

Godhet og galskap

Om den frie scenekunstens legitimitet

Af Sigrid Røyseng

En marginal plass i kulturpolitikken

Det er et velkjent faktum at den frie scenekunsten har en relativt marginal stilling i kulturpolitikken sammenlignet med den institusjonelle scenekunsten, i alle fall når det kommer til spørsmålet om økonomisk støtte. Frustrasjonen over dette kommer ofte til uttrykk i følgende retoriske tallrekke: Den frie scenekunsten står for 30 % av alle profesjonelle scenekunstforestillinger i Norge, har 20 % av scenekunstpublikummet, men mottar bare 3 % av de offentlige scenekunstbevilgningene (Bratten 1996:136). Den frie scenekunstens talsmenn og -kvinner har i flere tiår gjentatt denne tallrekka, noe justert fra år til år, som argumentasjon for økte bevilgninger (jf. Fjeldstad 1981, NOU 1988, Buresund og Gran 1996). Sammenstillingen av tallene fungerer som et vitnesbyrd om den ulikebehandlingen den frie scenekunsten opplever at den er blitt til del sammenlignet med den institusjonelle.

Det frie scenekunstheltet i Norge tok form i 1970-åra, og i 1982 ble det for første gang etablert en statlig støtteordning for denne delen av kunstlivet. Denne ordningen har endret innretning flere ganger. I dag gir ordningen prosjektstøtte og forvaltes av Norsk kulturråd. Aktørene på det frie scenekunstheltet kan søke midler til å realisere prosjekter, men har ikke anledning til å søke midler til kontinuerlig drift av en gruppe. Formålet med ordningen er »å styrke nyskapende scenekunst utenfor de offentlige institusjonene«.¹

Som tilfellet er med mange andre kulturpolitiske støtteordninger, har antallet søkere til ordningen økt langt mer enn det økonomiske omfanget av ordningen. Konkurransen om midlene er hard. De siste årene har den økonomiske støtten til den frie scenekunsten imidlertid blitt styrket en del.

Partiene som har dannet den norske regjeringen i stortingsperioden 2005-2009, Arbeiderpartiet, Senterpartiet og Sosialistisk Venstreparti, la i 2004 fram en felles kulturpolitisk plattform kalt *Kulturloftet*. Kulturloftet består av 15 løfter, hvorav det viktigste i følge regjeringspartiene er et løfte om at 1 % av statsbudsjettet skal brukes på kultur innen 2014. Kulturloftet er med andre ord et løfte om at bevilgningene til kultur skal økes kraftig, og at alle deler av kulturlivet skal få et økonomisk løft. Et av punktene i Kulturloftet er »Økt satsing på scenekunst og faste grupper«.² Målet var å skape et grunnlag for at frie grupper i større grad enn tidligere skal kunne arbeide sammen på fast basis.

I 2007 ble det etablert en ny ordning som innebærer at noen få utvalgte frie grupper som ansees å holde et særlig høyt kunstnerisk nivå skal ha en mulighet til å jobbe med større økonomisk stabilitet enn det som har vært mulig innenfor prosjektstøtteordningen for fri scenekunst. For budsjettåret 2009 utgjør den andelen av statlig støtte som spesifikt er rettet mot den frie scenekunsten likevel ikke mer enn 4 % av den totale statlige støtten til scenekunstformål.

Den frie scenekunstens forholdsvis svake gjennomslag i kulturpolitikken har blitt forsøkt forklart flere ganger: Kulturforskeren Anton Fjeldstad (1981:219) pekte tidlig på at en av de viktigste grunnene til at den frie scenekunsten i Norge ikke har fått økonomiske vilkår på linje med de frie miljøene i Norden ellers, har vært skepsis til om det virkelig var snakk om *profesjonell* scenekunst. De første frie teatergruppene besto av folk uten teaterskole eller praksis fra institusjonsteatrene. Medlemmene var stort sett rekruttert fra amatørteater- og studentteatermiljøer. Senere har teaterviteren Jon Nygaard hevdet at det er strategiene til Danse- og Teatersentrum (DTS) – den frie scenekunstens interesseorganisasjon – som har vært for dårlige. Organisasjonen har ikke i tilstrekkelig grad promotert det som er den frie scenekunstens virkelige forse – arbeidet med å formidle scenekunst til barn og unge rundt om i distriktene (Nygaard 1996). Organisasjonens leder, Tove Bratten, hevder for sin del at problemet er at den frie scenekunsten i for høy grad har presentert seg som et alternativ og ikke et supplement til institusjonene. Hennes poeng er at den frie scenekunsten med denne strategien har plassert seg i en uheldig konkurranse- og kamprelasjon til den institusjonelle scenekunsten (Bratten 1996).

I tråd med den nederlandske kulturøkonomen Hans Abbing kan den anerkjennelsen et kulturuttrykk får hos offentlige myndigheter i form av økonomisk støtte sees som et bilde på den samfunnsmessige posisjonen og legitimiteten det aktuelle kulturuttrykket har (Abbing 2002). Om vi følger Abbing, må det være noe ved den frie scenekunsten som gjør at den ikke nyter like høy legitimitet som den institusjonelle scenekunsten. Å forklare den frie scenekunstens relativt marginale stilling i kulturpolitikken er ingen enkel øvelse. Én faktor alene kan neppe forklare denne situasjonen. Likevel er hensikten med denne artikkelen å lansere en alternativ tolkning av den frie scenekunstens relativt marginale plass på det statlige kulturbudsjettet. Nærmere bestemt er denne artikkelen en spekulasjon over hvorvidt den frie scenekunsten har noe amoralsk ved seg som gjør at den passer dårligere inn i den offentlige kulturpolitikken enn den institusjonelle scenekunsten. En slik antakelse forutsetter at forestillinger om moral er vesentlige i konstitueringen av kulturpolitikken. La oss derfor starte med å se nærmere på det vi kan kalle et kulturpolitisk godhetsregime.

Kulturpolitisk godhetsregime

Høsten 2005 ble Trond Giske kulturminister i Norge i en regjering dannet av Arbeiderpartiet, Senterpartiet og Sosialistisk Venstreparti. Giske (Arbeiderpartiet) ble raskt oppfordret til å skrive en kronikk i Aftenposten (Norges største riksdekkende abonnementsavis), og legge fram sine konkrete planer som kulturminister. Da kronikken ble publisert, var Giskes utgangspunkt striden som kom i kjølvannet av publiseringen av Muhammedtegningene³ og de utfordringene vi står overfor i overgangen fra et homogent samfunn til et mangfoldig og flerkulturelt Norge. »Vi kan neppe klare jobben uten kultursektoren«, skriver Giske. Og videre:

En (...) forutsetning for å kunne leve med forskjeller, er muligheten til å bli kjent

med det ukjente. Dette krever evne til å møte det som er annerledes med et åpent sinn, og det krever arenaer der slike møter faktisk kan finne sted. Kulturfeltet kan bidra med begge deler. Det er få områder som i like stor grad som kunst og kultur gir folk trening i å møte det ukjente. Resultatet er nye erfaringer, ny erkjennelse og kanskje oppdager man at det ukjente ikke var skremmende, men spennende og interessant.⁴

Den forståelsen av kunsten som kommer til uttrykk i Giskes kronikk, befinner seg innenfor det som kan omtales som et kulturpolitisk godhetsregime. Kunsten framstår i dette resonnetet som noe moralsk og ubestridelig godt. Kunsten er det gode som kan fordrive det onde. De voldsomme reaksjonene Muhammed-tegningene vakte, fungerer som et eksempel på det onde som tynger samfunns kroppen, og som kunsten og kulturen kan fungere som en medisin mot. Kulturen kan vise oss at det ukjente ikke er skremmende, men spennende og interessant. Denne sammenhengen spesifiserer Giske på følgende vis: Erfaringer med kulturuttrykk vi i utgangspunktet ikke kjenner så godt, kan bidra til at vi overvinner sjangersjåvinismen. Han skriver således: »Har man overvunnet «sjangersjåvinismen» i seg selv, er man et skritt videre i å overvinne andre former for sjåvinisme.«⁵ I tråd med dette perspektivet forholder det seg slik at hvis vi ikke lenger frykter det fremmede, men lar oss fascinere av det, er det også håp om å kunne skape et reelt flerkulturelt felleskap i landet: »Vi er ikke i mål før en pakistansk skuespiller kan spille Peer Gynt eller Nora uten at noen tenker over at det er noe spesielt«, skriver Giske.⁶

Denne kronikken fikk den skjønnlitterære forfatteren og avisskribenten Linn Ullmann til å tenne på alle plugger. Hun skrev: Nå »tror (...) jeg [at jeg] forstår hvorfor Ødipus til slutt stikker ut øynene sine i Sofokles' tragedie (...). Jeg tror det er på grunn av kronikker som Giskes.«⁷ Og i sitt tilsvaret til Ullmann blir Giskes moralske perspektiv på kunst og kultur om mulig enda tydeligere. Se bare her:

Kunst og kultur kan gjøre oss våkne og bevisste, bidra til å skape gode oppvekstvilkår, bygge broer mellom mennesker, ta oppgjør med rasisme. Kunst kan bidra til å gjøre mennesker helere gjennom å utfordre og stimulere. Kunst kan forandre samfunnet til det bedre.⁸

Utsagnet vitner om en nærmest ubegrenset tro på de gode kreftene kunsten og kulturen representerer. Alt ondt i samfunnet, hva enten det gjelder sløvheter, dovenskap, passivitet, dårlige oppvekstvilkår, segregering eller rasisme, kan fordrives med kunst og kultur. Alt som har gått i stykker, kan bli helt igjen i møtet med kunst og kultur. Trond Giske sier det rett ut: »Kunst kan forandre samfunnet til det bedre.« På denne måten gir statsråden uttrykk for at kunstens samfunnsmessige legitimitet ligger i dens evne til å foredle mennesket og forbedre samfunnet. Kunsten skal gjøre godt. Det er altså langs den moralske vurderingsaksen Giske beveger seg når han meisler ut sitt kulturpolitiske ståsted.

Ved første øyekast er det nærliggende å påpeke at det moralske perspektivet Giske her

gir uttrykk for, først og fremst må forstås på bakgrunn av den spesielle saken det er snakk om. Det kan påpekes at det ikke er rimelig å utlede generelle poenger om grunnforestillinger i kulturpolitikken med utgangspunkt i disse kronikkene. La oss derfor se om vi finner lignende forestillinger om moral om vi går til scenekunstopolitiske dokumenter.

Scenekunstens godhet

I juni 2008 la den sittende regjeringen fram en stortingsmelding om scenekunst. Innledningsvis pekes det på hvilke betydninger scenekunst kan ha i samfunnet. Her legges det vekt på at scenekunst kan bidra til å skape fellesskap og mangfold:

(...) scenekunsten kan (...) formidle ny og ukjent kultur og formidle kjente verk på måter som åpner for nye perspektiver. Scenekunsten samler publikum i en felles arena og kan bidra til å skape og ta vare på lokal identitet, tilhørighet og fellesskap. I den direkte kommunikasjonen mellom utøverne og publikum ligger også scenekunstens unike mulighet til å skape forståelse for og innlevelse i historier og tema som er nye for publikum, og dermed skape fellesskap og gi grunnlag for mangfold langt utover det hjemlige og nære (Kultur- og kirkedepartementet 2008:9).

Her møter vi langt på vei den samme tankerekken som i Giskes kronikker. Ikke bare kan møtet med scenekunst bidra til å skape lokal identitet, tilhørighet og fellesskap. Møtet med scenekunst kan også bidra til at tilskuerne åpner seg for det ukjente. Scenekunsten ser på denne måten ut til å representere noe godt som er velegnet til å realisere gode formål. Om vi ser nærmere på scenekunstopolitiske dokumenter fra mellomkrigstida og fram til i dag, ser vi at ideen om at scenekunsten representerer noe godt, ikke er ny.

Et gjennomgående trekk ved de offentlige utredningene om scenekunst som har blitt laget fra den første kom i 1935 til den siste ble lagt fram i 2002, er at scenekunst blir forstått i lys av en dikotomi som skiller mellom rene kulturformer, på den ene siden, og kulturformer som er infisert og besmittet av markedets virkemåte, på den andre. Følgende utsnitt fra den offentlige scenekunstutredningen fra 2002 kan tjene som eksempel:

Det er en tidløs kjerne i all scenekunst fra den antikke bukkesangen til den postmoderne dekonstruksjonen. Den moderne teknologien med sine talløse lagrings- og formidlingsmuligheter utfordrer det tradisjonelle forholdet mellom scene og sal på nye og spennende måter og den forandrer også måten å fortelle på. Men den kan ikke erstatte møteplassen.

Den rituelle leken med grunnleggende tema i menneskelivet gir oss økt selvinnsikt og en bredere forståelse av oss selv som sosiale vesen. På denne måten kan god scenekunst være med på å skape det offentlige rommet og den meningsdanning som virker kritisk tilbake på samfunnet og er en forutsetning for demokratiet.

Det direkte, dialogiske møtet mellom publikum og levende kunst er kanskje

viktigere enn noen gang tidligere fordi mer og mer av kommunikasjonen i samfunnet er styrt av kommersielle interesser i globale nettverk som henvender seg indirekte og monologisk. Scenekunsten kan på sitt beste være med på å balansere tendensen til økt individualisering i samfunnet og motvirke banaliserende og ensrettende sider ved den kulturelle globaliseringen. Samtidig skal en ikke være blind for at internasjonaliseringen kan være med på å åpne opp for kulturimpulser og bryte ned hegemoni på kunst- og kulturområdet (NOU 2002:8:11).

Her tillegges scenekunsten mange gode egenskaper: Scenekunsten gir oss økt selvinnstikk. Scenekunsten bringer oss til kunnskap om oss selv som sosiale vesen. Scenekunsten påvirker meningsdannelsen i samfunnet på en aktiv og konstruktiv måte og er derfor en forutsetning for demokrati. Og i motsetning til den kommersielt styrte kommunikasjonen i samfunnet er scenekunsten direkte og dialogisk. Scenekunsten er en motvekt til det banale og ensartede. Scenekunsten tillegges på denne måten verdi som en helende kraft som kan rette opp en del av de skadene kommersialiseringen og den kulturelle globaliseringen påfører både enkeltmennesket og samfunnet. Gjennom henvisningen til at scenekunsten har en »tidløs kjerne«, framstår den som en utømmelig kilde som fører oss tilbake til det gode i oss selv som mennesker. Scenekunst framstår i disse dokumentene som en substans eller essens – en kraft som eksisterer uavhengig av alt annet. Scenekunst framstår som en høyereliggende kraft som har et særskilt potensial til å få fram det beste i mennesket og til å etablere livskraftige fellesskap (Røyseng 2007). Scenekunsten framstår som god i moralsk forstand. Disse forestillingene om scenekunstens godhet plasserer seg pent inn i det kulturpolitiske godhetsregimet.

Jeg vil fortsette med å se nærmere på hvordan den frie scenekunsten passer inn i forhold til de moralforestillingene som preger kultur- og scenekunstpolitikken.

I det godes tjeneste

Mye tyder på at den frie scenekunsten, i alle fall deler av den, langt på vei glir inn i det samme moralske universet som den statlige kulturpolitikken etterspør. Viljen til å stille seg til tjeneste for de moralske gode formålene i kulturpolitikken ser ut til å være stor blant mange av den frie scenekunstens aktører.

For det første har den distriktpolitiske dimensjonen i kulturpolitikken fått et konkret innhold gjennom en del av de frie scenekunstneres arbeid. Riktignok er de frie scenekunstnerne på samme måte som den norske kunstnerbefolkningen for øvrig, først og fremst bosatt i de største byene (Heian m.fl. 2008), men viljen til å bedrive utstrakt og utholdende turnevirksomhet har vært stor. For en del av aktørene på feltet har det også handlet om å innta en aktiv rolle i det lokale og regionale utviklingsarbeidet på det stedet de holder til. Grenland Friteater er et godt eksempel her. Grenland Friteater ble etablert i 1976 og er en av de aller eldste frie teatergruppene i Norge, og lenge var de en av de mest anerkjente gruppene på feltet. I deres tilfelle framstår den lokale forankringen og det nære samspillet med Porsgrunn kommune og Telemark fylkeskommune som et sentralt aspekt ved virksomheten.

Teatret artikulere et sterkt ønske om å bidra positivt til den regionale utviklingen og mener selv at det har bedre forutsetninger for å gjøre det enn institusjonsteatret i regionen – Teater Ibsen. De sier: »Vi har en sterk forankring i Telemark. I motsetning til Teater Ibsen hvor folk kommer og går. (...) Her er vi tre-fire familier (som har holdt på siden 70-åra). For oss har det blitt en livsstil.«⁹

For det andre har mange av det frie scenekunstheltets aktører viet barn og unge en helt spesiell oppmerksomhet. Dette er en profil den frie scenekunsten har hatt helt siden den etablerte seg i Norge i 1970-åra og fram til i dag. Dette har selvfølgelig med mulighetene for å få en inntekt av arbeidet med scenekunst. For de frie scenekunstnerne har barn og unge vært det mest opplagte markedet helt siden starten. De siste årene har arbeidet med scenekunst for barn og unge dessuten blitt løftet inn i et av vår tids mest ambisiøse og eksplisitte sivilisasjonsprosjekter – *Den Kulturelle Skolesekken*. I stortingsmeldingen om *Den Kulturelle Skolesekken* som Kultur- og kyrkjedepartementet ga ut i 2003, er tanken at:

Kunst og kultur gjev opplevingar som kan ha avgjerande verknad på utviklinga av det enkelte mennesket sin personlegdom og livskvalitet. Ved å ta del i kulturelle aktivitetar og få oppleve kultur vert vi òg deltakarar i den store forteljinga, det djupe verdifellesskapet som gjer oss til siviliserte menneske (Kultur- og kyrkjedepartementet 2003b: 15).

I tråd med denne tankegangen bidrar den frie scenekunsten altså til positiv utvikling av barnas personlighet og livskvalitet, og den bidrar til å gi dem de nødvendige forutsetningene for å bli siviliserte medlemmer av samfunnet. Det er dessuten en ambisjon at den kulturformidlingen som foregår innenfor *Den Kulturelle Skolesekken* skal kompensere for den ulikheten i tilgang til kultur som barnas familietilhørighet innebærer: »Den kulturelle skolesekken skal femne om alle elevar i grunnskulen og den vidaregåande opplæringa, uavhengig av kva skule dei går på og kva økonomisk, sosial, etnisk og religiøs bakgrunn dei har« (Kultur- og kyrkjedepartementet 2007:22). Når mange av de frie scenekunstnerne skaffer seg et levebrød innenfor *Den Kulturelle Skolesekken*, deltar de således i et kulturpolitisk godhetsprosjekt.

For det tredje har mange av den frie scenekunstens aktører, ikke minst i sitt arbeid med barn og unge, laget forestillinger som har tatt tak i problemstillinger som på ulike måter kan oppfattes å være moralsk viktige og riktige. Det kan for eksempel være problemstillinger knyttet til narkotika, spisevegning eller mobbing. For å låne ordet til Lars Vik i Grenland Friteater handler mange typiske barneteaterforestillinger om »mor [som] drikker, far [som] tror han er homse, [og] bestemor [som] blir miljødetektiv« (Vik 1996:108).

Langs alle disse dimensjonene framstår den frie scenekunsten som det gode som fordri- ver det onde. Den frie scenekunsten bidrar positivt i kampen mot kulturell deprivasjon i distriktsnorge. Den bidrar til å gjøre kjedelige industristeder som Porsgrunn til et mer attraktivt bosted. Den bidrar til at alle barn og unge i Norge, uavhengig av bakgrunn, får tilgang til scenekunst. Den bidrar til å sivilisere den oppvoksende slekt. Og den bidrar til å sette fokus på vanskelige temaer som man antar at barn og unge strever med.

Men om jeg har rett i at mange av det frie scenekunstheltets aktører på denne måten innordner seg kulturpolitikkenes moralske godhetsprosjekter, hvor fri er da egentlig den frie scenekunsten?

Hvor fri er den frie scenekunsten?

Betegnelsen fri scenekunst spiller på forestillingen om kunstens autonomi. Betegnelsen markerer en avgrensning i forhold til noe som oppfattes som preget av tvang, bindinger og kontroll. Betegnelsen viser direkte til idealet om kunstnerisk frihet. Helt konkret har den frie scenekunsten skapt en forståelse av seg selv og sin egen frihet gjennom ulike kontrasteringer mot den institusjonelle scenekunsten. Den institusjonelle scenekunsten har blitt forstått som en ufri form for kunstnerisk praksis. Ja, langt på vei har det blitt stilt spørsmål om scenekunstinstitusjonenes virksomhet i det hele tatt kvalifiserer for betegnelsen kunst.

Organisatorisk har de tradisjonelle scenekunstinstitusjonene blitt oppfattet som strengt hierarkiske og byråkratiske og for rigide til å kunne fungere som arena for virkelige og vitale kunstneriske skaperprosesser. Det er betegnende at institusjonsteatrene fra de frie scenekunstneres ståsted har blitt omtalt ved hjelp av metaforer som fabrikk og bedrift med de assosiasjoner til samlebåndproduksjon som det gir (jf. Barba 1990). I opposisjon til dette var normen innen den frie scenekunsten lenge gruppeorganisering. Tanken var at scenekunst på grunnleggende vis er en kollektiv kunstform som må utøves innenfor en gruppe av likeverdige kunstnerne. Senere har det tidsavgrensede prosjektet, hvor kunstnerne jobber sammen i en begrenset periode overtatt som organisatorisk norm i det frie feltet.

Også estetisk har den frie scenekunsten stått i opposisjon til den institusjonelle. Den psykologiske realismen og det tekstbaserte teateruttrykket som har preget institusjonsteatrene, har blitt sett på som en tilstivnet form for kunstnerisk praksis som ikke evner å tilføre teaterkunsten noe nytt. Den frie scenekunsten har således vært eksponenter for andre kunstneriske idealer enn den institusjonelle scenekunsten. Nonlineær dramaturgi og fysiske og visuelle sceneuttrykk er sentrale stikkord i denne sammenhengen. Dette innebærer samtidig at kunstnerisk eksperimentering og nyskaping er begreper den frie scenekunsten har identifisert seg med, til forskjell fra kopiering, repetisjon og stagnasjon som den institusjonelle scenekunsten gjennom disse retoriske manøvrene har blitt beskyldt for.

Den frie scenekunstens opptatthet av kunstnerisk frihet passer imidlertid ikke helt inn i det bildet jeg tegnet ovenfor. Idealet om kunstnerisk autonomi harmonerer ikke med den frie scenekunstens tette kobling til kulturpolitikkenes moralske godhetsprosjekter. Måten deler av den frie scenekunsten er innvevd i de moralske gode prosjektene i kulturpolitikken på, har da også skapt motreaksjoner.

På moralens omveier/avveier

Den tidligere nevnte Lars Vik, fra Grenland Friteater, publiserte i 2000 *Ti teser om teater for barn*, hvor han blant annet tar et oppgjør med moralismen og den politiske korrektheten i norsk barneteater. I en av tesene skriver han:

Det er for mye idyll og for mye moral i norsk barneteater. Og for mange vikarierende motiver; det er lettere å få en teaterforestilling inn i skolen eller i det lokale kulturhuset om den er politisk korrekt og/eller har opplagte pedagogiske siktemål. Men godt teater trenger ingen unnskyldninger.¹⁰

Lars Vik poengterer altså her at de moralske godhetsprosjektene burde være overflødige så lenge miljøene klarer å skape godt teater. Godt teater begrunner seg selv. Teatret må ikke forville seg inn på moralens omveier eller avveier. Lars Vik markerer med dette synspunktet langt på vei at de forestillingene om det gode som kulturpolitikken baserer seg på, ikke må forveksles med kunstens forståelse av godt og dårlig.

Også en del av debattene som har blitt reist i tilknytning til den største og viktigste støtteordningen på dette kunstfeltet, prosjektstøtteordningen som Norsk kulturråd forvalter, viser at kulturpolitikken godhetsregime ikke er det eneste perspektivet den frie scenekunsten forstås ut fra. Kulturrådsordningen var gjennom en omfattende omlegging i andre halvdel av 1990-åra. Det innebar blant annet at det ble ansatt en scenekunstkonsulent med betydelig myndighet til å innfri og avslå søknader om prosjektmidler fra det frie feltet. Stillingen ligner altså de mer profilerte filmkonsulentene som forvalter midlene i Norsk filmfond. Omleggingen innebar at prosjekter som ville gjøre seg håp om å få støtte, måtte innfri kravet om kunstnerisk nyskaping. Regissøren, Kai Johnsen, som i perioden fra 2000 til 2001 hadde stillingen som scenekunstkonsulent, sa det slik i et medlemsmøte i Skuespillerforbundet som jeg hadde gleden av å være til stede på: »Søknadene må overbevise om at prosjektene er kunstnerisk nødvendige.« Ved å bruke uttrykket »kunstnerisk nødvendig« understreket scenekunstkonsulenten at det var de kunstneriske vurderingskriteriene alene som var relevante i utvelgelsen av prosjekter for støtte. At visse temaer eller problemstillinger kunne være moralsk eller politisk viktige, var ikke argumenter som ville føre fram i kampen om penger. Omleggingen innebar at flere av de eldste aktørene på det frie scenekunstfeltet ble vraket til fordel for yngre krefter. Flere av gruppene som lenge hadde blitt betraktet som de sentrale representantene for den frie scenekunsten, ble detronisert. Det nye regimet i Kulturrådet så dem ikke lenger som nyskapende. Feltet fikk nye helter.

Den nye bevilgningspraksisen førte samtidig til at mange av aktørene som arbeider med scenekunst overfor barn og unge, måtte se seg om etter andre finansieringskilder. Dette skapte selvfølgelig stor misnøye i de miljøene som ble rammet. Imidlertid forklarte scenekunstkonsulent Kai Johnsen til Skuespillerforbundets medlemsblad, *Stikkordet*, at denne endringen kun var et utslag av kunstneriske kvalitetsforskjeller. Søknadene til barn- og ungeprosjektene holdt ikke mål:

Dessverre, (...), er det slik at søknader fra denne delen av miljøet (altså de som jobber mot barn og unge, [min presisering]) i utstrakt grad er dårligere tenkt og fundert enn i resten av miljøet. Det er mye moralisme og oppdragende tenkning ute og går.¹¹

I dette perspektivet er altså moralisme og oppdragende tenkning så å si synonymt med dår-

lig kunst. Et godt kunstnerisk prosjekt kan ikke være fundert på moralske korrektheter eller selvfølgheter. Prosjektene må være fundert på kunstens egne premisser. For Kai Johnsen var det altså ingen andre perspektiver enn det kunstneriske som var gyldige i vurderingen av søknadene. Denne tenkningen utdypet han i et intervju om støtteordningen hvor han framhevet at pengene i Kulturrådet skulle være en »risikopott«. Det skulle være en pott for »raringene« og »gærningene« – »de som ikke tenker konformt eller politisk korrekt«. ¹² Her er det et interessant sammenfall mellom tre ting: 1) det å skape god kunst, 2) det å motsette seg moralsk konformitet og politisk korrekthet og 3) det å være »rar« og »gærn«. For å utforske hva sammenfallet mellom disse tre tingene kan bety, skal vi se litt nærmere på en kunstner som ser ut til å legemliggjøre alt dette, nemlig den britiske performancekunstneren Kate Pendry som har bodd i Norge siden 1995.

Hinsides godt og ondt

Kort tid etter at, Diana, prinsessen av Wales, mistet livet i den tragiske bilulykken i august 1997 lagde Kate Pendry forestillingen *Dead Diana*. I arbeidet med manuset til forestillingen tok Pendry utgangspunkt i et kort sitat som hun hadde hørt i et intervju med Diana, hvor prinsessen omtalte seg selv på følgende vis: »I'm wife, mother, Princess of Wales.« Pendrys prosjekt var å problematisere den grenseløse dyrkingen av Diana i kjølvannet av hennes død. Hun ønsket å pirke i bildet av Diana som en skikkelse av pur godhet. I sin Diana-performance utvidet hun derfor Dianas uttalelse på denne måten: »I'm wife, mother, Princess of Wales, Queen of my people's hearts, England's saint and England's whore.« ¹³ Fra det hinsidige er Diana altså langt mer frittalende og frekk enn den Diana de fleste av oss kjenner fra tv-skjermen og ukebladene. Pendrys måte å gestalte prinsesse Diana på representerer et brudd med den allmenne oppfatningen av henne som en entydig moralsk god person.

Men Pendrys forsøk på å dekonstruere de uproblematiserte forestillingene om moralsk godt og ondt, er kanskje enda tydeligere i forestillingen *Tales from a wicked child*. Forestillingen er en slags installasjonsperformance som foregår i et rom hvor veggene er dekket med barneportretter av en rekke kjente og ukjente personer: George W. Bush, Adolf Hitler, Michael Jackson, Eminem, Pendry selv og flere andre. På et tidspunkt i forestillingen står hun ved portrettene av Anne Frank og Jan Helge Andersen. Sistnevnte er kun kjent som en av overgriperne i den såkalte Baneheia-saken som rystet den norske offentligheten sommeren 2000. To jenter på åtte og ti år ble voldtatt og drept. Andersen ble dømt for voldtekt av begge jentene og for overlatt drap på den yngste jenta, men frikjent for drapet av den eldste. Idet Pendry viser portrettene av Anne Frank og Jan Helge Andersen, sier hun: »Men jeg syns at de to holder hodet på samme måte«. Med denne kommentaren går Pendry inn i et moralsk minefelt. Hun utfordrer den moralske doxaen i oppfatningen av hva som skiller offer og overgriper, godhet og ondskap.

Niklas Luhmann har påpekt at moralens vurderinger er svært generelle og kategoriske. Samtidig som de skiller mellom godt og ondt, representerer de moralske vurderingene et blikk på personer som rammer fullt og helt. Den moralske vurderingen gjelder ikke bare

et aspekt ved en person, slik for eksempel vurderinger av en persons akademiske kvaliteter gjør, men omhandler hele personen. Når vi gjør bruk av det moralske blikket, bestemmer vi hvorvidt personer bør aktes eller ringaktes (Luhmann 1995: 235). Den moralske vurderingsmåten dømmer relativt entydig hvorvidt personer er gode eller onde. De moralske vurderingene er altså fundamentale.

Med kommentaren: »Men jeg syns at de to holder hodet på samme måte«, beveger Pendry seg således ut av moralens entydige univers. Ved å antyde at Anne Frank og Jan Helge Andersen skulle ha noe til felles, problematiserer og perspektiverer hun den moralske vurderingsmåten som kategorisk dømmer den første av dem som en person vi akter, og den andre som en person vi ringakter. Hun forsøker å komme bakenfor moralen, eller for å si det med Nietzsche (1989 [1886]): Hun etablerer en synsvinkel *Hinsides godt og ondt*. Hun ber oss om å betrakte disse personene med et annet blick enn hva den moralske doxaen egentlig tillater oss å gjøre.

Så kan det innvendes at Pendrys prosjekt ikke er så amoralsk likevel, siden det på sett og vis er et hovedbudskap i forestillingen at »som barn er vi alle uskyldige«. I min sammenheng er poenget likevel at Kate Pendry fungerer som et eksempel på den form for kunst Kai Johnsen etterspør når han presiserer at de gode scenekunstprosjektene er de som ikke er politisk korrekte eller moralsk konforme. Pendrys problematisering av den moralske doxaen innebærer at hun ikke innordner seg det moralske meningsuniversets kategoriske skille mellom godt og ondt. Og hun høster stor anerkjennelse for måten hun med kunstneriske virkemidler gjør dette på.

Som nevnt, trakk Kai Johnsen inn et tredje aspekt i sin spesifisering av hva støtteordningen i Kulturrådet skulle være. Det skulle være en pott for »raringene« og »gærningene«. Det er derfor betegnende at Kate Pendry i intervjuer ofte påpeker at arbeidet med kunst for henne er en måte å bearbeide sine barndomstraumer på. »[A]lternativet er sinnssykdom,« sier hun.¹⁴ På denne måten henvender både Pendry og Johnsen seg til en velkjent idéhistorisk figur i forståelsen av den frie scenekunsten: forbindelsen mellom kunst og galskap.

Gal og genial

Flere av de store kunstnerne i verdenshistorien er kjente for å være gale og geniale på en og samme tid. Van Gogh som kuttet av sitt eget øre, og som endte med å ta sitt eget liv, er ett eksempel. Edvard Munch er et annet. Til en lege som ville kurere han, skal Munch ha sagt at »Tar De bort mine lidelser, knekker De også min kunst«. ¹⁵ Slike eksempler bidrar til å underbygge en forestilling om at galskap for mange av de største kunstnerne var en forutsetning for at de kunne skape god kunst. Enkelt sagt formidler slike historier en forestilling om at galskap avler god kunst.

Forbindelsen mellom kunst og galskap kan i alle fall føres tilbake til inspirasjonsteorien som gjerne knyttes til Sokrates og Platon (Krogh 2004 [1996]:332ff). I inspirasjonsteorien forstås kunsten som en irrasjonell virksomhet. Kunstneren drives av en kraft som hun ikke har innsikt i eller full kontroll over. Kunstneren fungerer mer eller mindre som et redskap

for sterkere krefter som kan være av guddommelig art. Hun er besatt. Eller kunstneren er inspirert av en type »guddommelig galskap«. Kunstneren er en »guddommelig inspirert seer« (jf. Mangset 2004:42). Denne forståelsen av kunstneren bidrar til å gi kunsten en sakral og opphøyd karakter.

Forbindelsen mellom kunst og galskap er imidlertid dobbel. Ikke minst blir dette tydelig i Foucaults analyser i *Galskapens historie*. Her viser Foucault hvordan galskapen konstitueres på forskjellige måter i ulike historiske epoker (Foucault 1999 [1961]). Et sentralt moment her er overgangen mellom galskapsforståelsen i renessansen og galskapsforståelsen i den epoken Foucault kaller klassisismen. Renaissanceens syn var i følge Foucault at galskapen var en tilstand på terskelen mellom det hinsidige og det dennesidige. Den gale ble forstått som en slags sannsiger som har kontakt med tilværelsens andre side. Omslaget som kom med klassisismen, innbar imidlertid at galskapen ble forstått som noe som omhandler menneskets forhold til seg selv. Dette innebar at søkelyset rettes mot menneskets indre. Det er i mennesket selv at galskapen har sin rot. Gjennom sine analyser viser Foucault hvordan både renessansens og klassisismens galskapsforståelse kommer til uttrykk i kunst og litteratur, selv etter det moderne samfunnets positivistiske galskapsforståelse har erstattet de to foregående.

Jeg tror det er verdt å utforske om ikke forståelsen av galskap som en form for guddommelig inspirasjon eller kontakt, på den ene siden, og som et uttrykk for det onde i mennesket på den andre, utgjør en dobbelthet som slår inn i kunstens samfunnsmessige posisjon og legitimitet. Forbindelsen mellom kunst og galskap skaper både fascinasjon og frykt. På den ene siden skaper forbindelsen til galskapen en forståelse av at kunsten kan fortelle oss noe vi ikke har tilgang til på annen måte. På den andre siden representerer galskapen krefter som er voldsomme, som bryter ned og som skader. Betraktet med det moralske meningsuniversets dikotomi representerer forbindelsen mellom kunst og galskap på denne måten både noe godt og noe ondt. Når galskapen handler om guddommelig inspirasjon, bidrar den til å få fram det beste i mennesket. Den gudbenådede kunstnerens verk framstår nærmest som en representasjon av menneskets fullkommenhet. Når galskapen derimot forstås som et patologisk forhold mennesket har til seg selv, kan kunsten også oppfattes som skadelig og nedbrytende. Dette siste kan i særlig grad ramme den mest eksperimentelle kunsten. Om kunstens samfunnsmessige legitimitet slik jeg tidligere har hevdet, ligger i dens evne til å underbygge forestillinger om det som med innforstått selvfølghet oppfattes for å være moralsk godt, vil kunst som beveger seg inn i landskap som er moralsk usikre, ha dårlige kort på hånden i møtet med bevilgende myndigheter.

Avslutning

Jeg har forsøkt å vise at forestillinger om moralsk godhet står sentralt i kulturpolitikken forståelse av kunsten. Dette kan bety at de former for kunst som kulturpolitikken hegner om, på en eller annen måte må kunne gi garantier om at de innordner seg doksiske forestillinger om det som er moralsk godt. Når kulturpolitikken ønsker det gode, må kunsten og

kulturen som får plass i varmen, og da tenker jeg særlig på statsbudsjettet, bidra i det godes tjeneste. Her representerer den frie scenekunsten noe usikkert. Selv om deler av den frie scenekunsten ser ut til å gå inn i de moralske godhetsprosjektene i kulturpolitikken med stor iver, yter andre deler av den frie scenekunsten en motstand som i denne sammenhengen kan forbindes med amoral og en skadelig form for galskap. Hvis Luhmann har rett i at de moralske vurderingene mangler nyanser, men er vurderinger som rammer helt og fullt, kan dette bidra til å forklare den marginale plassen den frie scenekunsten har i kulturpolitikken. Så lenge deler av den frie scenekunsten truer med å bryte ned den moralske doxaen, rammer dette kanskje hele feltet. Motstanden mot å innordne seg de moralske gode formålene og de uproblematiserte moraloppfatningene i samfunnet som preger deler av feltet, utgjør en trussel som knyttes til den frie scenekunsten i sin helhet. Da hjelper den retoriske tallrekka som forteller hvor mye den frie scenekunsten bidrar med i forhold til de små bevilgninger den får, svært lite.

Litteratur

- Abbing, Hans: *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002).
- Barba, Eugenio: »Klarsyn« in Ursin, Tor Arne og Lars Vik (red.): *GRENLAND FRITEATER: Et norsk gruppeteater. Materialer. Refleksjoner. Erfaringer. 1976-1989* (Friteatrets forlag, Porsgrunn, 1990)
- Bergsgard, Nils Asle og Sigrid Røyseng: *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst. Rapport 23.* (Norsk kulturråd, Oslo, 2001)
- Bratten, Tove: »Fri scenekunst – alternativ eller supplement til institusjonsteatrene?«, in Buresund, Inger og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995* (Ad Notam Gyldendal, Oslo, 1996).
- Buresund, Inger og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995* (Ad Notam Gyldendal, Oslo, 1996).
- Fjeldstad, Anton: »Gruppeteater i Norge« in Fjeldstad, Anton m.fl. (red.): *Gruppeteater i Norden* (Samleren, København, 1981).
- Foucault, Michel: *Galskapens historie i opplysningens tidsalder.* (Gyldendal, Oslo, 1999 (1961)).
- Foucault, Michel: *Tingenes orden* (Spartacus, Oslo, 2006 (1966)).
- Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset: *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006* (Telemarksforsking, Bø i Telemark, 2008).
- Krogh, Thomas: *Historie, forståelse og fortolkning* (Gyldendal Akademisk, Oslo, 2004 (1996)).
- Kultur- og kyrkjedepartementet: *St. meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014* (2003a).
- Kultur- og kyrkjedepartementet: *St. meld. nr. 38 (2003-2003) Den kulturelle skulesekken* (2003b).
- Kultur- og kirkedepartementet: *St. prp. nr. 1 (2006-2007) For budsjettåret 2007* (2006).

- Kultur- og kyrkjedepartementet: *St. meld. nr. 8 (2007-2008) Kulturell skulesekk for framtida.* (2007).
- Kultur- og kirkeedepartementet: *St. meld. nr. 32 (2007-2008) Bak kulissene* (2008).
- Luhmann, Niklas: *Social Systems* (Stanford University Press, Stanford, 1995 (1984)).
- Mangset, Per: *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring.* Rapport nr. 215. (Telemarksforsking, Bø i Telemark, 2004).
- Nietzsche, Friedrich: *Hinsides godt og ondt. Forspill til en fremtidsfilosofi* (Dreyer, Oslo, 1989 (1886)).
- NOU 1988:1: *Scenekunst.* Utredning fra et utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon 14. februar og 16. mai 1986.
- NOU 2002:8: *Etter alle kunstens regler. En utredning om norsk scenekunst.* Utredning fra Scenekunstutvalget oppnevnt ved kongelig resolusjon 11. august 2000.
- Nygaard, Jon: »De frie, profesjonelle gruppene – the missing link i norsk teaterpolitikk« in Buresund, Inger og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995* (Ad Notam Gyldendal, Oslo, 1996).
- Røyseng, Sigrid: *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi* (Telemarksforsking, Bø i Telemark, 2007).
- Vik, Lars (1996): »Barneteater versus avantgarden«, in Buresund, Inger og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995* (Ad Notam Gyldendal, Oslo, 1996).

Noter

- 1 <http://www.lovdatab.no/for/sf/kk/tk-19981012-1440-0.html#1>
- 2 Jf. <http://kulturloftet.no/>
- 3 Den norske kristen konservative avisen *Magazinet* trykte Muhammedtegningene som *Jyllands-Posten* trykket i september 2005 som faksimile.
- 4 »Kulturens rolle i det nye Norge« av Trond Giske, jf. <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1243541.ece?service=print>
- 5 »Kulturens rolle i det nye Norge« av Trond Giske, jf. <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1243541.ece?service=print>
- 6 »Kulturens rolle i det nye Norge« av Trond Giske, jf. <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1243541.ece?service=print>
- 7 »Det svarte puslespillet« av Linn Ullmann, jf. <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/article1246924.ece?service=print>
- 8 »Ullmanns uutholdelige letthet« av Trond Giske, jf. <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1248838.ece?service=print>
- 9 Intervjuutsagn fra materialet til evalueringen av støtteordningen for fri scenekunst i Norsk kulturråd (Bergsgard og Røyseng 2001).
- 10 http://www.grenlandfriteater.com/show_details.asp?ID=156
- 11 Jamfør hjemmesiden til Skuespillerforbundet – <http://www.skuespillerforbundet.no/>
- 12 Intervjuutsagn fra evalueringen av støtteordningen for fri scenekunst i Norsk kulturråd (Bergsgard og Røyseng 2001).
- 13 http://dramatiker.publisering.com/media/The_Curse_of_The_Well_Made_Play.pdf

14 <http://www.nytid.no/print.php?id=3895>

15 Jf. Maniske mestere og gale genier, http://www.forskning.no/Artikler/2003/oktober/1066120922.46/artikkel_print

Sigrid Røyseng: sosiolog og dr.polit. i administrasjon og organisasjonsvitenskap fra Universitetet i Bergen. Hun er rådgiver i FOU-avdelingen i Norsk kulturråd og førsteamanuensis II ved Høgskolen i Telemark. Røyseng arbeider med kunstsosiologiske og kulturpolitiske emner. Hennes doktoravhandling hadde tittelen: *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse.*