ Decaesstecker, «Welcome to the Tribunal for Semi-Human Persons» (2018)
- ¹⁹ Bourriaud, *Relasjonell estetikk* (2007), 58.
- ²⁰ Verket ble refusert fra utstillingen på Grand Central Palace i New York, og ble første gang vist i Alfred Stieglitz studio i privat regi.
- ²¹ Peeters, «The potentially emancipated spectator who accomplishes the work of art» (2013), 44.
- ²² Siedell, «In and Out of Context», (2011), 118.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Ranciére, «The Emancipated Spectator» (2009), 19.
- ²⁵ Bishop, *Artificial Hells* (2012), 279.
- ²⁶ Reinelt, «Notes for a Radical Democratic Theatre: Productive Crises and the Challenge of Indeterminacy» (1998), 288.

Bibliografi

- Bishop, Claire. *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.
- BIT Teatergarasjen, «Verein zur aufhebung des notwendigen - A hundred wars to world peace», 2015. 04.06.2019. <http://bit-teatergarasjen.no/program/forestillinger/christophe-meierhans/>
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk*. Pax Artes nr 16. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag A/S, 2007.
- Decaesstecker, Eva. «Welcome to the Tribunal for Semi- Human Persons», 2018. 04.06.2019. <https://www.kaaitheater.be/en/articles/welcome-to-the-tribunal-for-semi-human-persons>
- Eck, Diana L. «What is Pluralism?» *Pluralism.org*, 2006. 04.06.2019. <http://pluralism.org/what-is-pluralism/>
- Fenner, David E. W. *ART IN CONTEXT: Understanding Aesthetic Value*. Athens, Ohio: Swallow Press, 2008.
- Malzacher, Florian. «HOUSES, NOT PALACES – Towards a Useful but Disobedient Art». I *Framing a Mirage – Communicating Contemporary Art and its Values*. Redigert av BIT Teatergarasjen v/Karoline Skuset, Knut Ove Arntzen, Sven Åge Birkeland, Anna Borcharding, Ingrid Ellestad, Andreas Langenes og Rune Salomonsen. Bergen: Advancing Performing Arts Project/apap, 2015.
- Malzacher, Florian red. *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today. Performing Urgency #1*. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Malzacher, Florian. «Theatre as Assembly» i *Performance – Public – Politics Examining European Representative Democracy*. Create to Connect, Connect to Impact 2019. Redigert av Ana Vujanović og Livia Andrea Piazza. 04.06.2019. http://www.createtoconnect.eu/wp-content/uploads/2018/10/142_Final-projects-publication_-Performance-Public-Politics_LG_full-publication.pdf
- Mouffe, Chantal. *Return of the Political*. London, New York: Verso, 1993.
- Peeters, Christine. «The potentially emancipated spectator who accomplishes the work of art» I *Audiences or Communities – Between policies, marketing and true desires*. Redigert av SZENE Salzburg v/ Silke Bake, Angela Glechner, Jacopo Lanteri og Theresa Pointner. Salzburg: Advancing Performing Arts Project/apap, 2013.
- Ranci re, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London, New York: Verso, 2009.
- Ranci re, Jacques. *The Ignorant Schoolmaster*. Stanford, California: Stanford University Press Stanford, 1991.
- Reason, Matthew. «Participations on Participation: Researching the ‘active’ theatre audience», i *Participations – Journal of Audience and Reception Studies*, Volume 12, Issue 1, 2015. 04.06.2019. Tilgjengelig: <http://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/17.pdf>.

Reinelt, Janelle. «Notes for a Radical Democratic Theater: Productive Crises and the Challenge of Indeterminacy». I *Staging Resistance – Essays on Political Theater*. Redigert av Jeanne Collieran og Jenny S. Spencer. The University of Michigan Press, 1998.

Siedell, Daniel A. «In and Out of Context», *The Journal of Aesthetic Education*, Volume 45 (1), 2011.

Tate, «Art term: Relational Aesthetics» 04.06.2019 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics>

Forskeren og arkivet: Jakten på dramatikeren Frederikke Bergh

Anne Helgesen

Abstract

About the researcher's quest for information about the unknown playwright Frederikke Bergh (1860–1916) and a discussion about what different archives can offer when the research object relates to a low-status topic such as drama for children.

Om forfatteren

Statsstipendiat dr. art. Anne Helgesen (født 1955). Leder forskningsprosjektet *Drama for barn – teatrets sjel*. Doktoravhandlingen; *Animasjonen. Figurteaterets velsignelse og forbannelse*. Fagbøker og artikler om teater og teaterrelaterte emner.

anne@kattas.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Anne Helgesen
Nummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie
Medredaktør: Julie Rongved Amundsen. For TVS: Ragnhild Gjefsen
Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no
Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen
Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>
ISSN: 2535-7662

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Forskeren og arkivet: Jakten på dramatikeren Frederikke Bergh

Informasjon er makt. Åpne arkiver og biblioteker er nødvendige for å kunne revidere og etterprøve vår historie, og for å avsløre desinformasjon og sensur. Mitt forskningsobjekt, *norske barnedramatikkes historie* kan virke ubetydelig i en kamp for demokrati og ytringsfrihet. Men jakten på Frederikke Bergh, Norges første dramatiker for barn, avslørte en viktig stemme i norsk sideoffentlighet. Hun hadde vært gjemt og glemt i over hundre år da vi gjenoppdaget henne.

Denne artikkelen handler om hvordan jeg, som teaterhistoriker, jobber i og med arkivene. Mine forskningsresultater vokser fram i møtet med dokumenter og opplysninger fra mange ulike typer arkiver. Resultatene er avhengige av arkivenes eksistens.

Kampene i forskningsfeltet

Jeg er en teaterhistoriker med draging mot emner som vanligvis ikke tildeles hovedfokus innenfor den teatervitenskapelige forskningen. Min teatervitenskapelige karriere startet med doktoravhandlingen: *Animasjonen – Figurteatrets velsignelse og forbannelse. Norske figurteaterhistorie*.¹

Nå driver jeg forskningsprosjektet *Dramatikk for barn – teatrets sjel* sammen med litteraturviter Petra J. Helgesen. Prosjektet rommer publisering av 15 bind med norske skuespilltekster for barn samt et historieverk om norsk barnedramatikk.²

I mitt forskerbakhode finnes alltid sosiologen Pierre Bourdieus feltteori. Han hevder at et hvert menneskelig fellesskap, også det akademiske, kan defineres som et sosialt felt. Dette feltet har sine egne skrevne og uskrevne lover. Inne i feltet finnes individene (agentene). De kjemper for å tilegne seg nok symbolsk kapital til å innta sentrale posisjoner – dvs. stillinger og arbeidsplasser som gir høy status og makt m.m.³

Når jeg anvender Bourdieus modell på det teaterhistoriske forskningsfeltet, slår det meg at jeg burde blitt Ibsenforsker. Der finnes de attraktive stillingene og professoratene. For ikke å snakke om penger, forskningsressurser, sekundærlitteratur og digitaliserte primærkilder. Ja, selv om det bare skulle dreie seg om et julekort Ibsen har skrevet, så er dette kun et tastetrykk unna for Ibsenforskeren.

Men straks Ibsens julekort nevnes, er vi ved et paradoks, for hvem ville i utgangspunktet trodd at et enkelt ønske om god jul og godt nytt år skulle bli et historisk viktig dokument som det var verdt å ta vare på? I arkiveringsøyeblikket kan man knapt ane hva som kommer til å bli viktig informasjon. Arkivaren må foreta vurderinger og ta avgjørelser på grunnlag av samtiden. Men først i framtiden vil man oppleve hvilke arkiverte dokumenter som endte med å bli viktige. Skjønt

endte ... framtid er en alltid foranderlig evighet. Hvem tenkte vel på å arkivere Ibsens julekort den gangen i 1864 da han som en gjeldstynget ung mann forlot gamlelandet med kurs for Roma?

En posisjon eller et felt som har høy status i dag, behøver nødvendigvis ikke ha samme posisjon om ti år, eller om fem år, eller i morgen. I følge Bourdieu utkjemper det kamper om status både innenfor de sosiale feltene og mellom ulike felt. Kampene fører til endringer. Et felt uten kamper er et dødt felt uten muligheter for utvikling og endring.⁴ Dermed gir Bourdieu kampene og konfliktene verdi og mening. Han påpeker at handlingsrommet og endringskraften er størst når agenter makter å omdefinere hva som skal være av betydning i feltet.

Materialet vi søker i prosjektet, *Drama for barn – teatrets sjel*, er ofte bare fragmentarisk bevart og tidligere forskere eller skribenter har gjort en skjodesløs og omtrentlig jobb da de trakk sine konklusjoner. Det har av ulike årsaker ikke vært viktig nok å være nøyaktig. Da er det vår jobb å omdefinere og å vise at forskningsobjektet har relevans.

Ta bare den tilsynelatende enkle oppgaven det burde være å avgjøre hvem som skrev det første norske dramatiske verket for barn. Flere jubileumsverk om norske teaterinstitusjoner har repertoarlistene som vedlegg. For Christiania Theater, Den Nationale Scene og for teatrene i Trondheim er det utgitt egne repertoarlistene.⁵ Men barneforestillingerne er ikke skilt ut som egen kategori. Disse listene kan ikke brukes som verktøy for å avgjøre om de følgende titlene dreier seg om drama for barn: lesebokforfatteren Nordahl Rolfsens eventyrkomedie *Svend Uråd* (1890), Margrethe Munthes *Askepot* (1904), Harald Alfsens *Veslefrik med felen* (1905), Jens Gundersens folkekomedie *Askeladden* (1905), Hans Wiers-Jensens eventyrkomedie *Tornerose* (1904) eller Frederikke Berghs *Østenfor sol og vestenfor måne* (1906).

Teaterarkivene

Flere forfattere/forskere som har sneiet innom emnet norsk barnedramatikk, har faktisk utropt en av de seks nevnte forfatterne som Norges første dramatiker for barn.⁶ Andre er mer forsiktige og uttaler seg i vage vendinger for å skjule det de ikke vet. Nasjonalbibliotekar Øyvind Anker (1904 – 1989) er et eksempel på sistnevnte. I sin teaterhistorie, *Scenekunsten i Norge*, skriver han at «det ble en ubrytelig skikk at det skulle settes opp et særskilt stykke for barn som juleforestilling, og norske barnestykkeforfattere fikk prøve seg. Barbra Ring's *Kongens hjerte*, Sverre Brandts *Reisen til julestjernen* hørte med til de mest spilte.»⁷

Så omtrentlig er altså selveste Øyvind Anker, teaterforskeren og bibliotekaren som i 1956 tok initiativet til at teaterarkivet ved Universitetsbiblioteket i Oslo ble opprettet. Han får være unnskyldt, hans oppgave var å sikre *hele* teaterarkivet. I dette kan andre forskere finne informasjon som viser at både *Svend Uråd*, *Veslefrik med felen* og *Askeladden* var eventyrparodier for voksne. Rolfsen ironiserer over nasjonalromantikken og Gundersen over dumme bønder i by'n. Munthes *Askepot* var en bokutgivelse og ble brukt i pedagogiske sammenhenger.

Jeg må imidlertid til teaterarkivet ved Universitetsbiblioteket i Bergen (opprettet 1969) for å finne dokumenter som viser at Wiers-Jensens *Tornerose* riktig nok er en barnekomedie. Men her er det

den egentlige opphavsmannen som må identifiseres, for på manuskriptets tittelblad står det: «av Zacharias Topelius, oversatt av Hans Wiers-Jensen».

Til slutt må teaterarkivet i Gunnerus biblioteket ved NTNU sjekkes for å finne ut hvor tidlig det ble spilt barneforestillinger i trønderhovedstaden. Denne specialsamlingen ble opprettet i 1975. Ut fra opplysningene i dette arkivet kan det slås fast at Den Nationale Scene i Trondhjem satte opp sin første barneforestilling så sent som i 1912. Den het *Per, Paal og Esben*.⁸

Grunnstammene i Norges tre store teatersamlinger er fra en tid da teater hadde høy prestisje som borgerskapets offentlige kulturelle arena. Denne aktiviteten startet med De dramatiske selskapene på slutten av 1700-tallet. Selskapene var eksklusive amatørteaterklubber for velhavende borgere. Deretter fulgte profesjonell institusjonsbygging gjennom hele 1800-tallet. Teaterinstitusjonene beholdt sin høye prestisje et par tiår inn i det 20. århundre. Teatrenes sentrale posisjon i kunstfeltet førte til at nesten alt de produserte av papir ble tatt vare på. Kombinasjon av betydningsfullhet og tilgang på personale som kunne ta seg av arkiveringsoppgaven, bidro til dette.

De norske teatersamlingene er unike fordi de er nesten komplette og dermed svært demokratiske: Barneteaterforestillingene er like godt dokumentert som Ibsen-forestillingene.

Vi som arbeider med *Drama for barn – teatrets sjel*, har frydet oss over muligheten til å studere en veldokumentert historisk utviklingsprosess for barneteater. Det starter med De dramatiske selskapene som gjennom skrevne lover forbyr barns adgang til sine teaterforestillinger. I annen halvdel av 1800-tallet begynner institusjonsteatrene å arrangere særskilte forestillinger for barn. Først i 1906 går Nationaltheatrets teppe opp for det første norske dramaet skrevet og produsert spesielt for målgruppen barn. Ved hjelp av den overveldende mengde med informasjon som finnes i teaterarkivene kunne vi altså utpeke Norges første dramatiske tekst for barn. Skuespillet heter *Østenfor sol og vestenfor måne* og er skrevet av Frederikke Bergh. Hennes verk hadde sovet i mer enn hundre år da vi hentet det fram fra arkivene.

Arbeidet i teaterarkivet ved Nasjonalbiblioteket

Mellom de tre milepælene «forbud for barn», «segregering av barn» og «målgrupperettede forestillinger for barn» kan vi følge utviklingen steg for steg, dag for dag. Grunnen er at teatrene i de tre største norske byene annonserte sine forestillinger på daglige teaterplakater. Hver eneste forestillingsdag har sin egen plakat. Teatersesong for teatersesong er dokumentert og bundet inn i skinn. Jeg har bladd i disse store brune protokollene med gulnet, sprøtt papir med høytid og respekt, og gledet meg over at teaterinstitusjonene den gangen hadde så høy prestisje og ble så godt dokumentert.

I teaterarkivene finnes også sceneskisser, korrespondanse, regnskap, teaterprogrammer og manuskripter. Når man bestiller en dramatisk tekst opp fra magasinene, kommer det hele pakker som inneholder regimanus, sufflimanus og rollehefter. De siste er i ulike antall sider, alt etter rollens størrelse. Til langt innpå 1900-tallet var manuskriptene håndskrevet. Fra barnekomedien

Østenfor sol og vestenfor måne er det arkivert 29 små rollehefter, pluss 2 for hovedrollene og ett fullstendig sufflimanus - alt er håndskrevet.



Alle manusversjonene som finnes av *Østenfor sol og vestenfor måne* i teatersamlingen ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Foto: Anne Helgesen

I 1908 hadde Frederikke Bergh premiere på enda en barnekomedie: *Prinsesse Rosenrød og de syv vildænder*. Også denne hadde sin egen pakke med sufflimanus og rollehefter i arkivet.

Teaterprogrammene fra de to oppsettingene hadde biografiske notiser om dramatikeren:

Frøken Frederikke Bergh er født i Skjeberg, hvor hendes far, Håkon Ludvig Bergh, var sogneprest. Hun er en søster af afdøde regjeringsadvokat Johannes Bergh. Frederikke Bergh, der med eventyrkomedien «Østenfor sol og vestenfor måne» debuterer som dramatisk forfatterinde, har for flere år tilbage under pseudonymet «Puy» skrevet en bog fra Frankrig betitlet «Små ting fra et stort land», ligesom der i forskjellige tidsskrifter og aviser findes anmeldelser og opsatser fra hendes hånd.

Frøken Bergh har i flere år været lærerinde i norsk (ved frøken Sylows og frøken Bonnevis skoler). Under sin lærervirksomhed er frøken Bergh blit slået af, hvor fjernt vor tids ungdom, ja de ældre med, står vor eventyrdigtning, og hun har derfor — ved at

dramatisere et eventyr — villet gjøre et forsøg på at gjenopfriske interessen for denne litteratur.⁹

Flere biografiske opplysninger om dramatikeren var ikke umiddelbart tilgjengelige i teaterarkivet.

Arkivet inneholdt også en rekke fotografier fra iscenesettelsen av *Østenfor sol og vestenfor måne*. Det slo oss umiddelbart at nasjonalromantiske motiver gjorde seg gjeldende i scenografi og kostymer. Samtidige programmer fra voksenforestillinger viste dessuten at Nationalteatret engasjerte seg sterkt i monarkidebatten. Teatret inntok en rolle som en royal institusjon på linje med Det kongelige Theater i København. De markerte seg som et sted der den nyvalgte kongefamilien kunne vise seg for folket.

Nationalteatrets hyllest til monarkiet sto tilsynelatende godt til Frederikke Berghs to barnekomedier. Tekstene bygget på kjente norske folkeeventyr fra Asbjørnsen og Moe. Konger og prinsesser var i sentrum. Berghs valg av motiver passet inn i en nasjonal hovedstrøm i norsk kulturliv ved inngangen til den 20. århundre. Frigjøringen fra unionen med Sverige, kongevalget og kongefamiliens ankomst til Kristiania i 1905 og kroningsferden gjennom landet med kroningen i Nidaros i 1906, var begivenheter som bidro til en slik trend.

Materialet i teaterarkivet innbød til en rekonstruksjon av teateroppsetningene av Frederikke Berghs tekster i deres historiske kontekst, altså en studie av selve teaterhendelsen. Arkivet bød på utmerkede byggesteiner for slikt arbeid.

Teaterhistorikeren Thomas Postlewait hevder at teaterhistorien bør vektlegge slike hendelser — han mener at dette føyer fagområdet inn i sammenheng med annen tradisjonell historieforskning: «Whatever happened in the past; the actual events that occurred; this aspect of history is sometimes called "history of actuality" or "history-as-event."»¹⁰

Litteraturvitenskapen og teatervitenskapen

Prosjektet, *Drama for barn – teatrets sjel*, har imidlertid den dramatiske teksten som hovedfokus. Vårt team består av en teaterviter og en litteraturviter, og vi ønsker å skape oss en posisjon der vi kan dra nytte av både teaterforskningen og litteraturforskningen.

En nærlesning av Berghs to dramatiske tekster viste umiddelbart hvor nyttig vår doble posisjon var. Den sterke nasjonalfølelsen og den positive holdningen til monarkiet som fantes på Nationalteatret rundt 1906, var allerede dokumentert gjennom materialet i teaterarkivet på Nasjonalbiblioteket. Vi forventet å finne det samme i *Østenfor sol og vestenfor måne* (1906) og *Prinsesse Rosenrød og de syv vildender* (1908). Vi koblet dette til en kjent tese innen barnelitteraturforskningen, nemlig at ideologi er en sterk faktor i barnelitteraturen:

Children's literary texts are culturally formative, and of massive importance educationally, intellectually, and socially. Perhaps more than any other texts, they reflect society as it wishes to be, as it wishes to be seen, and as it unconsciously reveals itself to be.¹¹

Våre forventninger slo ikke til. Vi fant to overraskende hovedmotiver i Frederikke Berghs tekster.

Det første gjaldt den kvinnelige hovedpersonens grenseløse offervilje. Det andre var at kjærligheten mellom mann og kvinne ikke nødvendigvis var verdt dette offeret.

I det opprinnelige eventyret «Østenfor sol og vestenfor måne» møter vi en fattig familie som gir fra seg sin eldste datter for å vinne økonomisk trygghet. Hun blir giftet bort til en kvitebjørn, en forhekset prins, og må bo inne i fjellet sammen med ham. Om natten tar han av seg dyrehammen og kommer til henne som menneske, men hun får ikke vite hvem han er i mørket. Når hun lar seg overtale til å tenne et lys for å se ham, må prinsen reise tilbake til trollheksa som har gitt ham dyreskikkelse, og gifte seg med henne. Jenta følger etter ham østenfor sol og vestenfor måne, og hun overlister trollene og vinner prinsen.

Bergh skaper egne scener og dialoger, og har sin egen agenda når hun dramatiserer folkeeventyret. Oppsetningen på Nationaltheatrets scene fikk riktig nok en nasjonalromantisk ramme. Det er langt mindre av dette i forfatterens tekst. Det finnes naturlyriske partier der norsk natur blir besunget av hovedpersonen Åse, men ellers avslører Bergh en nokså nedlatende holdning til den norske bondestanden, deres enkle kristendomssyn der alt er enten rett eller galt, sort eller hvitt, fører til undergang for hovedpersonen Åses familie. Åse selv må ofre alt for å få møte sin prins igjen. I motsetning til eventyret er det ikke nok å reise langt og lengre enn langt, hun må også oppgi sin kvinnelige skjønnhet.

Det verste er likevel det Åse opplever når hun endelig finner tilbake til prinsen. Han fremstilles som en selvopptatt mann som overhodet ikke setter pris på Åses offergjerninger. Når hun forsøker å nå fram til ham med et kjærtegn, slår han henne. Denne siste handlingen ble ikke vist på scenen for den er strøket i sufflimanuset, men Frederikke Bergh skrev den inn. Åse skulle ikke ha et snev av håp om å vinne mannen, og likevel skulle hun fortsette å ofre seg for ham, slik at både han og alle dyrene og blomstene, som framstilles av barneskuespillere, kunne frelses fra trollene.

Den siste sangen Åse synger i stykket handler om å akseptere tap, ikke om å vente seg seier. Første vers lyder slik:

Frem til Slottet har jeg fundet,
ind til Guten har jeg vundet,
Den Veien var lang.
Min blir han aldrig.

Bergh følger til slutt konvensjonene. Presten vier Åse og prinsen, men det fremstilles ikke som en seier. Det er lite som tyder på at heltinnen har vunnet lykken.

Også i *Prinsesse Rosenrød og de syv vildænder* finnes en ensom heltinne. Prinsesse Rosenrød drar ut i verden for å finne sine syv brødre. En heks har forvandlet dem til fugler. Men de kan reddes hvis Rosenrød ikke snakker, ikke ler og ikke gråter før hun har spunnet, vevd og sydd en skjorte til hver av dem. Mens Rosenrød arbeider på skjortene ute i skogen, blir hun oppdaget av en ung konge som tar henne med til slottet sitt og gifter seg med henne. Han er ikke noe godt menneske, han er en regent som nyter å misbruke sin makt.

Rosenrød viker ikke en tomme når det gjelder å gjennomføre sin selvpålagte taushet. Likevel klarer hun å formidle sitt verdigrunnlag og lære kongen å forvalte sin rikdom og utøve sin makt på en god måte. Heller ikke her er kjærligheten mellom mann og kvinne noen hovedsak. Det handler snarere om hvordan en klok kvinne rettleder en uvettig mann.

Frederikke Berghs dramatiske tekster var som ventet ideologiske, men de reflekterte verken hovedstrømmen i den nasjonale norske ideologien eller Nationaltheatrets variant av denne.



Fotografi fra Nationaltheatrets uroppførelse av *Østenfor sol og vestenfor maane* i 1906. Fotograf ukjent.
Kilde: Nasjonalbiblioteket

Bøker, tidsskrifter og aviser – det offentlige ordskiftet

I sin tekst opponerte dramatikerens Frederikke Bergh mot den rådende ideologien i det iscenesettende teatret. Vi forskere klarte ikke umiddelbart å identifisere og forstå bakgrunnen for de meningene og ideene som Berghs tekster målbar.

Idehistorikeren Quentin Skinner bygger på John Langshaw Austins talehandlingsteori når han analyserer historiske, ideologiske tekster. Skinner mener at det ikke er nok å nærlese og forstå historiske tekster rent semantisk. Betydningen i en historisk tekst kan bare forstås når teksten settes inn i konteksten der den ble ytret. Talehandlingen representerer forfatterens *bensikt* med å

levere teksten inn i den spesifikke sammenhengen. Skinner hevder:

We need, that is, to grasp not merely what people are saying but also what they are *doing* in saying it. To study what past thinkers have *said* about the canonical topics in the history of ideas is, in short, to perform only the first of two hermeneutic tasks, each of which is indispensable if our goal is that of attaining an historical understanding of what they wrote. As well as grasping the meaning of what they said, we need at the same time to understand what they meant by saying it.¹²

Nøkkelen til forståelsen av talehandlingene som bar titlene *Østenfor sol og vestenfor måne* og *Prinsesse Rosenrød og de syv vildænder* lå åpenbart ikke i teaterkonteksten. Vi måtte finne ut mer om hvem Frederikke Bergh var, og i hvilken sammenheng hennes yringer hørte hjemme. Vi startet med å søke etter andre talehandlinger som dramatikerens, i følge teaterprogrammet, hadde utført. Dette arbeidet førte oss fram og tilbake mellom mange typer arkiver og biblioteker. I denne artikkelen velger jeg å behandle arbeidet arkiv for arkiv, men det er en forenkling som ikke samsvarer helt med kronologien i vårt arbeid.

Det var nærmest en selvfølge at vi kunne finne Frederikke Berghs brevroman *Små ting fra et stort land* gjennom et biblioteksøk på nettet. Der fikk vi i tillegg oppgitt at forlaget var Cammermeyer og utgivelsesåret 1886. Boka var tilgjengelig både på Nasjonalbiblioteket og i de lokale folkebibliotekene. Vi kunne låne og lese. Det kan imidlertid være sunt å minne om at denne informasjonen som var så lett tilgjengelig for oss, ikke alltid er selvfølgelig.

Vårt biblioteksystem har vokst fram sammen med nasjonsbygging og folkeopplysning i Norge. I bibliotekloven ligger det nedfelt at folkebibliotekenes overordnede rolle er å bidra til demokrati og yttringsfrihet i samfunnet ved å sikre tilgang til informasjon og å gi arenaer for en åpen og opplyst offentlig samtale. Pliktavleveringen til Universitetsbiblioteket for eksemplarer av alt som ble trykket i Norge, kom på plass i 1882.¹³

Frederikke Berghs debutbok er utgitt under pseudonymet Puy og skildrer en 21-årig norsk kvinnes dannelsesreise i Frankrike. Sammenligningen mellom fransk og norsk kultur går som en rød tråd gjennom teksten, og selv om Frankrike er et stort og imponerende land med stolte kulturtradisjoner, er det til syvende og sist Norge og norske verdier som ligger forfatterens hjerte nærmest:

Aa, hvor jeg længes efter frisk vind, drivende skyer, granskovsduft, fossedur - det er Norge, jeg længes efter, kjære gamle, friske, trofaste Norge! Det er, som jeg aldrig skulde vidst, hvad fædrelandskjærlighet var før. [...] Men nu skjønner jeg, hvorledes der er noget inderst inde i mig, som er vokst fast med det hjemme.¹⁴

En brevroman utgitt under pseudonym er et skjønnlitterært verk, og gjør ikke nødvendigvis krav på å fortelle biografiske sannheter om forfatteren. I Puys tilfelle er familieforhold, navn og begivenheter lett forvansket og maskert, slik at virkelige personer og hendelser ikke skal være gjenkjennbare. Men den sterke kulturelle bevisstheten om at det går an å være både en intellektuell europeer og en som vil være norsk nasjonsbygger, er åpenbart sammenfallende med

forfatterens ideologi. Hun ivrer dessuten etter å bli lærerinne og ta ansvar for opplæring av en ny generasjon. Det beskrives nærmest som et kall.

Puy har dessuten enda en ambisjon: Hun drømmer om å bli forfatter. Det er hemmelig, og betros bare den imaginære søsteren som mottar brevene.

For øvrig er det også én forventet ambisjon som hun gir sterkt uttrykk for at hun *ikke* har: Hun har ingen planer om å gifte seg. Hun reagerer på franskmennenes nesten hysteriske ønske om få henne giftet bort, slik er det ikke i Norge, påstår hun. En uromantisk ung kvinne altså, med et sterkt ønske om å være yrkeskvinne – lærer og folkeopplyser.

Vi gikk til samtidens avisanmeldelser for å sjekke bokas mottagelse. *Små ting fra et stort land* fikk jevnt over velvillige anmeldelser. Ingen reagerte på forfatterens uvanlige synspunkter. Anmelderne fokuserer på ungpikens gode beskrivelser av fransk kultur, hennes nasjonalfølelse og hennes ungpikesjargong. Var det bare oss, som med vår tidsavstand til stoffet, som fantaserte fram avvikende holdninger, eller gjorde nettopp avstanden at vi så tendenser som ble oversett på Berghs egen tid?

Da vi tok fatt på søket etter artiklene og anmeldelsene som vår forfatter skulle ha publisert i aviser og tidsskrifter, kjørte vi oss fast. Nasjonalbiblioteket har lister med signaturer og pseudonymer til de viktigste avis- og tidsskriftskribentene. Frederikke Bergh var fraværende.

Jeg lette på måfå i dagsavisene, så etter Puy og F.B. Det var resultatløst. Hvor ville det være naturlig at Bergh skrev? Pedagogiske tidsskrift kanskje? Jeg bestilte årgangene fra 1898 – 1906. Det måtte være nok. Jeg satte meg til å lese. I begynnelsen lette jeg etter Frederikke Bergh. Etter en full arbeidsdag og tre årganger av Skolebladet, skjønte jeg at jeg aldri kommer til å finne henne der.

I Skolebladet skrev mannlige lærere. Folkeskoleloven fra 1889 er i ferd med å bli realisert. Lærerforbundet førte en kamp for at de gamle skolemestrene i de landsens omgangskolene skulle få fortsette sin lærergjerning, selv om de ikke hadde formell utdanning. Hvert eneste nummer av Skolebladet hadde et hyllest-portrett av en gammel skolemester.

Men det verste var kvinnehatet. Det ble argumentert hardt for at mannlige lærer skulle ha langt høyere lønn enn kvinner. Det ble drevet en kampanje for å få fjernet Kristianias første kvinnelige overlærer, solidaritetserklæringer fra mannlige lærere over hele landet fylte spaltene i sakens anledning. Det var i medynk for de stakkars mennene som måtte fungere under en kvinnelig sjef. Men verst av alt var omtalen av disse bortskjemte embedsmannsdøtrene som hadde undervist på private pikeskoler, og som nå innbilte seg at de var kvalifisert for arbeid i Den norske Folkeskolen bare fordi de hadde utdanning! Overklassekvinner var uønsket i den nye demokratiske skolen, det var de mannlige artikkelforfatterne i Skolebladet skjønt enige om.¹⁵

Jeg fortsatte å lese meg gjennom årgangene fram til 1906 og følte meg hensatt til Frederikke Berghs verden, den velutdannede prestedatteren, en europeisk intellektuell som skrev og talte og praktiserte noe som lignet dannelsespedagogikk. Hun som var bekymret over hvor fjernt tidens

ungdom, ja, de eldre med, sto fra eventyrdiktning, og derfor hadde begynt å dramatisere eventyr for å «gjøre et forsøg på at gjenopfriske interessen for denne litteratur».¹⁶

Hun fikk altså tale under fullt navn på Nationalteatret gjennom sine to barnekomedier. Da hun utga sin brevroman, var hun nødt til å dekke seg under pseudonymet Puy. Sannsynligvis måtte hun også skjule sin identitet når hun deltok i det store offentlige ordskiftet.

Den regelrette undertrykkelsen av kvinnelige lærere og av pikeskolelærerne i særdeleshet, er et typisk eksempel på det Pierre Bourdieu kaller utøvelse av kulturell dominans. Et likeverdig ordskifte om verdier som i utgangspunktet er symbolske markører, blir umuliggjort når den privilegerte parten får styre det offentlige ordskifte og oppnår en tilnærmet enerett på de viktigste kanalene for informasjon og diskusjon. Bourdieu kaller denne monopoliseringen av diskusjonsmediene for sensur og voldsutøvelse. Det er sterke ord. Men når Frederikke Berghs yringer ble anonymisert, og henvist til trykksaker som fungerte på siden av hovedorganene for debatten, handler det om tvang.¹⁷

For å finne Berghs talehandlinger, måtte jeg lete i små undergrunnstrykksaker. Selv vårt utmerkede biblioteksystem hadde ikke fanget opp disse. Tidsbruken og muligheten for å lykkes i et slikt prosjekt, var så krevende at det i seg selv fungerer som en sensurmekanisme i arbeidet for å skaffe informasjon.

Sideoffentligheten

Bog og Naal. Nordisk Tidsskrift for kvindelig Opdragelse og Undervisning ble utgitt i Danmark. I Norge ble bladet først og fremst lest av kvinner som arbeidet ved pikeskolene. Det nådde knapt ut over deres krets. Nasjonalbiblioteket hadde bare noen få numre, og disse var datert lenge etter Frederikke Berghs tid. Pliktavleveringen innbefattet ikke tidsskrift utgitt utenfor Norges grenser, selv om de hadde artikler om norske forhold og ble lest av norske borgere. Det eneste stedet de hadde alle årganger av tidsskriftet, var på Det Kongelige Bibliotek i København.

I *Bog og Naal* leste jeg om pikeskolenes kamp for å overleve i en tid da det ble fri skolegang for alle. Pikeskolene vokste fram på midten av 1800-tallet da borgerskapets døtre helst ikke skulle ha for mye utdanning. Det var en utbredt oppfatning at pikene ble ukvinnelige av for mye kunnskap, og dermed vanskelige å få giftet bort. Men pikeskolene hadde suksess med sin tro på kvinners utdanning. Så stor var suksessen at det var utenkelig at den nyopprettede norske folkeskolen ikke skulle utdanne jentene også. I *Bog og Naal* kunne vi lese et kapittel i norsk skolehistorie som var utelatt i historiebøkene. Vi kunne lese om en gruppe intellektuelle kvinner som var godt synlige i sin samtid, og som ble utestengt fra hovedarenaene for debatt. I tillegg ble de latterliggjort.

Vi fant bare ett nyere forskningsarbeid som behandlet de ugifte, yrkesaktive kvinnenes situasjon: Tone Hellesund avhandling *Den norske pepper mø. Om kulturell konstituering av kjønn og organisering av enslighet*. Dette verket ga innsikt i hvordan de intellektuelle kvinnene fra borgerskapet levde på siden av storsamfunnet. Blant annet på grunn av den store utvandringen til Amerika, var det et stort mannsunderskudd i Norge. I 1875 var 12% av alle kvinner over 50 år ugifte. De enslige

kvinnene måtte forme en selvstendig identitet uten klare modeller å forholde seg til. De skapte sin egen sideoffentlighet uavhengig av storsamfunnets rollemønstre. Mange av dem valgte å leve i parforhold med en annen kvinne. Muligheten til å skape et eget hjem var viktig. For mange kvinner var dette hjemmet et bevis på at de fortsatt var kvinner. Men disse selvstendige kvinnene fikk stadig høre at de var mannhaftige, de ble omtalt som «det tredje kjønn», og deres status som faktiske kvinner ble trukket i tvil. Vittighetsbladene yndet å framstille dem som stygge og ufikse, med tilknappe klesdrakter som skjulte dere kvinnelige former, og gjerne med et par strenge, runde brilleglass ytterst på nesetippen. Mange av disse ugifte og latterliggjorte kvinnene var lærerinner. Denne yrkesgruppen mistet til og med jobbene sine om de inngikk ekteskap.

Vi lette etter aviser og tidsskrifter som ble lest bare, eller i hvert fall mest, av kvinner. *Nylænde* – et tidsskrift utgitt av Norsk Kvinnesaksforening var nærliggende. Lærerinneforeningene må kunne karakteriseres som kjernenedslagsfeltet for den borgerlige kvinnesaksbevegelsen. De drøftet den samme type spørsmål, og de endte på den samme type standpunkt i kjønsspørsmål.¹⁸

Norsk bibliotekvesen viste igjen hvor komplett og demokratisk det var. *Nylænde* ble hentet ut av magasinene. Jeg startet et nytt lesesøk, fant fremdeles ikke tekster av Frederikke Bergh, men en annen viktig artikkel med påfølgende debatt. Den het «Vore Eventyrs kvindeskikkelsen». Artikkelen utløste en debatt om hvilke kvinnelige eventyrskikkelser som kunne tjene som forbilder for datidens unge kvinner. Signaturen G.D. skriver om prinsessen i «De tolv villender» at «Jeg ved ikke, hvad en heltinde eller idealet af en kvinde er, skulde det ikke være hende» og om jenta i «Østenfor sol og vestenfor måne» at «en saa lang og haard kamp som den, hun siden gennemgaar for at vinde sin prins igjen, føres ikke til ende med seir, uden at selvstændigheden vokser sig stor og stærk».¹⁹

Hadde det ikke vært for at signaturen G.D. er vanskelig å knytte til Frederikke Bergh, ville vi gjettest at hun var skribenten bak denne meningsytringen. Hennes to barnekomedier bygger på nettopp de to nevnte eventyrene, og hennes heltinner er fremstilt som uselviske og hardt arbeidende. Vi vet at *Nylænde* ble skrevet, utgitt og lest i den kvinneoffentligheten som Frederikke var en del av. Det er sannsynlig at hun fulgte med i diskusjonen. Debatten må ha engasjert henne. Hvordan fremheve styrken, selvstendigheten og motet som finnes i disse kvinnelige eventyrfigurene? Hun valgte dramaets form, og hun valgte drama for barn. Der fikk hun talehandle i nasjonens og kongens teater. Men ideologisk er hennes tekst som et rop fra lærerinnenens og de intellektuelle kvinnenes sideoffentlighet.

Offentlige registre

Alle samfunnsborgere etterlater seg spor i offentlige registre, i manntallet, i kirkebøkene, i skatteetatens protokoller, i adressebøkene, i folketellingene, i passprotokollene, i sykehusjournalene osv. Noen av disse kildene er åpne, mens andre er lukket i hundre år. Personvern hensyn er også en demokratisk rett.

Forskerne er mange, og stadig flere bruker denne typen arkiver. Jeg som i årevis har besøkt byarkiver, statsarkiver og Riksarkivet, merker at det har blitt rift om lesesalsplassene. Det norske

arkivverket har tatt konsekvensen av økningen. De sørger for å digitalisere og legger de viktigste registrene ut på nett så snart foreldelsesfristen er nådd.

Denne eksplosive veksten i bruken av de offentlige registrene skyldes interessen for slektsforskningen. Det dreier seg i utgangspunktet om amatørforskere som søker opplysninger om egen slekt. Dette medfører en økende historiebevissthet og historiekunnskap for mange.

De offentlige registrene er slektsforskernes viktigste verktøy. Selv var jeg uvant med slike listesøk, og jeg så for meg uker og måneder på jakt etter nåla i høystakken, inntil jeg innså at de fleste slektsforskerne har dette som hobby, og at mange av dem har lang erfaring og kunnskaper om verktøyene. Dessuten opererer de gjerne i nettfora hvor det er vanlig å være hverandres problemløser. Jeg skaffet meg tilgang til et slikt nettforum, og presenterte hva vi allerede visste om slekten Bergh og om hva slags opplysninger vi lette etter. Svarene strømmet inn nesten øyeblikkelig. Etter to dager var de nettbaserte kildene gjennomført. All informasjon vi fikk overlevert til *Drama for barn, teatrets sjel* var dokumentert med linker til de aktuelle oppslagene.

Dette er noe av informasjonsfangsten som slektsforumet forærte vårt forskningsprosjekt: Frederikke Bergh ble født 17. juni 1860 og døde 16. august 1916. Hun var datter av Haagen Ludvig Bergh (1809 - 1863). Han var sogneprest i Skjeberg, i tillegg var han Stortingsrepresentant og Lagtingspresident. Bergh hørte til de embetsmenn som var engasjert i å bygge den unge norske nasjonen. Han var særlig aktiv når det gjaldt skole- og bankvesen. Moren, Anne Marie f. Astrup (1822 – 1888) var Berghs andre hustru. Frederikke hadde en bror som var to år eldre enn henne. Han het Nils Fredrik og emigrerte til Amerika, trolig før han fylte tjue år.

Frederikke Berghs far døde av hjerteslag da hun bare var 2 år gammel. Moren, Anne Marie, flyttet til Kristiania med sine to små barn. Der livnærte hun seg på enkepensjonen og på å ha losjerende i familiens leilighet.

Regjeringsadvokat Johannes Bergh (1837 – 1906) var en av flere sønner fra sogneprest Berghs første ekteskap. Bergh junior ble verge både for stemoren og halvsøsteren. Frederikke fikk utdanning ved den ett-årige guvernanteutdanningen på Hartvig Nissens Pigeskole. Hun bodde sammen med moren inntil dennes død i 1888. Da ble hun enearving og overtok morens leilighet i Bogstadveien 20. I likhet med moren tok hun imot losjerende. Dessuten underviste hun norskelever i sin privatbolig.

Høsten 1892 fikk Frederikke Bergh ansettelse ved Bonnevis Pigeskole. Der jobbet hun til 1906. Deretter underviste hun ved Frøknene Sylows Pigeskole som ble nedlagt i 1912.

Blant informasjonen som strømmet inn fra slektsforumet fantes også en lang liste over Frederikke Berghs ulike losjerende. Det var én som vakte vår interesse. I 1894 flyttet Barbara Elisabeth Borchgrevink (1854–1926) inn i Bogstadveien 20. Hun var søster av Hanna, Johannes Berghs kone. Frøken Borchgrevink arbeidet som kasserer i Christiania Sparebanks avdelingskontor på Grønland.

I begynnelsen hadde Bably, som hun ble kalt, status som leieboer på linje med de andre losjerende. Men i 1896 flyttet Frederikke og Bably til en mindre leilighet i Majorstuveien 8. De

registret seg som en husstand på to personer. Frederikke og Bably fortsatte å flytte rundt i strøket mellom Homansbyen og Majorstua helt fram til Frederikkes død i 1916. Men de flyttet alltid sammen, og de slapp ikke andre inn i sitt bofellesskap.

Frederikkes dødsannonse ble også funnet. Bably var oppført som Frederikke Berghs nærmeste pårørende. De forlot hverandre aldri de to. Den øvrige familie var bare registrert som «fraværende brødre». I kirkeboken fra Uranienborg kirke ble Frederikke Berghs dødsårsak nedtegnet: «Sinnssykdom. Fullstendig manglende forståelse.»

Vi to forskere hadde etter hvert opparbeidet et følelsesmessig engasjement for dramatikerens Frederikke Bergh, og vi sørget oppriktig over hennes forvirring. Nå var vi motiverte for å vite mer om henne, finne fotografier av henne og å sette sammen alle fragmenter til en sammenhengende biografi.

Frederikke Bergh var et *historiefrembrakt menneske* og et *historiefrembringende menneske*, slik ville den danske historikeren, Bernard Eric Jensen, ha formulert det. Han har lite til overs for tradisjonelle faghistorikers kronologisk, generelle og objektiverende framstilling av historiske begivenheter. Det finnes ingen historie som ikke er konstituert av handlende og lidende menneskers erfaringer og forventninger. Vi lever i et nu, men bærer fortiden med oss og bruker den til å konstruere framtiden. I sin bok *Historiebevidsthed/fortidsbrug* presenterer Jensen en retning innen historieforskningen som tar utgangspunkt i individet og den subjektive opplevelsen og bruken av historien. Jensen hevder at historien ikke kan knyttes til én bestemt kronologisk tidsdimensjon:

Tværtimod defineres historie med reference til et antropologisk sagforhold – et, der ikke kun har gjort sig gældende tidligere, det kendetegner fortsat nutidigt liv og vil tillige præge menneskers fremtidige liv. Historie forstås her som noget, vi mennesker er med til at frembringe.²⁰

Den historieforskning Jensen gir eksempler på i sin bok, er prosjekter der faghistorikerne har benyttet eget liv og/eller egen slekt som grunnlag for en subjektiv og individbasert historiefremstilling.

I følge Jensen er den blomstrende slektsforskningsinteressen et motsvar til den tradisjonelle akademiske faghistorien. Den representerer en alternativ inngang til en historiebevissthet som vi trenger både som individer og samfunn. Det var dette vi erfarte i nettmøtene med slektsforskerne – et arbeid som starter med interesse for egen historie og egen slekt, utvides raskt til bredere historisk interesse og kompetanse og forståelse av andre individuelle univers.

Vår forskning dreide seg om å analysere *Østenfor sol og vestenfor måne* som et ideologisk utsagn, som en talehandling. Det førte oss ut i jakten på individet, Frederikke Bergh.

Privatarkivene

Det hadde skjedd noe med oss to forskere gjennom arbeidsprosessen. Vi var blitt genuint opptatte av et individ som levde i den norske sideoffentligheten, bestående av bare kvinner, rundt inngangen til det 20. århundre. I praksis betød dette at vi måtte arbeide med en utvidet forståelse

av arkivbegrepet. «The records we have for whatever happened in the past; these documents are usually located in some kind of archive» skriver teaterhistoriker Thomas Postlewait. Men han legger raskt til at mindre offisielle samlinger som krever en mer aktiv arbeidsform enn en lesesalsplass, er nødvendig supplement: «They also exist in people's memories, stories, songs, and cultural practices.»²¹

De private arkivene stammer fra institusjoner, organisasjoner, bedrifter og foreninger. Mange av disse forsvinner ved opprydninger og flyttinger. Noen blir liggende på loft eller i kjellere, men mange havner i Riksarkivet, statsarkivene, byarkivene, i museer eller andre lokale arkiver.

Forlag er blant de bedrifter som ofte etterlater seg arkiver. Vi startet jakten på Forlaget Cammermeyer. Vi fikk nei alle steder. Så dukket det opp en jubileumsbok om Cammermeyer Forlag. Blant kildehenvisningene hadde forfatteren ført opp forlagets arkiv. Dette befant seg i Statsarkivet i Oslo, sto det. Vi dro på ny tur til Statsarkivet, pekte i jubileumsboka og ville ikke gi oss. Bibliotekaren bak skranken sa at ja vel, det var mulig at dette materialet ikke var systematisert og derfor ikke var katalogisert. Han skulle undersøke. Vi ventet. Han kom tilbake med liste over materialet som befant seg i Cammermeyer Forlags arkiv. Vi bestilte korrespondansen fra 1885 til 1887.

Dokumentene som kom opp fra magasinet ga oss en fantastisk sanseopplevelse, en slik som gjør det verdt å bruke tid på å lete etter arkivmateriale som er vanskelig tilgjengelig. Det var bunker med brevpapir, nøyaktig og sirlig brettet sammen én gang på langs. Det var to bunker for hvert år, en med utgående og en med inngående korrespondanse, og alt var alfabetisk ordnet. Hver bunke var stramt sammenbundet med hyssing. Vi løsnet knuter som ikke hadde vært åpnet på mange tiår. Støvet som hadde samlet seg i alle disse årene, klebet seg til fingrene våre. Vi fant B, vi fant Frederikke Bergh og leste om hvordan forlaget antok hennes brevroman, men også om hvordan hun forgivevs forsøkte å få jobbe med oversettelse av franske romaner. Vi fant også korrespondanse fra hennes halvbror og verge, Johannes Bergh. Han sørget for at romanen ble utgitt under pseudonym, og at ingen opplysninger i boka kunne røpe hvem forfatteren og hennes familie var. Slik var det altså å være en enslig kvinnelig kunstner av god familie i 1886, først i 1906 da hennes bror var død, kunne Frederikke Bergh gå offentlig ut med at det var hun som hadde skrevet *Små ting fra et stort land*.

Skoler er også institusjoner som generer dokumenter. Det viste seg at Kristianias Pigeskoler ikke hadde vært særlig systematiske når det gjaldt å bevare egen historie. De bød oss hodebry og mye arbeid. Vi fant ikke noe bevart etter Sylows Pigeskole. Arkivet for Hartvig Nissens Pigeskole fant vi i Byarkivet i Oslo. Det var mangelfullt. Papirene fra Frederikke Berghs årskull var forsvunnet. Statsarkivet hadde imidlertid flere esker med papirer fra Frøken Christiane Bonnevis skole. I disse eskene fant vi læreplaner og personaloversikter, lister over elever og mye annet. Frederikke Berghs navn ble nevnt flere ganger. Hun var blant de høyest gasjerte lærerne.

Den siste esken fra Bonnevis skole inneholdt tilfeldig beskjeder, brev og løse lapper som ikke lot seg systematisere. Noen av lappene var fra 1905 og 1906 og inneholdt beskjeder fra Frederikke Bergh til overlærer Wilhelmine Schönberg. Innholdet viste hvordan Bergh prioriterte arbeidet med *Østenfor sol og vestenfor måne* framfor lærerinnegjeringen, og hvordan hun dermed kom på kant med frøken Schönberg.

Det som blir igjen i familien

På dette stadiet var vi på fornavn med vår dramatiker. Nå hadde vi behov for å se henne. Ingen av arkivene vi gjennomførte, inneholdt fotografier av Frederikke. Vi begynte å lete etter et familiemedlem med gjenglemte fotoalbum på loftet. Men etter mange søk, måtte vi slå fast at det ikke fantes gjenlevende slektninger etter presten Haagen Ludvig Bergh.

Frederikke var ugift, hadde ingen barn, men hun hadde en samboer – Bably Borchgrevink. Våre nye søk ga raske resultater. Slekten Borchgrevink hadde egen hjemmeside. Gjennom denne fikk vi kontakt med bildekunstneren Hanne Borchgrevink. Hun interesserte seg spesielt for kvinnen som familien kalte «tante Bably». Bably var nemlig ikke bare kasserer i Christiania Sparebank, hun var også en habil bildekunstner. Flere av hennes verk var antatt på Høstutstillingen.



Portrett tegnet av Bably Borchgrevink, Frederikke Berghs samboer. Modellen kan være Frederikke Bergh.
Kilde: Hanne Borchgrevink

Hanne Borchgrevink hadde samlet informasjon, dokumentert kunstverk og holdt foredrag. Blant Bablys bilder fantes to portretter av en modell som var tegnet med stor ømhet. Det sto ikke noe navn eller tittel på portrettene. Ingen i slekten kunne med sikkerhet si hvem modellen var. Det var en mulighet for at Bably hadde tegnet sin samboer, Frederikke. Vi har ikke vært i stand til å komme nærmere et bilde av vår hovedperson.

Hanne Borchgrevinks ga oss mer viktig materiale. Hun tok oss til Frederikkes gravsted. Prest og lagtingspresident Haagen Ludvig Bergh fikk selvfølgelig en ærefull gravplass på Vår Frelses gravlund. Hans kone ble også gravlagt der, og da datteren Frederikke døde i 1916, ble det også plass til henne. Graven finnes fremdeles. Frederikkes navn ble først påført under foreldrenes, på gravsteinens forside.

Historien stanser ikke der. I 1926 døde Bably. Hun må ha forlangt å ligge på samme sted som Frederikke, og familien har respektfullt etterkommet hennes ønske. Frederikkes navn ble oppført på ny, på den blanke siden av gravsteinen, og Bablys navn ble hugget i stein sammen med hennes:

Frederikke Bergh

★ 17. Juni 1860

✚ August 1916

Bably Borchgrevink

★ 27. Mai 1854

✚ 20. Novbr 1926

Om å fortelle en annen historie

Vi leser det som et symbol at Frederikke Berghs navn står oppført to ganger på familiegravsteinen – først som seg hør og bør i storsamfunnet, så på ny av noen som ville fortelle en annen historie og minne om et annet perspektiv på Frederikke Berghs liv.

Frederikke Bergh debuterte som forfatter i 1886. Da kom *Smaa ting fra et stort land ut*. 99 år etter hennes død ble Berghs andre bok utgitt. Den inneholder skuespillene *Østenfor sol og vestenfor måne* og *Prinsesse Rosenrød og syv vildander*, samt et biografisk etterord skrevet av Anne og Petra J. Helgesen. Det kjennes som et bidrag til demokratiseringen av teaterhistorien når vi tilgjengeliggjør Frederikke Berghs talehandlinger.

Når denne dramatikerens to tekster ble satt inn i en sammenheng der norsk barnedramatikks historie analyseres, oppdaget vi en kvinnelig journalist og barnebokforfatter som begeistret anmeldte oppsettingen av *Prinsesse Rosenrød og de syv vildander* i Ørebladet i 1908. Hennes navn var Barbra Ring. Hun trodde på den ideale forening mellom mann og kvinne, og talte sterkt mot arrangerte ekteskap og tvangsgifting av unge piker. Inspirert av Bergh skrev Ring om fattigjenta Lersol i *Kongen hjerte* (1910). Lersol har samme oppgave som prinsesse Rosenrød i *Prinsesse Rosenrød og de syv vildander*: En herskesyk ung konge må forvandles til en ansvarlig monark. Hans onde stemor har fjernet hjertet fra kongens bryst. Men Lersol har tro på det gode i kongen, og

drar ut i verden for å finne hjertet hans. Lersol velger ikke å bli stum, hun pålegger seg selv blindhet. Hennes blinde kjærlighet blir til syvende og sist det viktigste for at kongens hjerte igjen skal banke i brystet hans. Og i dette skuespillet framstår ekteskapsinngåelsen ikke bare som en happy ending, men som selve løsningen på problemet med en dårlig regent.²²

Dramatiker og økonomisjef Sverre Brandt hentet i sin tur inspirasjon fra *Kongens hjerte* da han skrev *Reisen til julestjernen*. Også i dette skuespillet finnes en dårlig regent som trenger hjelp fra en ung, fattig pike. Men her er det ikke engang nødvendig med giftermål, Sonja kommer hjem igjen til pappa med julestjernen, og da gjenopprettes de gode tider.²³

Ring og Brandt er de to dramatikerne som Øivind Anker nevnte i sin norske teaterhistorie. De hadde sin plass i det offentlige ordskiftet og kunnskapen om dem ble dermed bevart i den offisielle teaterhistorien. Deres verk settes fremdeles opp både på profesjonelle scener og i amatørteatret. Ideologisk er det lang vei fra *Prinsesse Rosenrød og de syv vildænder* til *Reisen til julestjernen*, men at norsk barneteater har fått en lang og unik tradisjon med sterke kvinnelige helter, det har Frederikke Bergh mye av æren for.

Arkiv er demokrati

Våre erfaringer fra jakten på Frederikke Bergh handler blant annet om nytten vi har hatt av våre komplette teaterarkiver. Men vi kunne ikke utført analysen av hennes to talehandlinger *Østenfor sol og vestenfor måne* og *Prinsesse Rosenrød og de syv vildænder* uten de andre arkivene som har en mindre offentlig status. Flere av disse kunne fort ha blitt ødelagt uten at noen hadde rett til å protestere. Vi hadde i tillegg lett etter arkiver som faktisk var delvis ødelagt eller helt forsvunnet. Det hadde faktisk vist seg at arkivenes verdi og anseelse ikke var en konstant størrelse.

Vi kan ikke ta eksistensen av våre biblioteker og arkiver for gitt. Jeg måtte oppleve et kunstverk for å ristes ut av den vrangforestillingen. I oktober 2017 åpnet Bjørn Erik Haugens utstilling *Staring at The World Through a Hole* på Haugar Vestfold Kunstmuseum i Tønsberg. Der ble skulpturen *Engraved* fra 2014 vist. Haugen har skapt dette verket sammen med idéhistoriker André Larsen Avelin. Det består av 4 minneplater hvor det er inngravert lister over store biblioteker og arkiver over hele verden som har blitt ødelagt og utslettet fra 1900 og fram til 2014. Årsakene virker først tilfeldige - manglende sikkerhetstiltak, ulykker, krig og naturkatastrofer. Men historisk dokumentasjon blir også bevisst og målrettet tilintetgjort som følge av politisk maktmisbruk. Mellom 100 og 150 ødelagte institusjoner listes opp i *Engraved*. Det dreier seg millioner av historiske dokumenter.²⁴

«Historiske hendelser fra første og annen verdenskrig samt etterkrigstidens kommunistiske DDR gir skremmende perspektiver på hvor skjørt menneskerettighetene står overfor maktens institusjoner», skriver kurator Tone Lyngstad Nyaas i kunstmuseets utstillingskatalog, og hun fortsetter:

Et eksempel på det er hvordan Stasi destruerte 18000 søppelsekker med informasjon fra sine arkiv da DDR-regimet falt. Denne informasjonen blir nå møysommelig restaurert. I en tid som preges av informasjonssamfunnets flyktighet og samfunnets raske endringsprosesser skaper *Engraved* et rom for refleksjon rundt hva tapet av arkiv og

biblioteker betyr for verdenssamfunnet og ikke minst rettes oppmerksomhet til at en nasjons historiefortelling alltid er forbundet med et spørsmål om definisjonsmakt.²⁵

Opplevelsen av hvor voldelig utøvelsen av definisjonsmakten kan bli, tok pusten fra meg i møtet med Avelin og Haugens kunstverk. Det førte med seg en videre refleksjon om denne maktutøvelsen. Vi sosiale agenter utsettes stadig for definisjonsmakten. Vi må ofte bøye oss og akseptere. Definisjonsmakten utøves når emner med lav status ikke blir arkivert, når informasjon blir sortert bort og fjernet fordi den blir ansett for uvesentlig og når hele virksomheter og institusjoner legges ned og deres dokumenter tilintetgjøres fordi de ikke er økonomisk drivverdige. Men vi vet det jo, definisjonsmakten er ingen konstant størrelse, vi kan være med å omdefinere historien om vi klarer å beholde de nødvendige dokumentene og arkivene.

Noter

¹ Helgesen, *Animasjonen – Figurteatret velsignelse og forbannelse. Norsk figurteaterhistorie* (2003)

² Til nå er følgende dramatikere representert med sin barnedramatikk og biografier: *Frederikke Bergh* (bind 1), *Barbra Ring* (bind 2), *Hulda Garborg* (bind 3), *Sverre Brandt* (bind 4), *Agnar Mykle* (bind 5), *Thorbjørn Egner* (bind 6 og 7), *Alf Prøysen* (bind 8), *Anne-Cath. Vestly* (bind 9 og 10). De fem siste bindene skal inneholde verk av følgende dramatikere: *Tor Åge Bringsvård* (11 og 12), *Turid Balke*, (13), *Lars Vik* (14), *Klaus Hagerup* (15).

³ Bourdieu, *Viden om viden og refleksivitet* (2005)

⁴ Bourdieu, *Kultur och kritik* (1991), 127 - 134.

⁵ Nasjonalbibliotekar og teaterhistoriker Øivind Anker har utgitt Christiania Theaters repertoar. Teaterhistorikeren Toralf Berg utgitt en repertoarliste for teatrene i Trondheim og Teaterarkivet i Bergen har utgitt en katalog over *Repertoaret ved Den Nationale Scene 1909 – 1997* (Gatland: 1998).

⁶ Hagemann, (1978): *Barnelitteraturen i Norge 1914 – 1970*. Aschehoug, Oslo s. 209. Nevner Jens Chr. Gundersens *Askeladden i 1904* på Centralteatret som det første. Norsk Kulturråd: *Utredning om barneteaterarbeid i Norge*. Oslo 1976 nevner Margrethe Munthes ballett: *Askepott*, ikke oppført på noe profesjonelt teater, og *Veslefrikk med felen* av Harald Alfsen (1907) oppført på Centralteatret. Bergens Teatermuseums skrifter: *Hans Wiers-Jenssen - Teatermannen*, 46.

⁷ Anker: *Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid* (1968), 93.

⁸ «Teatersamlingen». Dokumentene som i dag er teatersamlingen, kom til DKNVS-biblioteket (nå NTNU Gunnerusbiblioteket) i 1975. Den eldste delen av denne kalles «Den selmerske samlingen» og er oppkalt etter teatermannen Gustav Wilhelm Selmer (1812-1875). I tillegg oppbevares det nyere teaterarkiver i Dorabibliotekt. Sistnevnte har også teatermodeller fra Trøndelag Teater.
<https://www.ntnu.no/blogger/ub-spesialsamlinger/2018/01/17/teatersamlingen/>

⁹ Nationaltheatrets program for *Østenfor sol og vestenfor måne* (1906), 4.

¹⁰ Postlewait, *The Cambridge introduction to Theatre Historiography*. (2009), 3.

¹¹ Hunt (1990) *Childrens Literature The Development of Criticism*, 2.

¹² Skinner (2002) *Visions of politics. Volum I: Regarding Method*, 82.

¹³ Universitetsbiblioteket i Oslo hadde denne nasjonale oppgaven helt fram til 1999, da ble Nasjonalbiblioteket en egen institusjon.

¹⁴ Puy (1886) *Små ting fra et stort land*, 131.

¹⁵ *Skolebladet. Organ for norsk skolevæsen* var det offisielle bladet for organiserte lærere. Skolebladet. Organ for norsk skolevæsen:

Nr. 33 19.de august 1905 s.357 «Lærere og lærerinder» og

Nr. 5 4de februar 1899 s. 56 (1899) «Lærerinder krav paa samme løn som lærere».

¹⁶ Nationaltheatrets program for *Østenfor sol og vestenfor måne* (1906), 4.

¹⁷ Bordieu (1991) 81.

¹⁸ Hellesund (2001) *Den norske pepperø. Om kulturell konstituering av kjønn og organisering av enslighet*, 117.

¹⁹ Nylønde 15/5 15/6, 15/7 og 15/10 1895.

²⁰ Jensen (2017) *Historiebevidsthed/fortidsbruk. Teori og empiri*, 23.

²¹ Postlewait (2009) 3.

²² Ring (2015) *Kongens hjerte*, 13 - 84.

²³ Brandt (2015) *Reisen til julestjernen*, 13 - 78.

²⁴ Avelin (2013) *Engraved project description*.

²⁵ Nyaas (2017) «Blikket, linsen og fotografiets ammunisjon – mediekritiske refleksjoner i den digitaliserte virkelighetens tidsalder.», 5.

Bibliografi

- Anker, Øyvind. *Christiania Theater's repertoire 1827 - 99*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956.
- Anker, Øyvind. *Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid*. Oslo: Studier i Norge, Dansk – Norsk Fond, 1968.
- Avelin, André Larsen og Haugen, Bjørn Erik. *Engraved project description*. Unpublished paper, 2013.
- Berg, Thoralf. *Trondhjems Nationale Scene og Trøndelag Teater: en repertoarfortegnelse 1911- 27, 1937 - 81*. Trondheim, 1983.
- Bergh, Frederikke. *Østenfor sol og vestenfor måne. Prinsesse Roserød og de syv vildænder*. Oslo: Vidarforlaget, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Kultur och kritik*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Viden om viden og refleksivitet. Forelesninger på Collège de France 2000 – 2001*. København: Hans Reitzels Forlag, 2005.
- Brandt, Sverre. *Reisen til julestjernen*. Oslo: Vidarforlaget, 2015.
- Gatland. *Repertoaret ved Den Nationale Scene 1909 – 1997*. Bergen: Teaterarkivet i Bergen, 1998.
- Hagemann, Sonja. *Barnelitteraturen i Norge 1914 – 1970*. Oslo: Aschehoug, 1978.
- Helgesen, Anne Margrethe. *Animasjonen – Figurteatret velsignelse og forbannelse. Norske figurteaterhistorie*. Oslo: Faculty of Humanities. University of Oslo, 2003.
- Hellesund, Tone. *Den norske peppermø. Om kulturell konstituering av kjønn og organisering av enslighet*. Bergen. Universitetet i Bergen, 2001.
- Hunt, Peter. *Childrens Literature the Development of Criticism*, 1990.
- Jensen, Bernard Eric. *Historiebevidsthed/fortidsbrug. Teori og empiri*. Aarhus: Historia, 2017.
- Nationaltheatrets programhefte for *Østenfor sol og vestenfor måne*. Kristiania, 1906.
- Nationaltheatrets programhefte for *Prinsesse Rosenrød og de syv vildænder*. Kristiania, 1906.
- Nyaas, Tone Lyngstad. ”Blikket, linsen og fotografiets ammunisjon – mediekritiske refleksjoner i den digitaliserte virkelighetens tidsalder”. Utstillingskatalog: *Bjørn Erik Haugen. Staring at The World Through a Hole*. Tønsberg: Vestfoldemuseene, 2017.
- Nylænde* 15/5 15/6, 15/7 og 15/10 1895.
- Puy. *Smaa ting fra et stort land*. Kristiania: Cammermeyer Forlag. 1886.
- Postlewait, Thomas. *The Cambridge introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Ring, Barbra. *Kongens hjerte*. Oslo: Vidarforlaget. 2015.
- Skinner, Quentin. *Visions of Politics. Volume 1: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Skolebladet. Organ for norsk skolevæsen:

Nr. 33 19.de august 1905 s.357 «Lærere og lærerinder» og

Nr. 5 4.de februar 1899 s.56 (1899) «Lærerinder krav paa samme løn som lærere».

Fortidens fremtid

– historien om scenekunstarkivet Sceneweb

Elisabeth Leinslie

Abstract

Performing art is part of our national cultural heritage and in Norway we have good traditions for preserving the cultural heritage. For many years, however, performing arts was an art field where cultural heritage work was weak. During the last 10–15 years, this work has been strengthened. In this article, I will give an introduction to the work of a national digital performing arts archive that was developed during this period: Sceneweb – which is owned and operated by Performing Arts Hub Norway (PAHN). The Sceneweb database is a professional system adapted for the classification of performing art material. It is an object-based relational database which can function as an authority register and national standard for the recording of performing art material. In this article, I outline the choices that lie behind the development of this system, and for our national plan for the preservation and dissemination of archival material. I also explain our extensive cooperation with the National Library.

Keywords: kulturarv, arkiv, database, kunnskapsorganisering, autoritetsregister, metadata

Om forfatteren

Elisabeth Leinslie er redaktør for [Sceneweb](#). Leinslie er teaterviter, skribent og lektor. Hun har vært ansatt i Danse- og teatersentrum (DTS) siden 2008. I DTS arbeider hun hovedsakelig som teaterviter, arkivar, skribent og redaktør for Sceneweb. Elisabeth Leinslie arbeider også som frilansskribent og anmelder.

elisabethleinslie@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2019 © Elisabeth Leinslie

Nummerredaktører: Anette Therese Pettersen og Elisabeth Leinslie

Medredaktør: Julie Rongved Amundsen. For TVS: Ragnhild Gjefsen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN: 2535-7662

Manusutviklingen av disse artiklene er støttet av: Danse- og teatersentrum, Norsk Kulturråd, Kristiansand kommune, Fritt Ord, BIT teatergarasjen, Dramatikkens hus, Bergen kommune.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Fortidens fremtid – historien om scenekunstarkivet Sceneweb

Scenekunst er en del av vår nasjonale kulturarv, og i Norge har vi gode tradisjoner for å bevare kulturarven. Arbeidet med bevaring av norsk scenekunstarv gjøres i dag av museer, arkivinstitusjoner, biblioteker og scenekunstheltets egne institusjoner og organisasjoner. Et slikt kulturarvarbeid innebærer at man velger ut hvilket dokumentasjonsmateriale som får overleve fra scenekunstheltet, til generasjoner inn i fremtiden. Og en slik utvelgelse fordrer bevissthet om feltets historie, normer og verdier.

Å bevare scenekunstarven har betydning for dagens bruk og publikumsoppslutning, men den er grunnleggende *viktig* for vårt samfunnsminne, og dette arbeidet peker dermed fremover - inn i fremtiden.

Scenekunstsamlingene vi finner i Norge i dag er organisert på mange forskjellige måter og er i ulik grad tilgjengelige. Skal vi tenke oss et fremtidig norsk samfunn med god kunnskap om vår scenekunstarv, trenger vi, slik jeg ser det, gode og tilgjengelige arkiv. I denne artikkelen vil jeg se nærmere på arbeidet med ett av disse arkivene: det nasjonale digitale scenekunstarkivet Sceneweb.

Danse- og teatersentrum og Sceneweb

Stiftelsen Danse- og teatersentrum (DTS), som er et nasjonalt kompetansesenter for scenekunst, eier og drifter scenekunstarkivet Sceneweb. DTS startet arbeidet med ideen om å dokumentere og katalogføre norsk scenekunsthistorie i 2001.¹ Dette ble først gjort ved å utvikle og drifte en repertoardatabase over deler av norsk fri scenekunst. Denne første repertoardatabasen til DTS inneholdt hovedsakelig produksjoner av stiftelsens medlemmer og produksjoner som ble tatt inn i repertoaret til Norsk Scenekunstbruk som på den tiden var en del av DTS' daglige drift.²

Våren 2007 videreutviklet DTS ideen om å dokumentere og katalogføre norsk scenekunsts historie ved å starte et omfattende kulturarvprosjekt. Prosjektet ble gitt navnet *Sceneweb – et dokumentasjons-, informasjons- og databaseprosjekt*. Stiftelsen dannet først en arbeidsgruppe bestående av nestleder i DTS Ådne Sekkelsten, bibliotekar (med spesialkompetanse på repertoardatabaser) Bjørge Vestli, teaterviter Elisabeth Leinslie, dokumentarfilmskaper John Sullivan og kritiker/journalist IdaLou Larsen. Arbeidsgruppen utviklet prosjektbeskrivelse og søknad til Kulturrådet. Prosjektet mottok til sammen treårig støtte fra Kulturrådet³. Bjørge Vestli ble ansatt det første året for å være med på utviklingen av databasen, og jeg, Elisabeth Leinslie, ble ansatt som prosjektleder.

Sceneweb skulle først og fremst være et digitalt arkiv for fri scenekunst i Norge, og arkivet skulle tilgjengeliggjøres på Internett. I tillegg skulle arkivet oversettes til engelsk. Etter flere måneder med research på eksisterende databaser og arkivmateriale, ble to viktige avgjørelser tatt: 1 – det var behov for å utvikle en ny database spesialtilpasset scenekunstmateriale, 2 – det var behov for å samle hele scenekunstheltet i *ett* arkiv, bare slik ville det være mulig å gi en god fremstilling av scenekunsten som *ett* kunsthistorisk felt. Dermed ble også de offentlige og private institusjonene

innlemmet i dette arkivarbeidet. Dette førte til at arkivet ble vesentlig mer omfattende enn det vi tenkte i første runde.

Senhøstes 2008 startet Bjørge Vestli og jeg utviklingen av databasen samt nettsiden den skulle tilgjengeliggjøres på. Visjonen og formålet med arkivet ble samtidig formulert: «*Formålet* med Sceneweb er å dokumentere, arkivere og formidle norsk scenekunst, og med det stimulere bruken av arkiv- og informasjonsmateriale om norsk scenekunst.» «Scenewebs *visjon* er å skape et felles sted å gå til når man søker informasjon om norsk scenekunst, dens bransje i dag og dens historie.»

Den dagsaktuelle informasjonen var opprinnelig tenkt å ha stor betydning i arbeidet. Vi gjorde omfattende research på billettsystemer og muligheter for å skape en fullstendig nasjonal kalender over forestillinger. Denne delen av prosjektet lot seg ikke gjennomføre økonomisk uten støtte fra scenekunstheltets egne institusjoner. Vi klarte dessverre ikke å samle feltet til å gå inn i et slikt felles kalender- og billettsystem, så etter flere år ble det tatt en avgjørelse på at Sceneweb kun skulle være et arkiv.

DTS valgte til slutt å utvikle en nasjonal plan for bevaring og formidling av arkiv fra *bele* det norske profesjonelle scenekunstheltet. Stiftelsen tok med dette på seg en kulturarrvirksomhet som i perioder vokste den over hodet, men i et langtidsperspektiv har det vist seg å være et riktig valg. For bare ved å samle hele feltet kan brukere av arkivet få en helhetlig oversikt over dette kunstfeltet og kunstnerskapene som tilhører dette.

Nasjonal plan for bevaring og formidling

Siden oppstarten i 2008 var DTS i dialog med Nasjonalbiblioteket (NB) om arkivarbeidet. NB er en samlingsforvalter og et forskningsbibliotek, og har som mål i sin strategiplan at «Nasjonalbiblioteket skal være den fremste kilden til kunnskap om Norge og norske forhold. Ved å ta vare på kulturarven og det offentlige ordskiftet skal Nasjonalbiblioteket danne grunnlag for dokumentasjon, forskning og læring og bidra til å skape identitet og tilhørighet.»⁴ NB samler inn, digitaliserer, langtidsbevarer og tilgjengeliggjør publisert materiale innen alle typer medier. Virksomheten er forankret i [Pliktarleveringsloven](#)⁵, men tar også imot privatarkiv og en mengde upublisert materiale. Nasjonalbiblioteket er også ledende på digitalisering. Deres visjon om å digitalisere hele samlingen er godt på vei mot målet.

Da Scenewebdatabasen var ferdig utviklet i 2012, startet DTS og NB et pilotsamarbeid om innsamling, digitalisering, bevaring og tilgjengeliggjøring av scenekunstmateriale. 21 scenekunstorganisasjoner ble invitert til å bidra med innsending av materiale i forbindelse med dette pilotsamarbeidet. 20 takket ja, og inngikk samtykkeerklæring knyttet til materialet de leverte inn. Organisasjonene ble bedt om å levere inn plakater og forestillingsprogrammer, da dette var materialtyper NB hadde klare digitaliseringsløyper for på denne tiden.⁶ Da NB fikk inn materialet ble det digitalisert. Både det fysiske og digitale materialet ble lagt i deres magasiner for langtidsbevaring, det ble tilgjengeliggjort på NB sine hjemmesider som enkeltdokumenter og filene ble sendt til DTS. DTS organiserte det digitaliserte materialet i sitt fagsystem

(Scenewebdatabsen), hvor det blant annet ble knyttet til riktig produksjon og copyrightholdere samt tilgjengeliggjort.

Illustrasjon: Eksempel på hvordan et forestillingsprogram er registrert og tilgjengeliggjort. Øverst ser du hvordan Nasjonalbiblioteket formidler og hva de har registrert av metadata, under finner du samme forestillingsprogram i Sceneweb (eksemplet er programmet fra produksjonen *Hundre hemmeligheter* ved Trøndelag Teater i 2014).

Nasjonalbiblioteket [NO] | <https://www.nb.no/items/e509d26baf28f2434949e99bbb929db2?page=0&searchText=Equus%20trøndelag%20teater>

← Tilbake til trefflisten | Neste treff →

Hundre hemmeligheter : av Anne Marit Sæther, Cirka teater og Eirik Hegdal

Innhold

Metadata | Innholdsfortegnelse

Tittel
Hundre hemmeligheter : av Anne Marit Sæther, Cirka teater og Eirik Hegdal

Utgiver
Trøndelag teater

Medforfatter/Bidragstyer
Sæther, Geir | Hegdal, Eirik | Sæther, Anne Marit

Publisert
[Trondheim]: Trøndelag teater, 2014

Emne
teaterprogram | program

Språk
Norsk (Bokmål)

Kilde for metadata
nb.bibsys.no (991503074464702202)

Varig lenke
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2015062558018

Omfang
8 s. ill.

Medietype
bøker

Tilgang
Tilgang for alle

Tilutlelse
Det er kun tillatt å strøme dette materialet til nrvet bruk.

sceneweb.no/nb/multimedia/68571

Program for Trøndelag Teaters produksjon Hundre hemmeligheter (2014)

LAST NED

Publiseringsdato	5. apr 2014
Digitaliseringsdato	2015
Aksesjonsdato	28. nov 2016
Kategori	Tekst / Program
Lisens	© Trøndelag Teater
Farger	Farge
Lengde	8 sider
Bunnmateriale	Papir
Illustrasjon	Illustrert
Emneord	Program, Teater, Barn og unge
Språk	Bokmål

Tilknyttet

- Nasjonalbiblioteket (Organisasjon) - Forvalter
- Trøndelag Teater (Organisasjon) - Produsent, Opphavsperson, Utgiver

Filten vises på

- Hundre hemmeligheter (Trøndelag Teater) (Produksjon)
- Nasjonalbiblioteket (Organisasjon)
- Trøndelag Teater (Organisasjon)

Mer om Program for Trøndelag Teaters produksjon Hundre hemmeligheter (2014)

Program for Trøndelag Teaters produksjon *Hundre hemmeligheter* (2014).



Del med andre



⚠ Ser du noe som mangler?

🚩 Ser du noe som er feil?

Pilotsamarbeidet med Nasjonalbiblioteket ble etter ett år utvidet til et langsiktig samarbeid med en uttømmende visjon: «Sammen ønsker vi å bidra til at norsk scenekunst i sin fulle bredde blir

dokumentert, bevart og tilgjengeliggjort til glede for dagens og fremtidens publikum, forskere og allmennhet.»⁷ Med andre ord: Alle profesjonelle scenekunstaktører i Norge inviteres nå til å levere inn materiale, slik at det kan bevares, digitaliseres og tilgjengeliggjøres. Samarbeidet er i senere tid utvidet til en materialtype til; festival- og sesongprogrammer. Vi har sammen arrangert to konferanser om teaterarkiv: *Å samle scenekunst*, med fokus på innsamling, digitalisering og bevaring av teatermateriale (i Mo i Rana i 2016)⁸, og *Å åpne scenekunstens fortid*, med fokus på formidling og bruk av arkivene (i Oslo i 2018).

Arkiv og utvelgelse

Det finnes fire grunnleggende søyler i det klassiske arkivet: lagring, bevaring, klassifisering og tilgjengelighet.⁹ Disse søylene er også gjeldende i et digitalt arkivsystem. Lagring og bevaring omhandler hvordan man tar vare på arkivmateriale, slik at det blir minst mulig utsatt for slitasje. Klassifisering handler om hvordan man ordner materialet og produserer metadata, og til slutt tilgjengeliggjøring som handler om hvordan man gjør arkivmaterialet tilgjengelig for brukerne.

Når man skal skape et arkiv, må man gjøre avgrensninger. Man må velge hvilke materiale som skal inkluderes i arkivet, og hva som skal velges bort. I dette arbeidet ligger det mye ansvar da valgene man tar er på vegne av en eller flere grupper i samfunnet. I denne utvelgelsesprosessen ligger det mye makt, makt over hva som velges for å bli husket i fremtiden. Deri også makt til å definere historien. Ofte er det nettopp slik at arkivenes innhold definerer historien, og hvor ofte har ikke viktig kildemateriale blitt destruert av myndigheter eller andre med makt (også eiere av privatarkiv), slik at folket ikke skal bli kjent med den egentlige og sanne historien?

En scenekunstsamling er som oftest et hybridarkiv fordi det finnes en rekke forskjellige materialtyper knyttet til et verk: fotografier, plakater, programmer, magasiner, artikler, anmeldelser, skisser, kostymer, scenografimodeller, lydfiler, tekst/manus, noter og videoer.

Samlingene kan komme i mange former. En samling kan for eksempel være tre pappesker med uordnet materiale, eller fem permer med ordnet materiale, eller det kan være et teaters repertoarhistorikk, enten på papir, et excel-ark, et word-dokument, en pdf-fil, en samling forestillingsprogrammer eller også som en repertoardatabase. Bare de færreste teatrene har komplette repertoaroversikter.¹⁰ Som oftest setter vi som arbeider med Scenewebarkivet, repertoarhistorikken sammen ved hjelp av flere kilder. En scenekunstsamling består oftest av en blanding av materialer, og vi får dem i hus på ulike måter og ofte stykkevis og delt.

Da innholdet i Scenewebdatabasen skulle defineres, var det, som nevnt tidligere, to sentrale parametre: 1) profesjonell scenekunst og 2) den frie scenekunsten. Det var denne delen av det profesjonelle scenekunstfeltet (den frie scenekunsten) som på den tiden stod i størst fare for å bli glemt, mente vi. Bekymringen for sikkerheten rundt arkivene til de frie scenekunstnerne var stor. Faren for at disse skulle ende opp som evige skyggearkiver¹¹, som ikke var tilgjengelige og etter hvert tapte, var overhengende i 2008. Bortsett fra disse to parameterne var det ønskelig å sikre så mye materiale som mulig: forestillingsprogrammer, plakater, fotografier, videoer, korrespondanse, anmeldelser, artikler, essays, spilleplaner, rapporter og lignende.

Vi erfarte imidlertid at fokuset på kun den frie scenekunsten ble for snevert, teater- og danshistorisk sett, og at de fleste kunstnere beveger seg på tvers av den frie scenekunsten og offentlige og private institusjoner. For å kunne bevare historiene om kunstnerskapene, var det kun én løsning som var tilfredsstillende: å fokusere på hele scenekunstheltet. Ganske snart ble derfor første parameter forandret til å inkludere scenekunst fra både offentlige og private institusjoner. Teaterfaglig sett var dette nødvendig for å speile den riktige scenekunsthistorien. Det viste seg videre at flere institusjoner hadde lite fokus på sine egne arkiv, i denne delen av feltet var det mange og store skyggearkiver. Flere arkiv var også lagret på en ytterst usikker måte. Spesielt utbredt var det at fysiske institusjonsarkiv var plassert i vanlige kontorlokaler uten brannsikring.

Skyggearkivene blir først et problem når materialet mangler. De fleste kompanier og kunstnere oppbevarer sine arkiver i esker og permer på loft eller i kjellere i sine privatboliger. Brann og fuktighet kan lett ødelegge disse arkivene. For eksempel mistet Samovarteatret i Kirkenes hele sitt arkiv i 2005 da deres lokaler brant ned. Som nevnt over, er dette problemstillinger vi også møter i de større institusjonene. I løpet av de ti årene DTS har arbeidet med arkiv, har vi fått flere skyggearkiv frem i lyset: privatarkivene til Helge Reistad, Baktruppen, Elsa Kvamme, Perleporten Teatergruppe, flere av institusjonenes repertoarhistorikk, programmer, plakater og fotografier. Flere fysiske arkiv er også levert til Nasjonalbiblioteket for langtidsbevaring, blant annet arkivene til Helge Reistad, Baktruppen, Tramteatret og Oslo Nye Teater.

Digital vending i arkivene

I 2008 var digitaliseringen av samlinger fra flere felt i full gang over hele landet. Digitalisering var et buzz-ord, og store midler ble bevilget til dette arbeidet. Innen arkiv- og biblioteksektoren så man for seg digitalisering som en sentral metode for å sikre Norges kulturarv for fremtiden, og for bruk i samtid og fremtid. Dette ble ansett som morgendagens informasjons- og kunnskapshåndtering.¹²

Fokuset på betydningen av digitalisering har vedvart. Professor i medievitenskap ved Universitetet i Oslo og SIFO, Terje Rasmussen, påpeker at noen går så langt som å hevde at informasjon fremstår best i digital form, fordi de mener den er mer brukervennlig, relevant, effektiv og fleksibel enn i fysisk form.¹³ Arkivverkets erfaring viser også at mer digitalisering og tilgjengelighet gir mer bruk.¹⁴

Sceneweb var fra starten av tenkt som et *digitalt* arkiv av flere årsaker: 1) DTS ønsket et arkivsystem som kunne hjelpe til med å skape sammenheng i det mangfoldige kunnskapsuniverset vi stod overfor, og da var en form for objektbasert og relasjonell database den beste løsningen. 2) DTS ønsket å skape et arkiv som var lett tilgjengelig for alle, og da var et system som kunne publiseres på Internett den beste løsningen. 3) DTS var fra starten i dialog med NB om et mulig samarbeid. På grunn av positiv interesse fra NB rundt arbeidet med Scenewebdatabasen allerede i oppstartsfasen, valgte vi å ikke investere i egnede lokaler og kompetanse til å bevare det fysiske materialet.

Vi i DTS anser det som svært viktig at scenekunstarven er en del av samfunnets offentlige informasjonsstruktur. Skal kulturarven være relevant for publikum, bør den være lett *tilgjengelig* og *gjenfinnbar*. I den enorme mengden digital informasjon vi finner på Internett, er det imidlertid lett å gå seg vill. Det er derfor sentralt å skape gode systemer for organisering av materialet i samlingene, gode systemer som hjelper brukeren i å gjenfinne riktig materiale.

Databasen som verktøy for kunnskapsorganisering

Så lenge mennesket kan huske har vi forsøkt å organisere våre eiendeler, kunnskap og samlinger. Om det var antikkens greske mor som organiserte spisskammerset sitt, eller munken som hadde lært seg skriftspråket og skrev alt ned, for slik å bygge opp et bibliotek. Eller Linné som ordnet planteriket i et system, eller Dewey som skapte et system for klassifisering av litteratur. Når vi beveger oss inn i den digitale tidsalderen, finner vi en rekke arkiv- og biblioteksystemer som er etablert som standarder for organisering av forskjellige former for materiale, for eksempel MARC, CIDOC CRM, FRBR og Primus.¹⁵

Kunnskapsorganisering kan, ifølge den danske bibliotekprofessoren Birger Hjørland, forstås i både snever og bred forstand. I bred forstand er kunnskapsorganisering en aktivitet eller prinsipper som ordner alle typer kunnskap. I snever forstand er kunnskapsorganisering en aktivitet eller prinsipper for organisering av metadata-representasjoner av kunnskapsbærere. Metadatarepresentasjon er de «elementene kunnskapsorganisatoren velger ut for å representere det dokumentet som er den faktiske kunnskapsbæreren (og her må et dokument forstås i videste betydning, brukt om all representert kunnskap, i form av tekst, lyd, bilde).»¹⁶

I *International Encyclopedia of Information and Library Science* defineres kunnskapsorganisasjon slik:

[...] the description of documents, their contents, features and purposes, and the organization of these descriptions so as to make these documents and their parts accessible to persons seeking them or the message they contain. Knowledge organization encompasses every type and method of indexing, abstracting, cataloguing, classification, records management, bibliography and creation of textual or bibliographic databases for information retrieval.

Definisjonen understreker at kunnskapsorganisasjon dreier seg om to hovedaktiviteter: selve beskrivelsen av dokumentene og ordningen av disse dokumentene. Definisjonen viser også at organiseringen har som formål at dokumentene, og kunnskapsinnholdet i og om dem, skal tilgjengeliggjøres, slik at publikum kan finne dem. Slik sett peker definisjonen på to sentrale aktiviteter: 1) selve kunnskapsorganiseringen, det vil si kunnskapsorganisatorens arbeid med organisering og produksjon av metadata knyttet til dokumenter og disses potensial som kunnskapskilder, 2) publikums arbeid med informasjonsgjenfinning.¹⁷

Når man arbeider med kunnskapsorganisasjon, er *klassifisering* en sentral aktivitet. Klassifisering er en måte å *organisere* store samlinger på – systematisk og etter prinsipper som ordner hvert element entydig, slik at det skiller seg fra andre elementer i samlingen, som for eksempel å skille fotografier fra plakater.¹⁸ Samlingene knyttet til scenekunst er, som nevnt, hybridarkiver i den

forstand at det finnes en rekke forskjellige materialtyper knyttet til ett verk, samtidig er scenekunst en tids- og hendelsesbasert tverrestetisk kunstform. Disse parameterne krever et spesielt tilpasset system for organisering av materialet.

I 2008 var ikke klassifisering av scenekunst et felt som var utviklet innen arkiv- og biblioteksektoren. Derfor endte vi opp med å utvikle egne prinsipper og standarder basert på flere foreliggende systemer. Vårt mål var at Scenewebdatabasen skulle bli et spesialtilpasset system, utviklet i henhold til scenekunstens særpreg som kunstform og de materialtypene som finnes i scenekunstsamlingene. Først og fremst ble nasjonale standarder for blant annet fotomateriale, litteratur, personer, korporasjoner, geografiske steder, billedmateriale, video og film undersøkt. Disse standardene følges i Scenewebdatabasen.

Etter omfattende gjennomgang av flere repertoardatabaser og databaser fra andre kunstfelt endte vi opp med å konstruere databasen rundt sju hovedkategorier: organisasjon, produksjon, person, spillested, originalverk, utmerkelse og multimedia. Hovedkategoriene inneholder flere underkategorier, for eksempel vil man i hovedkategorien multimedia (som er samlekategori for alle digitale filer) finne underkategoriene levende bilde, lyd, stillbilde og tekst. Underkategoriene er igjen delt inn i flere underkategorier: for eksempel under stillbilde finner vi delkategoriene bildeserie, digitalt design, fotografi, grafikk, maleri, plakat, scenografi, skisse og tegning.

Vi oppdaget raskt at de elementene vi hadde med å gjøre, i liten grad lot seg ordne hierarkisk. For hva er viktigst: Organisasjonen Nationaltheatret, personen Henrik Ibsen eller urfremførelsen av Ibsens skuespill *Hedda Gabler*? - Ole Bull eller Det Norske Theater? Dette ble umulige problemstillinger, og valget falt derfor på å skape en objektbasert database hvor objektene er likestilte. Videre ønsket vi at hovedkategoriene skulle kunne bindes sammen i et relasjonelt system som i et rhizom, hvor alt henger sammen i et demokratisk nettverk. Relasjonsmodellen har etter hvert vokst frem som en standard for databaser.¹⁹ Ved hjelp av denne databasemodellen kunne man for eksempel organisere alt materiale om en produksjon, både hver for seg og binde det sammen for å vise konteksten, og dermed gi materialet/dokumentene en ytterligere informasjonsverdi. Vi ville med dette også få et spill mellom fortid og fremtid, ved at brukeren kunne få informasjon om alle oppsetninger av et manus i Norge gjennom tidene. Slik så vi for oss at publikum kunne møte fortidens scenekunst i all dens heterogenitet - samlet på ett sted.

← → ↻ sceneweb.no/nb/artwork/3618/Peer_Gynt ☆ ⋮

Peer Gynt

Originaltittel	Peer Gynt
Verktype	Manus
Publiseringsdato	1867
Språk	Bokmål
Originalspråk	Bokmål
Kategorier	Drama

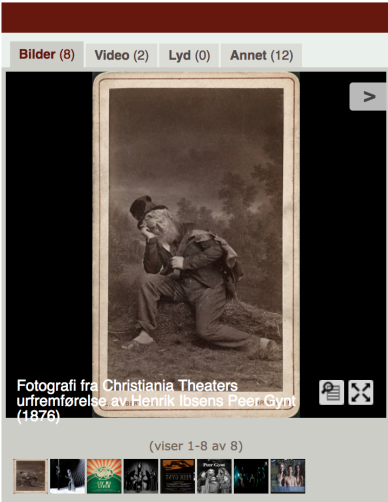
Opphavsperson

- [Henrik Ibsen](#), Forfatter

Produksjoner

- [Peer Gynt \(2018 - Det Norske Teatret\)](#)
- [Peer Gynt \(2017 - Peer Gynt AS\)](#)
- [Solveigs andre sang \(2017 - Teater Innlandet\)](#)
- [Peer, du lyver! \(2015 - Riksteatret\)](#)
- [Peer Gynt \(2014 - Den Norske Opera & Ballett\)](#)
- [Peer Gynt \(2014 - Nationaltheatret\)](#)

[Vis alle](#)



Bilder (8) Video (2) Lyd (0) Annet (12)

Fotografi fra Christiania Theaters
urframførelse av Henrik Ibsens Peer Gynt
(1876)

(viser 1-8 av 8)

Del med andre

[f](#) [t](#)

⚠ Ser du noe som mangler?

🚩 Ser du noe som er feil?

Om Peer Gynt

Peer Gynt (1867) er et dramatisk dikt/skuespill av **Henrik Ibsen**, som opprinnelig mente teksten som et lesedrama. Han tok senere initiativ til å få det satt opp.

Peer Gynt ble uroppført som skuespill på Christiania Theater i Christiania (nå Oslo) 24. februar 1876, med musikk av Edvard Grieg. [Les mer om urframførelsen her.](#)

Illustrasjon: screenshot av fremstillingen av et manus på sceneweb.no, her: skuespillet *Peer Gynt* av Henrik Ibsen.

Autoritetsregister og nasjonal standard

Hvert objekt i Scenewebdatabasen får et ID-nummer som skiller dem fra hverandre, slik at databasen kan fungere som et autoritetsregister for scenekunst. Autoritetsdata brukes innenfor bibliotek- og informasjonsvitenskap for å beskrive, identifisere og sammenstille poster om personer, steder, organisasjoner og åndsverk. Dataene er typisk en dataoppføring, eller et lite utvalg av identifiserende metadata, eller metadata som til sammen gir en høy sannsynlighet for korrekt identifisering eller sammenstilling. Brukere av slike data og metoder er arkiver, biblioteker og museer, men de kan brukes i enhver sammenheng hvor navngitte entiteter skal kobles opp mot poster i et datasett.²⁰

Autoritetsregistre for personer, korporasjoner, geografiske steder og flere dokumenttyper finner vi i andre biblioteks- og arkivsystemer. Det var *en* type entitet/objekt vi ikke fant noe allerede eksisterende autoritetsregister for: Produksjoner - som innen scenekunst er selve kunstverket. Spesielt viktig ble derfor fokuset på å utvikle et autoritetsregister for produksjoner.

Vi utviklet også tilpassede standarder for registrering av digitalisert materiale. Standarder består av klassifikasjonstermer og emneord som benyttes til å gi fagspesifikk kunnskap om innholdet. Vi skapte altså standarder for termer og vokabular for tekstfelt og beskrivelser av dokumenter/objekter. Slik utviklet vi en fagspesifikk tesaurus for kunnskapsorganisatorene å arbeide utfra når de skal produsere metadata i Scenewebdatabasen.

Illustrasjon: utdrag fra hvordan en produksjon reigstreres i backend i Scenewebdatabasen. Her; *Privattimen* av Det Norske Teatret i 1991.

Strukturerte metadata er helt sentralt når man arbeider med arkiv. Metadata skal beskrive innholdet, slik at det skilles fra annet innhold og enkelt kan gjenfinnes. I tillegg til å beskrive innholdet/dokumentet må metadataene også inkludere informasjon om hvordan materialet forholder seg til annet innhold i databasen, slik at brukerne lett kan navigere mellom relevante personer, organisasjoner, produksjoner, steder, emner og dokumenttyper. Metadataene skal også gi informasjon om hvilke personer eller organisasjoner som er intellektuelt og praktisk ansvarlig for materialet (forfatter, utgiver, oversetter, fotograf, lisensholder, eier, forvalter o.l.).²¹

Scenewebdatabasen er altså en objektbasert relasjonell database som nå er etablert som *nasjonal standard* for arkivering og ordning av scenekunstarkiv. Databasen er med andre ord spesialtilpasset scenekunstens hybridarkiv. Her kan mange ulike materialtyper katalogiseres og linkes sammen. Slik kan video, foto, plakat, artikkel og lignende fra en produksjon presenteres sammen med metadata om selve produksjonen. Et godt eksempel på hvor mange forskjellige materialtyper som kan være med å dokumentere en produksjon er *Germania Tod in Berlin* (1989) av Baktruppen [http://sceneweb.no/nb/production/10302/Germania Tod in Berlin-1989-4-15](http://sceneweb.no/nb/production/10302/Germania_Tod_in_Berlin-1989-4-15).

sceneweb.no/nb/production/10302/Germania_Tod_in_Berlin-1989-4-15

Germania Tod in Berlin - Det tapte kjønn

Premiere	15. apr 1989
Produsert av	Baktruppen
Coprodusenter	BIT Teatergarasjen, Henie Onstad Kunstsenter
Basert på	Germania Tod in Berlin av Heiner Müller
Målgruppe	Voksne, Ungdom
Antall hendelser	35
Språk	Norsk og Engelsk
Uttryksformer	Performance, Teater, Tverrkunstnerisk, Foredrag
Spilleperiode	15. apr 1989 – 14. des 1992
Spilletid	40 min
Nettsted	BAKTRUPPEN

Om Germania Tod in Berlin

Germania Tod in Berlin (1989) var en teaterproduksjon av Baktruppen. *Germania Tod in Berlin* basert på Heiner Müllers dramatiske tekst med samme tittel. *Germania Tod in Berlin* ble produsert i forbindelse med utstillingen *Fotografi - 150 år* på Henie Onstad Kunstsenter i 1989. Produksjonen hadde premiere på Henie Onstad Kunstsenter.

Baktruppen gjorde sitt internasjonale gjennombrudd med *Germania Tod in Berlin*.

[Les mer](#)

Bilder (9) Video (1) Lyd (0) Annet (48)

Fotografi av Baktruppens produksjon "Germania Tod in Berlin" (1989)

(viser 1-9 av 9)

Del med andre

Festivaler

- The Brussels Arts Festival 15. sep 1990
- Zürcher Theater Spektakel 8. sep 1990
- Helsinki Festival 4. sep 1990
- Experimenta 26. mai 1990
- Back 2 Back 13. okt 1989
- BIT/Bergen Internasjonale Teaterfestival 10. sep 1989
- Odense Internasjonale Video- og Performance-Festival 17. jul 1989

Krav til spillested

Blending: Ja

⚠ Ser du noe som mangler?

🚩 Ser du noe som er feil?

Presseomtale

Wim Van Gansbeke, *Vittig salongkonversasjon og bort med teaterillusjonen*, 17.09.1990, *De Morgen*: «Avstandeffekten held bodeskapen i balanse. Bodeskapen er mediet, og teateret ein prekestol for det kollektive medvetet. "Likeverdig dramaturgi" luktar av kollektivisering. Det som manglar er den slagkrafta individuelle kjensler har til å gi disharmonien eit gripande andlet. Bak-truppen er eit selskap på leit etter teateret, og med eit håp om verkeleg å skulle finne det. Sanneleg ein vakker illusjon»

Illustrasjon: screenshot av fremstillingen av produksjonen *Germania Tod in Berlin* av Baktruppen på sceneweb.no (illustrasjonen viser deler av fremstillingen, gå til http://sceneweb.no/nb/production/10302/Germania_Tod_in_Berlin-1989-4-15 for å se fullstendig fremstilling).

Tilgjengeliggjøring og gjenfinnbarhet

For oss i DTS er det et viktig formål å tilgjengeliggjøre Scenewebdatabasen på Internett, også på engelsk, for å åpne databasen for alle brukere. Vi anser denne formen for tilgjengeliggjøring av samlingene som sentral for kunnskapsøkning og -produksjon. Dessuten er fanen om 'tilgjengelighet for alle' sentral i demokratiseringstanken rundt Scenewebdatabasen. Alle skal få tilgang til arkivmaterialet, og med dagens teknologi åpner det seg mange muligheter for hvordan å forenkle brukerens tilgang.

I dag er Internett vår mest sentrale kunnskapsallmenning.²² På Internett integreres skriftlig, muntlig og audiovisuell informasjon i et uavgrenset nettverk (gjennom hypertextfunksjonen) som man kan navigere seg i på kryss og tvers. Potensialet for at man kan se sammenhenger fremfor bare begivenheter er stor. Det er også potensiale for å gå seg vill.²³ Skal vi sikre oss at brukerne som leter etter informasjon om norsk scenekunst skal finne relevant informasjon, lener vi oss på strukturerte metadata som det kraftigste verktøyet.

Vi kommer igjen tilbake til viktigheten av kunnskapsorganisatorens arbeid og databasens struktur. Men enda et perspektiv er sentralt når vi snakker om tilgjengelighet og gjenfinnbarhet; det involverer utviklingen av et grensesnitt hvor formidling av kunnskap finner sted. Valg av grensesnitt påvirker i stor grad hvordan materialet i databasen presenteres og hvordan brukerne finner materialet. Her har hvert arkiv sine egne logikker, og brukere må gjøre seg kjent med de

forskjellige (Internett)stedene individuelt for å kunne få mest mulig ut av dem.

Da Scenewebdatabasen (oktober 2012) ble tilgjengelig på Internett, ble en mengde materiale som tidligere hadde vært bortgjemt og vanskelig å få tilgang til, tilgjengelig for hele verden – bare et tastetrykk unna.²⁴ Siden den gang har arkivets innhold økt betraktelig, og nytt materiale registreres fremdeles hver eneste dag. Arbeidet med Scenewebarkivet er et evighetsarbeid. Stadig finner vi arkivmateriale av eldre dato, og hver dag produseres det ny scenekunst som potensielt kan bli en del av arkivet. Slik sett strekker dette arkivarbeidet seg inn i fremtiden – i uoverskuelig tid.

Arkiv for fremtiden

Arbeidet med Scenewebarkivet er et arbeid som påvirker samfunnets kollektive hukommelse om norsk scenekunst – det er med på å definere norsk scenekunsthistorie for fremtiden. Når arkivmateriale blir lett tilgjengelig på denne måten, får det med andre ord konsekvenser for kunnskap som sådan. Akkurat hvilke konsekvenser kan være vanskelig å øyne, og kanskje vil ikke disse vise seg før en gang i fremtiden.

I og med at arkivet, i en viss grad, definerer historien for fremtiden, mener vi at Scenewebarkivet er til like mye for fremtiden som for nåtiden og fortiden. I dette perspektivet kan vi støtte oss på Jaques Derrida og hans 'economy of memory'²⁵. I denne økonomien ligger både fortiden og fremtiden samtidig. Derrida skriver at det er vanlig å tenke at arkiv først og fremst peker mot fortiden, og at det er tro mot tradisjoner. Dette er det lett å si seg enig i. Derrida mener imidlertid at arkiv *først og fremst* bør problematisere fremtiden:

And the word and the notion of the archive seem at first, admittedly, to point toward the past, to refer to signs of consigned memory, to recall faithfulness to tradition. If we have attempted to underline the past in these questions from the outset, it is also to indicate the direction of another problematic. As much as and more than a thing of the past, before such a thing, the archive should *call into question* the coming of the future. [...] It is a question of the future, the question of the future itself, the question of response, of a promise and of a responsibility for tomorrow. The archive: if we want to know what that will have meant, we will only know in times to come, later on or perhaps never.²⁶

Som Derrida her beskriver: Når man arbeider med arkiv, har man fremtiden og fortiden i bevisstheten *samtidig*. En arkivar samler inn materiale fra fortiden, men må vurdere hva som er bevaringsverdig for fremtiden, og da må han/hun spørre seg hva som er viktig å vite om fortiden i fremtiden.

Da vi startet arbeidet med Sceneweb i 2008, var disse spørsmålene langt fremme i vår bevissthet. Både angående utviklingen av et digitalt arkivsystem som skulle vare i mange år hvilket materiale som skulle samles inn. Erfaringene på den tiden var at den offentlige bevisstheten om scenekunst ofte var begrenset til dagens repertoar eller knyttet til enkeltkunstnere, ofte kjendiser. Vi ønsket å gi fremtidens allmennhet en bredere tilgang til kunnskap om dette kunstfeltet, og skulle vi tenke fremtiden inn i scenekunstarkivene på denne måten, var inkludering av hele det profesjonelle

scenekunstheltet, en objektbasert relasjonell database og en tilgjengeliggjøring på Internett, de beste løsningene, slik vi vurderte det.

Vi ønsket også å øke bevisstheten om betydningen av egne arkiv hos scenekunstaktørene. Her har vi sett en positiv utvikling på flere måter: Mange aktører leverer inn materiale til Nasjonalbiblioteket og DTS/Sceneweb for digitalisering, bevaring og tilgjengeliggjøring. Flere institusjoner som ikke har kapasitet til å ta vare på egne fysiske arkiv, har avlevert disse i sin helhet til Nasjonalbiblioteket. Flere privatarkiv er blitt levert til DTS/Sceneweb og Nasjonalbiblioteket for digitalisering, bevaring og tilgjengeliggjøring. De fleste aktører har generelt mer fokus, og er bedre på dokumentasjon av egen virksomhet. Kunstneres økte forståelse av seg selv som en del av kulturarven, er noe av det viktigste som har skjedd knyttet til arbeidet med Scenewebarkivet. For om man identifiserer seg som en del av en kulturarv, vil man også lettere forstå viktigheten av å bevare denne arven for fremtiden

Noter

¹ Man kan hevde at dokumentasjonsarbeidet startet enda tidligere: Da Danse- og teatersentrum ble etablert som Teatersentrum i 1977, startet de arbeidet med kataloger over de frie gruppenes produksjon. Hovedhensikten med disse katalogene var salg av forestillinger, men fungerer i dag som dokumentasjon over mange av gruppenes produksjoner. Katalogene ble produsert for årene 1978-2000. Katalogene er digitalisert og tilgjengeliggjort på Sceneweb. Se f.eks den første fra 1978:

<http://sceneweb.no/nb/multimedia/36550>. Norsk Scenekunstbruk ble skilt ut som et eget AS i november 2008.

² Norsk Scenekunstbruk ble skilt ut av DTS' daglige drift i 2008 og etablert som AS i 2009. DTS eier Norsk Scenekunstbruk AS.

³ Høsten 2007 ble det gitt tildeling for to år, for utvikling av database og nettside, samt til innsamling, digitalisering og registrering av arkivmateriale. Våren 2008 ble det gitt støtte til ett tredje år, til arbeidet med innsamling, digitalisering og registrering av arkivmateriale.

⁴ Nasjonalbiblioteket, nb.no, 21.01.2019, <https://www.nb.no/om-nb/mandat-og-strategi/>

⁵ Nasjonalbiblioteket, nb.no, 21.01.2019, <https://www.nb.no/pliktavlevering/>

⁶ I arbeidet knyttet til Pliktavleveringsloven arbeider NB metodisk med materialtyper. De utvikler egne systemer for innsamling, bevaring, registrering, digitalisering og tilgjengeliggjøring for hver enkelt materialtype. Etter at NB startet satsingen på digitalisering, har de utviklet metoder for håndtering av digitalisering av store mengder forskjellige materialtyper. Det er dette som kalles digitaliseringsløyper. En digitaliseringsløype tar for seg alle ledd i prosessen: innsamling, registrering, digitalisering, bevaring og tilgjengeliggjøring.

⁷ Sitat fra informasjonsbrev om arkivsamarbeidet mellom Nasjonalbiblioteket og DTS. Informasjonsbrevet blir sendt til organisasjoner/kunstere i scenekunstheltet.

⁸ Dokumentasjon fra konferansen *Å samle scenekunst* finner du på Sceneweb; 29.05.2019. https://sceneweb.no/nb/production/53561/%C3%85_samle_scenekunst-2016-2-9

⁹ Røssak, *Archives in motion. Nota Bene*.

¹⁰ Så vidt vi vet, er det følgende teatre i Norge som har komplett repertoarhistorikk pr. d.d.: Oslo Nye Teater, Nationaltheatret, Den Nationale Scene, Teatret Vårt, Trøndelag Teater, Sogn og Fjordane Teater.

¹¹ *Skyggearken* kan være materiale som mangler i arkivet eller materiale som er samlet inn, men som ikke er tilgjengelig. Det siste kan være fordi materialet ikke er registrert i arkivet ennå eller det kan grunne i opphavsrettslige problemstillinger. Det første kalles backlog og grunner i at kapasitet/ressurser er mindre enn behov/etterspørsel. Ligger arkivet i backlog er det bevart, men venter på ordning, registrering og tilgjengeliggjøring. Materialet som ikke kan tilgjengeliggjøres grunnet opphavsrett, er semitilgjengelig via publisering av metadataene knyttet til dokumentet. Slik kan brukeren få informasjon om hva slags materiale det er snakk om og hvor det er å finne. Skyggearkivene er altså ikke nødvendigvis det samme som mangler i arkivene.

¹² Røssak, *Archives in motion*.

¹³ Rasmussen, "Devices of Memory and Forgetting: A Media-Centred Perspective on the "Present Past"", 109-126.

¹⁴ NOU 2013.

¹⁵ MARC – Machine-Readable Cataloguing er en standard digital bibliotekskatalog som blir brukt av de fleste bibliotek i Norge. MARC ble utviklet på 1970-tallet og erstattet med tiden de fysiske kortkatalogene AACR – Anglo American Cataloguing Rules. CIDOC CRM - Conceptual Reference Model ble utviklet på tidlig 2000-tallet og er en konseptuell databasemodell som er utviklet for katalogisering av museumssamlingers fysiske objekter og arkivdokumenter. FRBR – Functional Requirements for Bibliographic Records er en konseptuell objektbasert og relasjonell databasemodell som ble startet utviklet

på slutten av 1990-tallet av International Federation of Library Associations. Primus er en database utviklet av ABM-utvikling for registrering av fotografier.

¹⁶ Nordlie, «Kunnskapsorganisasjon – ”kjerneteknologi” for bibliotek- og informasjonsfag», 6-16, 7.

¹⁷ Nordlie, «Kunnskapsorganisasjon – ”kjerneteknologi” for bibliotek- og informasjonsfag», 6-16.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Aalstad, *Kunnskapsorganisering*.

²¹ Nordlie, «Kunnskapsorganisasjon – ”kjerneteknologi” for bibliotek- og informasjonsfag», 6-16.

²² Ibid.

²³ Rasmussen, “Devices of Memory and Forgetting: A Media-Centred Perspective on the ”Present Past””, 109-126.

²⁴ Når man skal tilgjengeliggjøre materiale, må man forholde seg til regelverk om publisering og personvern. En betydelig del av arbeidet med Scenewebdatabasen dreier seg nettopp rundt opphavsrettslige problemstillinger. Det må identifiseres hvem som har opphavsrett til materialet og inngås avtaler med disse angående lisenser og muligheter for publisering. Vi er også forpliktet til å følge den norske personvernloven og EUs personvernregler når det gjelder publisering av materiale med bilder og video av mennesker og materiale som skriftlig omhandler individer.

²⁵ Derrida, *Archive fever*.

²⁶ Ibid, 33-36.

Bibliografi

- Connerton, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003*. Fastsatt ved the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) 17. oktober 2003. 28.05.2019. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Derrida, Jaques. *Archive fever*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998.
- Halbwachs, Maurice. *The collective memory*. New York: Harper & Row, 1980.
- Jakobsen, Kjetil: "Anarchival Society". *The Archive in Motion*. Oslo, Nasjonalbiblioteket, 2010.
- Jones, Caitlin, and Lizzie Muller. *Between Real and Ideal: Documenting Media Art*. Leonardo. Project Muse 41 (4) (2008): 418-419.
- Kultur- og kirkedepartementet. «Nasjonal strategi for bevaring av og formidling av kulturarv». St.meld.nr. 24 (2008–2009). Oslo: Kultur- og kirkedepartementet, 2009. 17.04.2009. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-24-2008-2009-/id555254/>
- Kulturrådet. *Immateriell kulturarv i Norge. En utredning om UNESCO konvensjonen av 17. Oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven*. Oslo: Kulturrådet, 2010. https://issuu.com/norsk_kulturrad/docs/rappport_immateriell_kulturarv_web/12
- Luhmann, Niklas. *Sociale systemer*. København, Hans Reitzels forlag, 2000.
- Nordlie, Ragnar. «Kunnskapsorganisasjon – ”kjerneteknologi” for bibliotek- og informasjonsfag». *Kunnskapsorganisering. Bibliotheca Nova nr. 4 – 2014*. Oslo, Nasjonalbiblioteket, 2014.
- NOU 2013: 4. *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet, 2013. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- Pliktavleveringslova. *Lov om avleveringsplikt for allment tilgjengelige dokument m.v. av 9. juni 1989 nr. 32*. 14.05.2018. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1989-06-09-32>
- Rasmussen, Terje. «Devices of Memory and Forgetting: A Media-Centred Perspective on the ”Present Past”». *The Archive in Motion*. Oslo, Nasjonalbiblioteket, 2010.
- Rasmussen, Terje. *Luhmann: Kommunikasjon, medier, samfunn*. Bergen, Fagbokforlaget, 2003.
- Røssak, Eivind (red.). *Archives in motion. Nota Bene*. Oslo, Nasjonalbiblioteket, 2010.
- Store Norske Leksikon, snl.no
- Vestli, Håkon Bjørge. *Norwegian Repertoire Databases for Performing Arts – What and Why*. Masteroppgave. Høgskolen i Oslo (nå: OsloMET), 2007.
- Aalstad, Gunhild H. (red.). *Kunnskapsorganisering. Bibliotheca Nova nr. 4 – 2014*. Oslo, Nasjonalbiblioteket, 2014.