



TEATERVITENSKAPELIGE STUDIER

7/2023

ARKIV

Teatervitenskapelige studier 2023 ©

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

Forsidefoto: *Vår ære/Vår makt*, Den Nationale Scene 2016. Foto: Ane Bysheim/Den Nationale Scene.

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/>)

Forord: Arkiv

Keld Hyldig

Flere av artiklene i dette nummer dreier seg om arkiv og arkivering som grunnlag for teaterforståelse og -forskning. I forfatterinvitasjonen skrev vi at vi spesielt ønsket «artikler som tematiserer arkiver: forskningsmessig og kunstnerisk bruk av arkiver og arkivmateriale, digitalisering og formidling.» Til dette temaet har vi mottatt og publiserer tre fagfelleverderte artikler samt ett essay som handler om arkivering og/eller benytter arkivmateriale på ulike måter.

Agnete Haaland har skrevet artikkelen «Kunstnerisk frihet og personvern – erfaringer fra bruk av dokumentarisk materiale i tre produksjoner på Den Nationale Scene». Med utgangspunkt i egne erfaringer som teatersjef og med hjelp av en fenomenologisk og autobiografisk metode skriver Haaland om teateroppsetninger med eller basert på biografisk materiale, hvor de omtalte personene eller deres pårørende har følt seg krenket. Haaland diskuterer tre eksempler av biografisk scenefiksjon i lys av kunstnerisk ytringsfrihet, juss og moral.

Med bruk av data fra Fossearkivet og digitale metoder kartlegger Jens-Morten Hanssen i artikkelen «Jon Fosse på den globale scenen: En dataanalyse» den store internasjonale spredningen av Fosses dramatikk fra slutten av 1990-tallet og fremover. Ved hjelp av digitale visualiseringer viser han hvor avgjørende en liten handfull norske teateraktører – i tillegg til internasjonale festivaler – har vært for spredningen av Fosses dramatikk.

I artikkelen «Det kroppslige arkivet: Om minnepraksisen i Mette Edwardsens *En lys sommers usigelige smerte*» undersøker Nina Helene Jakobia Skogli gjennom et fenomenologisk perspektiv hukommelsens betydning som dokumentasjon av en performance etter at den er ferdig. Dette gjør hun med avsett i Mette Edwardsens performance, *En lys sommers usigelige smerte*, som dreier seg om å få publikum til å memorere dikt av Ruth Maier.

I et ikke-fagfelleverderte essay presenterer Annabella Skagen og Trond Olav Svendsen prosjektet «Nettleksikon for norsk musikkdramatikk». Skagens og Svendsens refleksjoner omkring dette prosjektet har stor overføringsverdi til annen teaterhistorisk forskning og formidling.

Videre presenterer vi tre fagfelleverderte artikler med ulike andre temaer:

I artikkelen «Hans Jacob Nilsens og Stein Bugges teatersyn: To retninger i re-teatraliseringen av 1930- og 40-årenes teater i Norge» tar Siren Leirvåg for seg et lite beskrevet emne i nyere norsk teaterhistorie, nemlig teaterideologiske refleksjoner fra to sentrale norske teaterfornyere i første halvdel av det 20. århundre: Hans-Jacob Nielsen og Stein Bugge.

Teatervitenskapelige studier 2023 © Keld Hyldig

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

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/>)

I «Watching with others: En undersøkelse av postkort som kritikkformat og -metode.» undersøker Annette Therese Pettersen hvordan sosiale aspekter ved teateropplevelser virker sammen med det estetiske. Dette har hun gjort gjennom kritikk-workshops med skoleungdommer, som sammen har sett forestillinger og deretter laget det Pettersen betegner som «postkort-kritikk», dvs. korte vurderinger av de opplevde forestillingene.

I den engelskspråklige artikkelen, «Participation and Creative Autonomy: The Changing Role of Artists» diskuterer Ine Therese Berg ulike former av publikumsdeltaking i teater og hvordan det påvirker de deltakende kunstneres kreativitet og autonomi. Berg foreslår ulike konseptuelle kategorier for publikumsdeltaking.

Redaksjonen for *Teatervitenskapelige studier* er meget fornøyd med både spennvidden og den faglige dybden i de publiserte artiklene som vi håper vil finne interesse hos det teater- og teatervitenskapelig interesserte publikum.

God leselyst!

Innhold – Teatervitenskapelige studier 7/2023

Artikler

- Kunstnerisk frihet og personvern – erfaringer fra bruk av dokumentarisk materiale i tre produksjoner på Den Nationale Scene
Av Agnete Haaland s. 3
- Jon Fosse på den globale scenen – en dataanalyse
Av Jens-Morten Hanssen s. 21
- Det kroppslige arkivet:
Om minnepraksisen i Mette Edwardsens *En lys sommers usigelige smerte*
Av Nina Helene Jakobia Skogli s. 39
- Hans Jacob Nilsens og Stein Bugges teatersyn:
To retninger i re-teatraliseringen av 1930- og 40-årenes teater i Norge
Av Siren Leirvåg s. 55
- «Watching with others»:
En undersøkelse av postkort som kritikkformat og -metode
Av Annette Therese Pettersen s. 67
- Participation and Creative Autonomy: The Changing Role of Artists
Av Ine Therese Berg s. 89
- ### Essay
- Formidling av det fragmenterte: Et nettleksikon for norsk musikkdramatikk
Av Annabella Skagen og Trond Olav Svendsen s. 105

Kunstnerisk frihet og personvern - erfaringer fra bruk av dokumentarisk materiale i tre produksjoner på Den Nationale Scene

Agnete Haaland

Abstract

Artistic freedom and privacy – challenges in the use of biographical material in three productions at The National Stage discusses biographical fiction. The three theatre productions *Reksten- firmaets mann* (*Reksten - the company's man*) from 2014, *Vår ære/ Vår makt* (*Our honor / Our glory*) from 2016 and *Kim F* (2018) were based on and inspired by biographical material. They premiered at The National Stage in Bergen when the author was CEO and artistic director. All three productions created polarized debates on artistic freedom and privacy.

Haaland received anonymous threats and was threatened by legal action by people who wanted to have the scripts changed. The question is: Who owns the right to describe a real person's biography and private life? Haaland uses an autoethnographical lense to reflect on the legal and artistic circumstances connected to the use of biographical material in all three productions.

Keywords: Biographical fiction, artistic freedom, privacy, Den Nationale Scene, *Reksten- firmaets mann*, *Vår ære/ Vår makt*, *Kim F.*, §100.

Om forfatteren

Agnete G. Haaland er skuespiller og kunstnerisk leder for eget kompani. Hun har vært teatersjef på Den Nationale Scene i Bergen, leder av Norsk Skuespillerforbund og president i den internasjonale skuespillerføderasjonen FIA. Som samfunnsdebutant er hun særlig engasjert i spørsmål knyttet til kunst, kulturpolitikk, likestilling og yringsfrihet. Hun har publisert vitenskapelige artikler både om skuespillerkunst og om Henrik Ibsen. Hun er opptatt av å bygge en bro mellom utøvende teaterarbeid og akademisk forskning. For tiden jobber hun med forskningsformidling som prosjektleder for *Inn i historien - Humaniorafestivalen 2024* ved Universitetet i Oslo. Hun kan kontaktes på agnete.haaland@gmail.com.

Teatervitenskapelige studier 2023 © Agnete Haaland

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

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/>)

Kunstnerisk frihet og personvern - erfaringer fra bruk av dokumentarisk materiale i tre produksjoner på Den Nationale Scene

Kunst er å ytre seg, og Grunnlovens §100 slår fast at «Ytringsfrihet skal finne sted» i Norge. Grenseoppgangen mellom ytringsfrihet og personvern blir imidlertid stadig testet gjennom litteratur, filmer, TV-serier og scenekunst basert på biografisk materiale. Spørsmålet er hvem som eier retten til et menneskes livsbeskrivelse. Hvor går ytringsfrihetens grenser for kunstnere som lager scenekunst som refererer til virkelige menneskers liv og inkorporerer dokumentarisk materiale i en forestilling? I denne artikkelen drøftes egne erfaringer knyttet til noen av de dilemmaer som kan oppstå når materiale fra virkeligheten danner grunnlaget for biografisk scenefiksjon. Det handler om å søke innsikt i den komplekse grenseoppgangen mellom personvern og kunstnerisk frihet sett fra en teatersjefs perspektiv.

Grensene er blitt utfordret på Den National Scene (DNS) i flere produksjoner. Jeg var selv teatersjef på DNS fra 2012 til 2019 og dermed kunstnerisk ansvarlig for *Reksten – firmaets mann* (2014), *Vår Ære/ Vår makt* (2016) og *Kim F* (2018). Disse tre produksjonene kan karakteriseres med det den nederlandske forskeren Dennis Kersten omtaler som biografisk fiksjon (Kersten 2009, 191). Dette kan defineres videre som en tilegnelse eller en appropriasjon av virkelige menneskers liv i en fiksjonell kontekst i en bok, i en film eller på en scene (Rees 2014, 189). De tre produksjonene refererte til kjente og virkelige mennesker og omhandlet tematikker med stor offentlig interesse. Reaksjonene fra berørte personer inneholdt alt fra anonyme trusler mot teatersjefen til krav om endring av manus. Bakgrunnen for denne artikkelen er at jeg ønsket å undersøke egen rolle som teatersjef i de debattene som oppsto i offentligheten rundt disse produksjonene.

I den grad begrepet dokumentarisme er brukt i artikkelen, refererer det til dokumentariske fremstillinger og undersøkende journalistikk som handler om virkelige menneskers liv i redaktørstyrte medier (Øy 2013, 24). Samtidig må det presiseres at det finnes ingen objektiv gitt virkelighet. Både journalister og dramatikere velger og velger bort, men rammene er ulike. Innenfor journalistikken er etterrettelighet og korrekt gjengivelse av fakta et krav, og pressen styres etter klare etiske regler. Innenfor scenekunst er det de skapende kunstnernes grep og perspektiv på historien som skaper forestillingen. Hva som er faktisk sant kan være underordnet og må vike for kunstneriske intensjoner og behov. Friheten til å bruke biografisk materiale til å ytre seg kunstnerisk vil stadig utvikles og testes gjennom en vedvarende både kunstintern og offentlig - diskusjon om grensene mellom kunstnerisk frihet, etikk og personvern.

Metodiske utfordringer

For å analysere forholdet mellom kunstnerisk frihet og omtalte personers rettsvern med utgangspunkt i et selvopplevd materiale, har jeg valgt en fenomenologisk tilnærming. En erfaringsbasert drøfting av forholdet mellom ansvar for dem hvis liv blir brukt som materiale på en scene – og scenekunstneres ytringsfrihet – avdekker imidlertid en rekke utfordringer.

Fenomenologi er en metode som beskriver og analyserer et levd førstepersonsperspektiv: Erfaringen subjektet har overfor og i verden. Teaterforskeren Erika Fischer-Lichte påpeker at dersom man har en fenomenologisk tilnærming til en teaterforestilling, handler det om å konsentrere seg om måten mennesker, rom, sceniske elementer og lyd fremstår for tilskuerne under forestillingen (Fischer-Lichte 2014, 55). Dette innebærer å konsentrere seg om vår egen oppfatning av de sanseopplevelsene vi får som tilskuer underveis (Fischer-Lichte 2014, 55). Et vesentlig element blir da egen opplevelse av hva en forestilling handler om. Dette skaper en rekke forskningsetiske utfordringer. Som alltid når det gjelder denne typen analyser, må jeg derfor understreke at mitt perspektiv og erfaring er preget av mine egne politiske og sosiale verdier og den kulturelle konteksten jeg selv er en del av (Jackson 1996, 18).

Det er ikke enkelt å skulle forske på egne opplevelser uten å komme til å forsvare egne valg og fortolkninger. Jeg er selv brennende opptatt av ytringsfrihet og har jobbet med å forsvare og styrke den kunstneriske friheten for scenekunstsektoren helt siden jeg var leder av Norsk Skuespillerforbund (2000-2011). Siden 2021 har jeg vært nestleder i ytringsfrihetsorganisasjonen Norsk PEN, og dette preger min måte å fortolke forestillingene og konfliktene på når jeg går tilbake i kildematerialet. Det er ytterligere kompliserende at jeg i ettertid skal bruke forskerblikket på egne opplevelser som teatersjef. Og det er ikke selve forestillingene som er analysert i denne artikkelen, men noen av de reaksjonene som bruken av biografisk materiale utløste.

Jeg vil derfor trekke veksler på autoetnografisk metode i tillegg til en generell fenomenologisk tilnærming. Den amerikanske sosiologen Carolyn Ellis definerer autoetnografi som forskning som kobler det selvbiografiske og personlige til det kulturelle, politiske og sosiale (Ellis 2004). Metodens mål er å beskrive «people in the process of figuring out what to do, how to live, and the meaning of their struggles» (Ellis & Bochner 2006, 111).

For at artikkelen ikke skal bli for «enøyet» og selvrefererende, trekker jeg inn andre involvertes reaksjoner på bruken av biografisk materiale. Jeg har tilgang til et rikt dokumentasjonsstoff og dette skaper ytterligere forskningsetiske utfordringer. Av etiske hensyn, velger jeg primært å referere til materiale som har vært eller er offentlig tilgjengelig. NRK og aviser som Bergensavisen og Bergens Tidende ba regelmessig om innsyn i postjournalen til teatret. Dette er i tråd med formålet til Offentlighetsloven fra 2008 (Leer-Salvesen 2021, 31-33). Når pressen kom med

innsynsbegjæringer, kunne vi nekte innsyn dersom dokumentene kunne sees på som konkurransevridende eller var knyttet til en intern personalsak. Ettersom korrespondansen knyttet til debattene som oppsto rundt bruken av biografisk materiale i oppsetningene ikke kom inn under noen av disse kategoriene, ble brev og dokumenter overlevert pressen usladdet. De utleverte dokumentene dannet grunnlag for mye av journalistikken rundt konfliktene knyttet til de tre produksjonene. Ved at det siterte materialet i denne artikkelen stort sett er hentet fra materialet som allerede er utlevert til pressen, ønsker jeg å skape transparens i materialet. Postjournalen er ikke digitalisert, så min fordel som forsker er at jeg vet at materialet finnes og hvor jeg skal lete.

Siden materialet allerede er tilgjengeliggjort for offentligheten, er bruken av det i tråd med de nasjonale forskningsetiske retningslinjene (NESH 2021). Jeg har selv i tillegg kopier av dokumentene i originalform, og i kildelisten er dette referert til som «personlig korrespondanse». Det må likevel anføres at avsenderne kanskje ikke var klar over at dokumentene ville kunne bli tilgjengelige gjennom DNS sin postjournal.

Flere forskere har pekt på at fenomenologien kan brukes som et påskudd for å bedrive en naiv form for subjektivismen uten å ta hensyn til historisk og sosial kontekst (Bourdieu 1990, 26; Lévi-Strauss 1973, 58). For å søke å unngå å gå i denne fellen, vil jeg sette egne erfaringer opp mot andres fortolkning av lovverk og etiske regler som berører yringsfriheten. Jeg vil også trekke linjer til det politiske grunnlaget for norsk kulturpolitikk. Dette er vesentlig fordi det understreker den makten som ligger i å forvalte offentlige midler gitt til en nasjonal scenekunstprodusent.

Det er overraskende lite forskning på forholdet mellom kunst (og herunder teater) og yringsfrihet. Det finnes en svensk rapport om teaterjuss, men den er nokså utdatert (Strömholm 1971). I Norge leverte Ytringsfrihetskommisjonen en rapport til regjeringen i 2022 med tittelen *En åpen og opplyst offentlig samtale*. Kommisjonens mandat var å utrede de sosiale, teknologiske, juridiske og økonomiske rammene for yringsfrihet i dagens norske samfunn. Denne grundige NOUen oppsummerer noe av lovverket og rettspraksisen som definerer rammene for yringsfrihet i Norge (NOU 2022:9). Den gir i tillegg en rekke anbefalinger til tiltak for å styrke en åpen og opplyst offentlig samtale. Innenfor mediarett i Norge er Nils E. Øy min primære kilde. Han har skrevet et omfattende standardverk om rettsreglene som har betydning for mediers journalistiske virksomhet.

Kunstnerisk frihet

Scenekunsten er en del av premissene for den demokratiske offentligheten i Norge. Dette kommer frem av en rekke politiske dokumenter. Enger-utvalgets utredning om Kulturløftet

legger følgende til grunn: «Utvalget vil framheve at et rikt og variert kulturliv er en forutsetning for et levende demokrati og for ivaretagelsen av ytringsfriheten, og ser dette som en sentral begrunnelse for kulturpolitikken» (NOU 2013, punkt 1.2). Hva som ligger innenfor ytringsfriheten når det gjelder biografisk fiksjon er imidlertid omdiskutert. «Forfatternes privilegium er å eie fortellingen. Den omtalte må bare leve med resultatet langt på vei», sier leder for Regjeringens Ytringsfrihetskommisjon Kjersti Løken Stavrum i boken *Rabalder – kontroversielle ytringer gjennom 100 år* (Aas Olsen og Stavrum 2022, 382).

I norsk lovgivning finnes det ikke en egen regel for kunstnerisk frihet. Gjennom flere rettsprosesser i Den Europeiske Menneskerettighetsdomstolen er det imidlertid trukket opp grenser for særskilt beskyttelse av kunstneriske ytringer (NOU 2022:9, 21). NOU 2022:9 definerer kunstnerisk frihet som muligheten til å «utvikle kunst uten innblanding fra andre» (NOU 2022:9, 278). Men dette er ikke en absolutt rett. Alle kunstnere må også forholde seg til en rekke andre lover som loven om personvern, opphavsrettslovgivningen og den såkalte rasismeparagrafen, altså strafferammen for hatefulle ytringer. Innenfor medierett kan ytringsfriheten i tillegg begrenses av blant annet straffelovens regler om æreskrenkelser, privatlivets fred, diskriminering, vern av forretningshemmeligheter og vern av hemmeligheter som angår rikets sikkerhet (Øy 2013, 28).

I kulturmeldingen *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida* slås det fast at kulturen og kunsten som skapes i Norge skal reflektere frie kreative prosesser så langt som mulig og ikke være styrt av politiske føringer eller press (Meld. St. 8 2018-2019, kap. 5.1). Men en ting er idealet om at kunstnere skal ha mulighet til å skape uten å bli utsatt for politisk press. Noe helt annet er de utfordringene som oppstår når virkelige mennesker blir portrettert på scenen, og personene selv eller noen som ser det som sin oppgave å forsvare dem, prøver å gripe inn i og endre selve kunsten – altså forestillingen. Fakta som datoer og hendelser kan tallfestes og etterprøves, men alt annet er fortolkninger. Litteraturforsker Nicole Schöder sier det slik: «every act of narration, one could say, is also an act of self-representation and self-construction in a universe of different and at times competing texts» (Schöder 2009, 151). Da kan både lovverket og etikken bli utfordret.

Etikk er – i motsetning til lover – ikke nedfelt i lovverket. Etikk kan sammenlignes med folkeskikk (Øy 2013, 33). Folkeskikk er sjelden nedskrevet eller gjenstand for formelle sanksjoner, men noen bransjer har formaliserte retningslinjer (Øy 2013, 33). Filosofen Einar Øverenget konstaterer at etikk gir oss alle muligheten til å vurdere hvorfor vi ønsker å gjøre det ene foran det andre, og også hvorvidt det vi har gjort er akseptabelt (Øverenget 2013, 19-20). Debattene som forestillingene på DNS utløste kan bidra til økt bevissthet rundt hva slags etisk ansvar kunstnere har. Mine erfaringer viser at det er både krevende og klargjørende debatter å håndtere.

Reksten skaper rabalder på Den Nationale Scene

Yngve Sundvor skrev manus og hadde regien på Reksten – firmaets mann. Urpremieren fant sted på hovedscenen på Den Nationale Scene 11. januar 2014. «De skal lage rabalder på DNS», skrev Bergensavisen 5. nov. 2013. «Demonstrasjonstog før premieren og ukvemsord/trusler mot teatersjefen er forventet», skrev samme avis 7. nov. 2013. Hovedrolleinnehaver Even Stormoen uttalte til Bergens Tidende 4. januar 2014 at han «lurte på om det ble tomater og råtne egg etter premieren».

Skipsreder Hilmar Reksten var tidlig på 1970-tallet en av verdens største skipsredere, men han ble etter hvert mistenkt og tiltalt for skatteunndragelser. Dommen, som falt i Bergen byrett 17. des. 1979, frikjente ham imidlertid for skattesvik på alle vesentlige punkter. «(...) det er en dom i samsvar med manges rettsfølelse», skrev Bergens Tidende på lederplass (Siert i Borgen 1981, 163). Det ble flagget på Bergen havn den dagen dommen falt. Skipsrederen selv døde et halvt år senere, og staten begjærte boet konkurs. Konkursboets advokater startet da en verdensomspennende jakt på Rekstens hemmelige utenlandsformue og fikk hentet tilbake flere hundre millioner kroner som Reksten hadde gjemt unna i diverse skatteparadis (Borgen 1981). Til tross for at han ble avslørt som svindler, ble Reksten sett på som en stolthet for byen av mange bergensere. Skipsrederen hadde skaffet arbeid til sjøfolk under krigen og vært en viktig bidragsyter til byen.

Bergensavisen intervjuet Kjeld Næsheim 5. januar 2014. Næsheim arbeidet tett på Reksten i 18 år og fryktet at DNS ville forfalske historien om bergensrederen. – «Jeg håper bare at ikke såkalte kunstneriske friheter kan ende opp som historieforfalskning», uttalte Næsheim. Bergens Tidende meldte 6. januar 2014 at Rekstens familie og andre sentrale personer boikottet premieren. Bergensavisen fulgte opp med en leserundersøkelse 8. januar hvor 89 % av de spurte erklærte at de ikke ville se forestillingen. Som teatersjef fikk jeg tre drapstrusler før premieren. De var håndskrevet og samtlige var anonyme. Dagbladet skrev om disse truslene på premieredagen, 11. januar 2014 og refererte fra et av brevene der det sto at teatersjefen «verken bør danse på Hilmar Rekstens grav, eller grave opp kisten hans». «Det er lenge siden et teaterstykke har skapt så mye engasjement og debatt», skrev Bergensavisen samme dag. Dette er i tråd med det sjefen for Dagsrevyen, Eivind Otto Hjelle, opplevde da Hilmar Rekstens skattesvindler ble avslørt. Han fortalte til Bergensavisen 12. januar 2014 at redere hadde oppsøkt ham på hans kontor i NRK og bedt ham stanse reportasjene om Reksten. I den overnevnte artikkelen i Dagbladet på premieredagen skrev avisens politiske kommentator Jon Olav Egeland at «godt drama er aldri øvelse i det objektive». Denne påstanden ble skarpt imøtegått av shippingseksperter Pål Leo Eckbo. I Bergens Tidende 17. januar 2014 svarer han Egeland og sier at Egeland «behandler teatrets fantasi over Hilmar Reksten som sannhet, setter rettssaken til side og bedriver sjikane». Om forestillingen sier han følgende: «Det er en utrolig krenkelse av en person». Han avslutter med å slå fast at forsvarsløse individer burde slippe å bli angrepet «med stor brutalitet og kunnskapsløshet».

I et intervju med Hardanger Folkeblad 10. januar 2014 uttalte manusforfatter og instruktør Yngve Sundvor at den største utfordringen hadde vært «vurderinga av kor nært ein skal gå faktiske figurar». Det offentligheten ikke visste, var at Yngve Sundvor valgte å unngå å portrettere Reksten selv på scenen. Sundvor hadde diktet en historie om timene før dommen ble avsagt i Bergen byrett. Hovedpersonen var ansatt hos Reksten, men ikke Reksten selv. Dette valgte vi å holde hemmelig inntil premieren. Sett fra et PR-synspunkt var dette et smart trekk. Samtidig er det interessant å konstatere hvor lett det er for offentligheten å dømme en forestilling ingen har sett fordi den ennå ikke er ferdig produsert. Debatten og aggresjonsnivået viser derfor hva slags kraft som bor i mediernes dekning av biografisk scenefiksjon. Verdens Gangs anmelder Jon Selås anmeldte forestillingen 11. januar 2014 og avsluttet med følgende ord: «Men, altså, aller mest ubegripelig er disse bergenserne, som står i knehøyde til egen dritt og gir stående ovasjoner over egen nyere historie». Han mente at Bergen ble utlevert som et rottereir. Selås ble intervjuet av Bergens Tidende to dager senere og uttaler med undring at publikum reiste seg og jublet etter to timers pisking. «Jeg forstår det ikke. Kanskje henger det sammen med at Rekstens tilhengere holdt seg vekke», sa Selås til BT. For en annen forsker kunne det vært interessant å undersøke hvem det bergenske publikummet er, og hvorvidt de er annerledes enn publikum i andre byer. Er det faktisk noe i den forslitte påstanden om at bergensere er «nåkke for seg sjøl» - også når de går i teatret?



Sverre Røssummoen, Frode Winther, Pål Rønning og Reny Marie Gaassand Folgerø var blant de medvirkende i Reksten- Firmaets mann. Foto: Odd Mehus/Den Nationale Scene.

Uansett hva slags holdning publikum hadde til Bergens store skipsreder, satte DNS med prosjektet dagsorden for en offentlig debatt og oppfylte dermed eget mål om å skape debatt gjennom relevant scenekunst (DNS Strategiplan 2012-2019). Vi ble heller ikke saksøkt av slektninger eller nærstående til den avdøde rederen etter premieren. Debatten opphørte raskt da det ble klart at forrige århundres største skattesvindler i Norge ikke selv var med i forestillingen.

Makten, æren og yringsfriheten

Tore Vagn Lid hadde regien på *Vår ære/Vår makt*. Han var også ansvarlig for manus i samarbeid med forfatteren Cecilie Løveid. *Vår ære/Vår makt* var en videreutvikling av Nordahl Griegs kontroversielle skuespill *Vår ære og vår makt*. Allerede på urpremieren i 1935 utløste stykket sterke protester og en stor teaterkrise på DNS. Urpremieren fant sted 4. mai 1935 etter at teatersjef Hans Jakob Nilsen hadde satt sin stilling inn på å gjennomføre sin planlagte oppsetning av Nordahl Griegs drama om jobbetiden (DNS 2016; Nygaard og Eide 1977, 77-78). Griegs drama inneholder en sterk kapitalismekritikk ved at den handler om sjøfolk som mistet livet under 1. verdenskrig – og redere som tjente formuer på nettopp sjøtransport.

Vagn Lids forestilling fra 2016 refererte både til teaterkrisen som urpremieren hadde utløst og historiske fakta fra 1. og 2. verdenskrig. Den scenisk-dramaturgiske rammen rundt dette var et mørkerom hvor skuespillerne framkalte bilder fra historiske og personlige begivenheter. En rekke biografiske elementer i form av lydklipp, fotografier, film og tekst var inkorporert og sammenvevd med deler av Griegs opprinnelige manus. Skuespillerne «fremkalte» over 400 bilder, inkludert notebilder, videoklipp fra Gestapohuset og sitater i løpet av forestillingen. Bildene ble projisert på veggene i Olav Myrtvedts scenografi. Lydklipp fra bomberaid over Berlin under 2. verdenskrig minnet oss på at Nordahl Grieg selv ble drept som deltaker i et slikt bombetokt. Nykomponert musikk skapte et fortettet lydbilde gjennom hele forestillingen, og både skuespillerne og musikerne framsto som et ensemble av skuespillere som viste elementer fra både fortid og nåtid. Et av de projiserte bildene var av et skip som tilhørte rederiet Odfjell. Bildet ble vist i ca. 20 sekunder som en del av en serie bilder fra Bergen og byens historie.

Skipsreder Odfjells barnebarn, Johan Fredrik Odfjell, reagerte sterkt på dette og forlangte stykket endret. «Odfjell mener seg ærekrenket» slo Bergens Tidende fast (Garvik 2016). I samme intervju kom det fram at Odfjell ba meg om å presisere offentlig at Nordahl Grieg ikke hadde noen av hans slektinger i tankene da han skrev *Vår ære og vår makt* i 1935. Det var umulig for oss å gjøre det. For det første visste vi ikke nok om hva som inspirerte Grieg. For det andre, og viktigst av alt, mente vi at vår kunstneriske frihet ga oss rett til å bruke de virkemidler vi selv ville for å gi *Vår ære/Vår makt* det uttrykket instruktøren og hans kunstneriske team ønsket. Vi kunne imidlertid presisere fakta, nemlig at ingen liv gikk tapt på et skip eid av Odfjells bestefar under 1. verdenskrig. Dette gjorde vi ved å henge opp en plakat i foajeen hvor dette sto. I det ovennevnte oppslaget i BT ble jeg sitert med følgende ord: «Vi kan ikke endre et teaterstykke fordi noen mener vi fremstiller nålevende eller avdøde personer ufordelaktig. Hvis vi gjør det – hva skjer da neste gang noen føler seg provosert?»

Medienes dekning av konflikten rundt bruken av bildet var massiv. 29. februar bekreftet jeg overfor Bergens Tidende at Johan Fredrik Odfjell hadde truet DNS med søksmål, på grunn av det han opplevde som krenkende i forestillingen. Odfjell mente måten vi hadde portrettert hans familie på var et stort overtramp (Garvik 2016). Sannsynligvis hadde ingen fått med seg at bildet

viste Rederiet Odfjells skip om ikke hans barnebarn hadde protestert så heftig i offentligheten. Saken kulminerte med at alle parter deltok i en offentlig diskusjon om forestillingens form og navngitte menneskers personvern i en fullsatt sal på Litteraturhuset i Bergen.



Bjørn Willberg Andersen og Susann Bugge Kambestad var blant de medvirkende i *Vår ære/Vår makt*. Foto: Ane Bysheim/Den Nationale Scene.

Kim Frieles liv i kamp

Da DNS i samarbeid med Teater Innlandet ønsket å markere menneskers rett til selv å bestemme hvem de kunne elske, ble det også bråk. Teatersjef Janne Langaas på Teater Innlandet tok initiativ til et samarbeid om en forestilling om Kim Frieles liv og kamp for homofiles rettigheter. Manus var skrevet av regissøren Audny Chris Holsen og Marius Leknes Sekkevåg, og *Kim F* hadde premiere i Teaterkjelleren på DNS i desember 2018. I forestillingen la Chris Holsen og Sekkevåg følgende replikk i filosof Nina Karin Monsens munn:

Homofile er noe annet enn normale mennesker. De er født uføre. Homofiles forhold er inhumane. Homofile foreldre bare fremstår som glade i barn, i virkeligheten er de fremmede fiender av egne barn som de systematisk utsetter for forbrytelser. Takket vare den nye demoniske ekteskapsloven lever vi nå i et samfunn som blir mer og mer preget av løgnen og ondskapen, som blir mer og mer nazistisk, og til forveksling likt Stalins og Maos morderiske regimer.

9. januar mottok Den Nationale Scene en e-post fra Nina Karin Monsen hvor det sto:

«Hei, en god homoseksuell venn har fortalt meg at jeg er blitt angrepet i stykket om Friele. Ber om å få den fulle teksten sendt så fort som mulig» (Monsen, 2019). Den replikken som ble tillagt Monsen varte ca. ett minutt, og vi sendte replikken og deler av scenen den inngikk i til Monsen. Dette ble starten på en brevveksling mellom oss og Monsens advokat.

I et brev fra advokat Thorvald Ornell Myhre fra Stiegler WKS Advokatfirma av 24. januar 2019 heter det bl.a.:

Nina Karin Monsen anser dette som en grov homofob tekst som hun tar klar avstand fra. Hun betrakter dette som ren personforfølgelse. Teksten oppfattes som et sitat, men den kan også utlegges som hennes synspunkt. Under enhver omstendighet er offentlig fremføring av teksten egnet til å skade min klient og hennes forfatterskap ettersom man tillegger henne en hatkriminalitet som kan rammes av str.1.§ 185 om hatefulle ytringer: (...) Dette kan ikke aksepteres. Min klient har ikke uttalt seg som gjengitt overfor, hun har heller ikke meninger som sammenfaller med sitatet og anser teksten som æreskrenkende. Æreskrenkende uttalelser er ikke lenger straffbare, men skadeerstatningsloven § 3-6 har en paragraf som hjemler erstatning: [...]

I et svarbrev til Monsens advokat av 31. januar 2019 skrev vi at vi hadde besluttet å legge inn en setning som understreker at replikken ikke er et direkte sitat. En skuespiller skulle opplyse at sitatet var hentet fra professor og religionshistoriker Dag Øistein Endsjøes oppsummering av Monsens syn. Deretter skulle skuespilleren som illuderte Nina Karin Monsen si sin ene replikk som Monsen. Dag Øistein Endsjø bekreftet i en e-post av 6. februar 2019 at han mente at det var rett å tilskrive den omtalte replikken til Monsen ved å vise til Monsens eget forfatterskap:

Jeg ville [...] bare gjøre dere oppmerksom på at det dere viser til av Monsens tekster [...] er omtrent direkte sitater fra boken hennes, *Kampen om ekteskapet og barnet* fra 2009. På side 108, viser hun til «normale mennesker» som noe annet enn homofile. «Homofile kan, som psykisk utviklingshemmede, ha krav på trygd som **medfødt ufør**,» står det på side 134. Homofile ekteskap innebærer at «et absurd, ukorrekt, kaosskapende, **inhumant** og ekstremt individualistisk ekteskapsbegrep er innført for alle,» skriver hun på side 87. Om homofile som får barn fastslår hun følgende på side 104: «Når barnet behandles som en ting, blir foreldrene **fremmede fiender**. De politiske homofile vil i fremtiden måtte forsvare, ikke bare ødeleggelsen av ekteskapet, men også den **forbrytelse** det er å påføre et barn et handikap» (Endsjø 2019).

Monsens advokat avslo tilbudet om å endre replikken slik at en skuespiller refererte til Endsjøes oppsummering av Monsens syn. I et brev av 5. februar 2019 skrev han:

Det vesentlige og avgjørende for min klient er likevel at **hennes navn** ikke må knyttes til de uttalelser som er gjengitt i manuset. Saken blir dessverre ikke bedre ved at man lar Dag Øistein Endsjø oppsummere hennes bidrag. I kraft av hans troverdighet og autoritet som professor, kan det snarere forsterke og legitimere riktigheten av utsagnene.

Dette er i tråd med Ursula Cantons forskning på biografisk scenefiksjon. Opplevelsen av autensitet på scenen forsterkes ved henvisning til troverdige og autentiske kilder (Canton 2011, 47). Ved å henvise til en anerkjent professor, ble replikken gjort troverdig. Dette var det motsatte av hva Monsens advokat ba om.

Advokat Thorvald Ornell Myhre anførte i overnevnte brev at «Nina Karin ønsker ikke å bli hengt ut som 'homofob'». Han krevde at vi fjernet hennes navn fra forestillingen fordi «det skader henne personlig, og det skader hennes forfatterskap. Brukes teksten som foreslått, er det Nina

Karin Monsens overbevisning at hun vil bli utsatt for personforfølgelse og en trakassering med en sterkere glød og entusiasme enn på lang tid».

I et av våre svarbrev anførte vi følgende argumentasjon:

[...] Forestillingen opererer som en minnevev der alt fortelles gjennom hovedkarakteren Kim F's point of view. Tid, sted, karakterer, hendelser og dialoger; alt er vevd sammen og utgjør gjennom 90 minutter et komplisert vevverk av den norske homokampen sett fra et spesifikt ståsted. Forestillingen er et destillat og kan ikke leses som dokumentarteater. I dette destillatet er det naturlig og selvsagt å nevne tildelingen av Fritt Ords pris til Nina Karin Monsen i 2009. Årsaken er at Kim Friele reagerte sterkt, og i protest mot tildelingen returnerte egne prispenger tildelt i 1977. [...] Forestillingen er slik Kim F husker sitt liv. Ikke slik andre husker det (Haaland og Langaas 2019).

Både Monsen eller hennes advokat takket nei til en forespørsel fra NRK om å stille til debatt i Dagsnytt 18, så vi fikk aldri drøftet konflikten annet enn pr. brev og gjennom ulike medieoppslag. Mediernes dekning av konflikten førte til at mange engasjerte seg. Jeg mottok e-poster fra ukjente mennesker som tilbød seg å vitne i retten og bekrefte Monsens syn på homofili. En av dem, Aslak Thorsen, skrev følgende:

Jeg har selv hørt Nina Karin Monsen uttale seg slik hun er referert til i forstillingen. Det skjedde på Filosofifestivalen i Kragerø. Jeg er villig til å vitne på det i retten, om Nina Karin Monsen skulle anmelde teateret [...] en presisering i teaterprogrammet er én ting, men å endre teksten slik den høres fra scenen, er å undergrave teatrets ytringsfrihet. Din jobb som teatersjef, er å stå imot!» (Thorsen 2019).

Til tross for protestene fra Monsens advokat, valgte vi å legge inn den foreslåtte presiseringen i forkant av Monsens ene replikk:

Seiersted (leser fra en avis): For hennes gjennomreflekterte og uavhengige bidrag til en friere offentlig debatt tildeles Nina Karin Monsen Fritt Ords pris for 2009. *(Til publikum)*
Professor i religionshistorie Dag Øistein Endsjø oppsummerer noen av hennes bidrag slik...



Linn Løvvik spilte Kim Friele og Anna Dworak spilte Wenche Lowzow i *Kim F*. Foto: Gisle Bjørneby/Den Nationale Scene.

I ettertid slår det meg at vi var mer opptatt av å fremstille Monsen som en antagonist i fortellingen om Kim Friele enn å ta hensyn til Monsens eget innspill, til tross for hennes krav. Dette er i tråd med litteraturforsker Marianne Egeland forskning. Hun slår fast at i forhold til de berørtes posisjon, snakker vi om en asymmetrisk relasjon når dokumentarisk materiale gis en kunstnerisk form (Egeland 2021, 275). Når jeg bruker forskerens blikk på mine egne reaksjoner, så er det slående at jeg som teatersjef ikke aksepterte at Monsen ikke vedsto seg sitt eget sitat. I ettertid er det lett å forstå hennes fortvilte raseri. Det understreker hvor vesentlig maktperspektiver er i forholdet mellom kunstnerisk frihet og personvern. Teatrets virkemidler er sterke, og levende mennesker kan føle seg maktesløse når deres liv blir brukt i biografisk scenefiksjon uten deres samtykke (Haaland 2023). Medienes rolle i å gjenfortelle konfliktene som oppsto var sentral for debattene som ble utløst. Det må derfor understrekes at også den fjerde statsmakt har sterke virkemidler og stor gjennomslagskraft. Gjennom sin dekning av konfliktene knyttet til de tre omtalte forestillingene, ble mediene en vesentlig garantist for ytringsfriheten til de berørte og dem som ble portrettert på scenen.

Fakta eller diktning?

De siste årenes påkostede TV-serier og spillefilmer basert på biografisk materiale illustrerer publikums interesse for virkelige menneskers liv og valg. I løpet av de siste 20 årene er over 30 filmer basert på virkelige mennesker nominert til beste film under den årlige Oscar utdelingen. Manusforfatterens subjektive rolle i å fortolke virkeligheten er vesentlig og ofte underkommunisert både i biografisk scenefiksjon og i biografiske spillefilmer, såkalte biopics (Bentham 2016, 1).

Både innenfor biografisk scenefiksjon og biopics kan arkivmateriale og historiske undersøkelser være utgangspunktet for manusarbeid og konseptutvikling. Friheten til å dikte er imidlertid forbeholdt aktørene på kunstfeltet. Innenfor journalistikken er en journalists oppgave å sjekke fakta gjennom grundig kildekritikk. Som professor i dokumentarisme og etikk Erling Borgen skriver: «Undersøkende journalistikk må baseres på ‘tre hellige prinsipper’: Det sannhetssøkende prinsippet, vesentlighetsprinsippet og tilsvareprinsippet» (Borgen 2012, 299). Det som formidles må altså være sant og vesentlig nok til å fortjene medieomtale. I tillegg har alle som får søkelyset mot seg rett til «samtidig imøtegåelse og tilsvarerett». De har altså rett til å få forklare seg og forsvare seg (Borgen 2012, 299). Innenfor redaktørstyrte medier er «krenkelser av fysisk og juridisk person» det området innenfor den såkalte mediasretten hvor man finner flest rettstvister (Øy 2013, 310).

Kunstnerne bak de tre produksjonene i denne artikkelen var ikke undersøkende journalister. De var ikke bundet av et sannhetskrav, selv om de på samme måte som dokumentarister og journalister, brukte materiale fra nyheter, arkiv, intervjuer og historiske kilder som grunnlag for å skape sine uttrykk. Ingen portretterte har tilsvarerett når det kommer til kunstneriske uttrykk. Det finnes ingen bransjefelles redaktørplakat eller nedtegnede etiske regler for dramatikere, instruktører og teatersjefer. Det er opp til en dramatiker, en regissør eller en teatersjef om de vil gi portretterte eller deres nærstående tilsvarerett og ta hensyn til deres innspill. Dette ble ikke gjort i de tre produksjonene. De berørtes tilsvarerett ble imidlertid delvis ivarettatt ved at en rekke medier omtalte deres reaksjoner på forestillingene.

Jussen og kunsten

Det er lovverket som setter grenser for ytringer og utsagn knyttet til fysiske og juridiske personer, og det er først og fremst i straffeloven disse grensene trekkes. Men brudd på ytringsfriheten er ikke en «juridisk fackterm med presiserat innehåll» (Støholm 1971, 10). Lovverket er stadig under utvikling. Da den nye straffeloven fra 2005 trådte i kraft, ble såkalte æreskrenkelser avkriminalisert (Øy 2013, 311). Monsen og Odfjell hadde derfor ikke loven på sin side da de forlangte referansene til seg selv eller sin familie i forestillingene endret fordi de var ærekrenkende. Men de kunne ha valgt å prøve saken rettslig gjennom sivilt søksmål med henvisning til Skadeerstatningsloven, slik Monsens advokat også skrev i ett av sine brev. Innenfor journalistikken finnes det flere eksempler på at personer har fått erstatning for måten pressen har omtalt dem og deres sak på. I perioden 1975-2012 har norske domstoler behandlet mer enn 50 rettsaker om krenkelser i TV-programmer (Øy 2013, 338). I samme periode var det totale antallet rettsaker mot ulike medier ca. 330 (Øy 2013, 338). Professor i juss, Henry John Mæland, påpeker at ulike uttrykksformer og virkemidler kan bidra til å forsterke opplevelsen av æreskrenkelse, for eksempel ved at det «i tillegg til negativ omtale også blir gitt bilder av den krenkede» (sitert i Øy 2013, 334). I en teaterforestilling vil æreskrenkelsen kunne bli forsterket av både bilder og skuespillernes fortolkning. Selv om æreskrenkelser nå er avkriminalisert, kan uttalelser rammes av annet lovverk. Den som er forurettet kan ha krav på skadeserstatning. I § 3-6 i Lov om skadeerstatning står det:

Den som uaktsomt har satt frem en ytring som er egnet til å krenke en annens ærefølelse eller omdømme, skal yte erstatning for den lidte skade og slik erstatning for tap i fremtidig erverv som retten ut fra den utviste skyld og forholdene ellers finner rimelig [...] En ærekrenkende ytring medfører ikke ansvar etter første ledd dersom den anses berettiget etter en avveining av de hensyn som begrunner ytringsfrihet (Lovdata 2023).

Ingen av de omtalte forestillingene på DNS endte i retten. Grensen mellom personvern og ytringsfrihet i disse sakene ble dermed aldri testet juridisk. Det er derfor uvisst om Skadeerstatningsloven ville ha kunne kommet til anvendelse.

Den Europeiske Menneskerettstol (EMD) har behandlet stadig flere saker om kunstneriske ytringer de siste 20 årene. Samtidig har innholdet i klagen endret seg. Tidligere handlet ofte klagen om religiøse krenkelser og hensynet til offentlig moral (NOU 2022: 9, 283). De senere år er personvernet i mye større grad satt opp mot kunstneriske ytringer, og EMD har tatt stilling til enn rekke saker knyttet til hatefulle ytringer (Polymenopoulou 2016, 511 og 518). De tre eksemplene fra DNS illustrerer i og for seg denne utviklingen. Det handler om at nålevende personer eller slektninger/venner av portretterte mennesker opplever at scenekunstnere krenker dem eller én de bryr seg om.

De omtalte forestillingene i denne artikkelen fant alle sted i perioden 2014-2018. I 2014 ble kunstneres oppfatning av egen ytringsfrihet kartlagt for første gang i en rapport bestilt av Fritt Ord. Konklusjonen da var at ytringsfriheten var meget sterkt beskyttet (Slaata 2014).

I Tore Slaata og Hanne M. Okstads senere undersøkelse fra 2021 om hvordan kunstnere selv vurderer ytringsfriheten, konstaterer de at kunstnere oppgir at konfliktnivået i offentligheten virker innskrenkende på deres kunstneriske frihet (Slaata og Okstad 2021, 6). Om de tre forestillingene er et bilde på denne utviklingen, er umulig å si ut ifra det begrensede materialet. For kunstnere kan imidlertid konfliktnivået som biografisk scenefiksjon kan utløse virke begrensende på den fremtidige kunstneriske friheten. Dette til tross for at stortingsmeldingen *Kulturens Kraft* slår fast at «[k]unst og kultur er ytringar med samfunnsbyggjande kraft, og kulturpolitikken skal byggje på ytingsfridom og toleranse. Kulturlivet og sivilsamfunnet er føresetnader for danning og ei opplyst offentlegheit, og dermed ei investering i demokratiet» (Meld.St. 8, 2018-2019, kap. 1).

Når kunstnere bruker biografisk materiale og arkivmateriale, vil personvernet kunne komme til å lide. Debattene rundt de tre produksjonene illustrerer avgjørende forskjeller mellom journalistisk dokumentarisme og biografisk scenefiksjon. I forhold til kunstneriske ytringer gjelder ingen regler om tilsvarsrett. Det er opp til de skapende kunstnerne å trekke ut det de selv ønsker fra virkeligheten og gi det en dikterisk og kunstnerisk form. Rollemessig er det en teatersjefs oppgave å kvalitetssikre og forsvare de kunstneriske valgene. Dette tydeliggjør igjen de etiske utfordringene i materialet.

All fortolkningslære inneholder et iboende etisk ansvar. Filosofen Hans-Georg Gadamer utviklet en fenomenologisk hermeneutikk i sitt hovedverk *Sannhet og metode* fra 1960. Han beskriver

hvordan egen bakgrunn og erfaring er en persons «horisont» og dermed også intellektuelle synsvidde og synsrand. Men denne «horisonten» endres gjennom historisk, intellektuell og menneskelig erfaring. Agnete som forsker ser med en viss forbauselse på hvor kategorisk Agnete som teatersjef forsvarte alle krenkelsene i ytringsfrihetens navn.

Den australske forskeren og filmskaperen Michael Bentham har forsket på forholdet mellom manusforfatteren som skapende kunstner og de biografiske subjektene, altså de virkelige menneskene som portretteres i biografiske spillefilmer (Bentham 2016, 8). Han analyserer eget arbeid ved hjelp av en autoetnografisk metode og argumenterer for at en manusforfatter skriver mer om seg selv enn om de virkelige personene hen portretterer (Bentham 2022). Etersom det stadig lages nye biopics, romaner basert på virkelige menneskers liv og biografiske scenefiksjoner, er dette et felt som bør utfordre forskere som er opptatt av forholdet mellom kunstnerisk frihet, kunstnerisk gjengivelse av virkelige mennesker og personvern.

Fenomenologisk betraktet starter all kunnskap med erfaringer. Min egen erfaring er bakgrunnen for å drøfte forholdet mellom kunstnerisk ytringsfrihet og personvern i denne artikkelen. Min nærhet til stoffet har gjort det vanskelig å trekke forskeren selv ut av forskningen. Fenomenologi og spesielt nyere autoetnografiske metoder handler om førstepersons erfaringer og forståelser. Jeg har derfor etterstredt å trekke inn andre stemmer i materialet, men det er primært den autoetnografiske linsen som preger analysen. Mine erfaringer illustrerer hvor mye diskusjonen om ytringsfrihet og personvern kan entre en teatersjefs kontor. I ettertid slår det meg at bruken av navnet Reksten i *Reksten -firmaets mann*, bruken av et bilde i 20 sekunder av et av Odfjells skip i *Vår ære / Vår makt* og en enkelt replikk lagt i munnen på Nina Karin Monsen i *Kim F*, utløste usedvanlig mye emosjoner. Disse eksemplene viser hvor sammensatt og komplisert grenseoppgangen mellom kunstnerisk frihet og personvern er.

Friheten til å bruke biografisk materiale i kunstneriske uttrykk vil fortsatt utvikles og testes gjennom en vedvarende diskusjon mellom kunstnerisk ytringsbehov, etikk og personvern. Lovverket setter grenser, men de tolkes ulikt, og i siste instans er det domstolene som må avgjøre om fremstillingen er innenfor lovens rammer. Det kom som sagt aldri så langt med de tre omtalte produksjonene på DNS. For fremtiden kunne det vært tillitsskapende og arbeidsbesparende for både det kunstneriske teamet og ledelsen om man på forhånd blir enige om etiske prinsipper. En som har pålagt seg selv etiske retningslinjer er dramatiker og professor Siri Senje. Hun skrev TV-serien *En udødelig mann*. Den handler om Henrik Ibsens barndom og ungdom og ble sendt på NRK i 2006. Hun skriver blant annet: «Jeg bestemte meg tidlig for å holde min diktning innenfor det som «kunne ha funnet sted» i forhold til tid, sted og karakter. Med noen bevisste avvik i dramatikkers navn, har jeg holdt meg til dette. [...]» (Senje 2006, 7-8).

I februar 1989 ble det utstedt en fatwa, i form av en dødsdom, mot forfatteren av boken *Sataniske vers*, Salman Rushdie. Hans selvbiografi fra 2012 inneholder et brev til leserne. Han ber oss om å tenke over hvordan vi ville ha reagert hvis vårt lesestoff ble valgt ut, gransket eller sensurert av et presteskap – eller av myndigheter som hevder at de er blitt krenket. «Når ble det slik at et kunstverk skulle defineres av dem som ikke liker det?» spør han retorisk (Rushdie 2012, 326).

Litteraturliste

- Bentham, Michael Bentham, Michael. 2016. "From fact to fiction: authoring a modern biopic". Presented at the Screenwriting Research Network Annual Conference, 'Between Artistic Freedom and Norms', Leeds, United Kingdom, 8-10 September.
https://www.researchgate.net/publication/308741632_From_fact_to_fiction_authoring_a_modern_biopic
- Bentham, Michael, 2022. «The biopic screenplay as a research output: Towards a working definition of narrative fiction filmmaking methodology». I *Journal of Screenwriting* 13 (2), 187. https://doi.org/10.1386/josc_00093_1
- Borgen, Erling. 1981. *Hilmar Rekestens Eventyr*. Oslo: Cappelen.
- Borgen, Erling. 2012. «Den subjektive og engasjerte undersøkende journalisten». I *Gravende journalistikk. Metode, prosess og etikk*. Redigert av Morten Møller Warmedal og Guri Hjeltnes. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Oversatt av M. Anderson. Stanford: Stanford University Press.
- Canton, Ursula 2011: *Biographical Theatre: Re-Presenting Real People?* Hampshire: Palgrave Macmillan.
<http://dx.doi.org/10.1057/9780230306875>.
- Den Nationale Scene. 2012. *DNS Strategiplan 2012-2019*. Tilgjengelig i Den Nationale Scenes arkiver.
- Den Nationale Scene. 2016. «Vår ære og vår makt i 1935». TEATERDIALOGER.
<https://teaterdialoger.wordpress.com/var-aerevar-makt/forberedelser-til-forestillingen-var-aere-var-makt/var-aere-og-var-makt-i-1935/>
- Egeland, Marianne. 2021. Virkelighetslitteratur og appropriering. I *Nytt norsk tidsskrift*, 38(4), 275–287. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3053-2021-04-02>
- Ellis, Carolyn. 2004. *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, California: AltaMira Press.
- Ellis, Carolyn S. og Arthur P. Bochner. 2006. «Analyzing Analytic Autoethnography: An Autopsy». I *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4): 429–49.
<https://doi.org/10.1177/0891241606286979>
- Endsjø, Dag Øistein. 2012. Mail til meg av 6. febr. med tittelen «Sitater av Nina Kari Monsen». Personlig korrespondanse tilgjengelig i postjournalen til Den Nationale Scene i Bergen.
- Fischer-Lichte Erika. 2014. *Theatre and Performance Studies*. Redigert av Minou Arjomand og Ramona Mosse. Oversatt av Minou Arjomand. London: Routledge.
- Garvik, Bodil. 2016. «Odfjell mener seg arekrenket». *Bergens Tidende*. 1. mars: 30-31. Bergen: Bergens Tidende.

- Haaland, Agnete G. og Janne Langaas. 2019. Diverse korrespondanse med Nina Karin Monsen og hennes advokat i Stiegler WKS. Personlig korrespondanse tilgjengelig i postjournalen til Den Nationale Scene i Bergen.
- Haaland, Agnete G. 2023. «Jobben er å lage kunst, ikke sjekke fakta». I *Drama-Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*. Antatt for publisering høsten 2023 i 58:2. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jackson, Michael, Lila Abu-Lughod, Robert Desjarlaus, Rene Devisch, Alfred Gell, Christine Helliwell, Shawn Lindsay mfl. 1996. *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Redigert av Michael Jackson. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Kersten, Dennis 2009: «Life after the Death of the Author: The Adventures of Robert Louis Stevenson in Contemporary Biographical Fiction.» I *Hello, I Say, It's Me: Contemporary Reconstructions of Self and Subjectivity*. 191–207. Redigert av Jan D. Kucharzewski, Stefanie Schäfer og Lutz Schowalter: Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Leer-Salvesen, Tarjei. 2021. *Innsyn i praksis*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Lévi-Strauss, Claude. 1973. *Tristes Tropiques*. Oversatt av J. og D. Weightman. London: Jonathan Cape.
- Lovdata. 2023. «Lov om skadeerstatning (skadeerstatningsloven)». Lovdata. https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1969-06-13-26/KAPITTEL_3?q=%C3%A6rekrenkelse#KAPITTEL_3 Lastet ned 2. juli. 2023.
- Meld. St. 8 (2018-2019). *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*. Norge: Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>
- Monsen, Nina Karin. 2019. Diverse e-poster. Personlig korrespondanse tilgjengelig i postjournalen til Den Nationale Scene i Bergen.
- NESH. 2021. «Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap og humaniora.» <https://www.forskningsetikk.no/retningslinjer/hum-sam/forskningsetiske-retningslinjer-for-samfunnsvitenskap-og-humaniora/> Lastet ned 1. juli 2023.
- NOU 2022:9, *En åpen og opplyst offentlig samtale*. Norge: Kultur og Likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2022-9/id2924020/>
- NOU 2013:4. *Kulturutredningen 2014*. Norge: Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- Nygaard, Knut og Eiliv Eide. 1977. *Den Nationale Scene 1931-76*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Regjeringa.no. 2007. *Ot. Prp. Nr. 50. 2006-2007. Om lov om offentlige styresmakters ansvar for kulturverksemd*, kap. 7. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/otprp-nr-50-2006-2007-/id462799/>
- Polymenopoulou Eleni. 2016. «Does One Swallow Make a Spring? Artistic and Literary Freedom at the European Court of Human Rights». I *Human Rights Law Review* 16, nr. 3: 511–539. <https://doi.org/10.1093/hrlr/ngw011>
- Rees, Ellen. 2014. «Ibsen Exposed: Atle Næss's Sensommer and Niels Fredrik Dahl's Henrik Og Emilie.» I *European Journal of Scandinavian Studies* 44, nr. 2: 186-204.

Rushdie, Salman. 2012. *Joseph Anton*. Oslo: Aschehoug.

Schröder, Nicole. 2009. «Narrating (my) Self: Subjectivity in Recent American Novels (Marisha Pessl, Jonathan Safran Foer, Nicole Krauss)». I *Hello, I Say, It's Me: Contemporary Reconstructions of Self and Subjectivity*. 151-172. Redigert av Jan D. Kucharzewski, Stefanie Schäfer og Lutz Schowalter: Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Senje, Siri. 2006. *En udødelig mand*. Oslo: Bielenberg forlag.

Slaatta, T. 2014. «Når kunstnere vurderer ytringsfrihet i Norge, anno 2014». I *Status for ytringsfriheten i Norge. Hovedrapport fra prosjektet*. Redigert av B. Enjolras, T. Rasmussen og Steen-Johnsen: 126-152. Oslo: Fritt Ord. <http://ytringsfrihet.no/publikasjon/rapport-nar-kunstnerne-vurderer-ytringsfriheten-anno-2014-2014>

Slaatta, T. og Okstad, H. M. 2021. *Kunstnere vurderer ytringsfrihet –2020*. Oslo: Fritt Ord. <https://frittord.no/nb/aktuelt/kunstnere-vurderer-ytringsfrihet-anno-2020>

Strömholm, Stig. 1971. *Teaterrätt: teaternas rättsliga ansvar för innehållet i föreställningar*. Stockholm: Norstedt.

Thorsen, Aslak. 2019. E-post til meg av 6. febr. Personlig korrespondanse tilgjengelig i postjournalen til Den Nationale Scene i Bergen.

Øverenget, Einar. 2013. *Helstøpt*. Oslo: Aschehoug.

Øy, Nils E. Øy, Nils W. 2013. *Medierett for journalister*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Aas Olsen, Trygve og Kjersti Løken Stavrum. 2022. *Rabalder. Kontroversielle ytringer gjennom 100 år*. Oslo: Aschehoug.

Arntzen, Knut O. «Fra spectateur til connaisseur og criticus: Teaterkritikken i lys av det histrioniske.» I *Kritikk før 1814*, redigert av Eivind Tjønneland, 551–557. Oslo: Dreyer, 2014.

Beyer, Edvard et al. *Norsk litteraturkritiks historie 1770–1848*. Oslo: Universitetsforlaget, 1990.

Blanc, Tharald. *Christiania Theaters historie*. Christiania: Cappelen, 1899.

Christophersen, Tom (red.). *Norsk litteraturkritikk 1770–1890 : en antologi*. Oslo: Gyldendal, 1974

Jon Fosse på den globale scenen – en dataanalyse

Jens-Morten Hanssen

Abstract

During the 1990s Jon Fosse went from being a prose writer with a limited Norwegian audience to becoming a playwright with an ever-expanding global distribution. His current international standing is closely connected to the fact that he began to write dramatic texts. With a point of departure in the recently acquired Jon Fosse Archive, the National Library of Norway has established a dataset of information about all documented stage productions of Fosse's works worldwide in collaboration with the Sceneweb Archive. This paper conducts an analysis of this dataset from three angles: geography, social structure, and organizational factors.

It is no denying that Fosse has become a world dramatist, but the study shows that his distribution has a strong European bias, where three nations stand out, Norway, France, and Germany. Using social network analysis, the study identifies the major hubs in the global network of stage artists involved in producing Fosse and reveals that most of them are Norwegian or Swedish. However, these artists have engaged in transnational, artistic collaborations that over time have created a form of distributed ownership to his works. Additionally, Fosse has fared well in the system of international festivals which has further strengthened his global standing.

Om forfatteren

Jens-Morten Hanssen er seksjonsleder ved Nasjonalbiblioteket. Han avla doktorgrad ved Universitetet i Oslo i 2018 på ei avhandling om den tidlige tyske resepsjonen av Ibsen i tysk teater. Han er forfatter av boka *Ibsen on the German Stage 1876–1918: A Quantitative Study* (Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2018) og artikler som 'Ibsen and the Repertory System: *Peer Gynt* on the German Stage' (2020) og 'Digital Humanities and Theatre Studies: New Perspectives on the Early Reception of Ibsen on the German Stage' (2018).

E-post: jens.hanssen@nb.no

Teatervitenskapelige studier 2023 © Jens-Morten Hanssen

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

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/>)

Jon Fosse på den globale scenen - en dataanalyse

Forfattere som når utover sitt hjemlige marked og høster internasjonal suksess har alltid fascinert litteratur- og teatervitere. Hva er det som gjør at enkelte forfatters verker blir til verdenslitteratur, mens andre begrenser seg til et nasjonalt eller regionalt marked? Jon Fosse har i en årrekke vært en av norsk litteraturs fremste eksportartikler. Han er oversatt til et femtitalls språk, har høsta en lang rekke litteraturpriser og teaterpriser i inn- og utland og er nå krona med den gjeveste av dem alle, Nobelprisen i litteratur. Hvordan ble Jon Fosse verdenslitteratur?

For en tid tilbake mottok Nasjonalbiblioteket et relativt stort arkiv med materiale knytta til Fosse og hans forfatterskap. Arkivet omfatter bøker, manuskripter, teaterprogrammer, plakater, fotografier, avhandlinger, tidsskrifter, avismateriale, DVD-er, brev og mye annet og utgjør et rikt kunnskapsgrunnlag for et nærstudium av en fascinerende forfatterkarriere, særlig all den tid det også inneholder et vell av kilder som dokumenterer forfatterskapets internasjonale utbredelse. Arkivet styrker en mistanke vi har hatt lenge: Fosses internasjonale gjennombrudd henger nært sammen med at han begynte å skrive dramatikk på 1990-tallet. Arkivet viser også hvor hurtig ting skjedde. På ganske få år gikk Fosse fra å være en prosaforfatter med et relativt smalt norsk publikum til å bli en dramatiker med en raskt økende europeisk og etter hvert global distribusjon.

Denne artikkelen undersøker noen av faktorene som leda til det internasjonale gjennombruddet. Analysen tar utgangspunkt i et sett av data etablert i og med et pågående samarbeid mellom Nasjonalbiblioteket og det digitale scenekunstarkivet Sceneweb hvor alle dokumenterte produksjoner av Fosses verker er registrert i Scenewebs database på basis av Fosse-materiale i Nasjonalbiblioteket. Artikkelen belyser den internasjonale distribusjonen fra tre perspektiver: geografi, sosiale relasjoner og organisatoriske forhold. Hvilke mønster avtegner seg i den geografiske spredningen av Fosse-produksjoner? Hvilken struktur har det globale nettverket av scenekunstnere som har vært involvert i Fosse-produksjoner fra 1994 og fram til i dag? Og hvordan har organisatoriske forhold prega Fosses vei inn i verdensdramatikken?

Forfatterarkiver i den digitale tidsalder

Som veldig mye annet i digitaliseringens tidsalder har også arkiver migrert til digitale flater. Fossearkivet har siden innlemmelsen i Nasjonalbiblioteket blitt ordna, sortert, registrert og katalogisert og har samtidig, i den grad opphavsrett eller klausulering ikke har vært til hinder for det, blitt gjort til gjenstand for digitalisering. Det innebærer en radikalt forenkla og – som det ofte heter –

demokratisert arkivtilgang. Digitalisering handler nær sagt alltid om mer enn bare innskanning av dokumentsider, hvor analogt materiale blir til digitale objekter. De aller fleste norske utgaver av Fosses verker (og noen utenlandske) finnes tilgjengelig som digitaliserte bøker i Nasjonalbibliotekets nettbibliotek på nb.no. For en institusjon som Nasjonalbiblioteket handler imidlertid digitalisering også om produksjon av andre typer digitale ressurser. Den delen av Fosse-arkivet som omfatter trykte publikasjoner er katalogisert og registrert i relevante bibliografiske databaser, det vil si i Nasjonalbibliotekets generelle bibliotekskatalog Oria og i spesialbibliografien om Jon Fosse. I tillegg så vi et behov for å igangsette en kartlegging av teaterproduksjoner av Fosses verker på verdensbasis. Dette var bakgrunnen for samarbeidet med Sceneweb, som nettopp hadde som siktemål å produsere et datasett med en fullstendig oversikt over kjente og dokumenterte Fosse-produksjoner på teaterscener i inn- og utland. I sum har dette blitt en digital forskningsinfrastruktur med tre bestanddeler, digitale biblioteksobjekter på nb.no, bibliografiske databaseposter i Oria og i spesialbibliografien om Jon Fosse og forestillingsdata på Sceneweb.

Digitale ressurser legger til rette for såkalt datadreven forskning. Etter den digitale vendingen på 1990-tallet har bruken av digitale ressurser skutt i været, og slike ressurser brukes i dag av forskere i de aller fleste disipliner og fagområder uten at man nødvendigvis trenger å reflektere så mye over det. Bruk av digitale ressurser er imidlertid ikke nødvendigvis det samme som datadreven forskning. Det blir det først når man lar data danne utgangspunkt for – og drive fram – undersøkelsen. Denne artikkelen har som utgangshypotese at Fosses internasjonale gjennombrudd henger sammen med at han begynte å skrive dramatikkk på 1990-tallet. En slik hypotese understøttes av det bibliografiske datasettet i spesialbibliografien om Jon Fosse. Undersøker man datasettet med henblikk på publikasjonstype og publikasjonstidspunkt, ser vi for det første en markant økning i volumet av publisert materiale i siste halvdel av 1990-tallet. For det andre viser det seg at publikasjonstypen som står for denne økningen først og fremst er teatermateriale: teaterprogrammer, teateranmeldelser og teatermanus. Hertil kommer bokutgaver av de trettittalls skuespill som Fosse har skrevet siden 1993. For det tredje viser det bibliografiske datasettet samme utvikling når det gjelder Fosse i oversettelse. Det samme mønsteret dukker opp. Fosse-utgaver i stadig nye språk skyter fart fra slutten av 1990-tallet, parallelt med framskridende suksesser på teaterscener i stadig flere land og språkområder. Dette fungerte i sin tur som en ekstra motivasjon i arbeidet med å kartlegge iscenesettelser av Fosses verker på verdensbasis.

Dataanalysegrunlaget

Scenewebs datasett av empiriske data fra alle kjente og dokumenterte teaterproduksjoner basert på Fosses verker fra 1994 og til i dag danner startpunktet for denne artikkelens undersøkelse. Det er som regel enklere å overskue et datasett enn å danne seg en fullstendig oversikt over et fysisk arkiv. Det er enklere å flytte rundt på og sammenstille data, og, gitt at data er registrert på en velstrukturert form og i henhold til en konsistent databasemodell, er det som regel en veldig kurant sak å gjøre presise datauttrekk motivert og styrt av de spesifikke forsknings spørsmål og

forskningsinteresser man måtte ha. Det primære siktemålet med dataanalysen er nettopp å forsøke å identifisere sammenhenger og mønster som det ikke er mulig å få øye på ved en «analog» granskning av arkivet.

Sceneweb dokumenterer scenekunstheltet i henhold til åtte hovedkategorier. De i vår sammenheng mest relevante er produksjoner, personer, organisasjoner, spillesteder og originalverk. I skrivende stund består datasettet av 810 produksjoner. 5067 (unike) personer er registrert som medvirkende i disse produksjonene, 572 organisasjoner står bak dem, og produksjonene er vist fram på 1536 ulike spillesteder. Produksjonene er kobla til 70 originalverker. Dette tallet inkluderer ikke bare verker skrevet av Fosse, men også verker oversatt eller gjendikta av Fosse.¹

Fosse-arkivet har vært utgangspunkt og basis – men ikke eneste kilde – i registreringen av produksjoner i Sceneweb. Registreringsarbeidet reflekterer det faktum at en arkivoverdragelse i dag er noe annet enn det var noen tiår bakover i tid. Også arkivet som fenomen og praksis er radikalt endra med utviklingen av nye medier, framveksten av internett og den digitale revolusjonen. Boka *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices* diskuterer og postulerer et utviklingsstadium hvor det ikke lenger gir mening å fastholde en forestilling om arkivet som en bestandig og permanent størrelse som det alene er opp til kulturarvsinstitusjoner som Nasjonalbiblioteket å bevare og konservere. I en digital tidsalder som vår settes arkivet «in motion». Om noe er permanent med arkivet i vår tid, så er det at det inngår i en dynamisk tilstand av permanent flyt av data.² I en nyere publikasjon som diskuterer forfatterarkiver mer spesifikt og inngående hevder Anders Juhl Rasmussen og Thomas Hvid Kromann at denne utviklingen har betydd en avhierarkisering og en parsellering av den litterære offentligheten.³ Dette representerer en utfordring, men åpner også opp store mulighetsrom. Ja, både offentligheten i stort, herunder den litterære offentligheten, er stykka opp og atomisert, men for et i utgangspunktet fysisk avgrensa forfatterarkiv innebærer det at man nærmest på impuls ser arkivet i sammenheng med det vi har tilgang til av andre (digitale) kilder. Det er for det første veldig naturlig å se Fosse-arkivet i sammenheng med allerede eksisterende Fosse-materiale i Nasjonalbibliotekets samling. Begge deler utgjør på sett og vis et virtuelt Fosse-arkiv som fysisk ikke nødvendigvis står på samme sted i samlingen, men som utgjør en virtuell enhet som man får samla tilgang til gjennom vårt digitale tjenestetilbud. For det andre har vi i vårt arbeid med å registrere Fosse-produksjoner på verdensbasis aktivt søkt vidt og bredt på verdensveven, enten for å supplere eller komplettere informasjon om teaterproduksjoner det finnes referanser til i Fosse-arkivet, eller for å registrere Fosse-produksjoner som det ikke finnes verken dokumentasjon på eller referanser til i Fosse-arkivet. Registreringsarbeidet er nå nådd så langt at den retrospektive registreringen på det nærmeste er ferdigstilt og avslutta, mens det er den løpende registreringen som gjør at datasettet stadig vokser.⁴

¹ Kilde: søk på «Jon Fosse» på <https://sceneweb.no/>, lasta ned 12.07.2023.

² Røssaak, *The Archive in Motion* (Oslo: Novus Press, 2010).

³ Rasmussen, *Danske forfatterarkiver* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2021), 25.

⁴ Kirsti Mathilde Thorheims rapport fra 2008 inneholder et appendiks med oversikt over i alt 479 Fosse-produksjoner i perioden 1994 til 2007, jmf. Thorheim, *Tyngda av ein forfattarskap* (Ørsta: Nynorsk

En verdensdramatiker blir til

Begrepet verdenslitteratur har vært i bruk i alle fall siden Goethe anvendte det i en etter hvert berømt samtale med vennen Johann Peter Eckermann. Verdensdramatikk later til å være en slags underkategori av det. Med en parafrasering av David Damrosch kan vi gjerne si at verdensdramatikk oppstår idet en dramatisk tekst sirkulerer «out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin».⁵ Dramatikk kan som kjent sirkulere både som litteratur og som teater. Setter man seg fore å feste kvantitative størrelser til Fosses internasjonale gjennomslag, finnes det flere ulike måleenheter. Hvor mange bøker av Fosse i oversettelse er utgitt? Hvor mange språk er han oversatt til? Hvor mange ganger er han iscenesatt i et annet språk enn (ny)norsk utenfor Norge? Nasjonalbibliotekets forskningsinfrastruktur er skapt også med tanke på å gi svar på slike spørsmål – og gjør det allerede.

Fosse er lenge blitt kalt verdensdramatiker. Kirsti Mathilde Thorheim ga rapporten hun skrev på oppdrag fra Nynorsk kultursentrum, Det Norske Teatret og Samlaget, som var ment å danne basis for etableringa av et internasjonalt Fosse-arkiv, undertittelen «Korleis dokumentere ein verdsdramatikar?».⁶ Thorheim legger uten videre til grunn at Fosse er blitt det og så trolig ingen grunn til å problematisere bruken av begrepet verdensdramatiker, all den tid hun på langt nær var den første til å feste merkelappen på ham. Bakover i tid assosieres begrepet i norsk sammenheng først og fremst med Henrik Ibsen. Kollokasjoner danna på basis av digitaliserte publikasjoner i Nasjonalbibliotekets samling, viser imidlertid at sammenstillingen «Jon Fosse» og «verdensdramatiker» dukker opp første gang i et portrettintervju i *Verdens Gang* i mars 2001, for deretter nokså raskt å etablere seg som et stående uttrykk.⁷ Og både Thorheim og norske kulturjournalister later til å ha sine ord i behold, all den tid Fosse i løpet av relativt kort tid opplevde å få sine verker satt opp i seks verdensdeler.

Fosses ferd ut i verden gikk via Sverige. Fosses andre roman, *Stengd gitar*, som kom ut i svensk oversettelse i 1988 på det velrenommerede Bonniers Förlag og var hans første utgivelse utenfor Norges grenser, danner opptakten.⁸ I 1997 var Teater Giljotin i Stockholm den første utenlandske scenen som presenterte et stykke av Fosse, da *Barnet* ble satt opp i regi av Kia Berglund. Deretter gikk ferden via det europeiske kontinentet til Sør-Amerika, Asia, Oseania, Nord-Amerika og Afrika.⁹

kultursentrum, 2008), 186-256. Av disse er det fortsatt om lag hundre innførsler som ikke er verifisert og registrert i Sceneweb.

⁵ Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003), 6.

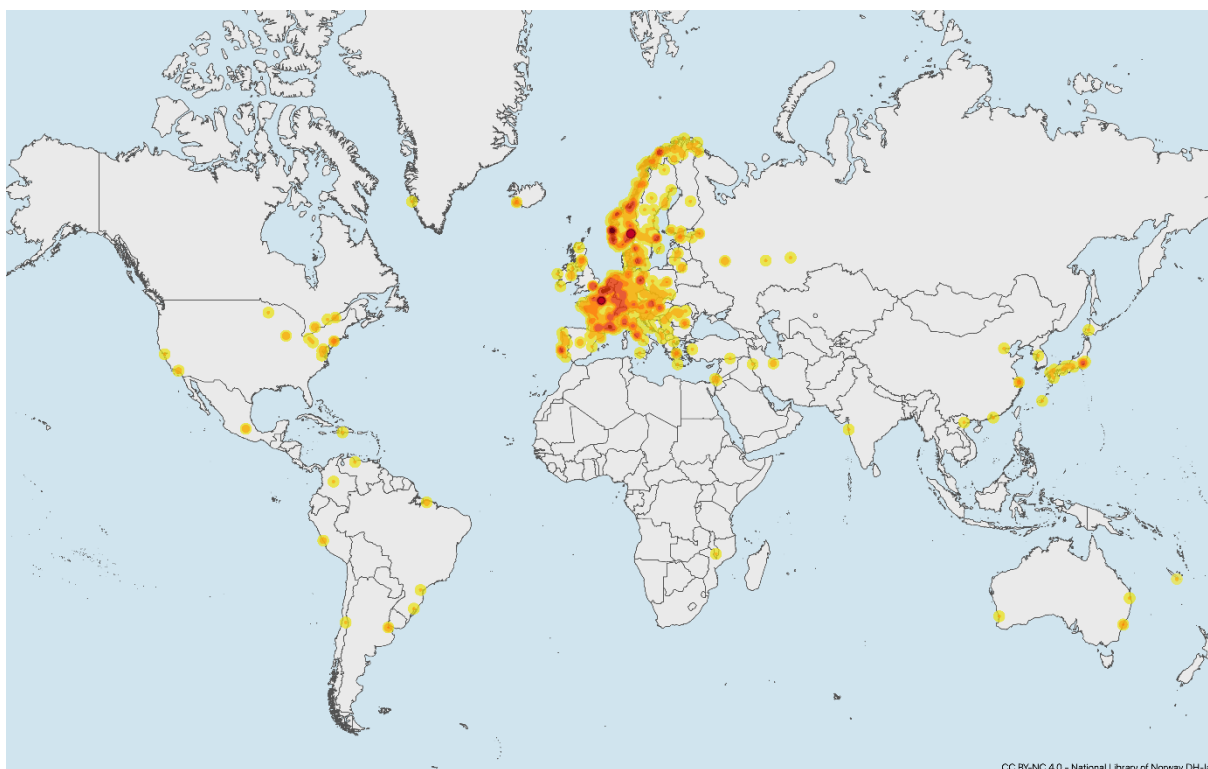
⁶ Thorheim, *Tyngda*. Arkivet som ble avlevert til Nasjonalbiblioteket på tampen av 2021 er i praksis en kombinasjon av arkivmateriale samla inn av Nynorsk kultursentrum gjennom mange år og materiale fra Jon Fosse selv.

⁷ Holst-Hansen, «Fosse-skalden». Kollokasjon er en sammenstilling av ord som ofte opptrer sammen. Nasjonalbibliotekets DH-lab legger til rette for å identifisere kollokasjoner maskinelt.

⁸ Fosse, *Stängd gitarr* (Stockholm: Bonnier, 1988).

⁹ Fosse ble første gang satt opp på en scene på kontinentet i Europa i desember 1997 (Dunaújváros, Ungarn), i Sør-Amerika i oktober 2001 (Santiago, Chile), i Asia i januar 2003 (Teheran, Iran), i Oseania i

I Sceneweb er alle spillesteder registrert med geospasiale data som gateadresse, postnummer, poststed og land. I kombinasjon med temporale data innebærer det at vi vet eksakt hva som skjedde når og hvor. Utviklingen av geografiske informasjonssystemer (GIS) har resultert i en flora av programvare som kan brukes for å visualisere den geografiske spredningen av hendelser. Bilde 1 viser alle registrerte Fosse-produksjoner projisert på et verdenskart generert ved hjelp av programvareplattformen QGIS. Kartet er et såkalt varmekart hvor underliggende verdier uttrykkes gjennom et variabelt fargespekter. Gult indikerer verdien 1, ulike nyanser av oransje indikerer fra 2 til 21 produksjoner, rødt indikerer fra 22 produksjoner og oppover.¹⁰ Europa, særlig Norge og Sentral-Europa, er mye mer fargeintensivt enn resten av verden. Av datasettet framgår det eksempelvis at det er registrert totalt 118 Fosse-produksjoner i Oslo, 43 produksjoner i Paris og 41 i Bergen, hvilket forklarer de signalrøde punktene som skiller seg fra punktene på steder som Mumbai, Hong Kong og Havanna, som bare er registrert med én produksjon hver.



Bilde 1: Den geografiske spredningen av Fosse-produksjoner 1994-2023 (varmekart)

Med Franco Moretti kan vi si at kartvisningen inviterer til en fjernlesning eller et fjernblikk på den globale Fosse-tradisjonen, og dette distanserte blikket forteller oss med all tydelighet at tradisjonen har en markant europeisk slagside. Fosse er produsert på scener i 57 land i seks verdensdeler, så, ja, han er verdensdramatiker, men det er kanskje mer presist å kalle ham en

februar 2003 (Sydney, Australia), i Nord-Amerika sommeren 2003 (New York, USA) og i Afrika i august 2006 (Blantyre, Malawi).

¹⁰ Takk til min kollega Jon Carlstedt Tønnessen for god hjelp med å lage kartvisningen. Se Tønnessen 2023 for tilgang til visningen som netressurs.

europesk dramatiker med global distribusjon. De underliggende tallene viser at 90% av produksjonene er vist på spillesteder i Europa. For resten av verden gjelder at Nord-Amerika er representert med 3,3%, Asia med 2,9%, Sør-Amerika med 2,7%, Oseania med 0,9%, mens Afrika kun er representert med én produksjon som utgjør 0,12%.

Kartet i bilde 1 viser verdier akkumulert gjennom en periode på 29 år (1994-2023). En nærmere granskning av datasettet hvor vi skjeler til hendelsenes kronologi, viser en markant økning i årene omkring årtusenskiftet. Tallene er marginale til og med 1997, så øker de jevnt før de når en topp i 2002. Fra og med år 2000 har det årlige antallet produksjoner stabilisert seg på et relativt høyt nivå med gjennomsnittlig 33 per år. I toppåret 2002 er det registrert 69 produksjoner. Spredningen utover Europa er et resultat av hendelser som skjer i perioden til og med 2006. Etter det har volumet opprettholdt seg, men Fosse har ikke erobra så mange nye teatermarkeder. Det er tre geografiske områder som framfor alt har fungert som motorer i spredningen av Fosse, Norge (særlig Oslo og Bergen), Frankrike og tyskspråklige land (Tyskland, Sveits og Østerrike). Produksjoner spilt i Norge, Frankrike og Tyskland utgjør nesten halvparten, 49%, av hele datasettet.¹¹ Det er også disse landene som står for den mest eksplosjonsarta økningen i årene omkring tusenårsskiftet. I Tyskland ble Fosse spilt én gang hver i 1998 og 1999, fem ganger i 2000, før tallet økte til tretten i 2001 og nitten i 2002.

Regissørenes Fosse

I eksisterende litteratur om Fosse som dramatiker råder det en slags konsensus om at én spesifikk teaterhendelse var avgjørende for hans europeiske gjennombrudd, nemlig Claude Régys oppsetning av *Nokon kjem til å komme* under Festival d'Automne på Théâtre des Amandiers i Nanterre utenfor Paris, med premiere 28. september 1999. Cecilie Seiness hevder at den markerte et vendepunkt og «la grunnlaget for Fosse sitt gjennombrudd i Europa».¹² Fosse-arkivet gjør det svært vanskelig å argumentere mot at akkurat denne produksjonen var betydningsfull, i alle fall om oppmerksomhet fra kritikere og kulturjournalister anvendes som målestokk, for i arkivet finnes det ei tjukk, 120-siders pressemappe som dokumenterer medieomtaler i en lang rekke aviser i og utenfor Frankrike – bare om Régys oppsetning. Begivenheten fikk raskt en nærmest ikonisk status også i norsk media, godt hjulpet av *Dag og Tids* dobbeltside 4. november 1999 med intervju av Fosse, klipp fra et knippe rosende omtaler i førende aviser som *Le Monde*, *Le Figaro*, *Liberation* og *Frankfurter Allgemeine Zeitung* og Michel Cournots panegyriske anmeldelse fra *Le Monde* gjengitt i sin helhet i Thor Vardøens oversettelse.¹³

¹¹ Ti-på-topp-nasjoner med antall registrerte produksjoner i parentes er Norge (183), Frankrike (140), Tyskland (103), Sverige (40), Sveits (35), Storbritannia (31), Italia (27), Nederland (24), Østerrike (24) og Danmark (20). Kilde: søk på «Jon Fosse» på <https://sceneweb.no/>, lasta ned 29.06.2023.

¹² Seiness, *Jon Fosse* (Oslo: Samlaget, 2009), 180.

¹³ Cournot, «Jon Fosse og Claude Régy vandrar saman til teatrets tindar»; Vardøen, «Noko må det vel vere med stykka mine...».

I en av sine mange artikler om Fosse hevder Therese Bjørneboe at det bemerkelsesverdige ved Fosses suksess ikke først og fremst ligger i kritikken, men i

den store interessen fra regissørenes og teatrenes side. Jon Fosse er blitt iscenesatt av noen av Europas ledende regissører. Franske Claude Régy, belgiske Luk Perceval, sveitserne Christoph Marthaler [...] og Jossi Wieler, samt tyske Thomas Ostermeier. Katie Mitchell regnes også for å være en av de ledende yngre regissørene i England.¹⁴

I 2010, da Fosse ble tildelt den internasjonale Ibsen-prisen, framheva Bjørneboe i en kommentar i *Aftenposten* at Fosses stykker krever «sterke registemmer» og ga en introduksjon til «noen av de beste oppsetningene av Fosse». Bjørneboes kanon inkluderte følgende oppsetninger: 1) Luk Percevals *Traum im Herbst*, München, 2001; 2) Falk Richters *Die Nacht singt ihre Lieder*, Zürich, 2000; 3) Jossi Wielers *Winter*, Zürich, 2001; 4) Claude Régys *Variations sur le mort*, Paris, 2003; 5) Matthias Hartmanns *Winter*, Bochum, 2003; 6) De Utvalgte *Skuggar*, Oslo, 2009; 7) Eirik Stubøs *Eg er vinden*, Bergen/Oslo 2007; 8) Kai Johnsens *Vakkert*, Oslo 2001.¹⁵ Legg merke til at dette i vel så stor grad er en regissør-kanon som en Fosse-kanon. Hos Kirsti Mathilde Thorheim finner vi et lignende utkast til en kanon hvor også Thomas Ostermeiers *Der Name* fra Schaubühne i 2000, Sofia Jupithers *Svevn* fra Nationaltheatret i 2005, Terje Mærlis *Draum om hausten* fra Den Nationale Scene i 2005 og Luc Bondys *Schlaf* fra Burgtheater i Wien i 2006 framheves.¹⁶ Det underliggende premisset hos Bjørneboe og Thorheim er at Fosse er blitt løfta fram av ledende regissører. Perspektivet er kritikerfundert, kvalitativt og prega av et sterkt regissørfokus. Det legges stilltiende til grunn at det er godt teater – oppsetninger av høy kvalitet – som skaper dramatikersuksess og at det igjen, særlig i Fosses tilfelle, fordrer «sterk regi» eller «sterke registemmer».¹⁷

Den globale Fosse-tradisjonens sosiale struktur

Jeg skal her undersøke Fosses suksess fra et lignende ståsted. Som Bjørneboe og Thorheim tar også jeg utgangspunkt i det som skjer på scenen og vurderer Fosse-tradisjonen fra et renskåret scenekunstperspektiv, men jeg vil ta i bruk en helt annen metodikk, nemlig sosial nettverksanalyse. Analysen har et todelt premiss. For det første er teater en sosial kunstform. Et kompani av scenekunstnere og teknikere finner sammen og skaper en sceneproduksjon gjennom en innstuderings- og prøveperiode, som de deretter viser fram for et publikum over en forestillingsperiode. For det andre skaper teater på denne måten relasjoner som først og fremst oppstår i møter mellom mennesker, men også i skjæringspunktet mellom mennesker, organisasjoner, spillesteder og kunstneriske forelegg. Disse relasjonene skal her analyseres med et nettverksteoretisk utgangspunkt. Nettverksteori springer ut av grafteori, hvor man studerer egenskapene til grafer forstått som matematiske strukturer bestående av en mengde noder og en

¹⁴ Bjørneboe, «Jon Fosse på europeiske scener», 102.

¹⁵ Bjørneboe, «Mangfoldige Jon Fosse».

¹⁶ Thorheim, *Tyngda*, 94.

¹⁷ Bjørneboe, «Jon Fosse på europeiske scener»; Bjørneboe, «Mangfoldige Jon Fosse».

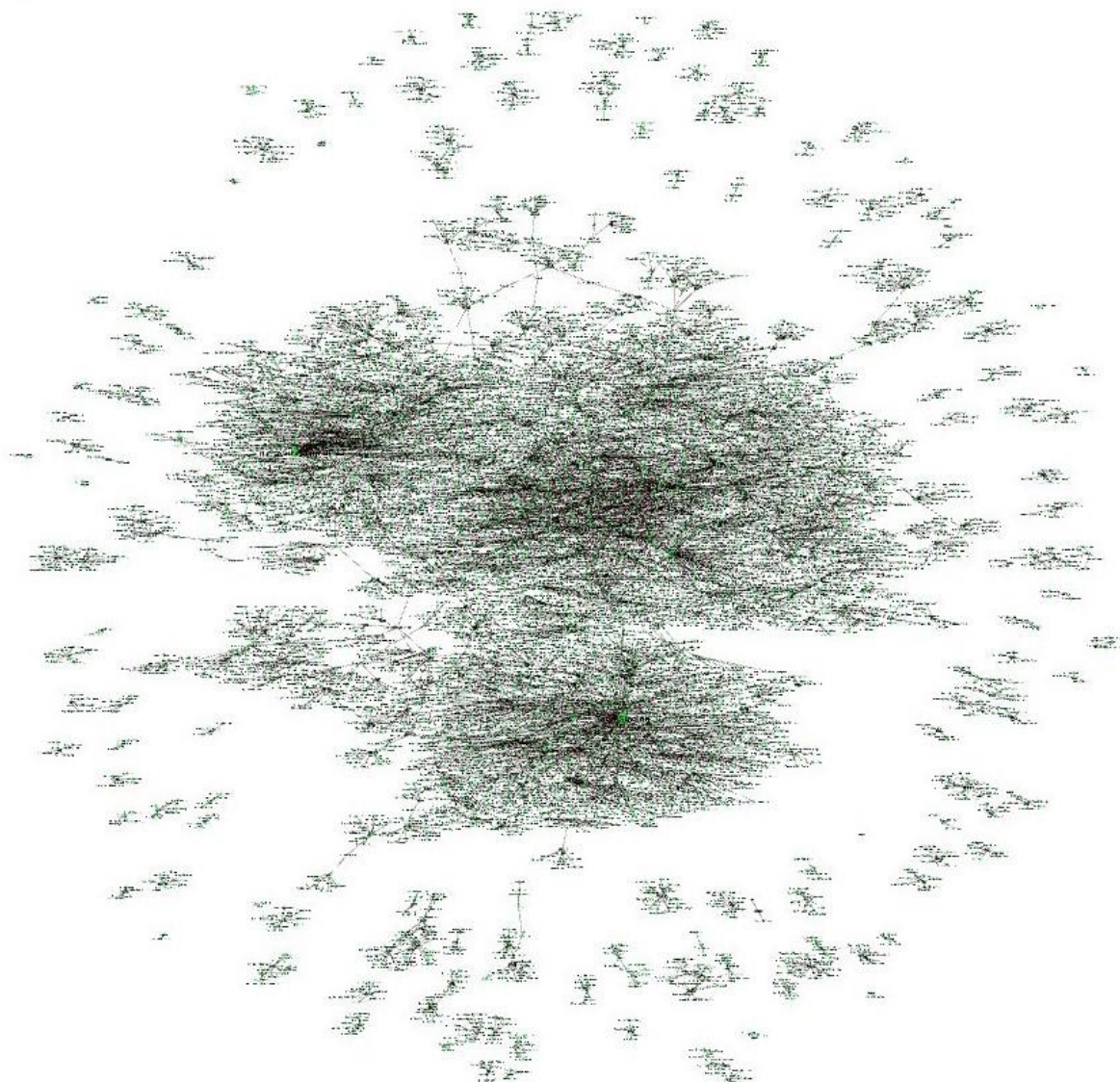
mengde kanter (*edges*) som forbinder nodene med hverandre. Tradisjonelt har nettverksteori hørt hjemme i fag som matematikk og informatikk, men har i kjølvannet av den digitale vendingen funnet anvendelse også i samfunnsvitenskapelige fag, særlig sosiologi, og humaniora, primært som en følge av metodeutvikling på feltet digital humaniora.¹⁸

Sceneweb er en relasjonell Postgres-database som legger til rette for spørringer ved bruk av programmeringsspråket SQL (*Structured Query Language*). Slike spørringer resulterer i datauttrekk som typisk viser parvise relasjoner i tabellarisk form, som i sin tur kan danne grunnlag for nettverksvisualiseringer generert ved bruk av programvare for nettverksanalyse. Bilde 2 gir et fortetta bilde av det globale nettverket av scenekunstnere gjennom den verdensomspennende Fosse-tradisjonens til nå 29-årige historie. Visualiseringa er basert på et todelt datauttrekk som kobler sammen 810 produksjonsnoder og 5067 personnoder, hvilket vil si hele datasettet av registrerte Fosse-produksjoner med samtlige medvirkende. Det vesentligste med framgangsmåten er at den er prega av en kvantitativ forskningsmetodikk hvor jeg lar det totale bildet som skissert i datasettet fra Sceneweb danne utgangspunkt og være styrende for analysen.

Visualiseringa i bilde 2 er laga ved hjelp av Gephi som er en programvarepakke for nettverksanalyse og visualisering med åpen kildekode. Visualiseringsalgoritmen som er brukt her er utvikla av Yifan Hu og er karakterisert ved at noder med mange forbindelseslinjer plasserer seg sentralt, mens noder med få tilknytningspunkter havner i perifere posisjoner. Algoritmen er utvikla for å håndtere mellomstore og store nettverk slik at visualiseringa i størst mulig grad unngår at forbindelseslinjer og noder legger seg over hverandre. Sagt på en litt mer teknisk måte kombinerer algoritmen «a force-directed model with a graph coarsening technique (multilevel algorithm) to reduce the complexity».¹⁹ Algoritmen gjør komplekse nettverksgrafer mer intuitivt forståelig gjennom visualiseringer som vektlegger det estetiske. Rent konkret er produksjonsnodene og personnodene kobla sammen i stjerneformasjoner slik at produksjonsnoden danner den sentrale stjerna, mens personnodene legger seg i formasjon rundt med kanter eller forbindelseslinjer inn til produksjonsnoden. Personer som har medvirka i flere produksjoner vil da knytte sammen ulike stjerneformasjoner og danne mer komplekse nettverk.

¹⁸ Kadushin, *Understanding Social Networks* (Oxford; Oxford University Press, 2012).

¹⁹ Gephi, «Gephi Tutorial Layouts».



Bilde 2: Nettverk av personer involvert i alle registrerte Fosse-produksjoner

Nettverksanalyse kan fortelle oss noe om den overordna strukturen i et nettverk. Er det snakk om et tett sammenvevd eller et løstere sammenknyttta nettverk? Hvis det første er tilfellet: Hvordan er distribusjonen av forbindelseslinjer? Er det én sentralnode som knytter alt sammen eller er det flere noder som holder veven sammen? Det globale Fosse-nettverket domineres av en relativt stor klynge med en tett vev sentralt i bildet. Klyngen fordeler seg i tre integrerte deler. Rundt klyngen er det ganske mange løse stjerneformasjoner som indikerer produksjoner som mangler forbindelseslinjer inn til klyngen i midten.

Sentrale noder er i min analyse mer interessante enn perifere. I et kvantitativt perspektiv lar man volum og størrelse telle. De perifere nodene viser til Fosse-produksjoner med medvirkende som kun står bak én eller et fåtall produksjoner. De har typisk kommet i stand på basis av et spontant initiativ eller kun én persons initiativ. De tyder ikke på en teaterkultur hvor man har tatt eierskap til Fosse. De sentrale nodene derimot vitner om scenekunstnere som har vært involvert i flere Fosse-produksjoner, som inngår i et mangfold av organisatoriske og kunstneriske

samarbeidskonstellasjoner som har folda seg ut over tid og som gjennom det vitner om en teaterkultur som har tatt et særlig eierskap til Fosse.

De tre integrerte delene i klyngen i midten av bilde 2 gir en refleksjon av kartvisualiseringa i bilde 1. Majoriteten av nodene i den nedre delen av klyngen viser til franske Fosse-produksjoner. Flesteparten av nodene i øvre, venstre del av klyngen viser til tyske Fosse-produksjoner, mens den største delen av klyngen viser til Fosse-produksjoner som i overveiende grad er norske. Det sosiale speiler det geografiske. Områdene som den geografiske analysen identifiserer som motorer i den internasjonale distribusjonen av Fosse, dominerer nettverkets sosiale struktur. Ved nærmere granskning finner man to sentralnoder som stikker seg ut i forhold til alle andre. Den ene er Fosses franske oversetter, Terje Sinding, den andre er Fosses tyske oversetter, Hinrich Schmidt-Henkel. Sinding er registrert som oversetter i 126 av de franske produksjonene, Schmidt-Henkel er registrert som oversetter i 74 av de tyske produksjonene. Dette gjør Sinding til en personnode som kobler sammen 126 produksjonsnoder med alle tilhørende personnoder og Schmidt-Henkel til en personnode som kobler sammen 74 produksjonsnoder med alle tilhørende personnoder.

For en nynorskskrivende dramatiker er tilgang på oversettere av avgjørende betydning, som det også i sin tid var det for Ibsen. Alle forfattere som aspirerer til det verdenslitterære feltet er avhengige av oversettere, men for forfattere som tilhører små språkgrupper vil oversettelsestrafikken prege større deler av den internasjonale distribusjonen. Det er tilfellet med Fosse. Nettverksanalysen avdekker de sosiale implikasjonene av det, ved at Sinding og Schmidt-Henkel framtrer som de viktigste sentralnodene.²⁰

Brukergrensesnittet til Gephi åpner for å zoome inn og ut av nettverksvisualiseringa for å skifte mellom fjernblikk og nærsyn. Det åpner også for at man enkelt kan forenkle visualiseringa ved å fjerne elementer man ikke ønsker å rette fokus mot. I nettverket som visualiseres i bilde 3 har jeg for det første fjerna alle perifere noder som ikke har tilknytningspunkter til den sentrale delen av nettverket. For det andre har jeg fjerna alle oversettere. Det siste krever forklaring og begrunnelse. Vi vet fra før at teateragenturet Colombine Teaterförlag, forlaget L'Arche og Terje Sinding i Frankrike, Rowohlt Theater Verlag og Hinrich Schmidt-Henkel i Tyskland var helt sentrale i Fosses europeiske gjennombrudd.²¹ Visualiseringa i bilde 2 reproducerer her kunnskap vi allerede hadde fra før. Det vi ellers vet om oversettere er at de som regel er ferdige med sin del av jobben idet innstuderingsprosessen for en produksjon tar til. Oversettere er sjelden til stede i prøvesalene. Jeg ønsker i det følgende å zoome inn på det artistiske, det vil si den kunstneriske delen av det å produsere en teaterforestilling basert på Fosse. Gitt at vi allerede vet at oversetterne er sentrale mellomledd og at verdensdramatikeren Fosse var ingenting uten dem,

²⁰ Jeg bruker her sentralnode som en oversettelse av det engelske *hub*. Se Hanssen, *Ibsen on the German Stage* (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2018), 185-196, for en analyse av hvordan sentralnoder prega introduksjonen av Ibsen i Tyskland.

²¹ Seiness, *Jon Fosse*, 166-192; Thorheim, *Tyngda*, 50-57; Gullberg, *Gaffelgränd 1 A* (Stockholm: Pajazzo Förlag, 2023).

hva er det som trer fram idet vi visker dem ut? Hvem er det da som kommer til syne som de viktigste sentralnodene?



Bilde 3: Den globale Fosse-tradisjonens sosiale kjerne

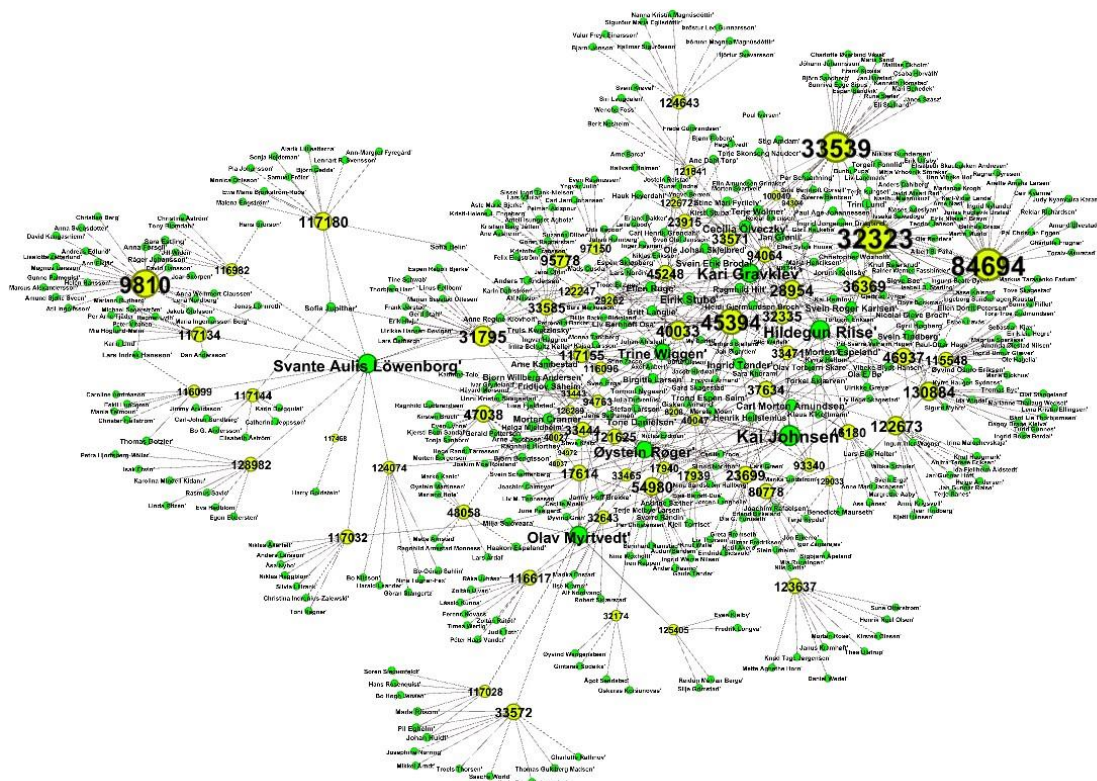
Kun tjue oversettere er fjerna, men i mange tilfeller var oversetterne eneste tilknytningspunkt til den sentrale delen av nettverket. Prosedyren skapte altså flere perifere noder som i sin tur ble fjerna slik at antallet noder ble ganske betraktelig redusert.²² I bilde 3 står vi igjen med et nettverk bestående av 236 produksjonsnoder og 1762 personnoder. Vi kan gjerne kalle dette den globale Fosse-tradisjonens sosiale kjerne. Det er her vi finner scenekunstnerne som i størst grad har tatt eierskap til Fosse.

En nærmere granskning av dette nettverket gir viktige nyanseringer til funnet om at det sosiale speiler det geografiske. Her trer nemlig et internasjonalt mangfold tydeligere fram. Nodene viser ikke bare til produksjoner i Norge, Frankrike og Tyskland, men også til svenske, britiske, italienske, danske, amerikanske, ungarske, litauiske, islandske og slovenske Fosse-produksjoner.

²² Følgende oversettere er fjerna (med antall medvirkninger i parentes): Terje Sinding (126), Hinrich Schmidt-Henkel (74), May-Brit Akerholt (11), Karolína Stehlíkova (10), Graziella Perin (10), Pedro Porto Fernandes (10), Elzbieta Fratzak-Nowotny (9), Louis Muinzer (8), Gregory Motton (7), Marie Lundquist (7), Zsofia Domsa (6), Carmen Vioreanu (6), Tom Kleijn (5), Steve Sem-Sandberg (4), Hjalti Rögnvaldsson (4), Karst Woudstra (4), Ann Henning Jocelyn (3), Lulu Zou (3), Eha Vain (2) og Eri Kyrgia (2). Kilde: <https://sceneweb.no/>, lasta ned 29.06.2023. Oversettere som også er registrert som regissører er ikke fjerna. Det gjelder blant andre Svante Aulis Löwenborg og Sarah Cameron Sunde.

En franskspråklig produksjon i Vietnam er også kobla på den sentrale delen av nettverket. Samtidig peker fortsatt en stor majoritet av nodene til Norge. Den globale Fosse-tradisjonens sosiale kjerne viser at mekanismer og impulser som peker tilbake til Norge har vært av avgjørende betydning for den internasjonale spredningen av Fosse. Dette har i liten grad vært belyst og framheva.

Brukergrensesnittet i Gephi åpner for maskinell telling av verdier, som gjør det enkelt å identifisere noder med det høyeste antallet forbindelser. Med oversetterne ute sitter vi igjen med følgende sju scenekunstnere som er registrert med ti eller flere tilknytninger (antall medvirkninger i parentes): Kai Johnsen (18), Olav Myrtnvedt (15), Trine Wiggen (14), Svante Aulis Löwenborg (14), Hildegun Riise (13), Øystein Røger (12) og Kari Gravklev (11). Disse sju er det globale Fosse-nettverkets mest sentrale personnoder, når det gjelder scenekunstnere. Bilde 4 visualiserer forbindelseslinjene mellom dem og produksjonene de har vært involvert i. Personnodene (i limegrønn) er merka med navn, mens produksjonsnodene (i gulgrønn) er merka med produksjons-ID. Størrelsen på nodene er her satt relativ til antall innkommende forbindelseslinjer, og det er derfor de sju sentrale personnodene framtrer større enn de andre. Johnsen, Myrtnvedt, Wiggen, Löwenborg, Riise, Røger og Gravklev har samla sett vært involvert i 71 produksjoner som spenner over hele perioden fra 1994 til i år. Det geografiske tyngdepunktet ligger i Norge, og seks av de sju er norske, men det mest interessante er de transnasjonale, artistiske samarbeidskonstellasjonene som nettverksvisualiseringa peker hen mot.



Bilde 4: Fosse-nettverket til Johnsen, Myrtnvedt, Wiggen, Löwenborg, Riise, Røger og Gravklev

Man kommer ikke utenom Kai Johnsen. Hans rolle som fødselshjelper for dramatikerens Fosse er velkjent.²³ Tretten dramaer av Fosse har fått urpremiere i Johnsens regi.²⁴ Han er den fremste tradisjons- og kontinuitetsbæreren ved at han har arbeida kunstnerisk med Fosse over en periode på tretti år. Johnsen var også den første som tok Fosse til scenen på det europeiske kontinentet, da *Barnet* hadde premiere i ungarske Dunaújváros, 70 kilometer sør for Budapest, i desember 1997. Olav Myrtevdt som Johnsen tidligere hadde samarbeida med i *Namnet* på Den Nationale Scene og *Natta syng sine songar* på Rogaland Teater, sto ansvarlig for scenografi og kostymedesign. Ellers var besetningen og resten av produksjonsteamet ungarsk. Poenget her er de sosiale implikasjonene som illustreres i bilde 4, hvor gruppen av ungarske scenekunstnere gjennom samarbeidet med Johnsen og Myrtevdt utgjør en integrert del av sentralnodenes nettverk.²⁵

Samarbeid på tvers av landegrenser og språk er regelen heller enn unntaket i kunst- og kultursektoren, og eksemplene er mange i nettverket som visualiseres i bilde 4. Olav Myrtevdt var scenograf i to danske Fosse-produksjoner i Aarhus i 2004, urpremieren på *Sa ka la* og *Drøm om efteråret*, begge i regi av svenske Johan Huldt. Trine Wiggen har både stått på scenen, regissert og bearbeida Fosse. Hennes dramatisering av romanen *Stengd gitar*, som hadde urpremiere i Bergen i 2002, er produsert som radioteater både av NRK, Dansk Radio og den islandske rikskringkastingen, og Wiggens del av nettverket forener dermed norske, danske og islandske stemmeskuespillere.²⁶ Gravklev har vært scenograf og kostymedesigner i Fosse-stykker i regi av Otto Homlung, Kai Johnsen og Eirik Stubø, og samarbeidet med sistnevnte har resultert i flere oppdrag i Sverige, blant annet svenske Riksteaterns oppsetning av *Någon kommer att komma* i 2002. I Riksteaterns produksjon av *Fedra*, gjendikta av Fosse etter Racines tragedie, sto Stubø for regien, Gravklev for scenografi og kostymedesign, mens Trine Wiggen spilte tittelrollen og Svante Aulis Löwenborg hadde oversatt Fosses gjendiktning til svensk.²⁷ I Cinnober Teaters musikkteaterproduksjon av *Suzannah* samarbeida Löwenborg med den islandske komponisten Atli Ingólfsson.²⁸ Oskaras Koršunovas er integrert i nettverket via Øystein Røger som den litauiske regissøren instruerte i den mannlige hovedrollen i *Vinter* på Torshovteatret i 2003.²⁹ Mange flere eksempler kan gis.

²³ Grøndahl, *Avmaktens dramatik* (Oslo: Aschehoug, 1996); Seiness, *Jon Fosse*.

²⁴ Det dreier seg om *Og aldri skal vi skiljast*, *Namnet*, *Barnet*, *Sonen*, *Mor og barn*, *Natta syng sine songar*, *Draum om hausten*, *Besøk*, *Vakkert*, *Rambuku*, *Der borte*, *Hav og Leika leiken*. Kilde: <https://sceneweb.no/>, lasta ned 31.03.2023.

²⁵ I bilde 4 figurerer den ungarske produksjonen av *Barnet* med produksjons-ID 116617. Jmf. https://sceneweb.no/nb/production/116617/A_gyermek, lasta ned 31.03.2023.

²⁶ Dramatiseringa bærer tittelen *Liv*. Produksjons-ID for radioteaterproduksjonene er hhv. 122673, 123637 og 124643. Jmf. <https://sceneweb.no/nb/production/122673/Liv>, <https://sceneweb.no/nb/production/123637/Liv> og <https://sceneweb.no/nb/production/124643/Lif>, lasta ned 31.03.2023.

²⁷ Produksjons-ID for *Någon kommer att komma* og *Fedra* er hhv. 116096 og 33585. Jmf. https://sceneweb.no/nb/production/116096/N%C3%A5gon_kommer%20att%20komma og <https://sceneweb.no/nb/production/33585/Fedra>, lasta ned 31.03.2023.

²⁸ Produksjons-ID for *Suzannah* er 9810. Jmf. <https://sceneweb.no/nb/production/9810/Suzannah>, lasta ned 31.03.2023.

²⁹ Produksjons-ID for *Vinter* er 32174. Jmf. <https://sceneweb.no/nb/production/32174/Vinter>, lasta ned 31.03.2023.

Festivaldramatikeren

I dataanalysens siste del undersøker jeg Fosses ferd ut i verden fra et organisatorisk perspektiv. Søk på Jon Fosse i Sceneweb gir en treffside som angir treff i henhold til ulike variabler og metadata, blant annet hvordan produksjonene fordeler seg på teaterorganisasjoner. Slik svarer databasen enkelt på hvilke teaterinstitusjoner som kan anses som ledende i den globale Fosse-tradisjonen, målt rent kvantitativt. Det forundrer ikke at de førende scenene i henholdsvis Oslo og Bergen er registrert med flest Fosse-produksjoner: Det Norske Teatret med 43, Nationaltheatret med 20 og Den Nationale Scene med 16 produksjoner. Men organisasjonskategorien rommer et stort mangfold som spenner fra institusjonsteatre, frie teaterkompanier, produksjonsselskaper, teaterutdanningsinstitusjoner og kringkastingsselskaper til festivaler av alle typer. Jeg skal her rette fokus mot det siste. For Fosse gjorde nemlig tidlig kometkarriere som festivaldramatiker, og jeg vil hevde at festivaler forklarer mer av hans internasjonale suksess enn vi tidligere har vært klar over.

I boka *International Theatre Festivals and 21st-Century Interculturalism* peker Ric Knowles på at det fra 1990 til 2020 – altså nettopp den perioden da verdensdramatikeren Fosse ble til – har vært en eksponentiell vekst i antall og typer festivaler rundt om i verden.

Events that used merely to be events have become ‘festivalized’: structured, marketed, and promoted in ways that stress brand identities, urban centres as tourist destinations, and the corporate attractiveness of ‘creative cities’, all participating in the ‘eventification’ of culture.³⁰

Videre hevder Knowles at de mest interessante festivalene har beveget seg mot en type «mistrustful, border-crossing, critical cosmopolitanism».³¹

I alt 572 organisasjoner står bak de registrerte Fosse-produksjonene, 59 av dem, altså over ti prosent, er festivalorganisasjoner. Det er et stort spenn i type festivaler som reflekterer at Fosse er en forfatter som opererer i mange sjangre. Det er kammermusikk- og samtidsmusikkfestivaler som har satt samtidsoperaversjoner av hans verker på plakaten. Det er barne- og ungdomsteaterfestivaler som har presentert dramatiseringer av hans barnebøker. Det er litteraturfestivaler med sceniske lesninger på programmet. Det er festivaler i de største metropolene, som Shanghai, New York, Moskva og Paris, og på de minste stedene, som Strandebarm og Fjaler. Fosse har vært presentert av noen av de mest prestisjetunge festivalene på det europeiske kontinentet, som Festival d'Automne i Paris, Wiener Festwochen og Theatertreffen under Berliner Festspiele.

Kvantitativt er det tre festivaler som peker seg ut, Festspillene i Bergen, Samtidsfestivalen i Oslo og Den internasjonale Fosse-festivalen.³² Festspillene i Bergen var den første festivalen som satte

³⁰ Knowles, *International Theatre Festivals and 21st-Century Interculturalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 4.

³¹ Knowles, *International*, 10.

³² Alle tre figurerer på listen over topp-ti-organisasjoner, målt i antall registrerte produksjoner (antall produksjoner i parentes): Det Norske Teatret (43), Nationaltheatret (20), Den Nationale Scene (16),

Fosse på programmet, med *Namnet* i 1995, bare ett år etter at Fosse hadde debutert som dramatiker. Da Nationaltheatret lanserte sin første Samtidsfestival i 2001 var det ikke mindre enn fire verker av Fosse på plakaten, i tillegg til at teatret arrangerte et internasjonalt Fosse-seminar hvor blant andre Claude Régy og Thomas Ostermeier var gjester. Fosse var imidlertid introdusert som festivaldramatiker på Nationaltheatret allerede under Ibsenfestivalen i 1996, da *Barnet*, et resultat av en invitasjon Fosse fikk av Ellen Horn om å skrive en dramatisk tekst inspirert av Ibsens *Brand*, hadde urpremiere. I 2019 ble så Fosse på sett og vis Ibsens like, da Det Norske Teatret etablerte Den internasjonale Fosse-festivalen. Stort lengre er det kanskje ikke mulig å komme i anerkjennelse for en dramatiker, å få en internasjonal festival i eget navn oppkalt etter seg.

Ibsenfestivalen ble i sin tid etablert med et formål om å åpne opp den norske Ibsen-tradisjonen for internasjonale impulser.³³ Det skjedde på to måter, ved å invitere gjestespill fra andre nasjoner og ved å invitere ikke-norske regissører til å iscenesette Ibsen – på norsk – i Norge. Fosses dramatikerdebut skjedde i en kontekst hvor det å engasjere en ikke-norsk regissør til å iscenesette hans stykker var en likeså selvfølgelig opsjon som å engasjere en regissør med norsk pass. Den type «border-crossing, critical cosmopolitanism» som Knowles diskuterer i sin bok innebærer blant annet at man setter til side ideen om at nasjoner med sine morsmålsbrukere har en type privilegert tolkningsmessig tilgang til litteratur skapt i vedkommende nasjon.³⁴ Den globale Fosse-tradisjonen bærer preg av dette.

Jeg er her mer interessert i de sosiale implikasjonene enn av kosmopolitismens eller internasjonaliseringens effekt på teaterbransjen. For de mange festivalene utgjør en arena for sosial relasjonsbygging på tvers av nasjoner og språk. Det er ikke tilfeldig at flere av de toneangivende Fosse-oppsetningene som teaterkritikere har framheva enten er festivalproduksjoner eller har regissører som er gjengangere i internasjonale festivaler. De to oppsetningene som oftest trekkes fram som toneangivende, Claude Régys *Nokon kjem til å komme* og Thomas Ostermeiers *Namnet*, var begge festivalproduksjoner.³⁵ Men ved siden av disse to er det en lang rekke regissører som kan nevnes: Luk Perceval, Falk Richter, Laurent Chétouane, Oskaras Koršunovas, Sofia Jupither, Giannis Houvardas, Gunnel Lindblom, Leif Stinnerbom og – som nevnt over – Kai Johnsen og Eirik Stubø. Felles for alle disse er at de har iscenesatt Fosse i flere enn et land og at de har vært representert på plakaten til en eller flere internasjonale festivaler. Sosialt resulterer dette i et transnasjonalt nettverk av scenekunstnere, hvor de artistiske samarbeidskonstellasjonene over tid har skapt en form for distribuert eierskap til Fosse, som i sin tur har styrka den internasjonale distribusjonen av verkene hans.

Festspillene i Bergen (15), Den internasjonale Fosse-festivalen (14), Rogaland Teater (12), Det Vestnorske Teateret (11), Schauspielhaus Zürich (9), Samtidsfestivalen (8) og NRK Radioteatret (7). Kilde: <https://sceneweb.no/>, lasta ned 29.06.2023.

³³ Hyldig, «Twenty Years With The International Ibsen Festival».

³⁴ Knowles, *International*, 10.

³⁵ Régys oppsetning ble spilt under Festival d'Automne à Paris, mens Ostermeiers oppsetning hadde premiere under Salzburger Festspiele. Jmf.

https://sceneweb.no/nb/production/116114/Quelqu%C2%B4un_va%20venir og https://sceneweb.no/nb/production/116581/Der_Name, lasta ned 03.04.2023.

Konklusjon

Jeg har i denne artikkelen søkt å gi et eksempel på datadreven forskning med formål om å undersøke Fosses internasjonale teaterdistribusjon. Analysen har dreid seg om geografisk spredning, sosial struktur og organisatoriske forhold og har tatt utgangspunkt i empiriske data om 810 Fosse-produksjoner registrert i scenekunstdatabasen Sceneweb. Kartet som visualiserer den geografiske spredningen framhever betydningen av tre geografiske områder, Norge, Frankrike og Tyskland, som står for nesten halvparten av produksjonene, og viser med all tydelighet at Fosse, selv om han med rette kan kalles en verdensdramatiker, først og fremst er en europeisk dramatiker med global distribusjon. Jeg har videre demonstrert bruk av sosial nettverksanalyse for å identifisere og granske strukturelle trekk ved nettverket av scenekunstnere, oversettere og andre som har vært involvert i produksjonene. Den viser at den norsk-fransk-tyske hovedaksen reflekteres i nettverkets sosiale struktur. Ved å rette fokus mot scenekunstnerne, på bekostning av oversetterne som jo sjelden tar del i verken innstudering eller den faktiske, sceniske framføringen, trer imidlertid et større internasjonalt mangfold tydeligere fram.

Den globale Fosse-tradisjonen har en sosial kjerne som for en stor del peker hen mot Norge og til dels Sverige, og nettverksanalysen avdekker en relativt snever og eksklusiv gruppe på sju scenekunstnere som har investert spesielt mye av sitt virke i Fosse. Dette har de imidlertid i stor grad gjort innenfor rammene av transnasjonale, artistiske samarbeidskonstellasjoner som inkluderer scenekunstnere over store deler av Europa (om ikke verden). Dette er et funn som gir grunn til å nyansere det gjengse narrative om Fosses teatersuksess. Det er liten tvil om at Fosse-produksjonene til markante regissører som Claude Régy og Thomas Ostermeier omkring årtusenskiftet var av avgjørende betydning for Fosses europeiske gjennombrudd, særlig all den tid to oppsetninger som ofte framheves, Régys *Nokon kjem til å komme* og Ostermeiers *Navnet*, hadde premiere som del av programmet til hver sin prestisjetunge teaterfestival. Nettverksanalysen viser imidlertid at verken Régy eller Ostermeier framtrer som sentralnoder i det globale Fosse-nettverket. Régys nettverk omfatter kun tre produksjonsnoder og atten personnoder, mens Kai Johnsen til sammenligning kobler sammen atten produksjonsnoder og 122 personnoder. Fosses eventyrlige teatersuksess var ikke noe som oppsto av intet på en teaterscene i utkanten av Paris høsten 1999. Basisen for suksessen var i realiteten lagt på et tidligere tidspunkt, blant annet drevet fram av en internasjonal distribusjon som begynte med Johnsens ungarske oppsetning av *Barnet* i 1997, og denne distribusjonen ble over tid styrka av lignende transnasjonale scenekunstsamarbeider.

Undersøkelsen viser videre at festivaler har fungert som potente springbrett for Fosse som teaternavn. Internasjonale festivaler utgjør en arena for sosial relasjonsbygging på tvers av geografiske og språklige grenser, og det er regelen heller enn unntaket at ledelsen ved slike festivaler søker å hente inn «store» regissørnavn fra utlandet for å iscenesette hjemlige produksjoner. Også de tre fremste norske eksemplene, Festspillene i Bergen, Samtidsfestivalen og Den internasjonale Fosse-festivalen, viser dette.

Litteraturliste

- Bjørneboe, Therese. «Jon Fosse på europeiske scener». *Samtiden*. Nr. 1, 2003, s. 101-114.
- Bjørneboe, Therese. «Leiande europeiske regissørar satsar på Fosse». *Dag og Tid*. 22. november 2003. Nr. 47, årg. 42. Vedlegg om Jon Fosse, s. 20-21.
- Bjørneboe, Therese. «Mangfoldige Jon Fosse». *Aftenposten*. 10. september 2010. Nr. 349, årg. 151. Kultur, s. 10.
- Cournot, Michel. 1999. «Jon Fosse og Claude Régy vandrar saman til teatrets tindar». *Dag og Tid*. 4. november 1999. Nr. 44, årg. 38, s. 14-15.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fosse, Jon. 1988. *Stängd gitarr*, overs. av Steve Sem-Sandberg. Stockholm: Bonnier.
- Gephi. «Gephi Tutorial Layouts». Lastet ned 29.03.2023. <https://gephi.org/tutorials/gephi-tutorial-layouts.pdf>.
- Grøndahl, Carl Henrik. 1996. *Arvaktens dramatik: Bergensprosjektet på Den Nationale Scene 1986-1996*. Oslo: Aschehoug.
- Gullberg, Berit. 2023. *Gaffelgründ 1 A: Minnen ur teaterförlaget Colombines historia*. Stockholm: Pajazzo Förlag.
- Hanssen, Jens-Morten. 2018. *Ibsen on the German Stage 1876-1918: A Quantitative Study*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Holst-Hansen, Thomas. 2001. «Fosse-skalden». *Verdens Gang*. 24. mars 2001. Nr. 82, s. 42.
- Hyldig, Keld. 2011. «Twenty Years With The International Ibsen Festival». *Ibsen Studies* 11:01, s. 21-50.
- Kadushin, Charles. 2012. *Understanding Social Networks: Theories, Concepts, and Findings*. Oxford: Oxford University Press.
- Knowles, Ric. 2022. *International Theatre Festivals and 21st-Century Interculturalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rasmussen, Anders Juhl, og Thomas Hvid Kromann (red.). 2021. *Danske forfatterarkiver*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Røssaak, Eivind (red.). 2010. *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Oslo: Novus Press.
- Seiness, Cecilie N. 2009. *Jon Fosse: Poet på Guds jord*. Oslo: Samlaget.
- Thorheim, Kirsti Mathilde. 2008. *Tyngda av ein forfattarskap. Jon Fosses litterære og sceniske rom: Korleis dokumentere ein verdsdramatiker?* Ørsta: Nynorsk kultursentrum.
- Tønnessen, Jon Carlstedt. 2023. «Jon Fosse Heatmap». Lastet ned 12.07.2023. <https://github.com/joncto/Jon-Fosse-Heatmap>
- Vardøen, Thor. 1999. «Noko må det vel vere med stykka mine...». *Dag og Tid*. 4. november 1999. Nr. 44, årg. 38, s. 14-15.

Det kroppslige arkivet: Om minnepraksisen i Mette Edwardsens *En lys sommers usigelige smerte*

Nina Helene Jakobia Skogli

Abstract

In recent decades, the question of how to document and archive a performance has been linked to the discussion of the ontological dimension of performance, where the chapter «The Ontology of Performance» (1993) by Peggy Phelan has been frequently cited. «Performance's only life is in the present» (p. 146). This claim has led to a discussion about how spectator memory can be a method for documenting and archiving performances (Barba, 1990; Demetriou, 2017; Kozel, 2017; Reason, 2006; Schneider, 2011), by highlighting the epistemological potential of the performance as a contrasting perspective (Skogli, 2022).

Starting from this latter perspective, the performance *En lys sommers usigelige smerte* by choreographer Mette Edvardsen is analyzed. The project borrows its title from a collection of poems by Ruth Maier and was carried out over several Saturdays late in the summer of 2022 in Vigelandsparken. Here, the audience was tasked with learning a poem by Maier by heart through a collective memorization process. The project thus thematizes memory as an archive, in addition to Maier's life and work. The article explores how the performance invites the audience member to a practice as an embodied memory archive. How do you carry the poem on with you? And how does one relate to Ruth Maier, both as the author of the poem and as a symbol in our collective memory culture?

Om forfatteren

Nina Helene Skogli er postdoktor i det tverrfaglige forskningsprosjektet Making Memories. Hun er tidligere doktorgradsstipendiat og universitetslektor ved UiA. Hun arbeider også som forsker ved Falstadsenteret, som er et museum, minnested og senter for menneskerettigheter. I Ph.d.-prosjektet *Å tenke gjennom affekt: Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater* undersøkte hun det kritiske potensialet i tilskueropplevelser preget av affektiv usikkerhet. Hun undersøker også det performative aspektet – hva den affektive usikkerheten gjør med oss som tilskuere og hvordan vi bearbeider den som erfaring.

Skogli er tidligere formidler og utstillingskoordinator ved Kristiansand Kunsthall. Hun arbeider også som frilans kritiker, pedagog og utøver.

Epost: nina.skogli@uia.no

Teatervitenskapelige studier 2023 © Nina Helene Jakobia Skogli

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

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/>)

Det kroppslige arkivet: Om minnepraksisen i Mette Edwardsens *En lys sommers usigelige smerte*

Om man var en tilfeldig fotgjenger i Vigelandsparken en lørdag sensommeren 2022, kunne man høre en liten gruppe mennesker repetere setninger og resitere dikt for hverandre ved skulpturen med tittelen *Ovrrasket*. Hvordan denne lille scenen kan ha sett ut for en utenforstående er jeg ikke helt sikker på, men jeg antar at det kan ha virket som en intim situasjon med personer i dyp konsentrasjon som stotret seg prøvende gjennom setninger. Den 27. august og 17. september var jeg selv en del av en slik gruppe, hvor vi satt på benker i nærheten av skulpturen, med sol i ansiktene og memorerte dikt av Ruth Maier. Denne memoreringspraksisen er del av performansen *En lys sommers usigelige smerte* av koreografen Mette Edvardsen.¹ Performansen tar utgangspunkt i Maiers diktsamling ved samme navn. Maiers livshistorie har blitt en del av den norske minnekulturen de senere tiårene, hovedsakelig gjennom funnene av hennes dagbøker som Jan Erik Vold redigerte og utga i 2007 med tittelen *Ruth Maiers dagbok. En jødisk flyktning i Norge*. Maier ankom Norge i 1939 som jødisk flyktning fra Østerrike. Her levde hun i eksil frem til hun ble deportert til Auschwitz i 1942 og drept i gasskammeret den 1. desember samme år. Samlingen med Maiers dikt og prosaskisser, skrevet mellom 1939 og 1942, ble først utgitt i 2012.²

Å memorere et dikt av Ruth Maier

I performansen møter vi tilskuere opp ved skulpturen, som Maier angivelig skal ha stått aktmodell for. Her treffer vi to utøvere som har lært seg flere dikt fra samlingen, og som resiterer de for de oppmøtte. Deretter får tilskuerne i oppgave å lære et av diktene som utøverne har

¹ Performansen fant først sted kl. 14.00 lørdag 18. juni 2022 og ble fremført kl. 14.00 hver lørdag fra og med 20. august til og med 17. september 2022. Det var gratis å delta og åpent for alle. Performansen er utviklet av Mette Edvardsen i forbindelse med utstillingen PARADE, kuratert av Håkon Lillegraven og Bjørn Hatterud. Utøvere: Ann-Christin Kongsness, Marte Reithaug Sterud, Martin Lervik, Marit Ødegaard, Martin Slaatto, Andrea Skotland og Mette Edvardsen Vigelandmuseet, «Parade sideprogram: «En lys sommers usigelige smerte» av Mette Edvardsen.»
<https://vigeland.museum.no/arrangement/parade-sideprogram-en-lys-sommers-usigelige-smerte-av-mette-edwardsen>; Mette Edvardsen, *En lys sommers usigelige smerte*, 2022. Performance..

² Vibeke Kieding Banik, «Ruth Maier,» i *Store norske leksikon*, red. (u.å.); Ingeborg Helleberg, «Ruth Maiers kjærlighet til kvinner: Berøringsangst i minnekulturen,», red. Dag Hundstad, et al., *Skein lokalhistorie. Kulturhistoriske perspektiver på sammekjønnsrelasjoner og kjønnsoverskridelse* (Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2. september 2022)..

memorert. Utøverne hjelper til og instruerer oss i denne kollektive memoreringsprosessen. «[N]år de [tilskuerne] går tar de med seg i minnet diktet de har lært. Tanken er at disse diktene og prosaskissene, gjennom sommeren og tidlig høst, både vil leses og memoreres av flere, og forflytte seg videre ut i byen og i tiden».³ Performansen tematiserer dermed minnet som praksis og arkiv, i tillegg til Maiers liv og arbeid.

Edwardsen har i tidligere arbeid også tematisert minnet, blant annet gjennom det pågående prosjektet *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* som kan beskrives som et bibliotek av levende bøker. Her har utøvere memorert en bok, som man som tilskuer kan få låne og «lese» - som oftest i en en-til-en situasjon i et stille hjørne av et bibliotek. Edwardsen beskriver at utgangspunktet for prosjektet handlet om å utforske og etablere «a counter-path for other visions of memory, time and labour to thrive in».⁴ I *En lys sommers usigelige smerte* inviteres også tilskueren til å ta aktivt del i denne praksisen, å bære diktet med videre i tid og rom.

At forfatteren av diktet man lærer er Ruth Maier, og at hennes diktsamling danner utgangspunkt for *En lys sommers usigelige smerte*, er en sentral del av opplevelsen og hvordan man tilnærmer seg denne memoreringspraksisen. Artikkelen vil derfor utforske hvordan man som tilskuer tar del i denne praksisen, og hva slags erfaringspotensialer det gir. Hvordan bærer man diktet med seg videre? Hvordan forholder man seg til Ruth Maier som forfatter av diktet? Dette vil bli undersøkt gjennom en dramaturgisk, erfaringsorientert forestillingsanalyse. Til grunn for denne metodiske tilnærmingen ligger en større fagdiskusjon om forestillingens ontologi, som er interessant å se nærmere på i forbindelse med en performance som *En lys sommers usigelige smerte* – som nettopp handler om tid, minne, praksis og varighet.

En fagdiskusjon om teateret som medium

Spørsmålet om hvordan man kan dokumentere og arkivere en forestilling har de siste tiårene vært knyttet til diskusjonen om forestillingens ontologi, hvor kapittelet «The Ontology of Performance» av Peggy Phelan har blitt hyppig sitert.⁵ Her skriver Phelan: «Performance's only life is in the present».⁶ Hun forklarer at siden forestillingen kun eksisterer i øyeblikket er dens ontologi *forsvinning*. Den kan verken bli dokumentert, arkivert eller reprodusert, fordi den vil da være noe *annet*. Den ontologiske dimensjonen kommer særlig til syne når hun skriver:

³ Vigelandmuseet, «Parade sideprogram: «En lys sommers usigelige smerte» av Mette Edwardsen».

⁴ Mette Edwardsen et al., «Introduction» i *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine: A book on reading, writing, memory and forgetting in a library of living books*, red. Mette Edwardsen, et al. (Belgia: Mousse Publishing & osloBIENNALEN, 2019), 5.

⁵ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London & New York: Routledge, 1993).

⁶ Ibid., 146.

«Performance's being [...] becomes itself through disappearance».⁷ Forestillingen forsvinner, den er transitorisk og eksisterer kun i øyeblikket. Dette tankesettet har vært av stor betydning innenfor teater, performance og dans som fagfelt, og har gitt et særskilt fokus på forestillingens singulære her-og-nå.⁸ Matthew Reason peker på nettopp dette:

One of the most prominent and recurring definitions of live performance – whether of theatre, performance art, dance or music – is that it is fundamentally ephemeral. More than simply being short-lived or lacking permanency, ephemerality describes how performance ceases to be at the same moment as it becomes.⁹

Til tross for betydningen som dette tankesettet har hatt, har det også vært kilde til en større fagdiskusjon som blant annet har dreid seg om denne definisjonens muligheter og begrensinger. Et av spørsmålene som har blitt diskutert er *om* en forestilling kan arkiveres, og i så fall hvordan? Påstanden om forestillingens ontologi som forsvinning har ledet til refleksjoner om hvordan tilskuerminnet kan være en metode for å dokumentere og arkivere forestillinger,¹⁰ blant annet ved å fremheve forestillingens epistemologiske potensial som et kontrasterende perspektiv.¹¹ Om «forestillingen som forsvinning» representerer et tankesett innenfor teater- og performancestudier, kan tankesettet om «forestillingen som erfaring» representere et alternativ hvor forestillingens muligheter for å igangsette lengre erfaringer og bearbeidelsesprosesser blir fremhevet. Sistnevnte er interessert i hvordan forestillingen *blir* og *virker* i oss. Dette er et kontrasterende tankesett som ikke har som hensikt å devaluere definisjonen om forestillingen som flyktig, men som heller løfte frem forestillingens epistemologiske potensialer. Slike performative, erfaringsprosesser forutsetter tid for bearbeidelse hos tilskueren, også utenfor forestillingens «her-og-nå»-rammer.

⁷ Ibid.

⁸ Dette tankesettet har i stor grad bidratt til å forme hvordan vi snakker om teater og performance som medium. Å omtale det som flyktig og kun eksisterende i øyeblikket er en velkjent definisjon og måte å omtale en forestilling på, som historisk har vært viktig for fagfeltet vårt. I utviklingen av teatervitenskap som fagfelt var denne definisjonen av forestilling som medium sentral for å markere et forskningsobjekt radikalt ulikt fra teksten som forskningsobjekt, som stod i sentrum i litteraturvitenskapen. xxx«Å tenke gjennom affekt: Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater» (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Agder, 2022), 77.

⁹ Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 1.

¹⁰ Se f.eks. Eugenio Barba, «Four spectators,» *The Drama Review* 34, no. 1 (1990); Panayiota A Demetriou, «Remembering Performance Through the Practice of Oral History,» i *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, red. Toni Sant (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2017); Susan Kozel, «The Archival Body: Re-enactments, affective doubling and surrogacy,» *Medium* (2017); Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*; Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London & New York: Routledge, 2011); Diana Taylor, *Performance*, overs. Abigail Levine (Durham & London: Duke University Press, 2016).

¹¹ Se kapittel 4 og 5 i Skogli, «Å tenke gjennom affekt: Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater,».

Erfaringsorientert forestillingsanalyse: Betydningen av tilskuerminnet

I *Utopia in Performance* skriver Jill Dolan at forestillingens ontologiske status som forsvinnende byr på noen utfordringer for å skulle skrive om forestillinger. «How can we capture [...] the ineffable emotion it provokes in its moment of presence?»¹² Men om man er interessert i bearbeidelsesprosessene som en forestilling kan igangsette, byr ikke nødvendigvis dette på en utfordring – men snarere en mulighet for å undersøke hvordan en forestilling kan *virke* over tid. Her er tilskuerminnet av særskilt betydning. Hva husker vi fra forestillingen? Hvordan føles det å minnes de spesifikke opplevelsene? Hvordan bearbeider vi dette, og bærer det med oss videre – som et kroppslig, levende arkiv?

Reason foreslår at vi nærmer oss slike resepsjonsprosesser som en form for fortsettelse av forestillingen – altså som en del av den teatrale hendelsen.¹³ At det individuelle minnet er transformativt og til tider ustabil ses ikke på som en utelukkende metodisk utfordring, men snarere en måte å dokumentere hvordan forestillingen bearbeides over tid. Minner er også en kreativ prosess, som reflekterer noe om hva som er viktig akkurat i det øyeblikket man minnes noe.¹⁴ Når det gjelder *En lys sommers usigelige smerte* ligger praksisen og det å minnes diktet i selve performancekonseptet – varigheten og tilskuerminnet blir dermed en forutsetning for prosjektet.

I den følgende analysen tar jeg utgangspunkt i mitt eget tilskuerminne av de to lørdagene jeg deltok i *En lys sommers usigelige smerte*, og praksisen som etterfulgte ved å memorere to ulike dikt av Ruth Maier. Dette er en kontinuerlig praksis som jeg fremdeles tar del i. Den metodiske tilnærmingen til erfaringsorientert forestillingsanalyse og betydningen av tilskuerminnet ble enda tydeligere for meg da jeg mistet min notatbok på en flyplass kort tid etter jeg hadde tatt del i performansen. Her hadde jeg tatt notater rett etter besøkene i Vigelandsparken, skrevet ned umiddelbare tanker og assosiasjoner, i tillegg til å notere ned de to diktene jeg hadde lært etter minnet. Min første reaksjon på å miste denne notatboken var at jeg som forsker nå stod helt uten noen form for empiri, før jeg innså at det tross alt er min praksis og mitt minne som danner det viktigste empiriske materiale for denne analysen.

¹² Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding hope at the theatre* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005), 9.

¹³ Matthew Reason, «Asking the audience: Audience research and the experience of theatre,» *About Performance* 10(2010): 26., original kursivering.

¹⁴ Astrid Erll, *Memory in Culture*, overs. S. B. Young (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 8.

Å øve oss sammen

Den første lørdagen jeg deltok i performancen *En lys sommers usigelige smerte* brukte jeg og min kollega noe tid på å navigere oss gjennom parken for å finne riktig skulptur og oppmøteplass. Da vi kom frem til skulpturen *Overrasket* slo det meg at posituren som var fanget i stein minnet meg mer om noen som forsøkte å beskytte og skjermes seg, heller enn noen som var overrasket. Samtidig ble jeg klar over at jeg allerede nå begynte å tolke dette i lys av informasjonen om at Ruth Maier skal ha vært aktmodell for denne skulpturen. På søylen som skulpturen stod på var det plassert to bøker – Maiers diktsamling og hennes dagbok, redigert av Jan Erik Vold.

Vi var en gruppe på kanskje 14-16 mennesker som hadde møtt opp til performancen, og etter en kort introduksjon til prosjektet av Mette Edvardsen ble vi delt i to grupper hvor vi fulgte hver vår utøver. Gruppen jeg var del av plasserte oss i den ene halvdel av sirkelen rundt skulpturen, og den andre gruppen befant seg i den andre halvdel. Vi satte oss på parkbenkene, og utøver Marit Ødegaard stod noen meter foran oss da hun først resiterte to dikt som hun selv hadde valgt ut fra samlingen. Vi skulle lære oss ett av disse diktene, «Stue», og Ødegaard ga oss en ny muntlig overlevering av diktet i sin helhet. Det er ikke et særlig langt dikt, og mine første opplevelser av «Stue» var at det skled inn og ut av en rytme – som om ordene etter hvert fant en stødig mars, for så å falle ut av det igjen. Det er en sårhet i diktet som jeg ikke helt fikk taket på ved de første gjennomlysningene. Det ga en nysgjerrighet ovenfor teksten.

Prosessen med å lære diktet foregikk nærmest etappevis, ved at Ødegaard først delte diktet i setninger som hun først sa høyt, deretter repeterte vi i kor. Dette gjorde vi flere ganger før vi gikk videre til neste setning eller delsetning. Deretter ble setningene slått sammen i litt lengre partier, hvor vi igjen repeterte høyt etter Ødegaard. For å unngå flate og monotone repetisjoner instruerte hun oss i å finne en rytme, eller melodi, i partiene – i tillegg til å støtte opp memoreringen ved å danne oss indre bilder eller legge på fysiske gester om vi hadde behov for det. Neste steg i prosessen var å gå sammen med sidemann og fremsi diktet for hverandre. Her skiftet situasjonen seg fra en større kollektiv læringsprosess, til mer intime møter hvor man kanskje måtte fremsi diktet for en mulig fremmed. Anette Therese Pettersen beskrev det som skjørt og oppbyggende på samme tid. «Overleveringen av diktet var utelukkende muntlig, og underveis fremsa vi også diktet i mindre grupper. Det var en veldig skjør situasjon, hvor både jeg og flere av de andre følte oss sårbare og samtidig støttet av de andre i vår kollektive memoreringsprosess».¹⁵

¹⁵ Anette Therese Pettersen, «Vemod og stille eufori over livet,» Scenekunst.no, <https://www.scenekunst.no/sak/vemod-og-stille-eufori-over-livet/>, avsn. 9; Edvardsen, *En lys sommers usigelige smerte*.

Metaforer for minnet

Deler av denne memoreringsprosessen minnet meg også om en praksis som jeg ikke har gjort siden jeg selv gikk i grunnskolen – hvor det å lære noe utenat er forbundet med å «pugge» til en prøve. Så hva slags praksis er det egentlig performansen etterspør av sine deltagere? Å *memorere* noe betyr ifølge Det Norske Akademis Ordbok å «innprente i hukommelsen; lære utenat» som gir oss muligheten til å «kalle fram (noe) i minnet». ¹⁶ Å pugge, eller lære noe utenat, gir nærmest maskinelle assosiasjoner – noe som mange av metaforene knyttet til minne og memorering bærer preg av. «We are accustomed to thinking of memory today in both science and our everyday life as some kind of container or archive for *storing* information or experiences». ¹⁷ Som eksempler på vanlige metaforer for minnet nevner Awad, Brescó og Wagoner kister, skuffer, hvelv, og arkiv. I måten de omtaler disse metaforene på, særlig sistnevnte, siktes det til en mer konvensjonell forståelse av arkivet som et sted der man kan bla seg frem til gamle dokumenter, børste støvet av dem, og finne dem helt uforandret og intakte.

Det engelske uttrykket for å lære noe utenat er interessant i denne sammenhengen. «Learning by heart» som metafor for minnet og memorering representerer noe annet enn de konvensjonelle kontainer- og arkivmetaforene. For meg peker uttrykket «learning by heart» på den kroppslige og affektive forbindelsen med minnet. Kroppen er sentral i denne prosessen, fremfor å lagre noe i et hvelv eller konvensjonelt arkiv. ¹⁸ Dette er et uttrykk som Edwardsen selv bruker når hun beskriver praksisen i *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*.

Memory has become superfluous and redundant, and forgetting is a virtue and a quality – as technology promises unlimited capacities, all we need to do is to learn how to navigate it. But technology does not simply make information available, it also shapes the way we relate to it and what information is [...] But learning by heart is not about acquiring knowledge in the form of information, of merely entering the content into one's head. It is precisely the act of assuming an activity over time, of doing it again and again, that has laid the foundation of the project *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. ¹⁹

¹⁶ «Memorere», i *Det Norske Akademis Ordbok*, red. (u.å.).

¹⁷ Brady Wagoner, Ignacio Brescó, og Sarah H. Awad, *Remembering as a Cultural Process*, (Springer, 2019). 2., original kursivering.

¹⁸ Jeg bruker begrepet konvensjonelt arkiv for å markere et skille mellom arkivet som digitalt eller fysisk rom som lagrer dokumenter, objekter og lignende, og det kroppslige arkivet jeg utforsker i denne artikkelen. I *The Archive and the Repertoire* skiller Taylor mellom det konvensjonelle arkivet – dokumenter og andre objekter som er «resistant to change» - og det hun kaller *repertoire*. Taylor skriver at i motsetning til det konvensjonelle arkivet baserer repertoireet seg på kroppslig (embodied) praksis og viten – det jeg her kaller for det kroppslige arkivet. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham & London: Duke University Press, 2003), 19-22.

¹⁹ Mette Edwardsen, «When time has fallen asleep,» i *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine: A book on reading, writing, memory and forgetting in a library of living books*, red. Mette Edwardsen, et al. (Belgia: Mousse Publishing & osloBIENNALE, 2019), 17-18.

Å gjøre aktiviteten igjen og igjen er noe vi blir bedt om å gjøre der og da i performancen, sammen med utøver og deltagere – og videre når vi skal huske diktet på egen hånd. I denne prosessen ligger det også noe kroppslig, som er helt sentral for praksisen vi inviteres inn i.

Repetisjoner og øving – huske og glemme

Å fremsi et dikt muntlig er kroppslig handling, som gjør at memoreringsprosessen både er repetitiv, sanselig og affektiv på samme tid. Etter hvert som jeg hadde gjentatt diktet mange ganger, kunne jeg huske hvilken setning som fulgte etter den andre basert på hvordan de «føltes i munnen og kroppen». Her hadde melodien i hvordan vi fremsa diktet stor betydning for hvordan jeg opplevde å få det man i dagligtalen kaller for muskelminne i relasjon til teksten. Jeg kunne kjenne etter hvordan stemmen skulle følge en melodi, hvordan denne melodien formet en rekke av ord, og videre hvordan holdningen i kroppen fulgte etter i de ulike partiene av diktet. Når jeg senere har gjentatt diktet for meg selv eller for andre har denne kroppsliggjøringen hjulpet meg med å sette meg på sporet av glemte ord eller setninger.

Når jeg forlot Vigelandsparken denne lørdagen kjente jeg på en ansvarsfølelse når det kom til å bære dette diktet videre i tid og rom. Det opplevdes som en viktig praksis jeg nå hadde blitt introdusert for, selv om jeg ikke riktig klarte å sette ord på *hvorfor* den er viktig. I denne første tiden var jeg mest opptatt av å faktisk huske diktet, og å klare det uten å la meg støtte av notater eller å gå til selve kilden – diktsamlingen. Av en eller annen grunn kjentes det ut som å jukse. Dermed la jeg mye vekt – og dermed press – på at min hukommelse skulle være eneansvarlig for å bære diktet. De første dagene opplevde jeg at diktet var relativt tilgjengelig, og jeg kjente på en mestringsfølelse når jeg sa det høyt for meg selv. Men etter hvert som tiden gikk ble jeg i tvil om jeg hadde byttet ut enkelte ord i noen av setningene, og denne tvilen ble gnagende. Det satte i gang spørsmål om hva det betyr for den individuelle praksisen om minnet mitt faktisk begynner å endre på det opprinnelige diktet? Jeg begynte å lure på om jeg hadde satt for strenge rammer for den individuelle praksisen min. Det kjentes ut som at jeg hadde et sett med spilleregler som ikke helt passet for prosessen. Logikken min var at om jeg skulle fungere som et kroppslig arkiv for diktet, så må minnet være fullgodt og ansvarlig for å «lagre» det. Her ser jeg at jeg siktet mot en form for lagring som kan minne om hvordan det konvensjonelle arkivet lagrer dokumenter og objekter.

Siden jeg allerede kjente til Edwardsens prosjekter, vendte jeg tilbake til noen tekster om praksisen som ligger til grunn for *En lys sommers usigelige smerte*. Her ble jeg konfrontert med min egen logikk – jeg hadde fokusert for mye på minnet som lagring, fremfor minnet som en kontinuerlig praksis. Edvardsen skriver:

Learning a book by heart is a continuous process of remembering and forgetting. There is nothing final to achieve. And this is precisely the promise of the project, a promise of commitment, to engage in an ongoing activity, to be in a constant state of becoming.²⁰

Med det ble fokuset mitt omjustert. Det var ikke så farlig om jeg opplevde minnet som feilbarlig, fordi jeg kunne vende tilbake til det opprinnelige diktet og lære det på nytt. Det viktige i denne praksisen er heller det å *gjøre* det. Å være i denne kontinuerlige prosessen hvor man har forpliktet seg til å bære diktet videre, på tross av at man veksler mellom å huske og glemme.

Da jeg opplevde performansen på nytt lørdag 17. september ble jeg delt inn i gruppen hvor Edvardsen var utøveren som skulle lære bort et dikt av Maier. Denne lørdagen ble det også arrangert Oslo Maraton, og rett ved skulpturen var det rigget opp et band som spilte for løperne. Volumet var overdøvende, og vi ble nødt til å forflytte oss til atriet i Vigelandmuseet. For å komme oss dit måtte vi navigere mellom løpere, funksjonærer og sperringer. Da vi satte oss ned på benkene i atriet tror jeg flere av oss var noe forfjamset av reisen gjennom maraton-sirkuset. Som ansvarlig for performansen kan det tenkes at også Edvardsen hadde blitt det. I prosessen med å lære bort diktet ble hun ved et par anledninger stående fast. Hun husket ikke setningen eller det spesifikke ordet som fulgte. Da tok hun opp en liten notatbok fra sekken sin hvor hun hadde skrevet ned diktet for hånd. Hun sjekket, og kom på sporet av diktet igjen, for så å legge bort notatboken.

Jeg opplevde det som betryggende å se dette i praksis, fordi det tok bort forventningen om minnet som «hermetisk lagring». Samtidig gjorde det meg oppmerksom på at man selv er ansvarlig for å forme sin individuelle, kroppslige arkivpraksis. For Edvardsen var det å vende seg til notatboken med det håndskrevne diktet en del av hennes praksis. For andre kan det kanskje være å gå til selve diktsamlingen, til noen stikkord skrevet på en post-it på kjøleskapet, eller til et indre bilde som man brukte i memoreringsprosessen i parken. Kanskje det å si det høyt – kjenne melodien i munnen og muskelminnet – fungerer godt for noen. Slik sett handler praksisen både om å huske diktet av Maier, samt undersøke og finne frem til de verktøyene som fungerer for en selv når man kontinuerlig veksler mellom å øve, huske og glemme. Her kan man også spore en interessant bevegelse fra den kollektive memoreringen der og da i performansen, til en mer individuell praksis – som igjen kan bli kollektiv i det man velger å dele diktet med noen andre.

²⁰ Ibid., 19.

Det kollektive minnet

Hittil har jeg sett på hvordan performansen fasiliterer en kollektiv memoreringsprosess, som videre gir en individuell praksis når det kommer til å huske diktet. Som nevnt er en sentral del av opplevelsen og praksisen at det nettopp er et dikt av Ruth Maier som vi skal bære med oss i minnet. I den forbindelse er det relevant å se til begrepet *kollektivt minne*, og undersøke hvordan Ruth Maier trer frem som symbol og performativ figur i performansen og den etterfølgende praksisen.

Minnestudier bærer preg av å være et bredt og tverrfaglig forskningsfelt med et mangfold av begreper for å beskrive hvordan minner opptrer i vår kultur. En felles definisjon, skriver Unni Langås, er «at et minne handler om hendelser og erfaringer i fortiden som fortsatt virker og har betydning i nåtiden».²¹ Hun legger til at minner er en måte å bearbeide fortiden på, som betyr at minner ikke bare er et individuelt fenomen, men også et kollektivt. I motsetning til det individuelle minnet, representerer det kollektive minnet en kulturs felles fortid og de aktuelle praksisene som finnes her og nå for å minnes denne fortiden.²² I likhet med det individuelle minnet, er heller ikke det kollektive en statisk størrelse. Det består av en dynamisk prosess av å huske og glemme – som Edvardsen også poengterer i sin praksis. Astrid Erll setter det kollektive minnet i sammenheng med hva slags behov en gruppe eller et samfunn har til enhver tid:

Versions of the past change with every recall, in accordance with the changed present situation. Individual and collective memories are never a mirror image of the past, but rather an expressive indication of the needs and interests of the person or group doing the remembering in the present.²³

I studien av kollektive minner er det å forske på mediering og remediering av minner helt sentralt, for det kan hjelpe oss med å si noe om hvordan de blir rekonstruert, kommunisert og hvordan de *virker* på oss i nåtiden.²⁴ I forlengelsen av det er det viktig å presisere at på et analytisk nivå kan man skille mellom individuelt og kollektivt minne, men at de i virkeligheten henger tett sammen²⁵ – noe som også kommer til syne i min erfaring av *En lys sommers usigelige smerte*. Mitt bilde av Ruth Maier er på forhånd formet av et kollektivt minne, hvor hun har blitt trukket frem som en jødisk kvinne som ble deportert.

²¹ Unni Langås, *Krigsminner i samtidslitteraturen* (Bergen: Fagbokforlaget, 2023), 16.

²² Ibid.

²³ Erll, *Memory in Culture*, 8.

²⁴ Ann Rigney viser til en sosialkonstruktivistisk modell som tar utgangspunkt i at minner om en felles fortid er konstruert og rekonstruert, mediert og remediert, i nåtiden – heller enn å anse minner som en blek gjenoppliving av fortiden. Ann Rigney, «Plentitude, scarcity and the circulation of cultural memory», *Journal of European Studies* 35, no. 1 (2005): 14.

²⁵ Langås, *Krigsminner i samtidslitteraturen*, 17.

Her er imidlertid konteksten for *En lys sommers usigelige smerte* interessant å se nærmere på, når det kommer til hvordan min generelle kjennskap til Ruth Maier ble utvidet gjennom deltagelsen i performansen.

Den kontekstuelle innrammingen

Prosjektet ble arrangert som en del av sideprogrammet til utstillingen PARADE kuratert av Bjørn Hatterud og Håkon Lillegraven. Utstillingen inngikk som Vigelandmuseets markering av Skeivt Kulturår 2022 og skulle vise et skeivt blikk på museets samling og historie.²⁶ Sideprogrammet til utstillingen bestod av *En lys sommers usigelige smerte* og performansen *Treffpunkt – et cruisingarkiv* av Ulf Nilseng og Corentin JPM Leven som omhandlet sex mellom menn i Frognerparken, både før og etter at homofili ble avkriminalisert i 1972. Ifølge beskrivelsen av denne performansen, fungerer scenekunstnerens kropper som levende arkiver for historier om «cruising» og seksuell frigjøring.²⁷ Her er det interessant å se at kroppen som arkiv er et tema, i likhet med *En lys sommers usigelige smerte*. I konteksten av PARADE og dets sideprogram trer også det skeive fram som en tydelig tematikk.

Utgivelsen av dagboken og diktsamlingen til Maier har de siste tiårene vært sentrale bidragsytere i å gjøre henne til et symbol for holocaustofre i Norge. Men hun er også et symbol for skeiv kjærlighet,²⁸ blant annet gjennom sin relasjon til Gunvor Hofmo, selv om dette har vist seg å være et underordnet tema i minne- og holocaustforskningen.²⁹ Ingeborg Helleberg forklarer:

Et unikt og viktig aspekt ved Maiers tekster er imidlertid at hun åpent drøfter kvinnelig homoseksualitet i en tid da dette både var skambelagt og delvis forbudt. I dagbøkene sine dokumenterer hun homofobien i den østerrikske og norske kulturen og formidler sin egen frykt for å ikke passe inn i den heteronormative matrisen. Så vidt meg bekjent er Ruth Maier, i tillegg til å være den eneste kvinnen, det eneste jødiske tidsvitnet som eksplisitt skriver fra et skeivt perspektiv under okkupasjonstiden i Norge.³⁰

Maiers legning er ikke et eksplisitt eller uttalt fokus i selve performansen, men konteksten bidrar til å peke på dette aspektet ved hennes liv. Performansen vekker en nysgjerrighet hos meg ovenfor Maier, både som skrivende menneske, hennes liv og som performativ figur i vår

²⁶ Vigelandmuseet, «PARADE,» <https://vigeland.museum.no/utstillinger/parade>.

²⁷ «PARADE sideprogram: “Treffpunkt - et cruisingarkiv” av Ulf Nilseng og Corentin JPM Leven,» <https://vigeland.museum.no/arrangement/parade-sideprogram-ulf-nilseng-og-corentin-jpm-leven-treffpunkt-et-cruisingarkiv>.

²⁸ I likhet med Helleberg bruker jeg begrepet «skeiv» som en norsk variant av begrepet «queen». Queerteori er et stort fagfelt som har til felles å utfordre normative forestillinger om kjønn, femininitet og maskulinitet. Begrepet skeiv kan overskride kategorier som lesbisk eller homoseksuell, og åpner opp for ulike kjønnsuttrykk og praksiser. Her er det viktig å påpeke at Maier satte spørsmålstegn ved sin egen seksualitet, og skrev om sin tiltrekning til både menn og kvinner. Helleberg, «Ruth Maiers kjærlighet til kvinner: Berøringsangst i minnekulturen,» 260-261, 285; Jen Gieseck, «Queer Theory,» i *Encyclopedia of Social Problems*, red. V. N. Parillo, et al. (Thousand Oaks: Sage Publications, 2008).

²⁹ Helleberg, «Ruth Maiers kjærlighet til kvinner: Berøringsangst i minnekulturen,».

³⁰ Ibid., 259-260.

kollektive minnekultur. Som Helleberg påpeker, ble Maier drept fordi hun var jøde – ikke fordi hun var skeiv.

Likevel er hennes seksualitet og hennes kjærlighetsrelasjoner til kvinner åpenbart relevante, både fordi det påvirket livssituasjonen hennes og de valgene hun tok under jødeforfølgelsen i Norge, og fordi skeive stemmer i holocaustminnekulturen er underrepresentert [...] I tillegg er hun en stemme som utforsker flere minoritetsperspektiver samtidig: Hun diskuterer betydningen av sin jødiske identitet parallelt med at hun utforsker ulike ikke-heteronormative relasjoner.³¹

Konteksten for performansen bidrar dermed til å utvide mitt bilde av Maier, fra å være et holocaustoffer til å også være et skrivende menneske som utforsket en rekke viktige temaer gjennom sine tekster.

De klebende affektene

Da jeg skulle lære meg et nytt dikt den 17. september var det særlig en opplevelse hvor det individuelle og kollektive minnet ble tett sammenvevd. Dette var også en affektiv opplevelse, hvor affektene bidro med å forsterke overgangene mellom minner, tanker, følelser, og indre bilder.³² Da vi satte oss ned på benkene i atriet denne lørdagen resiterte Edvardsen et dikt for oss med tittelen «Til Mamma». Situasjonen opplevdes som veldig intim, til tross for at lyden av Oslo Maraton kunne høres fra utsiden. I atriet var vi en liten gruppe mennesker som satt nært hverandre, og når jeg husker tilbake er lyden av sildrende vann fra fontenen mer fremtredende enn menneskestøy og musikk. Edvardsen hadde valgt ut dette diktet for å lære bort, og fortalte oss at dette var et av de aller siste diktene Maier skrev før hun ble deportert noen dager senere. Dette gjorde et veldig inntrykk der og da, og av alle øyeblikkene fra de to lørdagene er det dette som sitter sterkest i når jeg tenker tilbake.

Det er flere grunner til at tittelen på diktet sammen med den påfølgende informasjonen ga et varig inntrykk. For det første fikk jeg et tydeligere bilde av Ruth Maier – som ung, skrivende, utforskende og snart arrestert og deportert. Kan hende dette kom av at jeg visste mer om henne enn da jeg deltok i performansen første gang. Men mest av alt tror jeg at det hadde å gjøre med at jeg skapte meg et imaginært bilde av Maier i en prekær situasjon som tenkte på og lengtet etter sin mor. At hun kom til å bli deportert i løpet av de neste dagene visste hun ikke. Men kanskje var det noe ved den pågående jødeforfølgelsen og akkurat disse dagene som gjorde at tankene strakk

³¹ Ibid., 284-285.

³² Her anvender jeg et affektbegrep som ikke skiller seg tydelig fra følelser og emosjoner. Dette affektbegrepet ligger nærmere den såkalte Tomkins-skolen, hvor man anser affekter som sosialt konstruert – hvor de oppstår i møte mellom subjektet og dets omgivelser. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh University Press, 2014), 10.

seg etter moren som var i et annet land. Dette imaginære bilde skapte en affektiv investering.³³ Bilde av Maier ble sterkere i takt med den kroppslige opplevelsen av at halsen snørte seg til og leppene ble stramme.

Affekter og følelser bidrar som sagt med å forsterke overgangen mellom opplevelser og hvordan vi husker de. Sara Ahmed beskriver denne egenskapen ved affekter som klebende: «Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects».³⁴ Noen dager før den 17. september hadde jeg nettopp funnet ut at jeg selv skulle bli mamma for første gang – men jeg hadde ikke prosessert nyheten skikkelig. Dette øyeblikket fra *En lys sommers usigelige smerte* fikk meg både til å kjenne på det å lengte etter en mor eller en annen form for trygg havn, og til å tenke over hva det vil si å være det for noen andre. Denne sammensmeltningen av det veldig private ved min egen situasjon og det imaginære bildet av Maier gir et eksempel på hvordan det kan oppstå interessante og uventede vekselvirkninger mellom den individuelle praksisen og det kollektive minnet – og ikke minst hvordan det affektive forsterker denne virkningen. I ettertid står denne opplevelsen frem som noe som gjorde meg særlig emosjonelt investert i å huske dette diktet for fremtiden, også fordi det på et abstrakt nivå hjalp meg med å prosessere hva slags rolle jeg selv var og er på vei inn i. Det sementerte en slags underlig forbindelse mellom meg og diktet.

En kontinuerlig praksis

En lys sommers usigelige smerte inviterer til vekselvirkninger mellom det kollektive og individuelle på flere ulike måter. Praksisen som et kroppslig arkiv oppleves som individuell og privat idet man står utenfor performancehendelsen og må finne frem til egne verktøy som fungerer for å bære diktet videre. Samtidig ble diktet lært i en kollektiv memoreringsprosess, hvor vi var flere om å repetere og å øve. I etterkant har jeg også resitert diktene jeg har lært for mindre grupper – fordi jeg har opplevd at det å *dele* diktene med flere er en viktig del av min arkivpraksis. Det har vært viktig fordi det har kjentes meningsfylt å skulle dele Maiers tekster gjennom en slik intim, muntlig overlevering, i tillegg til at det har satt meg på sporet av det kroppslige i memoreringspraksisen – det å si det høyt og kjenne diktet bli til gjennom stemmen min. Å være et kroppslig minnearkiv for et dikt innebærer å være i en praksis som er kontinuerlig og transformativ. Praksisen kan ta ulike former og anvende forskjellige verktøy for å huske det aktuelle diktet. Men det affektive står igjen som en sentral virkning i denne prosessen.

En lys sommers usigelige smerte bød på intime møter i mindre grupper, og likedan bærer min praksis som minnearkiv preg av at jeg deler diktet med noen få utvalgte. Slik sett tilbyr ikke

³³ For mer om imaginære bilder som affektiv investering, se: Skogli, «Å tenke gjennom affekt: Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater.»

³⁴ Sara Ahmed, «Happy Objects,» i *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth (Duke University Press, 2010), 29.

performansen noen stor revidering av det kollektive minnet om Maier. Men det er en motivasjon for egen praksis å tenke på at idet jeg deler diktene hennes i en kollektiv sammenheng og forteller om mine erfaringer, er jeg kanskje en del av å bidra til mikroendringer av Ruth Maier som symbol.

Å tenke gjennom affekt

I tillegg til å fokusere på hva slags personlige erfaringer og form for kollektiv og individuell praksis *En lys sommers usigelige smerte* satte i gang, har denne analysen også fremhevet de affektive aspektene som ligger i tilskueropplevelsen. Her har jeg brukt *å tenke gjennom affekt* som en overordnet inngang til den erfaringsbaserte analysen. Det innebærer å spørre følgende spørsmål: Hvordan føles det å være i den spesifikke situasjonen? Hva kan denne affekten eller følelsen fortelle oss? Hva skjer prosessuelt idet vi begynner å analysere affektene, følelsene og tankene som medfølger?³⁵ «In this vein, you could say that the study of affectivity is aimed toward understanding the very well known phenomenon of being moved»³⁶. Det innebærer også at man undersøker disse spørsmålene over tid – ikke kun i performancens her-og-nå-situasjon. Hvordan føles det å tre inn i en kontinuerlig praksis med å huske et dikt av Ruth Maier? For Diana Taylor representerer forestillinger en form for epistemologi som gir en metodologisk linse for å forstå seg på deler av omverden.³⁷ I den forstand eger performansen til Mette Edvardsen seg veldig godt når det kommer til å undersøke de epistemologiske mulighetene for meningsdanning over tid, og hvordan dette henger sammen med *å tenke gjennom affekt*.

Når jeg i skrivende stund pauser opp for å resitere *Stue* og *Til mamma* for meg selv opplever jeg diktene som både skjøre og robuste i minnet mitt. Skjøre, fordi jeg er usikker på om jeg husker de ordrett. Har jeg utelatt en viktig del? Men robuste fordi de nå omfatter mer enn bare de memorerte ordene. Diktene har fått *en kropp* i minnet mitt som består av affektive opplevelser – eksempelvis hvordan ordene føles i munnen min, hva slags følelser og tanker diktene har utløst i meg, hvordan jeg har relatert diktene til mine omgivelser, og hvem jeg har delt diktene med. Denne kroppen vokser i takt med at jeg vender tilbake til praksisen med (u)jevne mellomrom. Og for å illustrere hvordan praksisen har foldet seg ut over en lengre tidsperiode, ligger det nå en tre måneder gammel baby på venstre arm.

³⁵ Skogli, «Å tenke gjennom affekt: Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater,» 67.

³⁶ Devika Sharma og Frederik Tygstrup, «Introduction,», red. Devika Sharma og Frederik Tygstrup, *Structures of feeling: Affectivity and the study of culture* (Berlin & Boston: De Gruyter, 2015). avsn. 28.

³⁷ Taylor, *Performance*, 36.

Litteraturliste

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2014. 2004.
- . «Happy Objects.» I *The Affect Theory Reader*, redigert av Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth: Duke University Press, 2010.
- Banik, Vibeke Kieding. «Ruth Maier.» I *Store norske leksikon*, u.å.
- Barba, Eugenio. «Four spectators.» *The Drama Review* 34, nr. 1 (1990): 96-100.
- Demetriou, Panayiota A. «Remembering Performance Through the Practice of Oral History.» I *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, redigert av Toni Sant. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.
- Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding hope at the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- Edvardsen, Mette. «En lys sommers usigelige smerte.» Performance. Vigelandsparken, 2022.
- . «When time has fallen asleep.» I *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine: A book on reading, writing, memory and forgetting in a library of living books*, redigert av Mette Edvardsen, Kristien Van den Brande, Victoria Péres Royo og Runa Borch Skolseg, 11-40. Belgia: Mousse Publishing & osloBIENNALE, 2019.
- Edvardsen, Mette, Kristien Van den Brande, Victoria Péres Royo, og Runa Borch Skolseg. «Introduction.» I *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine: A book on reading, writing, memory and forgetting in a library of living books*, redigert av Mette Edvardsen, Kristien Van den Brande, Victoria Pérez Royo og Runa Borch Skolseg, 5-8. Belgia: Mousse Publishing & osloBIENNALEN, 2019.
- Erl, Astrid. *Memory in Culture*. oversatt av S. B. Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Giesecking, Jen. «Queer Theory.» I *Encyclopedia of Social Problems*, redigert av V. N. Parillo, M. Andersen, J. Best, W. Kornblum, C. M. Renzetti og M Romero, 737-738. Thousand Oaks: Sage Publications, 2008.
- Helleberg, Ingeborg. «Ruth Maiers kjærlighet til kvinner: Berøringsangst i minnekulturen.» I *Skeiv lokalhistorie. Kulturhistoriske perspektiver på sammekjønnsrelasjoner og kjønnsoverskridelse*, redigert av Dag Hundstad, Tone Hellesund, Runar Jordåen og Marthe Glad Munch-Møller Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2. september 2022.
- Kozel, Susan. «The Archival Body: Re-enactments, affective doubling and surrogacy.» *Medium* (2017).
- Langås, Unni. *Krigsminner i samtidslitteraturen*. Bergen: Fagbokforlaget, 2023.
- «Memorere.» I *Det Norske Akademis Ordbok*, u.å.
- Pettersen, Anette Therese. «Vemod og stille eufori over livet.» Scenekunst.no, <https://www.scenekunst.no/sak/vemod-og-stille-eufori-over-livet/>.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge, 1993.
- Reason, Matthew. «Asking the audience: Audience research and the experience of theatre.» *About Performance* 10 (2010): 15-34.
- . *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Rigney, Ann. «Plentitude, scarcity and the circulation of cultural memory.» *Journal of European Studies* 35, nr. 1 (2005): 11-28.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* London & New York: Routledge, 2011.

- Sharma, Devika, og Frederik Tygstrup. «Introduction.» I *Structures of feeling: Affectivity and the study of culture*, redigert av Devika Sharma og Frederik Tygstrup Berlin & Boston: De Gruyter, 2015.
- Skogli, Nina Helene. «Å tenke gjennom affekt: Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater.» Doktorgradsavhandling, Universitetet i Agder, 2022.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham & London: Duke University Press, 2003.
- . *Performance*. oversatt av Abigail Levine. Durham & London: Duke University Press, 2016.
- Vigelandmuseet. «PARADE.» <https://vigeland.museum.no/utstillinger/parade>.
- . «PARADE sideprogram: “Treffpunkt - et cruisingarkiv” av Ulf Nilseng og Corentin JPM Leven.» <https://vigeland.museum.no/arrangement/parade-sideprogram-ulf-nilseng-og-corentin-jpm-leven-treffpunkt-et-cruisingarkiv>.
- . «Parade sideprogram: «En lys sommers usigelige smerte» av Mette Edvardsen.» <https://vigeland.museum.no/arrangement/parade-sideprogram-en-lys-sommers-usigelige-smerte-av-mette-edvardsen>.
- Wagoner, Brady, Ignacio Brescó, og Sarah H. Awad. *Remembering as a Cultural Process*. Springer, 2019.

Hans Jacob Nilsens og Stein Bugges teatersyn: To retninger i re-teatraliseringen av 1930- og 40-årenes teater i Norge

Siren Leirvåg

Abstract

The 1930s and -40s can be described as a period of change and revolt in Norwegian theatre. In this article I highlight the work and ideology of two significant Norwegian contributors to the contemporary and the future theatre of their time: Hans Jacob Nilsen (1897–1957) and Stein Bugge (1896–1961). Particularly interesting are their artistic and ideological program for a theatre more in sync with the political and cultural movements of their time. Nilsen and Bugge functioned as artistic directors of Den Nationale Scene (DNS) in Bergen in each decade (1934-39 and 1947-48). Both leaned heavily on the theatre development of Central and Eastern Europe and what we can call the re-theatricalization of European theatre. That means a closer focus on the means of theatre production and the potential effect on society in context. The main question is: In what direction did Nilsen and Bugge intend to pull Norwegian theatre artistically and in terms of cultural policy?

Om forfatteren

Siren Leirvåg er universitetslektor i teatervitenskap, Universitetet i

Oslo. Arbeider med et bokprosjekt om dramatikeren og teaterregissøren Stein Bugge. Har publisert artikler i nasjonale og internasjonale tidsskrifter og bøker. Den siste boken *Teater som betyr noe. Hendelse, tenkning og tilbud*. (Vidarforlaget, 2019), skrev hun sammen med Drude von der Fehr. Hun har i flere år forelest og formidlet i teaterhistorie, teater teori og dramaturgi, både i akademia og i praksisfeltet for scenekunst.

E-post: siren.leirvag@ikos.uio.no

Teatervitenskapelige studier 2023 © Siren Leirvåg

Artikkelen er fagfelleurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

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/>)

Hans Jacob Nilsens og Stein Bugges teatersyn: To retninger i re-teatraliseringen av 1930- og 40-årenes teater i Norge

1930- og 40-årene kan kalles en brytningstid i norsk teater. Påstanden er basert på tekster som kan sees på som programerklæringer fra teaterideologene Hans Jacob Nilsen (1897–1957) og Stein Bugge (1896–1961). Spesielt interessante i denne sammenhengen er Nilsens *Peer Gynt. Eit anti-romantisk verk* (1948) og Bugges *Det ideale teater* (1947). Teaterideologien manifesterte seg i praksis blant annet gjennom deres sjefstid ved Den Nationale Scene (DNS) i Bergen henholdsvis i perioden 1934-39 og 1947-48. Begge lente seg på teaterutviklingen i øvrig europeisk teater og det som kalles en re-teatralisering av teatret, dvs. et søkelys på teatrets teatrale egenart og ikke dets litterære formidling. De satte begge sin kunstneriske lederposisjon på spill for å få gjennomført ideene og programmene sine. Hovedspørsmålet i denne artikkelen er: I hvilken retning tenkte Nilsen og Bugge at teater i Norge skulle ta både kunstnerisk og kulturpolitisk?

Nilsen og Bugge representerte i samtiden to ulike tilbud om endring i retning for norsk teater, fra det som er blitt kalt Ibsen-tradisjonen¹ og den psykologiske realismen, til en teatertenkning basert på ideer om førmoderne, rituelle teatertradisjoner, som for eksempel antikkens teater, mysteriespill og Commedia dell'arte. Det innebærer for det første et kunstnerisk program for et teater som står i forbindelse med strømninger i øvrig europeisk teater og for det andre en tro på at teatret spiller en sentral rolle i samtidens ideologiske og kulturpolitiske engasjement. Kunstnerisk integritet og prestisje sto på spill da både Nilsen og Bugge på ulike måter iscenesatte sin teaterideologi i offentligheten. Deres engasjement og virke fungerer som et prisme for en tidsperiode der teatrets kunstneriske utforming, kulturpolitiske funksjon og politiske drivkraft settes i spill på måter som får betydning også i ettertidens teaterpraksis og -diskurs.

Kildematerialet

Det finnes et kildemateriale som dokumenterer både Nilsens og Bugges kunstneriske program/arbeid på 1930- og 40-tallet.² Dette materialet viser: 1) at teater i Norge deler

¹ Keld Hyldig, *Ibsen og norsk teater. Del 1: 1850-1930* (Oslo: Vidarforlaget, 2019).

² Materialet som gjelder Stein Bugge finnes på Nasjonalbiblioteket. Store deler av det er levert av Lisbeth Bugge, Bugges norske kone. Det finnes også et relativt omfattende material både om Nilsens og Bugges teatersyn og virke på Teaterarkivet i Bergen.

teaterideologiske og estetiske trekk med øvrig europeisk teater, spesielt fransk, russisk og tysk teater, og 2) at det eksisterer betraktninger om norsk teater som i liten grad har vært trukket frem og belyst for å forstå hvilken betydning ikke-psykologiske, teatrale strømninger har hatt i norsk teater på 1900-tallet.

Kildematerialet består av manifeste, avisdebatter, kritikker, fotos, programmer fra forestillinger, dokumenter av kulturpolitisk betydning, biografier, med mer. Manifestet er en lite anvendt sjanger i Norge sammenlignet med øvrige land i Europa og USA. Betydningen av betegnelsen manifest rommer både en representasjon av tid som et fremtidsdokument og en utopisk lengsel: «Manifestet gir en form til et begjær etter forandring, etter et fremtidig øyeblikk som vil være kvalitativt annerledes enn det som er.»³ Tilnærmingen innebærer en klassisk kildekritisk holdning, dvs. at kildene settes i en sammenheng for å gi et mest mulig helhetlig og troverdig bilde av hva som har foregått og hva vi kan tolke ut av hendelsene.⁴ Intensjonen er å gi et bilde av hva som har stått på spill i perioden og som åpner for en diskusjon om hvilken betydning hendelsene har hatt og har for teatrets utvikling. Med bakgrunn i det sammensatte teaterhistoriske kildematerialet stiller jeg spørsmål om hva som faktisk skjedde i teaterestetikken og teaterpolitikken i Norge i mellomkrigstiden og i årene etter andre verdenskrig, hvilke sammenhenger der er mellom kunstneriske, teaterideologiske og kulturpolitiske hendelser i perioden.

Fremgangsmåten i arbeidet med kildematerialet som ligger til grunn for fremstillingen av den historiske konteksten for re-teatraliseringen av teater i Norge, er å la materialet komme i tale gjennom i første omgang lese med en sympatisk holdning⁵ til det som faktisk står (empirisk sett). Det er selvfølgelig utfordrende, fordi vi leser med en intensjon, dvs. at vi har et formål med lesningen. Det høres i utgangspunktet helt opplagt ut, men det dreier seg ikke om en søken etter bekræftelse av hypoteser og påstander, men heller et spørsmål om påstandenes relevans og gyldighet i møte med kildene. Et komplekst kildemateriale krever en nærlesning og en innlevelse i materialet for å kunne forstå sammenhengen mellom tekstene og den konteksten de inngår i. Det er en analytisk-hermeneutisk tilnærming der vi lytter med flere av våre sanser, emosjonelt og rasjonelt, som ikke er utelukkende subjektivt, men baserer seg på en intersubjektiv og faglig preferanse. Vi kan med fordel bruke et av våre egne fagbegreper i denne hermeneutiske sammenhengen, nemlig innlevelse. For sterk innlevelse kan ha en forskningsmessig slagside ved at innlevelsen kan stenge for den kritiske refleksjonen. Jeg vil påstå at en vekselvirkning i fortolkningen av et materiale mellom å absorbere og konstruere, som et metaperspektiv på det vi gjør, er en konstruktiv kilde til erkjennelse i den teaterhistoriske forskningen.. Metodisk sett har ulike typer kilder fått en likestilt status i fortolkningen i denne fremstillingen, som vil si at også (selv)biografiske tekster har blitt tatt i betraktning. Den konteksten, som jeg velger å kalle

³ Ellef Prestsæter & Karin Nygård, «Å dokumentere fremtiden», i *Manifest*, redigert av Ellef Prestsæter & Karin Nygård (Oslo: Rett kopi 2007), 134.

⁴ Troverdighet etableres i den teaterhistoriske fremstillingen på samme måte som i teateret, nemlig innenfor rammen av den fortellingen som gjelder i den gitte konstruksjonen.

⁵ Tor Bastiansen. «Forståingsformer i litteraturvitenskapen – betraktningsmåter i teatervitenskapen». I Tor Bastiansen (red.) *Teatervitenskap. Strategi og analyse. Teatervitenskapelige studier* nr. 2 (Universitetet i Bergen, 1987), 1-16.

livspraksis⁶ har tradisjonelt blitt holdt utenfor til fordel for kunstpraksis i etterdønningene av nykritikken. Som en konsekvens av nykritikkens verks- og analyseforståelse, har den kontekstuelle delen av kildene måtte fungere som et bakteppe uten helt å få en aktiv del av fremstillingen. Jo, man har satt det kunstneriske verket i ulike kontekster, men det har hatt en sekundær betydning med en avgrenset forklaringskraft. Jeg ønsker heller ikke å *forklare* det kunstneriske programmet til Nilsen og Bugge gjennom kontekstuelle referanser, men heller peke på noen sammenhenger som kan gi en økt forståelse av teaterhendelsene i den historiske perioden. Derfor har det vært viktig å få frem hvordan Nilsen og Bugge opererer i det sosiale rom. På hvilken måte iscenesetter de seg som teaterideologer, kunstnere og entreprenører? Hvor er inspirasjonskildene og hva ønsker de å endre?

Hvorfor Nilsen og Bugge som representanter for re-teatraliseringen i norsk teater?

De to levde og virket samtidig og de var teatersjefer ved DNS i hvert sitt tiår, henholdsvis 1930- og 1940-årene. De representerte to sentrale retninger i europeisk teater som kanskje er de tydeligste med tanke på hva som sto på spill i forsøk på å formulere teatrets fremtid: Den politiske retningen som Nilsen sto for og den folkeligkulturelle retningen som Bugge representerte. De to kapitlene om Bugge og Nilsen i Knut Nygaard/Eilif Eide (1977): *Den Nationale Scenes historie 1931–1976* henholdsvis «Geniet i Storm» og «Teateret i kamp mot mørkemaktene» illustrerer hvordan de på ulike måter ble betraktet i samtiden og hvordan de iscenesatte seg selv som kunstnere i konstant motstand. Begge hadde eksplisitte planer for teateret utover det kunstneriske programmet. Begge hadde en form for instrumentell tilnærming, der teatret var et redskap i en politisk og kulturell dragkamp i samtiden, med konsekvenser for senere tiår. Gjennom å behandle deres bidrag til utviklingen av norsk teater i sammenheng, tilbyr jeg en bredere forståelse av en viktig periode der mye står på spill.

Nilsen og Bugge som teaterideologiske cases og prismer

I et tidsrom på et par år publiserte Stein Bugge og Hans Jacob Nilsen sine teater-ideologiske manifeste: henholdsvis *Det ideale teater* (1947), en samling manifeste skrevet mellom 1924 og 1943, og artikkelen «Peer Gynt. Eit anti-romantisk verk» (1948). Denne artikkelen har fokus på Nilsens oppsetting på Det Norske Teatret samme år, med ny musikk av Harald Sæverud. Manifestene til Bugge strekker seg over tid og tema – mye av det som debatteres i samtiden.

⁶ Peter Bürger. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland (Oslo: Cappelen Akademiske Forlag, 1998).

Samtidig har de mye til felles i spørsmålsstillingene, men med ulike konklusjoner på spørsmålet: Hvilken rolle skal teatret spille i samtidens politiske klima og kunstneriske strømninger gjennom repertoaret? Hvordan skal teater i Norge organiseres og finansieres? Det som foregår i de periodene der de sitter i sjefsstolen ved DNS illustrerer hva som står på spill i teater-Norge, både kunstnerisk og kulturpolitisk. Hans Jacob Nilsen satte sin stilling inn på å få satt opp Nordahl Griegs *Vår are og vår makt* i 1935. Stein Bugge revolusjonerte teatrets stillingsstruktur gjennom å si opp alle skuespillerne, for så å re-ansette dem i nye kontrakter, der de blant annet er forpliktet til å turnere i distriktene og lære opp en ny generasjon av skuespillere i nye former for skuespillerkunst, som ikke er basert på en psykologisk-realistisk spillestil.

Komediens betydning for re-teatraliseringsprosjektet

Iscenesettelser av Holbergs komedier ble viktig for både Nilsen og Bugge. Jeg vil ikke gi en inngående analyse av forestillingene her, men heller fokusere på de sentrale manifestene de skrev der komediens betydning kommer frem. Bugge skrev bl.a. manifestet «Roller, stillaset og komedianten» (1932), med referanser til Edward Gordon Craig og Jacques Copeau. I dette manifestet, som dreier seg om det vi kan kalle en anti-psykologisk spillestil, kommer den folkelig-teatralorienteringen i teatret, som var viktig for Bugge, til uttrykk. For Nilsens del er det først og fremst oppsettingen av *Peer Gynt* på Det Norske Teatret i 1948 som representerer opprøret, og orienteringen mot komedien spiller en rolle i denne sammenhengen. Han redegjør for sitt syn i teksten «Henrik Ibsen: Peer Gynt. Eit anti-romantisk verk», først holdt som et foredrag i Det Norske Studentersamfund.⁷ Der går han hardt ut mot romantiseringen av fortellingen om Peer Gynt og peker på at stykket dermed mister leken og komedien, som han mener gjør det til en satire over nettopp den nasjonal-romantiske tendensen i dramatikken og teatret i samtiden. Nilsen skriver: «I *Peer Gynt* tek Ibsen opp dei same problema som han før har dikta om, på ein ny, fri og meir humorfylt måte»⁸ Hans Jacob Nilsen er overbevist om at det tid for å bryte med det han kaller *teatertradisjonen* i Peer Gynt, gjennom en ny iscenesettelse, i nynorsk språk og med ny musikk.

⁷ Hans Jacob Nilsen *Peer Gynt. Eit anti-romantisk verk*. M/Harald Sæverud: "Ny musikk til "Peer Gynt" og Henrik Rytter: "Peer Gynt" på nynorsk" (Oslo: Aschehoug, 1948).

Teksten finnes også som artikkel i Otto Hageberg (red.) *Omkring Peer Gynt*, s. 112–153 (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1967).

⁸ Nilsen, *Peer Gynt*, 10.

Et ikke ubetydelig mellomspill: Nilsen, Bugge og Nordahl Grieg

En annen kobling mellom Bugge og Nilsen finner vi i interessen for Nordahl Griegs dramatikk. Nilsen fremhevet sammenhengene mellom lyrikk og dramatikk hos Grieg:

I sin lyrikk som i sin dramatikk arbeidet Nordahl Grieg med kontrastvirkninger. Det ga en sjelden spenstighet i hans skuespill. Klarest kommer dette kanskje frem i «Vår ære og vår makt». Etter sine to år i Moskva, kom Nordahl Grieg til Bergen. Nyttårskvelden 1935 satt noen mennesker – det var min kone og jeg og Gerd Egede-Nissen som senere ble hans hustru – og lyttet åndeløst til hans fortelling om handlingen i en film om sjøfolkene og forrige krig han ville lage. Da han var ferdig, sa jeg: Nordahl – du må først lage et skuespill av dette, filmen får komme senere. Gerd oppmuntret ham sterkt til dette, og en tid etter fikk jeg vite at arbeidet var i gang.⁹

Hans Jacob Nilsens oppsetning av *Vår ære og vår makt* (DNS 1935) igangsatte en debatt i teatret og i media om teatrets politiske rolle. Fortellingen er den at Nilsen satte sin stilling inn på å iscenesette stykket da styret stilte seg skeptiske til å bruke scenen til det de kalte politisk propaganda. Nilsen mente at det nettopp var av stor betydning for teatrets rolle i samfunnskritikken at stykket der den bergenske skipsrederstandens utbytting av sjøfolk under første verdenskrig ble satt opp på Den Nationale Scene:

Aksjonen mot «Vår ære og vår makt» hadde stor betydning for forfatteren. Den dro frem stykket i søkelyset. Alle ville se det. Nordahl Grieg var plutselig blitt en suksessforfatter, også på teatret. Folk strømmet til, og så og tenkte. Grieg hadde igjen gjort teatret til hva det var i Ibsens og Bjørnsons dager, og hva det alltid burde være, stedet hvor problemene brente og fenget, hvor man gikk for å begeistres eller å forarges. Teatret var blitt en levende del av folkets liv, et sted hvor man gikk hen, ikke for å glemme, som det heter, men for å tenke.¹⁰

Teateret er altså et sted for kritisk refleksjon, slik Nilsen ser det. Det vil blant annet si at teater ikke «bare» er underholdning, men et sted for å ta stilling til et kollektivt tankegods. Men for å skape rom for den kritiske refleksjonen må humoren, satiren og ironien være til stede. Dette synet på teatrets funksjon ser vi i norsk teater også senere enn 1930- og 40-tallet, i for eksempel 1970-tallets turnerende politiske gruppeteater ved Nationaltheatret under Arild Brinchmann og de politiske revyene med for eksempel Tramteatret. Det er et interessant poeng her at de oppsøkende gruppene opererte under institusjonsteatrets rammer og derfor var en form for organisatorisk hybrid i tiden.¹¹

⁹ Nilsen, «Nordal Grieg og teatret», nettutgave uten sidetall.

¹⁰ Ibid.

¹¹ For en grundig fremstilling av fenomenet, se Anna Watson, *De politiske gruppeteatrene i Norge*, Ph.D.-avhandling (Universitetet i Bergen 2021).

HANS JACOB NILSENS OG STEIN BUGGES TEATERSYN

Interessen for Nordahl Griegs tekster fikk ulikt utslag scenisk hos Nilsen og Bugge. Stein Bugge iscenesatte *Barrabas* (DNS 1946) og da var den etiske og religiøse bakgrunnen i stykket i fokus. Hans Jacob Nilsen skriver om Nordahl Griegs gjennomslagskraft som dramatiker, gjennom å trekke frem hans tro på og kjærlighet til menneskene og deres (vår) evne til å seire gjennom ikke minst ironi og satire. (Nilsen, 1952)

Nilsen og Bugge samarbeidet begge med scenografen Per Schwab, på respektive *Vår ære og vår makt* og *Barrabas*. Begge illustrasjonene fra oppsettingene viser de ekspresjonistiske og monumentale tolkningene av teksten gjennom rommet, med sterke kontraster og rene linjer. Nilsen og Bugge kan begge sies å representere en re-teatralisering i norsk teater i 1930-årene, men på ulike måter. Vi snakker ikke om en entydig utvikling, og derfor kan to så ulike teaterideologer betraktes innenfor samme vektklasse i kampen om teatrets relevans i samtiden. De har til felles troen på teatrets samfunnsrelevans i en periode i norsk teaterhistorie som utmerker seg gjennom kunstneriske valg og offentlig ordskifte. Dette ser vi av begges virke som teatersjefer og teaterprogram for DNS i 1930- og 40-årene. Det dreier seg om å skape kunst og debatt som gjør teatret til en offentlig institusjon av stor betydning for utviklingen av fellesskap og demokrati i Norge.



Vår ære og vår makt, Den Nationale Scene 1935, Regi: Hans Jacob Nilsen. Foto: Bøbak/Teaterarkivet i Bergen, Spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen.



Barrabas, Den Nationale Scene 1946, Regi: Stein Bugge. Foto: Atelier KK/Teaterarkivet i Bergen, Spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen.

Kulturen og teateret som felleseie

For Nilsen så vel som for Bugge representerer teateret en kunstnerisk og kulturell drivkraft i samfunnsutviklingen. For Nilsen er teatret som et politisk flygeblad, som bidrar med opplysning om ideologiske strømninger i tiden, både til etterfølgelse og advarsel. Det vil si at teatret tenkes å ha en politisk funksjon i samfunnet i kraft av troen på dets umiddelbare (potensielle) effekt på flere nivå. Nilsens oppsetning av *Peer Gynt* i 1948 på Det Norske Teatret, som fremmet det nynorske talemålet, kan definitivt sies å være en politisk hendelse som skapte debatt i det offentlige rom.

For Bugge går tanken om teatrets kulturelle funksjon tilbake til antikkens festival og agora, altså feiringen av folkelige ritualer og demokratisk refleksjon. Han ytrer i ulike manifeste en klar ambisjon om å styre teatret i en kunstnerisk og det han kaller en «åndelig» retning, som stopper det han kaller tidens «dramatiske forfall». For Bugge besto dette forfallet i innføringen av den psykologiske realismen i teatret, spesielt gjennom Ibsens samtidsdramatikk. Bugge skriver i manifestet «Samlingstanken for land og folk» (1928) at han ser en revolt, både hjemme og ute, som dreier seg om en kamp mot «artistisk eksklusivitet», det som i nyere tid blir kalt kulturelitens privilegier. Løsningen er en tredelt teaterorganisasjon, som han kaller «Det Norske Teaterlaget», som består av:

Et teater for komedie, lystspill og farse. 2) Et teater for tragedie, kirkelige festspill og historiske dramaer – og 3) Et teater for studie og elevundervisning. Tilknyttet våre edleste, nasjonale tradisjoner vil disse tre nye teatre på Vestlandet bære følgende navn: «Holbergteatret», «Sagateatret» og «Studieteatret». Den administrerende ledelse av «Vestlandets krets» – og derfor også for hvert av de nevnte teatre — vil naturlig måtte henlegges til Bergen. Men bare «Studieteatret» med sitt faste lokale: De to øvrige tiltak vil bli ambulerende teatre!¹²

Det er flere ting med denne programerklæringen som peker inn i vår tid: Etableringen av et ambulerende teater, Riksteatret, som ble etablert ved lov i 1948. Og også behovet for en utdanningsinstitusjon for skuespillere, som ble dekket med Teaterhøgskolen, etablert i Oslo i 1953. Nilsens oppsetning av *Peer Gynt* 1948 inspirerte til videre arbeid med oppsetninger etter programmet på Det Norske Teatret, som fremmet det nynorske talemålet.

Nilsens og Bugges personae – deres selviscenesettelse i offentligheten

Det samlede kildematerialet forteller om et sterkt engasjement i det offentlige ordskiftet om teater både hos Nilsen og Bugge. Begge var aktive, karismatiske talere i kunst- og utdanningssammenheng.¹³ De snakket om teatrets betydning i samtiden og på hvilken måte et samfunnsrelevant teater skulle realiseres ved hjelp av ny dramatik og regi. Det er ikke bare det innholdsmessige i deres opptredener i offentligheten som er interessant her, men også hvilke roller de spilte og med hvilken motivasjon de inntok de ulike rollene. Jeg har definert fire roller i denne sammenhengen: kunstneren, kulturentreprenøren, ideologen og frelseren.

▪ **Kunstnerrollen: «Teatret i kamp mot mørkemaktene» og «Geniet i storm»**

Begge ga uttrykk for at de sto i en storm av politiske og kunstneriske motkrefter. De iscenesatte seg i ulike sammenhenger som kunstneren som leder vei inn i fremtiden med et program for teateret som gikk i en annen retning enn det psykologisk-realistiske formspråket representert ved Ibsen-tradisjonen.

¹² Bugge, *Det ideale teater*, 149.

¹³ Det finnes et manuskript i Nasjonalbibliotekets teaterarkiv for et foredrag Bugge holdt i Studentersamfundet i Trondheim 25.mars 1933 under tittelen «Teatrets forfald». Nilsens manifest «Henrik Ibsen: Peer Gynt. Eit anti-romantisk verk», Aschehoug, 1948, var et foredrag holdt i Det Norske Studentersamfund 29.november samme år.

- **Kulturentreprenøren: Folketeater – for folket eller med folket?**

Begge kan sies å ha vært entreprenører i teaterfeltet i den forstand at de var nyskapende ikke først og fremst kunstnerisk, men mer i et videre samfunnsperspektiv. Nilsens politiske engasjement innebar at teateret skulle henvende seg til «folk flest», forstått som den arbeidende klasse eller proletariatet. Teateret skulle utøve en kritisk tenkning om makt og klasse i samfunnet inspirert av en teaterideologi hentet fra proletkult (proletarkulturen) i Russland og tysk ekspresjonisme à la Brecht. Bugge på sin side arbeidet iherdig med å skape et grunnlag for en statlig støtte til institusjonene, som på sin side måtte sende oppsetninger på turné, slik at ressursene kunne brukes, i samarbeid med distriktene, der det allerede eksisterte en teaterkultur basert på lokal identitet og lokale krefter.

- **Ideologen: tradisjonisten og radikalisten i en og samme person**

Begge var på hver sine måter tradisjonelle og radikale i en interessant spenning. For Nilsen er det snakk om en episk form som daterer tilbake til Shakespeare og som peker videre til Brecht og hans teori om et teater for politisk refleksjon og endringseffekt. For Bugge handler det om en tradisjonell tilnærming til dramatik med modell etter det greske drama.

- **Frelseren – menneskets livsvilkår og erkjennelsesmulighet står på spill!**

Som nevnt, er et felles kjennetegn for både Nilsens og Bugges modus operandi og personae at de betraktet seg selv og også blir beskrevet i teaterhistorien som kunstneriske ledere og personer som befinner seg i en motstandskamp mot det bestående og mot krefter i kulturen som ikke anerkjenner teaterets teatrale virkningspotensial. Offerrollen var kanskje ikke den primære posisjonen de inntok i sitt virke, men heller den som viste vei og hadde som program å frigjøre norsk teater fra en litterær og psykologisk-realistisk stil og utvikling.

Det er en kjent fortelling at Nilsen gikk imot styrets anbefalinger og satte sin stilling inn på å få satt opp *Vår ære og vår makt* i 1935. Men hvorfor var det så viktig for han? Og hvorfor ga styret seg? Det er to ting som sto på spill her. Det ene var at de internasjonale strømningene, som både Nilsen og Bugge lot seg inspirere av, dreier seg om avantgardens kritikk av kunsten som avsondret fra livspraksis (Bürger, 1998). Det andre var at Den Nationale Scene i Bergen skulle fremstå som en moderne scene i takt med samfunnet og samtiden. Det kommer ikke helt klart frem i Nilsens egne tekster hva som er det filosofiske grunnlaget for teatersynet hans, men det er sannsynlig at han lener seg på det marxist-leninistiske grunnlaget for russisk proletkult og den tyske teateravantgarden på 1930-tallet. Han viser det kanskje best i sin teater-/iscenesettelsespraksis. Scenen fra *Vår ære og vår makt* der det torpederte mannskapet øser for livet, veksler (som med en filmatisk klippeteknikk) raskt og effektivt til scenen der skipsrederne øser sjampagne og feirer sin profitt. Kontrastvirkningen ble gjort nærmest filmatisk effektivt ved bruk av dreiescenen, som nettopp ble installert på DNS i 1935. Budskapet om utbytting og profittjag ble nærmest kastet mot publikum i en ekspresjonistisk, henvendt form. Nilsen ser ut til å forfekte en idé om at teateret tenker og har potensial å gripe direkte inn i folks liv når han

skriver: «Teatret var blitt en levende del av folkets liv, et sted hvor man gikk hen, ikke for å glemme, som det heter, men for å tenke.» (Nilsen, 1952: 4) Nilsens teaterideologi ligger med andre ord vel så mye innebygget i hans teaterpraksis. Hos Bugge dreier det seg om en folkelig teaterpraksis, som ikke var bundet av institusjonens selvforståelse og tradisjonelle rammer. Han ønsket å bringe teatret tilbake til en praksis der historisk forståelse og spirituell opplevelse hørte nøye sammen, som det gjorde det i en brytningstid i antikkens teater, bundet sammen av festival og demokrati, slik Nietzsche fremstiller det. Bugge referer til Friedrich Nietzsches *Tragediens fødsel* (1872) i flere av sine manifeste, og han tillegger denne teksten stor betydning i kritikken av psykologiseringen i norsk teater. Bugge argumenterer for at teatrets kraft rekker utover det litterære teatrets fortolkende virkning på individnivå til den kulturelle kroppens kollektive og rituelle funksjon. I *Den Nationale Scenes historie 1931–1976* har kapitlene om Nilsens og Bugges sjefstid fått de respektive titlene «Teatret i kamp mot mørkemaktene» og «Geniet i storm» (Nygaard/Eide, 1977: 51–131 og 185–204). Overskriftene gir noen signaler om hvordan Nilsen og Bugge ble oppfattet i samtiden, slik Nygaard/Eide ser det. «Geniet i storm» (1929) er også tittelen på et av Bugges dramatiske verk. Tittelen på kapitlet som omhandler Nilsens sjefstid på DNS, sier noe om en iscenesettelse av hans kunstneriske og politiske persona, som kan sees i sammenheng med biografien med tittelen *Helst mot urolig vær* (Nilsen, 1997). Begge bruker sin kunstneriske lederposisjon til å kjempe for teaterkunstnerens suverene rett til å bruke teatret som brekkstang for en høyere idealistisk og politisk hensikt. De iscenesetter seg begge og blir iscenesatt i teaterhistorien som de som går i bresjen for fremtidens teater og viser vei i dragkampen om en teatral sannhet. Om Nilsen kan vi lese:

Hans Jacob Nilsen var etter hva han selv sa, ikke medlem av noe politisk parti. Jeg har ingen politiske interesser – står ikke tilsluttet noe parti og stemmer ikke, så nettopp derfor kan jeg desto sterkere hevde at kunsten må være helt uavhengig – uten hensyn til noen side, skrev han til Bjørn Bjørnson høsten 1935. (UBO. Brevs.252) Ytringen her var vel ikke helt sann når det gjaldt politisk interesse. Han var i 30-årene uten tvil sterkt engasjert av sosialismens ideer, men først og fremst var han erklært pasifist og motstander av fascismen i dens ulike avskygninger. Han var overbevist om at fascister og nazister sammen med den kapitalistiske krigsindustri og militarister over hele kloden holdt på å legge grunnlaget for en ny verdenskrig. Det var dikterens og teatrets oppgave å åpne menneskenes øyne for den truende fare. (Nygaard/Eide, 1977:54)

Tilsvarende ambisjoner for teateret finner vi hos Bugge:

Inspirert av Edward Gordon Craig ville Bugge skape en teaterrevolusjon i Norge, en revolt som skulle føre skuespillerkunsten bort fra den naturalistiske virkelighetsgjengivelse og det psykologiske drama og lede den tilbake til antikkens og teater med de kosmisk-religiøse aspekter og den idealistiske menneskeskildring: «Kunsten må atter bli kultus!» (Nygaard/Eide, 1977: 186)

Dette paradokset mellom kunstens autonomi og teater som redskap for kulturelle eller politiske formål, kjennetegner et spenn både Nilsen og Bugge befinner seg i. Begge forsøker de å svare på store spørsmål om teatrets rolle i samtidens og fremtidens Norge. Samtidig står de begge i et

mellomrom mellom nasjonale og internasjonale strategier for et nytt teater, i tett kontakt med samfunn og folk. I konklusjonen til *Det ideale teater* beskriver Bugge teatersituasjonen i samtidens Norge som en diskusjon om gjenreisningen av norsk teater etter krigen, med to leire: en med forkjempere for «et radikalt-sosialt teater» og en med forkjempere for «et idealt teater», eller sagt på en annen måte «et historisk-materialistisk syn» vs. «de evigmenneskelige behov» (universalisme).¹⁴ Det siste er for så vidt kjernen i skillet mellom Nilsen og Bugge, når det kommer til teaterideologisk ståsted og spørsmål om teaterets funksjon.

Litteraturliste

- Bastiansen, Tor. «Forståingsformer i litteraturvitenskapen – betraktningsmåter i teatervitenskapen» i Tor Bastiansen (red.) *Teatervitenskap. Strategi og analyse. Teatervitenskapelige studier* nr. 2, Universitetet i Bergen, 1987.
- Bugge, Stein. *Det ideale teater*. Redigert og innledet av Carl Fredrik Engelstad. Oslo: Aschehoug, 1947.
- Bugge, Stein. *En outsiders erindringer*. Nasjonalbibliotekets Teatersamling A115. Upublisert, 1959.
- Bürger, Peter. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag, 1998.
- Hyldeg, Keld. *Ibsen og norsk teater. Del 1: 1850-1930*. Oslo: Vidarforlaget, 2019
- Nilsen, Hans Jacob. *Peer Gynt. Eit anti-romantisk verk*. M/Harald Sæverud: “Ny musikk til “Peer Gynt” og Henrik Rytter.: “Peer Gynt” på nynorsk”. Oslo: Aschehoug, 1948.
- Nilsen, Hans Jacob. «Nordahl Grieg og teatret». I *Kvinnen og Tiden, Særnummer: Nordahl Grieg: 1902 - 1. november - 1952*.
<http://nkpmn.org/Litteratursidene/NordahlGrieg/HansJNilsenNordahlTeatret.html>
- Nilsen, Sidsel Marie. *Helst mot urolig vær. Teatermannen Hans Jacob Nilsen*. Oslo: Aschehoug, 1997.
- Nygaard, Knut og Eiliv Eide. *Den Nationale Scene 1931–1976*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977.
- Prestsæter, Ellef & Karin Nygård (red.), «Å dokumentere fremtiden», i *Manifest*, Oslo: Rett kopi, 2007.
- Watson, Anna. *De politiske gruppeteatrene i Norge*. Universitetet i Bergen, 2021.

¹⁴ Bugge, *Det ideale teater*, 313-14.

«Watching with others»: En undersøkelse av postkort som kritikkformat og -metode

Annette Therese Pettersen

Abstract

This article looks at empirical data produced in a workshop model for criticism for young people who have seen performing arts through the national art program The Cultural Schoolbag (TCS). The participants explore and communicate their performing arts' experiences through texts and drawing on postcards. This study uses an extended concept/definition of performing arts and performance (Fischer-Lichte, 2014; Reason, 2010; Sauter, 2006), as well as an extended definition of criticism (Martin, 2016; Rogoff, 2005; 2008; Schmidt, 2018) and focuses on the social aspects of the performing arts experience. In this article, I propose the postcard as a method and as a format for criticism that invites for co-creation, creative and performative writing and assessment where the entire performing arts experience is included. Whom do the participants address through the cards, and what positions of sender does the postcard open up for? What social relationships come to light or shape the cards? What kind of criticism can the postcard be?

Om forfatteren

Anette Therese Pettersen er offentlig ansatt Ph.d. ved Kulturtanken – Den kulturelle skolesekken Norge, og inngår i Universitetet i Agders ph.d.-program Kunst i kontekst. Hun har tidligere studert teatervitenskap ved Universitetet i Bergen og Universitetet i Oslo, og er scenekunstkritiker for blant annet Morgenbladet, Norsk Shakespearetidsskrift og Scenekunst.no.

E-post: anette.t.pettersen@uia.no

Teatervitenskapelige studier 2023 © Annette Therese Pettersen

Artikkelen er fagfellevurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

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/>)

«Watching with others»: En undersøkelse av postkort som kritikkformat og -metode

13.06: bombe-scene – guttene på raden foran meg reagerer, særlig en av dem nærmest illustrerer lyden gjennom å kaste på kroppen som en etterdønning av lyden. De tilbringer generelt store deler av forestillingen med å pirke hverandre på skuldrene, lene seg på hverandre og hviske eller bare snakke med hverandre¹.

Det sosiale i kritikken

Det å se teater eller dans er, slik oppførselen til guttene fra feltnotatene mine i vignettsitatet tydelig uttrykker, gjerne en kollektiv handling. Teaterforskeren Rachel Fensham beskriver det å se teater som «watching others with others»². Fensham er opptatt av det å oppleve scenekunst som en kroppslig (*embodied*) aktivitet, og hvordan medpublikum virker inn på opplevelsen. Det er også min erfaring som kritiker og et aspekt jeg ønsket å fokusere på i en kritikkverkstedserie for ungdom. Hvordan kan kritikken også inkludere sosiale, romlige og medskapende aspekter av en scenekunstopplevelse? I denne artikkelen ser jeg på postkortet som både et mulig kritikkformat og en metode for undersøkelse av hvordan ungdom opplever scenekunst i Den kulturelle skolesekken (DKS).

Studien er motivert av en nysgjerrighet på hvordan ungdom opplever scenekunst og et ønske om å utforske alternative tilnæringer til kritikk. Dette handler dels om hvordan kritikken utformes, og dels om hvilke aspekter ved en scenekunstopplevelse som kommer til uttrykk eller undersøkes i kritikken³. Studien inngår i et ph.d.-prosjekt som undersøker hvordan ungdom opplever scenekunst i DKS, og hva kritikk for denne målgruppen, i denne konteksten, kan være.

I denne studien benytter jeg et utvidet scenekunstbegrep i kombinasjon med et utvidet kritikkbegrep, i en lesning av empiri fra et kritikkverksted for ungdom som har sett scenekunst i DKS. Den kritikkforståelsen jeg benytter er en direkte konsekvens av en utvidet teaterforståelse og studien inngår i en undersøkelse av formater og medieringsformer for en slik kritikk. Jeg vil her se nærmere på postkortet som ett mulig format for en slik kritikkforståelse, et format hvor

¹ Personlige notater fra feltarbeid, *Chotto Xenos* 23.mars 2022.

² Fensham, «Affective spectatorship: Watching theatre and the study of affect», 41.

³ Pettersen, «En affektiv og performativ ungdomskritikk».

deltakerne både velger hvem de henvender seg til, hvilken posisjon de skriver fra og hvordan. Studien jobber med følgende problemstillinger: Hvem henvender deltakerne seg til gjennom kortene, og hvilke avsenderposisjoner åpner postkortet for? Hva slags kritikk og tilskuererfaringer kan postkortet formidle?

Forestilling, iscenesettelse og hendelse

Teaterforskeren Erika Fischer-Lichte skiller mellom iscenesettelse (*staging*) og forestilling (*performance*), hvor førstnevnte refererer til alle komponenter og forberedelser som skjer og som resulterer i en forestilling: «Performance refers to everything that happens during the staged event – in other words, the totality of the interplay between what happens on stage and the reactions of the spectators»⁴. Mens Fischer-Lichte utvider forståelsen av forestillingen til å inkludere publikum og vekselvirkningene under selve forestillingen, utvider teaterforsker Willmar Sauter forståelsen av tidsforløpet. Sauter beskriver en teatral hendelse som noe som kan overskride forestillingens tidsforløp, hvor både forberedelser til forestillingen (*the performative act*) og effekter av forestillingen etter teppefall kan inngå⁵, og jeg kombinerer disse to utvidelsene⁶.

Det er min oppfatning at scenekunstkritikken ofte opererer ut fra et scenekunstbegrep hvor det er «what happens on stage», for å bruke Fischer-Lichtes ord, som fungerer som en uuttalt definisjon. «The reactions of the spectators», samt det som skjer forut for eller i etterkant av forestillingen; «the totality of the interplay», inkluderes i varierende grad. Og jeg ønsker å utvikle en kritikk som inkluderer denne vekselvirkningen.

Performativt forskningsparadigme og resepsjonsforskning gjennom kritikk

Denne studien oppholder seg i et skjæringspunkt mellom kritikkteori, empirisk resepsjonsstudie og praksisbasert forskning, hvor jeg arbeider som forsker innenfor et performativt forskningsparadigme⁷. Postkortene er en utprøving av et mulig kritikkformat og fungerer også som en metode for meg til å gjennomføre en resepsjonsstudie av hvordan ungdom opplever

⁴ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies*, 20.

⁵ Sauter, *Eventness: A concept of the theatrical event*, 15-16. Se også Sauter, W. *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*, (University of Iowa Press, 2000).

⁶ Se også Fischer-Lichte, E. *The transformative power of performance: A new aesthetics*.

⁷ Haseman, «A manifesto for performative research», 2006.

scenekunst i DKS. Samtidig er postkortene en metode for ungdommene for å utforske sine egne estetiske og sosiale opplevelser, noe som plasserer studien i en resepsjonsetetisk tradisjon.

Kritikkverkstedet som denne studiens empiri er hentet fra er praksisbasert ved å være designet dels på min egen kritikerpraksis og tidligere kritikkverksted jeg har holdt eller selv deltatt i, samtidig som teoretiske perspektiver har inspirert meg til å videreutvikle disse. Ungdommene bringer i sin tur med seg sine egne praksiser, eller oppretter egne kritiske praksiser, i verkstedet.

Affektivt tilskuerskap og sosiale relasjoner

Jeg er nysgjerrig på hvilken rolle sosiale relasjoner har i resepsjonen av scenekunstopplevelser generelt, og i ekstra grad når det gjelder ungdom som opplever kunst gjennom DKS. Hvordan oppleves scenekunst når man ikke selv får velge om man skal se eller ikke, hva man skal se og hvem man opplever det sammen med? Jeg er derfor i min analyse også inspirert av affektteori, og særlig det som Fensham omtaler som 'affektivt tilskuerskap' (2016). Slik jeg leser Fensham, er hennes anliggende at forskning på teater (og særlig analyse av forestillinger) i for liten grad tar høyde for hvordan publikum påvirker hverandre. Fensham skriver om det hun kaller 'affektiv kommunikasjon', blant annet i form av kinestetisk oppmerksomhet. Fenshams affektbegrep bygger på Brian Massumis omtale/definisjon av affekt – som i sin tur bygger på Spinozas – som «an ability to affect and be affected»⁸. Samtidig skriver Fensham: «[a]t a sensory level, an affect may be as palpable as a tension in the back of the neck, or a sudden outburst of laughter»⁹. Fenshams begrep peker mot det å oppleve scenekunst som noe sosialt, noe også teaterforskeren Caroline Heim peker på i boka *Audience as performer* (2016), hvor hun skriver at særlig unge publikummere oppsøker teatret for å sosialisere og finne fellesskap¹⁰.

Pedagog og forsker Pernille W. Sørensen har forsket på hvordan barn opplever teater som en del av skoledagen, og undersøkte da barnas publikumsposisjon som det hun kaller «åpne tilblivelser», med referanse til teoretikeren Karen Barad. Også hun opererer med et hendelsesbegrep som inkluderer både scene og sal, og Sørensen beskriver hvordan hennes informanternes tegninger med smilende ansikter kan leses som en del av teaterforestillingen: «Publikum er der med andre ord, som en del af det, der skal tegnes. De er i oplevelsen og ikke adskilte fra oplevelsen»¹¹.

⁸ Massumi i Fensham, «Affective spectatorship», 43.

⁹ Fensham, «Affective spectatorship», 42.

¹⁰ Heim, *Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*, 121.

¹¹ Sørensen, *At lytte til barn: Børns publikumstilblivelser i skole, når teatret kommer forbi*, 10.

Kritikk som respons

Å tenke publikum som en del av opplevelsen, og ikke adskilt fra den, er et aspekt jeg har ønsket å inkludere i denne utforskningen av hva kritikk kan være. Kritikk anvendes ofte som ensbetydende med anmeldelsesformatet, som kjennetegnes ved at det som regel er vurderingen av kunsten som står i sentrum. Men jeg observerer også særlig to andre kritikkformat som er utbredt i bruk: essayet og samtalen. Kritikeren Irwing Wardle skrev i 1992 at «reviewing is for those whose minds are already made up, and essays for those who write to discover what they think»¹². Denne binære oppdelingen fremstår noe utdatert, men jeg er enig i at anmeldelsen er mer egnet til å argumentere for at et kunstverk er godt eller dårlig, mens essayet som format tillater at man presenterer flere – og til og med motstridende – lesninger. Essayet er mer anvendt innenfor fagspesifikke tidsskrifter eller academia, mens samtaleformatet, hvor flere stemmer diskuterer verk, tradisjonelt har vært brukt som panelsamtale eller i radio. Podkast som mediering har i de senere år åpnet for et større tilfang av stemmer enn de mer typiske ‘ekspertene’. Ett eksempel på dette er ungdommer som diskuterer scenekunst i Scenekunstbrukets podkastepisode «Kitchen Table: Følelser»¹³.

Jeg har tidligere foreslått en tilnærming til kritikk for ungdom som en kritisk praksis som «kiler seg inn mellom kunsten og undervisning/utdannelse, og [som] er en invitasjon til å gå i dialog med kunsten, ens egen opplevelse av kunsten og, for et øyeblikk utforske det Gert Biesta (...) omtaler som ‘what it means to be *in* the world’ (Biesta, 2018, s. 17)»¹⁴. Jeg jobber da med et kritikkbegrep hvor kritikk i sin enkleste definisjon er en respons på en kunstopplevelse. Både mitt kritikkbegrep og kritikkverkstedet opererer i forlengelsen av performativ kritikk-tradisjon, og jeg har latt meg inspirere av arbeidene til kritikere og teoretikere som Irit Rogoff, Jane Rendell, Diana Damian Martin og Theron Schmidt¹⁵ i min måte å forholde meg til kritikk og en kritisk praksis på¹⁶. Dette er kritikk som står i tradisjon til det som kalles ‘performativ skrift’¹⁷, som kort fortalt handler om å dvele ved eller forsøke å gjenskape aspekter ved en scenekunstopplevelse gjennom skrift.

¹² Wardle, *Theatre criticism*, 54.

¹³ Scenekunstbrukets podkast, «Kitchen Table: Følelser», 2020.

¹⁴ Pettersen, «En affektiv», 340.

¹⁵ Se f. eks. Felski, *The limits of critique*, 2015; Martin, «Criticism as a political event», 2016a; Martin, «Unpeeling action: critical writing, training and process», 2016b; McEvoy, «Performative criticism and creative critical writing», 2016; Rendell, *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*, 2010; Rogoff, «Looking away: Participation in visual culture», 2005; Rogoff, «What is a theorist?», 2008; Schmidt, «How we talk about the work *is* the work», 2018.

¹⁶ For nærmere redegjørelse for det kritikk- og affektteoretiske grunnlaget, se: Pettersen, «En affektiv».

¹⁷ For nærmere beskrivelser av performativ skrift, se Phelan, *Mourning sex: Performing public memories*, 1997; Pollock, «Performing writing», 1998.

Arkitektur- og kunstkritikeren Jane Rendell skriver i *Site-Writing* om et skifte i kritikken fra å skrive *om* kunst til å skrive *til* eller *med*, eller til og med *som*¹⁸. Schmidt definerer 'kritisk skrift' (critical writing) som en del av forestillingens «cycle of making and imagining»¹⁹. Dette er en kritikkforståelse hvor hendelsesbegrepet implisitt inngår: Hvor tanker, forventninger, assosiasjoner etc. både i forkant av, underveis og i etterkant av selve scenekunsthendelsen kan inngå i opplevelsen og dermed kritikken. «The totality of the interplay between what happens on stage and the reactions of the spectators», for å si det med Fischer-Lichte²⁰. Dette står i tradisjon til det professor i teatervitenskap, Knut Ove Arntzen, kaller «ny-impresjonistisk kritikk», hvor det personlige blikket er mer formende for kunstforståelsen «enn om det er «riktig» eller «gal» tenkning omkring kunst»²¹. Min kritikkforståelse inkluderer også det kritikerne Katja Hilevaara og Emily Orley omtaler som kreativ kritikk: «(...) writing which seeks to do justice to what can happen – does happen; will happen; might or might not happen – when we are with an artwork. We can call that being-with an encounter»²². I mitt prosjekt har jeg også valgt å inkludere tegning og/eller grafisk utforming, i tillegg til tekst, som en del av den kritiske skriften.

Kunstteoretikeren Irit Rogoff har i en rekke tekster fra tidlig 2000-tall skildret en utvikling innenfor billedkunsten og -kritikken, hvor skillet mellom kreativitet og kritikk ikke lenger er absolutt. Dette står ikke i et én til én-forhold med utviklinger innen scenekunsten, men også her har det i samme periode foregått perspektivforskyvninger, slik at verken skillene mellom scene og sal, utøver versus tilskuer, eller skapende versus passiv mottaker kan anses å være ubestridt binære motparter. Dette får konsekvenser for både kunstproduksjon, -resepsjon og -kritikk:

(...) we have been able to move from criticism to critique to criticality – from finding fault, to examining underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic, to operating from an uncertain ground which, while building on critique, wants nevertheless **to inhabit culture in a relation other than one of critical analysis**; other than one of illuminating flaws, locating elisions, allocating blames²³.

Rogoffs kategori 'kritisere'²⁴ (*criticism*) overlapper med det jeg har omtalt som vurdering, mens 'kritikk' (*critique*) primært viser til en akademisk tradisjon og som i liten grad vil være relevant i min analyse. Jeg bruker her begrepet 'kritikk' som samlebetegnelse for ulike formater og kritiske praksiser.

¹⁸ Rendell, *Site-Writing*, 7.

¹⁹ Schmidt, «How we talk».

²⁰ Fischer-Lichte, *Routledge Introduction*, 20.

²¹ Arntzen, «Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske», 127.

²² Hilevaara & Orley, *The creative critic: Writing as/about practice*, 4.

²³ Rogoff, «What is a theorist?», 99-100 (min utheving i fet skrift).

²⁴ Jeg benytter her Nina Denney Ness sin oversettelse av begrepene, fra hennes oversettelse av Rogoffs artikkel til norsk, publisert i *Kunst og Kultur*, 02 – 2005.

Jeg vil i denne studien se på hva slags kritikkaspekter postkortet som kritikkformat inviterer til, og særlig Rogoffs 'kritisere' og Schmidts 'skape og forestille' (*making and imagining*) viser seg som relevante begrep i møtet med materialet mitt. Rogoffs 'kritikalitet' (*criticality*) overlapper med det jeg tidligere har kalt 'kritisk praksis'²⁵. Dette er med vilje en åpen term, som peker mot kritikk som noe man *gjør* og ikke som noe som *er*.

Jeg har i verkstedet valgt å undersøke postkortet som et mulig format for denne kritikken i den spesifikke konteksten DKS utgjør. En av grunnene til at jeg valgte postkortet som et format for utprøving er at det ivaretar det mest grunnleggende ved kritikken; det er en respons på en hendelse i en henvendelse fra noen til noen andre. Postkortet har tradisjonelt vært benyttet i forbindelse med reiser, høytider, ferie og lignende. Selve kortet er tradisjonelt et stykke tykt papir i A5-størrelse, hvor det gjerne er et bilde trykket på den ene siden og navn og adresse til mottaker på den andre siden, samt en hilsen. Ved å bruke postkortet som kritikkformat, blir forestillingsopplevelsen erstatningen for reisen som vanligvis er et postkorts anledning. Å sammenligne kunstmøter med det å reise er ingen ny praksis innenfor kritikken, noe særlig Rendell fremhever: «For me, the critic is a travel writer, always going far from home, invited as a guest into someone else's place»²⁶. I motsetning til den tradisjonelle kritikken er postkortet som regel en del av en privat og/eller personlig kommunikasjon, ofte fra én person til en annen, samtidig som både motiv og innhold ikke er skjult av en konvolutt og på den måten kan leses av flere enn avsender og mottaker. Også kunstopplevelsene i DKS utspiller seg innenfor en mellomposisjon mellom det offentlige og det private, ettersom visninger av forestillinger i DKS som regel ikke er åpne for publikummere utenfor DKS og elevene som utgjør publikum ser forestillingen som en del av deres skoledag. Ved å ta i bruk en utvidet forestillingsforståelse i møtet med postkortformatet blir deltakerne en slags 'reiseskribenter', for å bruke Rendells begrep, som inviteres til selv å bestemme hvilken posisjon de skriver fra, hva som er interessant å berette fra reisen og hvem denne reisebeskrivelsen skal rettes til.

Postkort som kritikkformat

Vinteren 2022 gjennomførte jeg fire kritikkverksteder, i etterkant av tre ulike danse- og teaterforestillinger²⁷. Her var det en prioritet at de sosiale og affektive aspektene ved tilskuerrollen også skulle inngå som en mulig del av den forestillingsopplevelsen som ungdommene utforsket i verkstedet. Gjennom noen enkle øvelser ble ungdommene invitert til å undersøke sine opplevelser, inkludert rommet de var i, menneskene som var i det og/eller tankene som dukket opp i forkant, underveis og etterkant av selve hendelsen. Oppgavene bestod blant annet av

²⁵ Pettersen, « Young critical practices: Ways of thinking in and with the arts», 2020.

²⁶ Rendell, *Site-Writing*, 72.

²⁷ *You know this song* av Nagelhus Schia Produksjoner, *Chotto Xenos* av Akram Khan Company og *Maria Stuart* av Rogaland Teater.

spørsmål som «hvor i kroppen husker du scenekunstopplevelsen» og «hva husker du best»²⁸. Elevene fikk utdelt tykke A5-kort, samt kulepenn og tusjer, og kunne besvare spørsmålene gjennom tekst og/eller tegning, og avslutningsvis i verkstedene fikk elevene i oppgave å utforme kortene som nettopp postkort.

Jeg har tidligere erfart at brevformatet både åpner for å eksperimentere med avsender- og mottakerposisjon, og for å undersøke aspekter ved en forestilling som kan være vanskelig å sette ord på gjennom beskrivelse og/eller vurdering. I denne oppgaven stod elevene fritt til å velge hvem kortet var fra og til, om det var fiktive eller empiriske posisjoner, om de tegnet og/eller skrev, og om de utformet én eller begge flatene på kortene²⁹.

Postkortene i denne undersøkelsen er hentet fra tre verksteder holdt i etterkant av to ulike forestillinger: danseforestillingen *Chotto Xenos* som ble vist på Dansens Hus i Oslo i mars 2022 og teaterforestillingen *Maria Stuart*, som ble vist på Rogaland Teater i Stavanger i mars 2022. *Chotto Xenos* var et gjestespill av det London-baserte dansekompaniet Akram Khan Company, og forestillingen er en soloforestilling. Den tar utgangspunkt i første verdenskrig, og handler særlig om de unge soldatene som ble rekruttert fra kolonimakter/land i Asia, Amerika og Afrika. Forestillingen varer i ca én time, og gjennom dans og figurteater spilles det ut scener som viser ulike krigssituasjoner – som rekruttering, opplæring i skytevåpen og opphold i skyttergravene.

Maria Stuart er et skuespill skrevet av Friedrich von Schiller, og iscenesatt på Rogaland Teater av regissør Eline Arbo. Stykket er lagt til 1568 og handler om maktkampen om dronningtronen mellom Dronning Elisabeth den første av England og hennes søskenbarn Maria Stuart. Forestillingen varer i to og en halv time, inkludert pause, og vi møter begge dronningene og deres allierte i kampen om tronen. Forestillingen vises på teatrets hovedscene, og regissør Eline Arbo lar blant annet dronningene uttrykke seg gjennom popmusikk av kjente artister som Susanne Sundfør og Lorde.

Verkstedene fant sted kort tid etter at elevene hadde sett en forestilling. I det ene tilfellet (etter Akram Khan Companys *Chotto Xenos*) gikk elevene rett fra teatersalen til et annet studio i samme bygg, hvor verkstedet ble gjennomført. Elevene som så *Maria Stuart* på Rogaland Teater så denne på kveldstid, og verkstedet ble derfor gjennomført neste morgen, i et studiolokale/en ungdomsklubb rett ved skolen. Foruten én fysisk oppgave, bestod verkstedet av spørsmål eller oppgaver som deltakerne kunne besvare gjennom tekst og/eller tegning.

²⁸ Se Pettersen, «Hva husker du best: Affektive avtrykk i et kritikkverksted for ungdommer», upubl, for nærmere beskrivelse av verkstedet.

²⁹ Kortene ble til slutt samlet inn sammen med samtykkeskjema, og prosjektet er godkjent av NSD.

Ingen av verkstedene ble holdt i klasserom eller på skoler overhodet, og jeg unngikk både stoler og bord, som en måte å fysisk redigere bort klasserommet fra situasjonen. Det sosiale aspektet ved prosessen kom også tydelig frem i verkstedene gjennom elevenes oppførsel. De satte seg som regel uoppfordret i en (halv)sirkel rundt meg på gulvet, og de klumpet seg gjerne sammen i mindre grupper. Flere av dem snakket lavt – og tidvis ikke så lavt – underveis i verkstedet; jeg overhørte dem diskutere oppgavene jeg ga dem, samt forestillingsopplevelsen og hendelser forut for eller som skulle komme i etterkant av både forestilling og verksted.

Å se på med andre

I samtlige visninger jeg har tatt utgangspunkt i har publikum utelukkende bestått av elever som har sett forestillingen som en del av DKS. Scenekunst som en sosial opplevelse eller hendelse var et aspekt jeg ønsket å inkludere i kritikken og som også har vist seg tydelig i materialet.



Figur 1, for- og bakside, Anonym deltaker 1, kritikkverksted, 2022

Det er flere bidrag hvor affektivt tilskuerskap – forstått som *'watching (others) with others'* – kommer til uttrykk på flere måter, og hvor særlig det å se *sammen* med andre mer enn det å *se på* andre (på scenen) vektlegges. Figur 1 viser bokstavelig talt noen som ser på (andre) med noen. Som det fremgår av tegningen forestiller den tre personer som sitter i en seterad. Kortet er stilet 'til maja' og hens komfortable skulder, og jeg tolker personen i midten som avsenderposisjon. Det er Maja og avsenders felles opplevelse som kommer tydelig til syne i kortet, mens 'det som skjer på scenen' er et aspekt som nærmest sniker seg inn i bildet, gjennom kommentaren «ser du den røyken?». Etersom avsenderposisjonen ikke er eksplisitt her, så kan kortet også leses som et brev sendt fra kunsten. At noe eller noen på scenen har observert de tre tilskuerne i salen, og fanget et øyeblikksbilde av dem i form av dette postkortet. Her er det som om man ser på publikum *fra* scenen, mer enn omvendt – som er sedvane i kritikken.



Kortet har i liten grad vurderende eller kritiserende elementer – det eneste som vurderes er Majas skulder, som beskrives som 'komfortabel'. Samtidig er aspektet Rogoff viser til som å *'inhabit culture'* sterkt tilstede gjennom skildring av det å oppleve. Kortet leser jeg som en henvendelse til en venn, hvor det er deres felles sosiale opplevelse og en utøvelse av vennskap som skildres. Både Rogoff og Rendell, samt teoretikeren Eve Kosofsky Sedgwick har på ulike måter foreslått at kritikeren skriver ved siden av eller langs kunsten, i stedet for *om* den³⁰, som en måte å destabilisere et hierarkisk forhold mellom kunst/kunstner og kritikk/kritiker. Som kritikk plasserer figur 1 seg her ved siden av 'det som skjer på scenen', og lar den sosiale situasjonen som deltaker og Maja utgjorde få hovedfokus.

Postkort til kunstnerne

Det sosiale trenger likevel ikke utelukkende bety at man søker samhold med de andre tilskuerne. I mitt materiale er det flere eksempler på deltakere som valgte å henvende seg til kunstneren(e) bak forestillingen, eller utøver(e) på scenen. Dette var noe som gikk igjen flere av verkstedene, særlig i det éne verkstedet holdt i forbindelse med danseforestillingen *Chotto Xenos*. Det var det mye uro i salen under den ene visningen av *Chotto Xenos*. Det tok lang tid før salen i det hele tatt kom til ro, eller; spørsmålet var om det egentlig noensinne skjedde. Ett aspekt var bruken av applaus. Applausen tok til hver eneste gang det ble mørkt på scenen – en kort black-out, som også pleier å sammenfalle med forestillingsslutt – og jeg tolket det mer slik at det var en slags demonstrasjon *mot* forestillingen, at elevene nærmest ville *klappe* seg til en avslutning. I tillegg var det mye snakking underveis, papirbiter som fløy gjennom luften – i etterkant fikk jeg vite at det også ble kastet papirbiter på scenen, og én eller flere elever i salen skal ha opplevd å få helt vann ned i nakken underveis i forestillingen. Dette var også et aspekt ved scenekunstopplevelsen som utgjorde fokuspunkt i flere av deltakernes kritikk, deriblant i figur 2.

³⁰ Se Sedgwick, *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*; Rogoff, «What is a theorist»; Rendell, *Site-Writing*.



Til hoveddanser
Jeg synes det var  
veldig rjipt at publikum
var dårlig, og synes ikke
det reflekterer hvordan
du danset. Men jeg vil
si at de barna gikk
i 9. klasse (født 2007!)
og at de mest sannsynlig
bare var barn. Du
hadde bra energi
- Ylva ☺

Figur 2: For- og bakside, Anonym deltaker 2, skriveverksted 2022, Oslo

I likhet med kortet stilet til Maja, er tilskuerskapet plassert i sentrum i figur 2. Men avsender (Ylva) henvender seg til ‘hoveddanser’, og kommer med en vurderende (kritiserende) mening om medtilskuerne som «dårlig». Postkortet er i motsetning til kortet til Maja tydelig sendt *fra* salen og *til* scenen – fra en tilskuer til utøver. Men det er fortsatt handlingen *i* salen som får hovedfokus. Kritikkk som noe vurderingsorientert opprettholdes, men det er den utvidede forestillingsopplevelsen som vurderes og hvor publikums rolle inn i denne opplevelsen tydelig anerkjennes. Det opprettholdes en differensiering mellom scene og sal – det er ‘salen’ som henvender seg til ‘scenen’, kan man si – men kortet setter disse to i dialog og anerkjenner at de står i relasjon til hverandre.

Ylva skriver seg inn i et sosialt fellesskap med hoveddanser, som berømmes for å ha «bra energi» og Ylva «syns ikke (det dårlige publikummet) reflekterer hvordan (hoveddanser) danset». Men hun tar samtidig et sosialt ansvar for ‘publikum’ som hun unnskylder med at «de barna gikk i 9.klasse (født 2007!) og at de mest sannsynlig bare var barn». I motsetning til Ylva, må vi tro, som ikke sier noe om hva slags målgruppe hun selv tilhører utover at hun ikke ser ut til å oppleve seg selv som barn. Affekt, slik Fensham beskriver det, har sannsynligvis bestått i klapping, snakking, kasting av objekter med mer. Det kan virke som ‘publikum’ har gitt Ylva en dårlig samvittighet eller at hen opplever en verdi-diskrepans mellom egen forestillingsopplevelse og medtilskuernes høylytte måte å være tilstede på. Hvis vi bruker Rendells sammenligning av kritikeren med en reiseskribent, så blir kritikeren her en gjest som i etterkant henvender seg til vertskapet eller kokken og unnskylder de andre gjestene for manglende manerer. Heim skriver at irritasjon eller avsky kan forene publikum på samme måte som latter eller andre uttrykk for glede ofte smitter mellom publikummere³¹. I dette kortet tas det i stedet avstand fra medtilskuerne, og ‘de andre’ blir det man vurderer mens scenisk handling (‘energi’) behandles eller omtales mer overfladisk. Postkortet blir en mulighet til å henvende seg til scenen, til utøveren i forestillingen, og kortet fungerer som en korrigerende av inntrykket avsender ser ut til å frykte at utøver har fått – samtidig som vedkommende tar på seg et ansvar for publikum gjennom å komme med en mulig forklaring for oppførselen. Dette fremstår for meg som en kompleks sosial situasjon, hvor Ylva både skriver seg inn i og samtidig ut av et sosialt fellesskap med medtilskuere.

³¹ Heim, *Audience*, 112.

Objekter og omgivelser som kleber?



Figur 3 og 4: Anonym deltaker 3 og Anonym deltaker 4, kritikkverksted 2022, Stavanger

Affektivt tilskuerskap, det å se på noe/noen med noen, viser seg altså i mitt materiale ikke som en utelukkende positiv opplevelse – og det er heller ikke bare de andre i publikum som spiller inn på opplevelsen, men også rom og objekter. Dette kommer tydelig til uttrykk i figur 3 og 4. Begge disse bidragene er fra kritikkverkstedet holdt i etterkant av Rogaland Teaters *Maria Stuart* (mars 2022), som ble vist på teatrets hovedscene (opprinnelig bygget i 1883). Her var det flere som kommenterte fasilitetene og rommet, som figur 3 og 4, samt en bidragsyter som ikke ga tillatelse til visuell gjengivelse av kortet:

«Til stolen jeg satt i. Det var vanskelig å sitte i en behagelig stilling. Men støkket var litt underholdende. Snakkes kanskje om noen år»³².

Disse tre kortene henvender seg ulikt; til en navngitt person, til en stol og én av dem mangler mottaker. Alle har en implisitt avsender, hvor én er navnløs mens de andre to har et skrivende 'jeg'. Ettersom mottakerposisjon på det ene avsenderløse kortet også er delvis overstrøket (ordet Messi), og kun 'Torkelsen' har blitt stående, så lurer jeg på om avsender også har vært en fiktiv posisjon eller intern referanse/kallenavn, som deltaker så har bestemt seg for å sensurere for meg eller for medelever i verkstedet.

I likhet med kortet til Maja og fra Ylva, er det den sosiale relasjonen til rommet, stolraden eller medtilskueren som kommer til syne i disse tre kortene. To av tre benytter kritiserende form, men igjen er det snarere aspektet som handler om det å bebo kulturen (*inhabit culture*) som er i fokus. Hvorvidt det er det som skjer på scenen eller scenekunstopplevelsen som helhet som kritiseres som 'kjedelig' er uklart, i stedet er det måten man har opplevd forestillingen – som en ubehagelig stol og lite benplass – som fremheves.

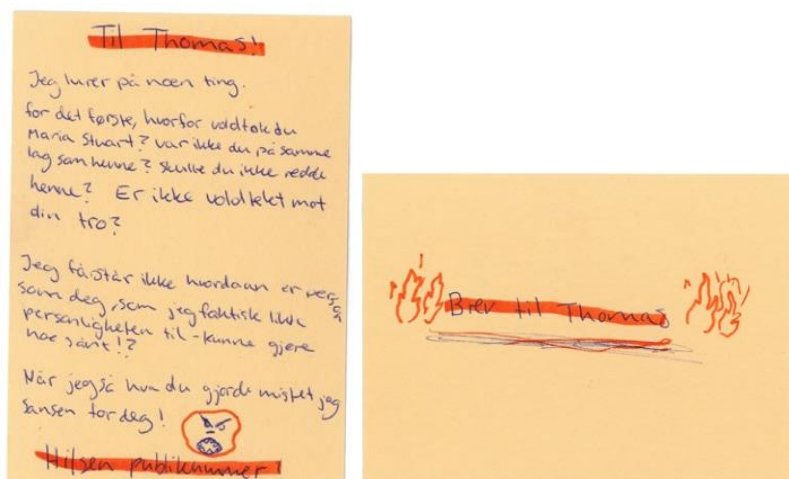
³² Anonym deltaker 8, kritikkverksted 2022, Stavanger.

Sørensen ser i sin avhandling på hvordan barn som publikum forbinder seg med ikke bare hverandre, men også nettopp objekter og rom, og hvordan disse er medskapende i publikumstilblivelsene³³. I disse tre eksemplene er rom, medtilskuere og seterader tydelig medskapende inn i det som blir negativt ladede vurderinger. Når den ene deltakeren skriver «snakkes kanskje om noen år», så strekker scenekunstopplevelsen seg i tid ikke bare utover visningstiden på teaterscenen, men den projiseres også inn i en fremtid. De korte setningene gir med andre ord et mer komplekst bilde enn første lesning tilsier. Det ser ut til å være enighet i vurderingen av rommet/fasilitetene, men vurderingen av den sceniske handlingen spriker og det at rommet vurderes negativt er med andre ord ikke ensbetydende med at forestillingsopplevelsen blir entydig negativ.

Peggy Phelan skriver om performativ skrift at den er et forsøk på å «enact the affective force of the performance event again»³⁴. I stedet for å tegne «det som skjer på scenen», så leser jeg figur 3 (tegning og tekst) som en affektiv gjenskapning av et ikke-scenisk øyeblikk inni scenekunstopplevelsen. Figur 3 har et skisseaktig preg, som gir meg assosiasjoner til karikaturtegning. Dette er en sjanger som primært benyttes som del av politisk nyhetsjournalistikk, men denne tegningen åpner for at karikaturtegning også kan være en potent form for kritikk.

Fiksjonen som ramme

Et annet funn i materialet er at flere av deltakerne har utformet postkortene innenfor fiksjonen til 'det som skjer på scenen'.



Figur 5: Anonym deltaker 5, kritikkeverksted 2022, Stavanger

³³ Sørensen, *At lytte til*, 105.

³⁴ Phelan, *Mourning*, 12.

To av deltakerne har valgt å utforme kortene sine som en henvendelse til en av karakterene i forestillingen *Maria Stuart*, og begge kortene tar for seg en scene hvor Thomas Mortimer voldtar den fengslede Maria Stuart. Dette var en scene flere av deltakerne ville diskutere i verkstedet, og selve scenen ble spilt som en koreografi hvor det for flere også var litt uklart *hvorvidt* det var snakk om en voldtekt.

I likhet med figur 5 er også bidraget fra Anonym deltaker 9 henvendt til scenen fra salen:

«Til Thomas. Hvorfor voldtok du Maria. Er ikke dette en synd? Går ikke dette imot alt i din tro? Du misbruker din makt ved å være det sterkeste kjønn.

Mvh Publikum»³⁵.

De er begge reaksjoner på den sceniske handlingen og med en fiktiv karakter som er mottaker. Det er snakk om en slags hybrid fiksjonskontrakt, hvor salen henvender seg til fiksjonen. Kortet blir en mulighet til å gå i dialog med såvel forestillingen som sin egen reaksjon på hendelsene på scenen. Den direkte henvendelsen er i begge eksemplene fylt med harme, og begge åpner med: «hvorfor voldtok du Maria?». Deretter følger det flere anklagende spørsmål, og den ene deltakeren skriver rett ut: «Jeg forstår ikke hvordan en person som deg, som jeg faktisk likte personligheten til – kunne gjøre noe sånt!? Når jeg så hva du gjorde mistet jeg sansen for deg!»³⁶. Begge kortene er nesten identisk signert, den ene tar utgangspunkt i sin egen opplevelse som «publikummer», mens den andre snakker på vegne av hele «publikum». Likhetene i henvendelse, åpning, avslutning og innhold gjør at jeg antar at disse deltakerne kan ha utformet sine respektive kort enten i fellesskap eller ved siden av hverandre. Jeg observerte i verkstedene at deltakerne gjerne satt eller lå på gulvet i grupperinger, noen av dem bokstavelig talt oppå hverandre. Det var flere som snakket sammen underveis, uten at jeg har noen oversikt over hva som ble sagt eller hvilke bidrag som tilhører eventuelle samtaler. Men det illustrerer hvordan også kritikkprosessen her er en sosial situasjon, som manifesterer seg i materialet på flere måter.

Fiksjonskritikk

To av deltakerne i verkstedene etter *Chotto Xenos* har mer eksplisitt valgt å skrive innenfor forestillingens fiksjon. Forestillingen er som nevnt en soloforestilling om unge soldaters opplevelse av eller møte med første verdenskrig, og disse deltakerne har valgt å utforme kort eller brev som er stilet fra soldaten (i forestillingen) og til fiktive personer i soldatens liv utenfor scenen.

³⁵ Anonym deltaker 9, kritikkverksted 2022, Stavanger.

³⁶ Anonym deltaker 5, kritikkverksted 2022, Stavanger.



Figur 6: For- og bakside, Anonym deltaker 6, kritikkverksted 2022, Oslo



Figur 7: For- og bakside, Anonym deltaker 7, kritikkverksted 2022, Oslo

Begge disse deltakerne bruker fiksjonsuniverset som utgangspunkt, og i stedet for å vurdere brukes postkortformatet og fiksjonsuniverset som tolknings- eller samskapingsmulighet. De fabulerer, på ulikt vis, videre på handlingen og dikter inn mulige konsekvenser og virkninger av forestillingens handling. Dette går direkte inn i det Schmidt kaller 'making and imagining'³⁷; at deltakerne forestiller seg noe i forlengelsen av det som skjer 'på scenen', men at de ikke bare forsøke å tolke dette, men også skaper videre. De forestiller seg begge hvordan første verdenskrig har hatt en innvirkning på både soldaten – altså karakteren i forestillingen – men også mulige andre karakterer i dennes liv. I stedet for kritikk eller vurdering, benyttes fiksjonen som en måte å

³⁷ Schmidt, «How we talk», 37.

skape mening. Kritikalitet får her form som en slags fan-fiksjon, hvor deltakerne fortsetter å dikte i forlengelse eller langs forestillingens fiksjonsunivers. Owen G. Parry skriver i artikkelen «Yoko Ono fanfiction» om praksisen med å skrive fan-fiksjon innenfor scenekunst: «The practice of re-writing (usually) popular media texts in fanfiction and re-enactment (usually) in performance histories are obvious points for comparison»³⁸. Parry trekker linjer mellom det å skrive i forlengelsen av scenekunst og performativ skrift og andre tradisjoner som ‘*art writing*’ og ‘*conceptual writing*’. I denne konteksten vil begrepet ‘fan’ sannsynligvis være en misvisende beskrivelse av deltakerne i kritikkverkstedet, og kanskje vil begrepet ‘fiksjonskritikk’ (utledet av det engelske ‘*factio-criticism*’) være mer dekkende. Men beskrivelsen av hvilken funksjon *fanfiction* kan ha er fortsatt dekkende, hvor Owen skriver at denne måten å skrive på kommer ut av «(a) desire to transform and re-work existing narratives. It extends a work, rather than capturing it. It opens to the possibility of collective or common investment, embodiment and infinite remediation»³⁹. En fiksjonskritikk er på sett og vis et svar på scenekunstopplevelsens invitasjon til å være medskapende, og gjør seg til likestilt dialogpartner med ‘det som skjer på scenen’.

Kritikk for hvem?

Formålet med denne studien har vært å se på tilskuererfaringer gjennom eller i tilknytning til kritikk. Fremfor at jeg definerer en lesergruppe for kritikken har elevene selv kunnet definere dette gjennom å velge mottaker for postkortene. I materialet har det manifestert seg både faktiske og fiktive avsender- og mottakerposisjoner, bestående av konkrete og abstrakte størrelser. Henvendelser til venner, medelever, objekter og kunstner har gitt innsyn i *hvordan* deltakerne har opplevd forestilling, og særlig i sosial relasjon til rom og medtilskuere.

Det fremgår tydelig av materialet mitt at ungdommene er interessert i eller opptatt av hvem de opplever sammen med, hva som skjer i rommet rundt dem så vel som på scenen, og hvordan rommet (inkludert stolradene) virker inn på dem og på den kroppslige opplevelsen. I den grad deltakerne har tatt i bruk vurdering så har det vært mer rettet mot *opplevelsen* enn av forestillingen forstått som ‘det som skjer på scenen’. Dette kan muligens også ha sammenheng med at de mangler verktøy for å vurdere dette. Ett av unntakene er Anonym deltaker 2, som skriver at danseren hadde «god energi». I et mer vurderingsorientert verksted kunne man ha jobbet mer med begrunnelser av vurderinger, både affektivt eller personlig motivert og mer faglig begrunnet. Men opplevelsesfokuset kan også utvikles videre i retning av en institusjonskritikk hvor vilkårene og rammene for kunstopplevelsen også kan inkluderes. Altså at for eksempel fokuset på det ubekvemme i selve tilskuersituasjonen kan anerkjennes som like relevant kritikk som for eksempel en vurdering av hvor god eller dårlig eleven synes kunsten er. I en slik kritikkforståelse

³⁸ Parry, «Yoko Ono fanfiction», 97.

³⁹ Ibid, 101.

vil fokuset på det ubekvemme kunne være en kritikk av programmering eller også helt overordnet; en protest mot eller kritikk av Den kulturelle skolesekken på et mer generelt nivå.

I materialet mitt er det mye som tyder på at negativ respons smitter eller skaper reaksjoner blant publikum. Men der deltakerne har uttrykt misnøye med forestillingen, utøver eller forestillingssituasjonen, så rettes misnøyen i kortene mot *medtilskuerne* i stedet. Disse deltakerne virker mer opptatt av å skrive seg inn i et fellesskap med kunstnerne enn de andre i salen. Dette kan også ha sammenheng med at deltakerne i to av verkstedene var elever som hadde en uttrykt interesse for dans, mens de andre klassene var mer 'ordinært' sammensatt når det gjaldt scenekunstinteresse. Men det er da også interessant at disse deltakerne ikke henvender seg til egne fellesskap, altså andre interesserte medtilskuere, men snarere til kunstnerne.

Kritikkforslag

Jeg har tidligere etterspurt «en kritisk praksis som tar høyde for at betrakteren er en medskapende del av opplevelsen», for å se hvorvidt dette ville «kunne gi nye bud på hva kritikk og kritisk praksis (for voksne, men kanskje særlig for barn og unge) kan være, og nye bud på hva kunsten gjør og betyr for barn og unge»⁴⁰. I denne studien har jeg benyttet en kritikkforståelse som helt enkelt går ut på at kritikken er en respons på en forestillingsopplevelse, og forestillingen er her forstått som både det som foregår på og utenfor scenen, underveis i forestillingen som hendelse – men også i for- og etterkant av selve hendelsen. Postkortet er her en respons som kritikeren sender til seg selv, til empiriske eller fiktive mottakere.

I noen av eksemplene fremstår kritikken mer som en prosess enn som produkt og det var overraskende mange ulike tilnærminger til både adressering av kortene, visuell utforming (gjennom tekst og/eller tegning) og hvilke typer tilskuererfaringer som kom til syne i materialet. Muligheten til selv å velge avsender og mottaker har inkludert aspekter fra hele scenekunstopplevelsen, og selv om flere av deltakerne har beveget seg bort fra de klassiske kritikkformatene, så er det vurderende aspektet fra anmeldelsen og den mer direkte henvendte tonen fra samtalen ivaretatt og brukt på andre måter enn det som er sedvane.

Det er tre funn i materialet som jeg ser som særlig potente for videre utvikling eller utprøving av som kritikk. Det ene handler om bruken av fiksjon, det andre om tegning som del av skriftbegrepet og det tredje funnet er måten postkortene fungerer som selvstendige, kunstneriske bidrag.

⁴⁰ Pettersen, «En affektiv», 358.

Bruken av fiksjon foregår på flere plan. Deltakerne i verkstedet har signert samtykkeskjema som gir meg tillatelse til å lese og publisere innholdet i kortene, men kortene er samtidig utformet løsrevet fra hverdagsfunksjonen hvor de sendes til en empirisk person. I ytterste konsekvens har alle på den måten fiktive mottakere, ettersom deltakerne vet at det er jeg som skal motta kortene og at de skal inngå i min forskning. Med fiksjon sikter jeg i denne sammenhengen til den mer eksplisitte bruken av fiksjon i empirien, enten som fan-fiction eller andre måter hvor fiksjonsuniverset kan være et startpunkt for en videre fabulering eller samskaping. Denne tilnærmingen kan inn-reflektere den sceniske handlingen og/eller den teatrale hendelsen, men den kan også overskride eller motsi denne. Det å skape innenfor eller langs et fiksjonsunivers fremstår i mitt materiale som en slags fusjon av fiksjonskritikk og performativ skrift, særlig det teoretikere som Sedgwick, Rogoff, Rendell og Martin kaller å tenke *langs* eller ved siden av kunsten – i stedet for *om* den⁴¹. Det er eksempler på kritikk som utfordrer makthierarkiene og gir rom for kritisk tenkning *gjennom* en kreativ skrift. Utformingen av kortene som dialoger mellom karakterer i det som skjer på scenen, hvor deltakerne bruker disse posisjonene til å adressere spørsmål de har til aspekter ved forestillingen, gir også deltakerne anledning til å spille ut harme, entusiasme eller andre affektive eller emosjonelle reaksjoner.

Det andre funnet gjelder bruk av tegning i tillegg til eller i stedet for tekst. Som jeg ser på i en annen artikkel⁴², så har tegningen mange bruksområder i kritikken. Den kan være en illustrasjon til teksten, men det kan like gjerne være omvendt eller også et likestilt forhold. Dette åpner opp for en mer en kritikk som ikke nødvendigvis må være tekstbasert, hvor illustrasjon, karikatur, grafisk design eller tegneserie (som også forekommer som tentativt uttrykk i materialet) kan være mulige uttrykk for kritikk. Dette peker videre mot det tredje funnet, som er at postkortene har belyst hvordan kritikk også kan være kunstneriske bidrag. Dette er et aspekt som all kritikk potensielt er i besittelse av, men som ofte ellers er oversett. Også en vurderende tekst om en forestilling er en tekstlig komposisjon, et åndsverk hvor det gjøres valg og hvor teksten skaper noe nytt. Tentativt nøytrale beskrivelser av aspekter av en forestillingsopplevelse er nettopp aspekter eller øyeblikk som velges på bekostning av andre aspekt eller øyeblikk, og språket et ikke en én til én-gjengivelse. I ytterste forstand er all tekst om eller i forlengelse av en scenekunstopplevelse kreativt fundert idet man søker et språk som man opplever at best uttrykker det man har opplevd. Filmkritiker A. O. Scott skriver i boka *Better living through criticism* (2016) at «Criticism is art's late-born twin. They draw strength and identity from a single source, even if, like most siblings, their mutual dependency is frequently cloaked in rivalry and suspicion»⁴³. En kritisk praksis er plassert mellom journalistikk, akademia og kunst – og utforskningen av hva kritikk kan være som kunst, har blitt stemoderlig behandlet i forhold til journalistikk og akademia.

⁴¹ Se Martin, «Unpeeling»; Rogoff, «Looking away»; Sedgwick, *Touching feeling*.

⁴² Se Pettersen, «Hva husker du».

⁴³ Scott, *Better living through criticism: How to think about art, pleasure, beauty & truth*, 17.

I flere av de kritikkeksempelene jeg har tatt med her endres relasjonen mellom kritiker og verk bort fra det Hilavaara og Orley omtaler som «mastery – the object under critique» eller «distance – writing about an object» til et forhold basert på «equivalence and analogy – writing as the object»⁴⁴. Eller, for å si det med Rogoff: deltakerne har beveget seg bort fra å kritisere og mot det som kalles kritikalitet⁴⁵. Hos Rogoff handler dette om å bebo kulturen og destabilisere den i utgangspunktet hierarkiske relasjonen mellom tilskuer og kunstner/verk. Særlig figur 6 og 7 leser jeg som kritikk som inviterer til fortsatt fabulering og refleksjon over egen opplevelse, og hvor teksten kan tolkes som ekfrase – «that is texts that seek to evoke another non-textual art form, and creative products that potentially manifest the experience of the spectator/author to the reader/researcher»⁴⁶. Disse postkortene beskriver et aspekt av forestillingen, og har samtidig en helhetlig sluttet form.

I likhet med den hverdagslige bruken av postkort, så belyser også postkortkritikken kritikken som en prosess, som et fragment eller utdrag fra en reise som fortsatt pågår. Postkortkritikken ser ut til å passe godt for en kritikk som er erfaringsbasert eller kreativt fundert, og hvor det er fragmenter som skal fremheves siden postkortets flate krever at man tar tydelige valg.

Empirien her peker mot en kritikk som både kan fungere som selvstendige uttrykk eller som flerstemmig eller kollektiv kritikk. Postkortkritikken *kan* være rettet mot en generell offentlighet, slik anmeldelser i dags- og ukespresse gjerne er, men jeg ser et større potensial for en mer prosessorientert kritikk hvor postkortet er en reisebeskrivelse av et spesifikt øyeblikk. Kritikken kan være en respons på publikum, på rom eller scenisk handling, og valg av mottaker er med på å forme dette. En annen mulighet er at kortene stilles ut, som en utstilling, og hvor leser/betrakter selv må navigere og fortolke i mylderet av avsendere, mottakere og valgt innhold/utforming. Her tror jeg ikke det vil være formålstjenlig å fastlåse denne kritikken i én formidlingsmodell, men at postkortkritikken i stedet må utvikles i hvert tilfelle, basert på de mottakerposisjonene som til enhver tid foreslås og i relasjon til den kunsten de er respons på.

⁴⁴ Hilevaara & Orley, *The creative critic*, 7.

⁴⁵ Rogoff, «What is a theorist?», 99-100.

⁴⁶ Reason, «Writing the embodied».

Litteraturliste

- Akram Khan Company (u.å.). *Chotto Xenos*.
<https://www.akramkhancompany.net/productions/chotto-xenos/>
- Arntzen, K. O. «Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske». I *Peripeti, no 24-2016*, (s. 127-134):
<https://tidsskrift.dk/peripeti/issue/view/7841>
- Fensham, R. «Affective spectatorship: Watching theatre and the study of affect». I C. Stalpaert, K., Pewny, J. Coppens & P. Vermeulen (Red.), *Unfolding spectatorship: Shifting political, ethical and intermedial positions* (s. 39-60). Gent: Academia Press, 2016.
- Felski, R. *The limits of critique*. Chicago & London: The university of Chicago Press, 2015.
- Fischer-Lichte, E. *The transformative power of performance: A new aesthetics*. London & New York: Routledge, 2004/2008.
- Fischer-Lichte, E. *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. New York & Oxon: Routledge, 2009/2014.
- Haseman, B. «A manifesto for performative research», I *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, No 118, Februar, 2006. (s. 98-106). 2006.
- Heim, C. *Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*. London & New York: Routledge, 2016.
- Hilevaara, K. & Orley, E. (red). *The creative critic: Writing as/about practice*. New York & Oxon: Routledge, 2018.
- Martin, D. D. «Criticism as a political event», I Radosavljevic, D. *Theatre Criticism: Changing landscapes*. (s. 219-235). London & New York: Bloomsbury, 2016a.
- Martin, D. D. «Unpeeling action: critical writing, training and process». I *Theatre, Dance and Performance Training*, 7:2, (s. 195-211). Routledge, 2016b. DOI:
<https://doi.org/10.1080/19443927.2016.1180318>
- McEvoy, W. «Performative criticism and creative critical writing». I Radosavljevic, D. (Red.), *Theatre criticism: Changing landscapes* (s. 291-305). London & New York: Bloomsbury, 2016.
- Parry, O. G. «Yoko Ono fanfiction», I Hilevaara, K. & Orley, E. (Red.), *The creative critic: Writing as/about practice* (s. 95-102). New York & Oxon: Routledge, 2018.
- Pettersen, A. T. «Young critical practices: Ways of thinking in and with the arts», I *Critical Stages, December 2020: Issue No 22*, 2020: <https://www.critical-stages.org/22/young-critical-practices-ways-of-thinking-in-and-with-the-arts/>
- Pettersen, A. T. «En affektiv og performativ ungdomskritikk». I Skregelid, L. & Knudsen, K. N. *Kunstens betydning?: Utvidede perspektiver på kunst og barn & Unga*. (s. 343-359). Cappelen Damm Akademisk, 2022.
- Pettersen, A. T. «Hva husker du best: Affektive avtrykk i et kritikkverksted for ungdom». DRAMA, forventet publisert i 2023.

- Phelan, P. *Mourning sex: Performing public memories*. London & New York: Routledge, 1997.
- Pollock, D. «Performing writing» i Phelan, P. & Lane, J. (Red.) *The ends of performance*. (s. 73-103). London & New York: New York University Press, 1998.
- Rendell, J. *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*. London & New York: I.B. Tauris & Co, 2010.
- Reason, M. *The young audience: Exploring and enhancing children's experiences of theatre*. London: UCL Institute of Education Press, 2010.
- Reason, M. «Writing the embodied experience: Ekphrastic and creative writing as audience research», I *Critical Stages*, December 2012: Issue No 7: <https://www.critical-stages.org/7/writing-the-embodied-experience-ekphrastic-and-creative-writing-as-audience-research/>
- Rogaland Teater. *Maria Stuart*. <https://rogaland-teater.no/forestillinger/nypremiere-maria-stuart/>
- Rogoff, I. «Looking away: Participation in visual culture». I Butt, G. (Red.), *After Criticism: New responses to art and performance* (s. 117-134). Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Rogoff, I. «What is a theorist?». I Elkins, J. & Newman, M. (Red.). *The state of art criticism*, (s. 97-109). New York & Oxon: Routledge, 2008.
- Sauter, W. *The theatrical event: Dynamics of performance and perception*. University of Iowa Press, 2000.
- Sauter, W. *Eventness: A concept of the theatrical event*. Stockholm: STUTS: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2008.
- Scenekunstbrukets podkast, «Kitchen Table: Følelser», 2020; <https://www.showbox.no/arrangement/podkast-kitchen-table-folelser/>
- Schmidt, T. «How we talk about the work is the work». *Performance Research*, 23(2), 2018, (s. 37-43). <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464751>
- Scott, A. O. *Better living through criticism: How to think about art, pleasure, beauty & truth*. London: Penguin Books, 2016.
- Sedgwick, E. K. *Touching feeling Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press, 2003.
- Sørensen, P.W. *At lytte til børn: Børns publikumstilblivelser i skole, når teatret kommer forbi*. Ph.d.-avhandling. Roskilde Universitet, 2021.
- Wardle, I. *Theatre criticism*. London & New York: Routledge, 1992.

Participation and Creative Autonomy: The Changing Role of Artists

Ine Therese Berg

Abstract

In this article I analyze the implications of different forms of participation on the role of artists and their creative autonomy. Through a conceptual clarification around core ideas that are commonly associated with the pairing of participation and art, I discuss recent development in artistic practices. The concepts artistic autonomy and creativity have been central to the development of the professional role and identity that artists in the performing arts field have today. With this as a backdrop, I map out the conceptual differences between *creative participation*, *aesthetic participation*, *democratic participation* and *civic participation*, and how they impact artists. The article mainly draws on recent theory in performance studies and applied theatre, as well as sociological perspectives. Finally, I discuss how contemporary artists often combine different roles, even within a single work.

About the author

Ine Therese Berg (PhD) is an associate professor in the department of Drama and Theatre at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU). Her doctoral research focused on audience participation in contemporary theatre. Amongst recent publications is the Arts Council report “Mobilisering for mobilitet. Fri scenekunst og formidling” in collaboration with Telemark Research Institute. Berg freelances as theatre critic, dramaturg and curator and has co-authored and edited several publications on Norwegian performing arts. She has previously worked as a curator of theatre history at Oslo Museum, advisor at Dance Information Norway and doctorate fellow at Oslo Metropolitan University.

E-post: ine.therese.berg@ntnu.no

Teatervitenskapelige studier 2023 © Ine Therese Berg

Artikkelen er fagfelleurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

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/>)

Participation and Creative Autonomy: The Changing Role of Artists

The recent years audience participation in theatre and performance has emerged as a new research field in theatre studies following what we can call a participatory turn in the culture and in society in general. However, the role of artists in the wake of this participatory turn has been less discussed than that of the audience. Thus, through a conceptual clarification around core ideas that are commonly associated with the pairing of participation and art, I will in this article discuss recent developments in artistic practices. The concepts artistic autonomy and creativity have been central to the development of the professional role and identity that artists in the performing arts field have today. Underpinning the discussion are the questions - what does creative autonomy look like in the 21st century? Do we need new concepts to describe the role of artists today? If so, what are potential risks?

Through the 20th century the role of artists has undergone substantial development closely related to fundamental societal change affecting the access both to art and to art education, arts funding, and diversifying institutional frameworks supporting artistic practices and dissemination of art and performance. The developing role of artists can, in sociological terms, be divided into two distinct movements, fetishization and democratization.

Institutionalization of the notion of artistic autonomy and art for art's sake draws on philosophical aesthetics from Kant to Adorno for its legitimation. Within this frame the role of the artist is tied to virtuosity. More generally, creativity has become a valuable asset in a post-industrial society that emphasizes values commonly associated with artists: like self-realization, individual freedom, and risk-taking.¹ While the idea of the artist as genius in many ways has been replaced by the notion of the critical function of art and artists, the autonomous field of art awards a unique place for the role of the creative artist in society.

Nevertheless, there has been a diversification of how we understand the role of the artist, as is reflected in the title of this article. This can be understood as a consequence of politically radical movements in the 1960s that were vitally reflected in the arts but is also a part of increasing specialization in both art and society. In *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, French sociologist, Pierre Bourdieu² demonstrates the historicity of the role of the autonomous

¹ Mangset and Hylland, *Kulturpolitikk* (Oslo: Universitetsforlaget, 2017), p. 103

² Bourdieu, *The Rules of Art* (Cambridge: Polity Press, 1996)

artist showing how a dichotomy between autonomy and heteronomy is embedded in the constitution of art as a distinct field of culture, particularly in the literary field and within visual art. Bourdieu argues that the art field is grounded in the belief of the “...quasi-magical powers attributed to the modern artist”.³ In contrast, he claims that the value of art is in fact relational and therefore historical, and that the difference between autonomous and heteronomous art is discursively produced and rests on the principle of internal and external hierarchization.⁴

The growth of the autonomous field of art has led to a range of specialized professions like critics, curators, art dealers, and gallery owners that contribute to and uphold the field through processes of consecration and accumulation of symbolic capital with the artist as the symbolic figurehead. Although the art field is deeply ambivalent to the market a fetishization of the artist and works of art lays the basis for a growing commercial market for modern art⁵, what I in this context would describe as a mythologization of creation and creativity.

It is in the 1960s that participation begins to be conceptualized as a distinct form of artistic practice. Bourdieu’s class-conscious sociological critique corresponds with a cultural political focus on cultural democratization that alongside 1960s counter cultural and political grass-roots movements, started to place a larger emphasis on participation and a more diverse understanding of art and culture. The focus in cultural policy turned to cultural capacity building and cultural rights⁶. This shift mirrors a de-hierarchization in society in general, and in the arts in particular. Artists in many fields sought to challenge existing institutions by forging new relationships with the audience and emphasizing creativity as a generalized human capacity. A somewhat under-communicated history of the avant-garde is that many radical artists in post-war US and Europe quit the art world and sought instead to bring artistic strategies into fields like healthcare, education, and social work.⁷ (Rasmussen, 2014) In Bourdieusian terms, such practices fall under a field of heteronomous cultural production and have often come under attack as instrumentalist.

Participation and the role of artists

The article proposes four ways of conceptualizing the changing role of artists in relation to participation: *creative participation*, *aesthetic participation*, *democratic participation* and *civic participation*. These concepts appear in the literature on participatory art and theatre, and here I suggest that they represent different discursive approaches to the artists’ role and creative autonomy more than descriptive models of existing practices. Thus, I discuss these four different forms of

³ Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 1993), p. 259

⁴ Bourdieu, *The Rules of Art* (Cambridge: Polity Press, 1996), p. 217-218

⁵ Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 1993)

⁶ See for instance Bonet and Négrier, “The Participative Turn in Cultural Policy”

⁷ Rasmussen, «Feltet barn og teater» (The field children and theatre)

participation, not as a taxonomy of the role of artists at various stages of creative autonomy, but as heuristic concepts that serve to illuminate changing and dynamic interpretations of the role of the artist. I will come back to an example of how the role of contemporary artists may in fact implicate all these concepts in the final section using Boltanski and Thévenot's concept of *equivalence*.⁸

So far, I have primarily drawn on concepts from cultural sociology to establish a conceptual and contextual background to discuss the role of the artist within. Going forward, I among several references draw on research in the field of applied theatre to discuss the diversification of the role of artists in the wake of a cultural turn towards participation. Here I find a sustained discourse on participation, that alongside concepts like democratization and creativity has been less prominent in theatre studies.

Aesthetic participation

In both art and theatre research we find different models of audience participation developed in order to categorize different ways of participating, often structured as a ladder⁹ where participation is ordered from the limited involvement to stronger involvement.¹⁰ British theatre researcher Astrid Breel, for instance, suggests that there is a difference between *interaction*, *participation*, *co-creation* and *co-execution*. She focuses on what it entails for the audience, but evidently, the role of the artist is the other side of the coin:

[I]nteraction (where the work contains clearly defined moments for the audience to contribute within), participation (when the audience's participation is central to the work and determines the outcome of it), co-creation (when the audience are involved in creating some of the parameters of the artwork), and co-execution (where the audience help execute the work in the way the artist has envisioned).¹¹

As we can see from this taxonomy, it retains the notion of the *artwork*, as well as *artistic vision*. The different forms of participation are all clearly framed as an aesthetic experience and not as for instance a social event. In the book *Aesthetics of the Invitation* British theatre researcher Gareth White writes that what I categorize as *aesthetic participation* feels like a different experience from a traditional theatre performance because it requires a different form of activity from the audience.¹² His examples are performances that are more or less scripted, and it is clear that the ability to create experiences that audiences find meaningful, provocative, challenging, exciting, and entertaining is an artistic competence. White uses media researcher Janet Murray's term *procedural authorship* to describe the relationship between the audience and the artist in

⁸ Boltanski and Thévenot, "The Sociology of Critical Capacity"

⁹ See also Sherry Arnstein's classic model, "ladder of participation" in Arnstein, "A ladder of citizen participation"

¹⁰ Hovik and Nagel, *Deltakelse og Interaktivitet i Scenekunst for Barn* (Participation and Interactivity in Performing Arts for Children); Simon, *The Participatory Museum* (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010)

¹¹ Breel, "Audience Agency in Participatory Performance: A Methodology for Examining Aesthetic Experience.", pp. 369-370

¹² White, *Audience Participation in Theatre* (Palgrave Macmillan, 2013), p. 4

participatory theatre practices. “Procedural authorship means writing the rules by which the texts appear as well as writing the texts themselves. It means writing the rules for the interactor’s involvement, that is, the conditions under which things will happen in response to the participant’s actions.”¹³ As White points to in this quote and in his further use of this concept procedural authorship is that audience participation in theatre does not erase the creative autonomy of the artist.

What we consider to be participatory performances require different working methods and dramaturgical framing devices to accommodate the fact that the audience has become artistic material, and concepts like procedural authorship help point to the artistic skill involved. Projects that can be categorized as incorporating aesthetic participation where the audience are an intrinsic part of the fabrics of the performance are increasingly presented within art institutional frameworks, like performing arts festivals or regular theatres, often choosing to present work ‘out of house’. As I show in the article *Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy’s participatory agenda?*¹⁴ there is a risk involved. While the notion of aesthetic participation affirms the artist as a creative driving force in the theatre, artists still need the consecration of gate keepers like Arts Councils, theatre critics, and artistic directors, meaning that their work must be acknowledged as professional art. As I argue, participation from non-artists requires artists to rhetorically emphasize the aesthetic dimensions of the work and of their professional role. Funding opportunities depend on the strength of the artistic concept, past project-experience, but also the professional status of the artist who is applying and the other people contributing to the production. If the co-creative participants are amateurs the project risks falling outside the formal criteria that many Arts Council operate with, namely that they support professional artists. In other words, the criteria of success both commercially and critically is related to artists’ ability to frame the performance as a work of art closely tied to their creative autonomy, an experience that can be marketed to and recognized by peers, and audiences as such.

Democratic Participation

Political theorist Carol Pateman’s definition of participation can distinguish different participatory strategies from each other. Her political definition hinges on the possibility to influence the outcome of a decision-making process, fully and equally, or at least partially.¹⁵ Thus, democratic participation implies shifting from a vertical understanding of culture, to a horizontal one: moving from making theatre *for* someone, to making it *with* them. This definition and the political discourse on democratic participation is not necessarily considered relevant to the majority of professional, commercial and experimental theatre artists, since it so strongly emphasizes participants’ influence on both process *and* outcome. However, if we step to the side of the

¹³ Ibid. p. 31

¹⁴ Berg, "Norwegian Theatre – A Blind Spot on Cultural Policy’s Participatory Agenda?"

¹⁵ Pateman, *Participation and Democratic Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970)

autonomous theatre institutions and look instead to the field of drama and applied theatre, the discourse on democratic participation is strong.

According to Professor in Applied theatre and drama, Helen Nicholson, applied theatre as a field designates a diverse set of practices. In its genealogy is workers' theatre from the beginning of the 20th century, Freirean and progressive pedagogics, and community theatre.¹⁶ Participation is at the center of these practices and can be seen as a break with hierarchical and bourgeois theatre, and hegemonic culture. Emanating from this radical tradition means that applied theatre practitioners see their creative practice as a way of bettering the world. In other words, we are dealing with a heteronomous field of cultural production.

In terms of the creative autonomy of artists, a focus on process rather than product means that creative agency is shifted onto participants rather than a single author, whether they are other professional artists or non-artists. Democratic participation thus moves away from the quasi-magical belief in the artist as genius and emphasizes creativity as an intrinsic human trait. Placing participation within Kantian aesthetics, White writes "...each of us has a spirit capable of animating the mind towards combining imagination and understanding in free play, as is evident in our capability for judgements of taste".¹⁷ Applied theatre practitioners often work with groups of people or communities that are perceived as having little access to the means of cultural expression, and they use artistic methods to uncover and discuss inequality experienced by the participants. The role of these practitioners then, is to unlock the creative capacity of the individual participant. According to Nicholson there has traditionally been a skepticism towards too strong of an artistic focus among applied drama practitioners and this in part stems from a concern over "an uneven balance of power".¹⁸ In other words, since the ideal of the democratic process is a core value there is a fear of imposing external and restrictive quality standards on the participants.

Even though participatory strategies having seeped into art institutions, there is nevertheless a persistent dichotomy between pure theatre for aesthetic ends and applied theatre.¹⁹ A common criticism towards participatory art practices popularized through the work of Claire Bishop,²⁰ is that due to instrumentalization of the arts, artists are tasked with fixing structural social ailments. The consequence is neither good art, nor efficient solutions to complex social problems, since artists are neither social workers, nor have the resources to fix deeply rooted social and economic inequality. However, rather than seek legitimacy because drama and theatre is useful for purposes such as learning, individual development or conflict solving, White, along with Nicholson, are among those that argue for the artistry involved in applied theatre making. As such, an emphasis on the aesthetic dimension is a way out of this dichotomy, where focus on democratic participation is not a negation of the skills or professional identity of the artists. In terms of

¹⁶ Nicholson, *Applied Drama* (Palgrave Macmillan, 2014), p. 11-12

¹⁷ White, *Applied Theatre* (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015), p.64

¹⁸ Nicholson, *Applied Drama* (Palgrave Macmillan, 2014), p. 57

¹⁹ See for instance White 2013, op.cit.; Rasmussen, op.cit.; Nicholson, *ibid.*, 2014)

²⁰ Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics"

creative autonomy such a notion of democratic participation entails sharing creative agency rather than shifting it.

Creative participation

The previous forms of participation are discursively linked to practices that belong to subfields with different economic and organizational logics, but nevertheless overlap in some theatre and art institutions, practices and projects such as in “bürgerbühne”- or citizen theatre projects that are run by publicly funded theatre institutions, like Staatsschauspiel Dresden, Aalborg Teater, or co-produced as the project Bergen Borgerscene by The National Stage, Bergen.²¹ Creative participation is perhaps harder to recognize as a distinct subfield of participatory theatre practices, but differentiating it is a way to highlight a shift in artists’ creative autonomy that I unpack through the already established concepts *creative economy*, *experience economy* and *delegated labor*. Cultural sociologists Lluís Bonet and Emmanuel Négrier²² write that the interpretation of participation, the role of professional artists and audience shifts between different cultural political paradigms that co-exist.²³ In the paradigm they name “creative economy” the meaning of participation is based on the idea of consumption, as is visible in the concept “prosumer” – that implies that audiences and essentially everyone, become both a producer and a consumer.²⁴ This idea is closely connected with the concept of the *experience economy* that moves from manufacturing and selling goods to producing and selling experiences.

A way of selling more experiences is by enhancing them, and creative participation is one way to do this. The intention is that involving the consumer in customizing goods and services according to their personal needs and taste will increase satisfaction, brand loyalty, and the likelihood of sharing their positive experience.²⁵ Within the discourse on participation and experience economy, the critics of neoliberalism understand these bids for our creative participation as a form of exploitation of labor. While a neoliberal ideal is individual freedom and self-actualization (which closely relates to the romantic ideal of the creative, autonomous artist), a critical perspective frames creative participation as an opportunity to profit on these ideals, on behalf of the creative participant who only has limited choice on the nature and character of this participation, and sometimes whether to participate at all.²⁶

²¹ <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/ensemble/hinter-der-buehne/buergerbuehne/>, <https://www.aalborgteater.dk/borgerscenen/>, <https://www.fleslandhavre.com/borgerscenen.html>

²² Bonet and Négrier, “The Participative Turn in Cultural Policy”

²³ A primary focus on stimulating *excellency* is essentially a top-down approach that focuses on access to high-culture, *cultural democratization* encompasses a shift towards providing broader access to this high quality culture, while *cultural democracy* shifts towards stimulating participation in a broader range of cultural activities, in Norwegian ‘det utvidede kulturbegrepet’. The fourth paradigm “creative economy” emphasizes economic potential related to the growth of cultural industries. Ibid., pp. 65-67.

²⁴ Ibid.

²⁵ Pine and Gilmore, *The Experience Economy* (Harvard Business School Press, 2011)

²⁶ Alston, *Beyond Immersive Theatre* (London: Palgrave Macmillan, 2016)

In the book *Fair Play*, Jen Harvie's critique of participatory art and performance is performed through the concept *delegated performance*.²⁷ Here she writes that the prosumer, or the productive consumer, takes up the labor that previously was done by others, and in return gets to make more choices, potentially tailoring their experience more to their own preference. The concept of creative labor can be said to take the idea of democratic participation that everyone can be creative and turn it into something that is possible to exploit commercially. Harvie writes that such exploitation is pervasive, but often goes unnoticed "...in much contemporary art and performance, where audiences are regularly called upon to participate, contribute to and at least co-create the performance also for free and sometimes, more precisely, at the *cost* of a fee".²⁸ Increased reliance on the creative labor of non-professional participants engenders several problems that are endemic in networked culture. Two of the issues Harvie addresses is who is left out if free labor becomes an expectation and who gets the credit? While a recognized artist profits from delegated creative labor since the performance (or should we say work?) is accredited to their name, volunteers and participating audience often appear as an anonymous mass who offer their time without remuneration.

Now a decade after her book was published, the economic model of social media platforms is increasingly criticized for turning users into unpaid content producers that exchange their attention for addictive sensory stimulus, thus there might be more awareness around the dilemmas that surround a cultural economy based on prosumerism.²⁹ Approaching audience participation as a form of labor seems to be on the agenda in the performing arts field, specifically showing itself in the concern over audience fatigue with shows where they are 'put to work'. This might be amplified after several years of global lockdown due to the Covid-19 pandemic saw an increase in pedestrian, site specific, at-home DIY performance kits and one-to-one performances.

In the context of this article, it is interesting to ask if the delegation of creative labor from the artist to the audience is a delegation of autonomous creativity. If so, what are possible implications, particularly for artists? Although prosumerism in the form of delegated performance according to Harvie can lead to equality of opportunity, new modes of expression, economic self-sufficiency and independence, learning new skills and cross expression, and not least fun for all involved, she reminds readers that this may suppress the work that professional artists were previously paid to do.³⁰ Also, delegation of work away from specialized laborers to lay audiences may not only lead to a de-valuation of art, and performances of lower quality, but the rhetoric of self-sufficiency might in the long run legitimize cuts in funding. On an overarching level, what these critical perspective offers is that the focus on individualism that actually underpins much participatory and delegated art and culture damages social relations and principles of social equality.³¹ Linking practices of delegation embedded in current theatre and

²⁷ Harvie, *Fair Play* (London: Palgrave Macmillan, 2013)

²⁸ *Ibid.* p.28

²⁹ See for instance Fisher, Eran, "How less alienation creates more exploitation?"; Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism* (New York: PublicAffairs, 2019)

³⁰ Harvie, *op.cit.*, p. 50

³¹ *Ibid.* p. 75-77

performance culture to prosumerism show the flipside of current fetishization of individual creativity, and such a critical discourse is necessary to nuance an often one-sided celebration of the aesthetic and democratic potential of audience participation.

Civic Participation

The last discursive category is civic participation. In the literature I surveyed for this article, a common point was that the meaning of citizenship and civil society, which the concept civic participation is closely related to, is not always clear. In a study from 2016, education researchers Wolfram Schulz et al. define civic participation as the manifestations of the individual's actions in their communities, a very open definition that can hold several different actions, like decision making, influencing and community participation.³² Politics researcher Jean Grugel writes: "Civil society is crucial for democracy because it is the space between the public and private spheres where civic action takes place", and also describes it as "the arena of associations, of individual and community agency".³³ In other words, the notion of the civic can be understood to relate to individuals' actions in a specific community.

Adapting Schulz et al's terminology to theatre we can understand theatre's civic role in society to come through influencing and community participation. Thoughts might drift towards Ibsen and the realist theatre program of putting social issues under scrutiny and public debate. Theatre's ability to do this is still among its primary legitimations, even though the idea of theatre as a public sphere has been challenged, not only by mass media but also by questions of the historical uneven access to this public sphere. As Christopher Balme argues in *The Theatrical Public Sphere* it is a paradox that theatre's importance in the public sphere in Western society has greatly diminished despite increasing democratization of society and culture, retreating into positions of commercial entertainment or a place of "consecrated aesthetic absorption".³⁴ Looking at theatre artists' civic participation in the public sphere in terms of political influence, you find similar challenges. I must add that many politically engaged artists struggle with visibility and as I see it, with being taken seriously as legitimate social actors in the public sphere. The legitimacy of artistic expressions and their specific mode of communication is increasingly under pressure. There are several examples of this in Norway, from the reception of and discourse around the

³² Schulz et al., *IEA International Civic and Citizenship Education Study 2016 Assessment Framework* (Springer, 2016), p.20

³³ Grugel, *Democratization: A Critical Introduction* (Basingstoke: Palgrave, 2002), p.93

³⁴ Balme, *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), p.3

performance *Ways of Seeing*,³⁵ to the debates around art and performances dealing with Breiviks' terror attacks on the 22 July on the Government building and on Utøya³⁶

Turning to the notion of *community participation* I again come back to research in applied theatre where the artists' role in relation to the idea of *citizenship* is an emerging discourse. Helen Nicholson uses the political philosopher Chantal Mouffe's concept of *agonism* to propose a radical articulation of applied artistic practice as citizenship.³⁷ Mouffe emphasizes political struggle as essential for democracy and criticizes the Habermasian liberal interpretation of the public sphere that focuses on consensus and therefore suppresses dissent. Mouffe sees a potential for arts to occupy a critical space, and Nicholson thus quotes her: "Critical art foments dissensus that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices".³⁸ On the potential of theatre as an agonistic practice, Nicholson suggests that theatre allows us to "inhabit alternative subject positions" and "to witness the world of others"³⁹ and builds this on the dual understanding of citizenship and theatre as a relational practice. Inhabiting and witnessing the position and world of 'the other' has a potential for criticality, a core value in the autonomous field of art, and is also a way to break out of a closed and self-referential art world circuit. I see this as a proposal to think the aesthetic and the social together.

Nicholson refers to Shannon Jackson who in *Social Works* delivers a strong argument for understanding autonomy and heteronomy in art, not as dichotomous, or opposites, but as a dynamic;

The social here does not exist on the perimeter of an aesthetic act, waiting to feel its effects. Nor is the de-autonomizing of the art object a de-aestheticization. Rather, the de-autonomizing of the artistic event is itself an artistic gesture, more and less self-consciously creating an intermedial form that subtly challenges the lines that would demarcate where an art object ends and the world begins. It is to make art from, not despite, contingency...⁴⁰

³⁵ The reception of performance *Ways of Seeing* that premiered in 2018 developed into a political scandal in Norway. Artists Pia Maria Roll, Hanan Benammar, and Sara Baban work with activist artistic strategies and in one part of the performance they included their own recorded footage of the facades of the homes of politicians and financial elites that they understand to serve the racist agenda of the far right and support increasing surveillance of citizens. Reacting to this criticism and what was seen as a breach of privacy politicians on the right used the media to de-legitimize the artists and also suggested to defund several theatres and festivals and hence restrict what is possible to say from a theatre stage. Additionally, there was a false flag operation by the wife of the Minister of Justice that tried to blame the artists for attacks on their family home that was one of the homes that was filmed.

³⁶ See for instance Bönisch, "Uenighetsdramaturgier"

³⁷ Nicholson, *Applied drama* (Palgrave Macmillan, 2014)

³⁸ C. Mouffe 2007, in H. Nicholson, *ibid.* p. 29

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Jackson, *Social Works* (Routledge, 2011) p. 28

In the frame of civic participation and the creative autonomy of artists, I invite the reader to consider the notion of de-autonomizing as an artistic choice or, as Jackson calls it, an artistic *gesture*. The notion of participation as gesture is also central in Sruti Bala's *The gestures of participatory art*. Here, Bala writes;

I argue that participatory practices are best appreciated in the register of the gestural. As a unit of theatrical or performative action, the gesture is simultaneously an expression of an inner attitude as well as a social habitude. It extends beyond the stage of theatre or performance into the sphere of civic life.⁴¹

Thinking alongside Bala, this means that how an artist approaches participation reflects their attitude to the audience, but also their space for maneuvering the social and cultural field that they operate in, and that participatory strategies can be interpreted as an expression of how artists understand their civic role. My own view is that to understand the role of artists as one of civic participation, is to accept a certain contingency or openness to eventualities and indeterminacy of social relations, and contingency of the status of the work of art. In a space of indeterminacy there is a shared space for both the artist and the participant to let their different competencies and perspectives meet, not to reach a consensus but to create both aesthetic and worldly effects.

Blurring the boundaries

Many artists that work with the theatre today take an approach where aesthetic participation, democratic participation, creative participation and civic participation are all in play. In a recent interview with the German company Rimini Protokoll who enjoys a high degree of international success with work that prominently features various forms of audience participation, Daniel Wetzel makes a point of saying that they never call their work art.⁴² They do however call it theatre, and work with ways of opening what theatre can be beyond the enlightenment model. I mention this to draw attention to the fact that in many cases, the creative role of the artist is not primarily tied to being autonomous, but rather to his or her ability to employ artistic competency and aesthetic strategies in relation to the people and world around.

One consequence of a diversification of what can be considered artistic practice is that the distinctions between autonomy and heteronomy become less relevant, in fact this is a consequence of a sociological perspective that shows how autonomous art is an idealist construct. In the real world, a position free from economic or political concerns is untenable, even for artists that resist the marketization of art and culture. In his PhD thesis *Regulating Autonomy*, cultural policy researcher Bård Kleppe uses sociologists Luc Boltanski and Laurent Thévenot's model of six common worlds to challenge the idea that artistic autonomy is the sole

⁴¹ Bala, *The Gestures of Participatory Art* (Manchester: Manchester University Press, 2018), p. 15

⁴² <http://lab.cccb.org/en/rimini-protokoll-theres-not-such-a-big-difference-between-us-and-the-audience/>

legitimator in the theatre field.⁴³ Rather, the complexity of the structures that support the institutional theatre field means that artistic directors and artists employ a range of justifications to legitimate their own choices and actions. He writes that Boltanski and Thévenot “claim that justification must be done according to a set of common worlds, and that these worlds limit the social actor when he or she wishes to claim universality in their reasoning”⁴⁴ These six worlds, in abbreviated form are: *the inspired world* that values creation and inspiration, *the domestic world* that values tradition, lineage, and family, *the opinion world* that values recognition of others and conventional signs of public esteem, *the civic world* that values collective goods and equality, *the market world*, that values profit and laws of the market, and finally, *the industrial world* that values productivity, rationality, and competencies.⁴⁵ Clearly, different discourses of participation as I unpack them above can be compared to these worlds in the way they emphasize the value of participation differently. What is essential here, as is Kleppe’s point, is that contemporary theatre and performance depend on the collective efforts and meeting of a wide range of institutions, agents and functions to come into existence.

The different understandings of participation that are circulating today only adds to this complexity. In the article *The Sociology of Critical Capacity* Boltanski and Thévenot write: “Situations close to one another in space and time are justified according to different principles. And the same persons have to move through these situations.”⁴⁶ The role of artists today can be seen as a good example of this. Artists employ a wide range of justifications for their artistic work and in relation to their professional identity, and they choose the ones that are appropriate to the situation and context that they engage in. As I show in the article *Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy’s participatory agenda?* some artists are highly aware of the different discourses of participation and can strategically integrate it in their rhetoric arsenal, while others have trouble negotiating the sometimes contradictory expectations that comes with crossing between fields.⁴⁷

Boltanski and Thévenot’s concept *equivalence* is another useful perspective in finding common ground across different frames of reference:

To make an agreement (or disagreement) possible, particular persons must divest themselves of their singularity and converge towards a form of generality transcending persons and the situations in which they interrelate. Persons seeking agreement have therefore to focus on a convention of equivalence external to themselves.⁴⁸

In other words, artists collaborating with non-artist participants from different backgrounds enter what I call a negotiation. Rather than hold on to a discourse or professional language that might not be recognized by the other party, they make use of conventions that are familiar and shared

⁴³ Kleppe, *Regulating Autonomy* (UiS, 2017)

⁴⁴ Ibid. p 45-46

⁴⁵ Boltanski and Thévenot 2006, in Kleppe, *ibid.* p. 45-46

⁴⁶ Boltanski and Thévenot, "The Sociology of Critical Capacity", p. 369

⁴⁷ Berg, "Norwegian Theatre"

⁴⁸ My parentheses, Boltanski & Thévenot, *ibid.*, p. 361

by all. As in the concept of civic participation this entails recognizing that artmaking is always in flux between autonomy and heteronomy.

To conclude this article, I will exemplify this negotiation and use the notion of switching between social worlds to reflect on how different roles of artists and concepts of creativity can be active within one performing arts project. *Lulleli for Fruholmen fyr*,⁴⁹ by Berstad, Carlsen, Ryg Helgebostad, and Seljeseth was a theatrical event in three parts that took place in august 2016, on Ingøy, a remote island outside of Hammerfest in Finnmark. The first part was an ambulatory performance with different attractions spread around in the landscape that happened at the same time as a live radio broadcast. The second part was a performance taking place with audience seated in a hillside with the ocean and Fruholmen lighthouse in the background. The audience watched actions in the distance while listening to a pre-recorded track with stories and musings about life on Ingøy. The third part was a “bryggedans”, a party joining artists, local participants and volunteers, and the general audience in a warehouse on the fishing dock, lasting into the small hours. The artists produced the project, together with Dansearena Nord. It was funded by the Norwegian Arts Council, as well as with regional funding and local private sponsors, and the event was tied in part to the anniversary of the lighthouse. These organizations have very different agendas, thus the ability to switch between different justifications belonging to different social worlds to legitimate the artistic practice, was key in successfully funding *Lulleli for Fruholmen fyr*.

Nevertheless, this extends far beyond the potential size of budgets. The artists did not belong to the local community that they made the project with, and their creative intentions were not shared across social worlds, thus including other agendas was a necessity. This was particularly pertinent as the project depended on various forms of participation throughout its course, both the participation of audiences on the day, the delegation of work to the local village association and to local amateurs, as well as collaborating artists flying in. To complicate it further there was a diverse set of audience; the inhabitants of Ingøy, audience coming in from the city of Hammerfest and other places in the region, friends and family of the artists, and visiting critics and researchers. My field work in Ingøy showed that the aesthetic references even amongst the locals were extremely diverse, some participants had hardly ever visited a theatre, some had circus as a primary reference for the event, while others were active in local cultural activities and had some references to contemporary theatre. This means, the ability of shifting between justifications from common worlds is vital – not only by making art that is open to different interpretations, but in terms of Boltanski and Thévenot, creating an equivalence and reaching a compromise between different systems of value.

⁴⁹ The participatory nature of the project has been explored more extensively in Berg, I.T., 2022, *Aesthetics of Contribution. Participatory Adventures in 'Lulleland'*, in Arntzen, K.O & Carlsen, T., *Landscape Theatre and the North. Lullelic Reflections*. Orkana Forlag, Stamsund

Initially I asked - what does creative autonomy look like in the 21st century? And do we need new concepts to describe the role of artists today? I propose that the artists behind *Lulleli for Frubolmen fyr* deliberately draw on different forms of participation in an inclusive way so that creative autonomy is shared amongst artists and other participants. It might seem like a relatively unique example, and indeed, in many ways it is. Nevertheless, it represents a larger trend where artists normally associated with autonomous, often experimental theatre, dance, and art expand and situate their practice in ways and contexts that we would normally associate with pedagogical or applied theatre. Others develop their practice into a more commercial enterprise, like tourism. As such, it is an example of the need for concepts that move away from a silo thinking that is based on sharp distinctions between fields that today increasingly are interwoven in actual practice.

“Attached” to the traditional role of the autonomous artist there is a set of preconceptions and ideals related to working methods and artistic value that do not necessarily reflect the contextual nature of aesthetic value after the participatory turn. For many theatre practitioners the ideals never matched their working reality in the first place. Certainly, there is a risk of throwing the baby out with the bathwater whereby the role of the artist is devalued, and the specificity of artistic practice is lost in sameness. Nevertheless, if we want to avoid that artistic practices are subsumed under commercial and political interests, there is a strong need to rethink aesthetics and the civic role of theatre and artists in the 21st century.

Litterature

- Alston, Adam. *Beyond Immersive Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Arnestad, Georg, Gladso, Svein, and Langdalen, Jørgen. *Thalias utpost eller lokalsamfunnets spel?: norsk regionalteaterpolitikk 1970–93*. Sogndal: Vestlandsforskning, 1995.
<https://www.nb.no/items/907e953eed0cf3524be0ad3e5801b3e4?page=0&searchText=Thalias%20utpost>.
- Arnstein, Sherry R. "A Ladder Of Citizen Participation." *Journal of the American Institute of Planners* 35, no. 4 (1969): 216-24. <https://doi.org/10.1080/01944366908977225>
- Bala, Sruti. *The Gestures of Participatory Art*. Manchester: Manchester University Press, 2018.
- Balme, Christopher. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Berg, Ine T. "Norwegian Theatre – a Blind Spot on Cultural Policy’s Participatory Agenda?" *Nordic Journal of Cultural Policy* 22, no. 1 (2019): 26-29.
<https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2019-01-03>.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110 (2004): 51-79.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Bonet, Lluís, and Emmanuel Négrier. "The Participative Turn in Cultural Policy: Paradigms, Models, Contexts." *Poetics* 66 (2018): 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du réel, 2002.
- Böhnisch, Siemke. "Uenighetsdramaturgier. Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap." *Kunst og konflikt*, edited by Siemke Böhnisch and Randi Margrethe Eidsaa. Scandinavian University Press (Universitetsforlaget), 2019.
<https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019>.
- Breel, Astrid. "Audience Agency in Participatory Performance: A Methodology for Examining Aesthetic Experience." *Participations: Journal of Audience & Reception Studies* 12, no. 1 (2015): 368-87. <https://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/23.pdf>.
- Boltanski, Luc, and Laurent Thévenot. "The Sociology of Critical Capacity." *European Journal of Social Theory* 2, no. 3 (1999): 359-77. DOI: 10.1177/136843199002003010.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, New York, Routledge, 2008

- Fisher, Eran. "How less alienation creates more exploitation? audience labour on social network sites." *TripleC* 10, no. 2 (2012): 171–183. <https://doi.org/10.31269/vol10iss2pp171-183>
- Grugel, Jean. *Democratization: A Critical Introduction*. Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Harvie, Jen. *Fair Play - Art, Performance and Neoliberalism*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Helguera, Pablo. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.
- Hovik, Lise and Nagel, Lisa. *Deltakelse og Interaktivitet i Scenekunst for Barn* (Participation and Interactivity in Performing Arts for Children). Bergen: Fagbokforlaget, 2017.
- Jackson, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge, 2011.
- Kleppe, Bård. *Regulating Autonomy: Theatre Policy and Theatre Management in Three European Countries*. UiS, 2017.
- Mangset, Per and Hylland, Ole Marius. *Kulturpolitikk: Organisering, Legitimering og Praksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2017.
- Nicholson, Helen. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Pateman, Carole. *Participation and Democratic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- Pine, B. Joseph and Gilmore, James H. *The Experience Economy* (Revised and Updated Edition). Harvard Business School Press, 2011.
- Rasmussen, Bjørn. "Feltet barn og teater: Innspill til feltforståelse og historieskriving." *Scenekunsten og de unge: En antologi fra Scenekunstbruket*, edited by Norsk Scenekunstbruk AS, 17-34. Oslo: Vidarforlaget, 2014.
- Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, 2000.
- Schulz, Wolfram, Ainley, John, Fraillon, Julian, Losito, Bruno, and Agrusti, Gabriella. *IEA International Civic and Citizenship Education Study 2016 Assessment Framework*. Cham: Springer, 2016. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-39357-5>
- Simon, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.
- Watson, Anna. *De Politiske Gruppeteatrene i Norge*. PhD thesis, University of Bergen, 2021.
- White, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Palgrave Macmillan, 2013.
- White, Gareth. *Applied Theatre: Aesthetics*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs, 2019.

Formidling av det fragmenterte: Et nettleksikon for norsk musikkdramatikk

Annabella Skagen og Trond Olav Svendsen

Abstract

The development of musical drama in Norway took place during specific cultural and economic conditions which contributed both to a sporadic performance tradition and a number of unfinished or unperformed works. The history of musical drama in Norway, then, is partly a history of that which *did not take place*. The field's archival situation remains partly opaque, with music scores, libretti, and other source materials dispersed across libraries, archives and museums; in private ownership or presumed lost. This has had historiographic consequences both for the perspective of theatre and music history studies, as well as for the performing arts. The recently founded Society for Norwegian Musical Drama Heritage (FNMA) has initiated the creation of a digital compendium to increase the accessibility of established knowledge as well as of the historical source materials of Norwegian musical drama from the mid-1750s up to the 2nd World War. Taking as their starting point an understanding of the dispersed history of musical drama – performed and unperformed – as an unarranged archive, or *reservoir*, the authors discuss the potential of a digital compendium as a cultural heritage tool.

Keywords: musical drama, singspiel, opera, archive, dictionary

Om forfatterne

Annabella Skagen (f. 1967) er utdannet teaterviter med ph.d. i drama og teater fra NTNU (2015), som del av forskningsprosjektet *Performing arts between dilettantism and professionalism: Music, theatre and dance in the Norwegian public sphere 1770–1850* (www.ntnu.no/parts). Hun har bl.a. utgitt artikler om dansk-norsk syngespill- og teaterhistorie, og vært medforfatter av læreboka *Dramaturgi – forestillinger om teater* (2005/2015). Skagen er førstekonservator NMF og ansatt som avdelingsleder for kulturarvforvaltning ved Ringve og Rockheim – Norges musikkmuseum (MiST). Hun er engasjert i norsk teater- og musikkhistorie i et kulturarvsperspektiv, og er styremedlem i FNMA.

Trond Olav Svendsen (f. 1956) er utdannet historiker (cand.philol) ved Universitetet i Oslo. Han var medredaktør for *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* 1994–2007, og medarbeider på *Norsk biografisk leksikon* (2. utg.) 1999–2002 og *Oslo byleksikon* (2000/2010), og senere medarbeider på nett. Han er forfatter/medforfatter av *Kunnskapsforlagets teater- og filmleksikon* (1992), *Flagstad: Et kunstnerliv* (2013), *La ordene klinge! Operahøgskolen 1964–2014* (2014) og *Operasamtaler* (2019), og arbeider nå på en biografi om dirigenten Odd Gruner-Hegge. Svendsen er konstituert leder av FNMA, og har samlet og kvalitetssikret stoff til prosjektet over en tiårsperiode.

Teatervitenskapelige studier 2023 © Annabella Skagen og Trond Olav Svendsen

Artikkelen er ikke fagfelleurdert.

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, Grethe Melby, Keld Hyldig

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@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

Formidling av det fragmenterte: Et nettleksikon for norsk musikkdramatikk

Norsk musikkdramatikks historiske stilling er ofte blitt eksemplifisert med den melankolske anekdoten om komponisten Martin Andreas Udbyes (1820–1889) reise til Christiania i 1877, i anledning uroppførelsen av hans verk *Fredkulla* (1858), Norges første opera. På vei mot sitt livs største øyeblikk etter nesten tyve års ventetid, fikk den selvlærte trondhjemmeren beskjed om at det hadde oppstått brann ved Christiania Theater. Forestillingen var avlyst. Trolig var avlysningen et resultat av økonomiske vurderinger hos teatrets ledelse, som benyttet den ikke særlig alvorlige brannen som påskudd til å si opp de kostbare operasangerne. Udbye opplevde aldri å få se sin skandinavistisk inspirerte opera med handling fra Snorres kongesagaer scenisk realisert.¹ Partituret har aldri blitt publisert og deler av librettoen er i dag ansett som tapt.²

Udbye var ikke alene om å bli avvist. I Norge har musikkdramatikken før opprettelsen av Den Norske Opera i 1958 (fra 2008 Den Norske Opera & Ballett), vært preget av en sporadisk oppførelsespraksis fordelt på mange spillesteder. I sammenlikning med mange andre europeiske land, med en eller flere sterke sentrale teaterinstitusjoner, er historien om musikkdramatikk i Norge tilsvarende fragmentert. Mange verk ble dessuten aldri oppført – musikkdramatikks historie i Norge er altså også historien om *det som ikke skjedde*.

Feltet fremstår dermed til dels uoversiktlig, både når det gjelder historiografiske fremstillinger og tilgjengeligheten av kildemateriale. Kildesituasjonen er utfordrende, ikke minst for den eldre delen av historien. Partiturer, libretti og andre arkivalia finnes i mange ulike biblioteker, arkiver og museer, eller er i privat eie. Etablerte musikk- og teaterhistoriske oversiktsverk er ofte til liten hjelp for å identifisere eksisterende originalmanuskripter og andre kilder. Dette gjør forskningsarbeid møysommelig, samtidig som det vanskeliggjør aktualisering av verk i form av oppførelser eller innspillinger.

Dette er ikke en ny observasjon, og heller ikke en som utelukkende gjelder musikkdramatikk. Konferansen *Kunstfagenes kilder* belyste i 2011 en bekymring uttrykt av flere fagfelt omkring fraværet av en nasjonal strategi for bevaring, tilgjengeliggjøring og videreføring av fagkompetanse knyttet til kildematerialet til de performative kunststartene (musikk, teater, dans).³ Status for musikkdramatikks kilder er slik sett ikke enestående, men kan ses som en slags symptombærer for feltet, med konsekvenser både for forskning og kunstnerisk praksis.

¹ Først i 1997 ble verket som helhet fremført scenisk, da Roar Leinan dirigerte Trondheim Symfoniorkester i anledning byens 1000-årsjubileum.

² Rønning, *Martin Andreas Udbye*, 6–7. Librettoen var for øvrig skrevet av Carl Müller (1818–1893), rektor ved Katedralskolen i Trondheim.

³ Berg m.fl., *Kunstfagenes kilder*.

I 2021 ble Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA) opprettet med det formål å bidra til å avhjelpe denne situasjonen.⁴ Foreningens primære ambisjon er å samle informasjon om musikkdramatiske verk av norske komponister, i første omgang fra andre halvpart av 1700-tallet og frem til 2. verdenskrig, og tilgjengeliggjøre denne i form av et nettleksikon, et digitalt oppslagsverk om norsk musikkdramatikk, som vil gjøre det mulig å søke på komponister, librettister og enkeltverk, og få treff i form av artikler. Artikkene vil gjøre rede både for ufremførte og fremførte verk, sistnevnte med oppførelshistorikk. De vil videre ha lenker til kilde- og sekundærmateriale, formidle hvor arkivalier befinner seg, og oppgi referanser til utgitt litteratur. Målgrupper er både allmennheten, inkludert musikk- og teaterpublikummet, det teatermusikalske utøverfeltet, og musikk- og teatervitenskapelige forskere og historikere.

Prosjektet utgjør den umiddelbare bakgrunnen for dette essayet. Forfatterne er begge styremedlemmer i FNMA, med ulike roller og faglige innganger. Trond Olav Svendsen er historiker med bakgrunn bl.a. som leksikonredaktør, og den opprinnelige initiativtakeren til nettleksikonet. Annabella Skagen er utdannet teaterviter, og arbeider til daglig som avdelingsleder for kulturarvsforvaltning ved Ringve og Rockheim – Norges Musikkmuseum, Museene i Sør-Trøndelag (MiST). Samtidig som vi begge er engasjert i FNMA's formål, står vi alene ansvarlige for denne tekstens innhold og de synspunkter og perspektiver som fremsettes her.

Hensikten med dette essayet er både å løfte frem musikkdramatikken som teater- og musikkhistorisk felt og utforske det musikkdramatiske arkivets kulturarvspotensial, med utgangspunkt i idéen om et nettleksikon. Teksten er en optimistisk mulighetsstudie, som tar for seg noen hovedtrekk ved norsk musikkdramatikks historie og belyser nettleksikonets tenkte funksjon i forhold til et kildemessig og historiografisk uoversiktlig felt.

Den norske musikkdramatiske arven kan betraktes som et mangfoldig *arkiv*, et uordnet reservoar uten en arkivskaper eller et enhetlig arkiveringsprinsipp. I dette essayet har vi hentet inspirasjon fra idéhistorikeren Michel Foucaults mangetydige arkivbegrep – med den risiko dette innebærer. Vår forståelse tar utgangspunkt i litteraturviter Knut Ove Eliassens tredelte begrepsutlegning av Foucaults arkiv.⁵ Det første av disse er et epistemologisk-analytisk begrep, hvor «arkivet» står som summen, eller massen, av de utsagn, i vid forstand, en kultur har etterlatt. I denne sammenheng tenker vi på «summen av utsagn» både som alle etterlatte kilder (partiturer, libretti, anmeldelser, regnskaper osv.), sceniske oppførelser, fysiske spor og bygninger, historiografier og ikke minst diskurser knyttet til disse. For det andre betegner «arkiv(er)» i mer konkret forstand også de historiske arkivene som faktiske samlinger og praksiser, i vår betydning for eksempel teaterarkiver, museumssamlinger og digitale arkivportaler. Den siste betydningen er arkivet som *heterotopi*; en erfaring, gjennom møtet med arkivets dokumenter, av verden som *et annet sted* enn den allerede kjente, med muligheten til å utforske det hittil marginaliserte og ukjente. Alle disse delbetydningene spiller inn i vår forståelse av musikkdramatikks kilder som kulturhistorisk reservoar. Samtidig gir den heterotopiske erfaringen særlig næring til denne tekstens erklærte optimisme.

⁴ Statutter for Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA).

⁵ Eliassen, *Foucaults begreper*.

Musikkdramatikk som historiografisk forskningsfelt

Knut Ove Eliassen fremhever at en konsekvens av etableringen av arkiv- og samlingsinstitusjoner, var at kunstgallerier og biblioteker påvirket kunstneres muligheter og virkemåter.⁶ Forfattere og bildekunstnere både kunne og måtte se sine arbeider i relasjon til andres verk, så å si under evighetens synsvinkel. Et fremtredende trekk ved mange scenekunstkaperne er imidlertid at de ikke har innrettet sine arbeider med tanke på biblioteket eller museet, men på den levende scenen og det skapende øyeblikket.⁷ Verken teater- og musikkhistorikere, eller senere generasjoners iscenesettere, kommer til dekket bord når de nærmer seg fortidens praksiser fra et historiografisk eller kulturarvsperspektiv.

Som forskningsfelt har scenekunsten noen spesifikke utfordringer. Den sceniske forestillingens flyktighet er en ofte påpekt grunnbetingelse. Materiell og sosial kompleksitet en annen. Scenekunst er kollektive, flermodale hendelser i tid og rom, hvor de ulike virkemidlene kan analyseres og benevnes både hver for seg og som elementer i et samspill. Denne sammensattheten har i praksis ofte medført at ett virkemiddel i særlig grad er blitt prioritert som utgangspunkt for definisjon eller analyse (eksempelvis tekst, skuespillkunst, scenografi, regikunst). Tilsvarende har noen teaterformer i særlig grad blitt forstått ut fra ett bestemt virkemiddel, og dermed plassert i en særlig kategori – for ikke å si ytterkant – i forhold til feltet for øvrig. Musikkdramatiske varianter som syngespill, opera, operette, musikal og vaudeville har generelt bare vært stykkevis representert i norsk teaterhistorie.⁸ En mer helhetlig forståelse av musikkdramatikk kunne vært oppnådd gjennom større grad av tverrfaglighet, med de muligheter og problemstillinger som ligger i en slik tilnærming.

En annen medvirkende årsak til utelatelsen av deler av musikkteaterhistorien har vært knyttet til sam- og ettertidens verdi- og kvalitetsvurderinger. Både amatørdrivet teatervirksomhet og omreisende utenlandske teatertrupper, samt oppsetninger i såkalt «lettere» sjangre, er til dels blitt oppfattet som underordnede aspekter av en musikk- og teaterhistorie som til langt ut på 1900-tallet ofte var grunnet i et nasjonsbyggende perspektiv. I en slik tradisjon var utviklingen av faste norske, profesjonelle og sentrale kulturinstitusjoner, sammen med en norsk verkskanon, gjerne en implisitt målsetning. En siste årsak har vært en historiografisk tendens til å ville trekke lange linjer og vise kausale sammenhenger, der feltet empirisk har vært fragmentert og mangfoldig, med preg av midlertidighet og kortvarige entrepriser.

Resultatet har vært en marginalisering av musikkteaterarven fra den brede eller allmenne scenehistorien, og en henvisning til sjanger- eller snarere formspesifikke studier. Dette er kulturhistorisk problematisk, ettersom viktige fenomen er blitt til dels oversett i den «brede» historiefortellingen om norsk scenekunst. Ett eksempel er syngespillet popularitet og betydning som bærer av politiske og nasjonale verdier i dannelsen av norsk offentlighet på 17- og tidlig 1800-tall. Et annet er hvordan norske komponister og librettisters nasjonale operaaspirasjoner før og etter århundreskiftet 1900 ble møtt av et publikum med internasjonal repertoarmessig

⁶ Ibid., 87.

⁷ Forment, «Preface».

⁸ Se for eksempel Lyche, *Norges teaterhistorie*.

orientering. Et tredje er underholdningsteatrets gjennomslagskraft og revyens rolle i 1900-tallets teaterdemokratisering.

Er det mulig – eller hensiktsmessig – å avgrense musikkdramatikk fra andre former for teater? Teaterforestillinger helt uten musikalske virkemidler er i sterkt mindretall, og det finnes svært mange historiske eksempler på skuespill med innlagte enkeltsanger og musikkstykker. Uten å gjøre noe forsøk på å vesensbestemme hva musikkdramatikk har vært eller kan være, har vi likevel hatt behov for noen operative avgrensninger med tanke på det foreslåtte nettleksikonet. Disse avgrensningene tar utgangspunkt både i historiske forståelser (for eksempel av kategorier som sjanger og verk), praktiske, tids- og ressursmessige begrensninger, og forfatternes respektive fagbakgrunner og kompetanser.

Med perioden 1750–1940 som vårt hovedfokus tar vi utgangspunkt i en tradisjonell forståelse av historisk musikkdramatikk som potensielle eller realiserte sceneverk med nedskrevet partitur og/eller libretto, i praksis i hovedsak syngespill og opera. Typisk for denne tradisjonen er at musikken bidrar vesentlig både til opplevelsen av de sentrale personenes sceniske uttrykk og relasjoner, og til handlingens ulike vendepunkt, slik at musikken oppleves som et bærende element og inngår i en dramaturgisk dynamikk sammen med tekst og scenens øvrige virkemidler. Historisk samarbeidet komponist og librettist gjerne tett, eller komponistene skrev eller bearbeidet i mange tilfeller selv teksten.

Musikk skrevet for å ledsage et skuespill benevnes ofte *scenemusikk*. Denne kan være omfattende og prege forestillingen betydelig. Et sentralt eksempel fra 1800-tallet er den første oppsetningen av Henrik Ibsens *Peer Gynt* på Christiania Theater i 1876 med musikk av Edvard Grieg. Musikken var av høy kvalitet og skulle bli like berømt som skuespillet. Men vi forstår i denne sammenheng likevel ikke forestillingen som musikkdramatikk. Teatret tok utgangspunkt i Ibsens tekst slik den var skrevet og utgitt i 1860-årene. Griegs musikk var skrevet for å ledsage skuespillet og fungerte trolig hovedsakelig som en «forsterkning» av enkeltscener, uten å definere hovedpersonenes sentrale trekk eller handlingens vendepunkt. Mange produksjoner som har fått betegnelsen «barneteater» befinner seg også i et musikkdramatisk grenseland, med Nationaltheatrets signaturforestilling *Reisen til julestjernen* (Sverre Brandt/Johan Halvorsen 1924) som et i dobbelt forstand lysende eksempel.⁹ Det er altså ikke vanskelig å se det problematiske i denne type grensedragninger, som her først og fremst er foretatt av pragmatiske grunner.¹⁰

Et resultat av norsk musikkdramatikks bruddpregede historie og dels marginaliserte historiografiske status er at de færreste har kunnskaper om den. Selv personer innenfor norsk musikkteater kan uforskyldt ha vansker med å få oversikt over sitt eget felts historie. De mange, ofte kortvarige og løst organiserte eller «private» entrepriser, ikke minst i perioden 1850–1960, har bidratt til en arkiv- og kildesituasjon som det kan være tidkrevende og vanskelig å feste grepet

⁹ Mange komponisters scenemusikk er ellers lite utforsket. Som eksempler kan nevnes Paolo Sperati, Johan Svendsen, Pauline Hall og Harald Sæverud. En artikkel om sistnevnte ved teaterhistoriker Knut Ove Arntzen er imidlertid under utgivelse.

¹⁰ I tillegg til scenemusikk og åpenbart dramatiske former som revy, musikal og spel, rommer musikkhistorien flere sjangre med dramatiske trekk, som oratorier, kantater, og «musikalske dikt», som til dels har fått sceniske oppførelser i ettertid.

på. Kildegrunnlaget er også like bredt som det er spredt. I tillegg kommer det scenisk ikke-realiserte som en særlig problemstilling.

Det finnes i dag få oversiktsarbeider som gir god tilgang til produksjoner og/eller verk innenfor norsk musikkdramatikk. Foruten endel hoved- og masteroppgaver og doktoravhandlinger, er et begrenset antall biografier om norske operakomponister publisert det siste hundreåret. Fra 1900-tallet kan nevnes arbeider om Johannes Haarklou, Gerhard Schjelderup og Ole Olsen, og fra nyere tid Geirr Tveitt (1908–1981).¹¹ For øvrig er biografier om Edvard Fliflet Bræin (1924–1976) og Odd Grüner-Hegge (1899–1973) under utarbeidelse.¹² I musikkhistoriefaget er det overveiende komponist- og verkshistorie, ikke scenisk tradisjon, som har vært formidlet.¹³ Det finnes i dag bare få tematiske utgivelser, og disse er hovedsakelig konsentrert om institusjonshistorie og/eller med vekt på Oslo/Christiania.¹⁴

Riktignok har det vært tatt ulike initiativer for å hente komponister og verk frem i lyset. Musikkavdelingen i NRK har hatt en bevissthet om denne historien, noe som i perioder har resultert i operaoverføringer eller opera produsert for radio, som produksjonen av Catharinus Ellings *Kosakkerne* (Sverre Lind 1959). Fra tiden omkring årtusenskiftet har vi ellers sett endel uroppføringer av eldre verk, som Udbyes *Fredkulla* (Roar Leinan/TSO 1997), Hjalmar Borgstrøms *Fiskeren* og *Thora paa Rimol* (Terje Boye-Hansen 2002/2003), og relativt nylig Ole Olsens *Klippeøerne* (Christian Kluxen/Arktisk filharmonik 2021). Enkelte verk er også blitt gjort til gjenstand for plate- og CD-innspillinger.¹⁵ Et flertall av sceneverkene ligger likevel stadig uspilt og ukjent.

Hvilken kulturhistorisk arv er det så noen mener står i fare for å gå tapt? Den følgende fremstillingen er langt fra noen fullstendig historisk oversikt, men et kortfattet forsøk på å åpne feltet, med utgangspunktet i forfatterne egne kunnskapsområder, som favoriserer syngespill og opera i Trondheim og Christiania/Oslo. Vårt håp er derfor at fremstillingens mangler vil inspirere – eller irritere – til videre undersøkelser og bredere og grundigere presentasjoner av norsk musikkteaters historie, både geografisk og sjangermessig.

Norsk musikkdramatikk før 1960 – et tilbakeblikk

En sentral forståelseshorisont for musikkdramatikken i Norge er den lange unionstiden med Danmark og den tette dansk-norske kulturelle forbindelsen som fortsatte også etter 1814,

¹¹ Benestad, *Johannes Haarklou*; Schjelderup, *Gerhard Schjelderup*; Gundersen, *Ole Olsen*; Storaas, *Mellom triumf og tragedie*.

¹² Henholdsvis ved Odd W. Williamsen (*Komponisten Edvard Fliflet Bræin – den elegante musikanten* [2024]) og Trond Olav Svendsen.

¹³ For eksempel Vollsnes m.fl., *Norges musikkhistorie* 1–5.

¹⁴ For nyere publikasjoner om norsk operahistorie, se Qvamme, *Opera og operette i Kristiania*; Vollsnes m.fl., *Norges opera- og balletthistorie*; Stensrud, 'Den store verdens tone'.

¹⁵ For eksempel Christian Sindings *Der heilige Berg*, (Heinz Fricke/Den Norske Operas kor og orkester 1988), Edvard Fliflet Bræins *Anne Pedersdotter* (Per Åke Andersson/Den Norske Operas kor og orkester 1994) og Hjalmar Borgstrøms *Thora på Rimol* (Terje Boye-Hansen/Trondheim Symfoniorkester 2000).

mens Norge var i personalunion med Sverige. Uten egen hovedstad, storbyer eller fyrstehoff ble norske byborgeres teateraktivitet på 1700-tallet for en stor del informert og inspirert av teaterlivet i København, med Det Kongelige Teater i sentrum. Nordmenn var involvert både i det profesjonelle miljøet i København og i de dramatiske selskaperens virksomhet i Norge. Situasjonen i Norge avvek dermed fra mange europeiske land, innbefattet Danmark og Sverige, hvor det ble etablert faste profesjonelle teaterscener tidligere, og hvor man arvet etablerte kongelige institusjoner og tilhørende tradisjoner som fulgte med inn i 1800-tallets demokratiserings- og moderniseringsutvikling.

I andre halvdel av 1700-tallet etablerte det dansk(-norsk)e syngespillet seg som en viktig sjanger i Danmark-Norge, med røtter i fransk *opéra-comique* og tyske *Singspiel*. Samtidig som syngespillet var inspirert av kontinentale former, utviklet det et eget uttrykk og språklig tone som reflekterte kulturelle, sosiale og politiske forhold i helstaten. Det følte hjemlig for et dansk-norsk publikum, i tråd med arven fra Ludvig Holbergs talekomedier fra 1720-årene.

Det var flere norske aktører i miljøene i København hvor dansk syngespill først vokste frem, deriblant de to studentene, trondhjemmeren Niels Krog Bredal (1733–1778) og Johan Herman Wessel (1742–1785) fra Akershus, som begge satte studier og karriere til side for diktningen og teatret. Bredal skrev i 1756 librettoen til det første danskspråklige og «nasjonalhistoriske» syngespill eller opera, *Gram og Signe eller Kierlighets og Tapperheds Mesterstykke*, med heroisk handling hentet fra Saxos Danmarkshistorie og musikk av den italienskfødte kapellmesteren Giuseppe Sarti (1729–1802). Selv om Bredal fikk æren av å kalles «det danske syngespillets far» var det Wessel som gjorde varig kunstnerisk suksess med operaparodien *Kierlighed uden Strømper* (1772), et *Sørge-Spil i Fem Optog*, med musikk av kapellmester Paolo Scalabrini (1713–1806).¹⁶ Den dansk-norske juristen Enevold de Falsens samfunnsengasjerte og populære syngespill *Dragedukken* (1797), med musikk av kapellmester Friedrich Kunzen (1761–1817), ble oppført både ved Det Kongelige Teater og på amatørscener i norske byer ved århundreskiftet 1800.¹⁷

Helstatens embetsmenn og velhavende kjøpmenn både i Danmark og Norge deltok på denne tiden i en kunstnerisk liebhaverkultur som var lokal snarere enn nasjonal. Fra slutten av 1700-tallet ble det dannet borgerlige dramatiske og musikalske amatørselskaper i norske byer, hvor medlemmene selv vekselvis sto på scenen og satt i salen som publikum, eller spilte i orkesteret. Dette førte til at anvendelige teaterbygninger ble oppført mange steder, og i første halvdel av 1800-tallet tilhørte de aller fleste teaterscener i Norge de dramatiske selskapene. Disse mottok ingen form for offentlig støtte, og det ble bare unntaksvis spilt offentlige forestillinger. For øvrig hadde enkelte offentlige lokaliteter, som rådstuer, tollboder og ridehus, i perioder en flerbruksfunksjon som saler for omreisende teatertrupper og andre opptredende, som levde – eller overlevde – av billettinntekter og ulike bigeskjeffer.

¹⁶ En annen norskfødt librettist av Wessels generasjon var Johan Nordahl Brun (1745–1816), i dag best kjent som forfatter av «Norges Skaal» («For Norge, Kiempers Fødeland») og «Udsigter fra Ulrikken» («Nystemten»). Hans syngespill *Endres og Sigrids Brøllup* (musikk ukjent) var trolig atskillig eldre enn sin første oppførelse i Trondheim 1790.

¹⁷ Den dansk-norske radesykelegen Hans Iver Horn (1761–1836) var ikke fullt så suksessrik med sitt norskpatriotiske syngespill *Kapertøget* (1808), som ikke fikk mer enn fem oppførelser på Det kongelige Teater, selv om også dette var tonesatt av den rutinerte Kunzen.

Landets første faste, erklært offentlige teaterscene åpnet i Prinsens gate i Trondheim i 1803, og drev regelmessig teatervirksomhet frem til 1814, med et repertoar som omfattet både taleteater og syngespill. Driften var organisert som et interessentskap og finansiert gjennom abonnementsalg av billetter. Skuespillerne var fastboende trondhjemmere, hovedsakelig rekruttert blant byens håndverkere, som fremførte både tale- og sangroller. Det første realisererte forsøket på fast kommersiell drift i Christiania var den svenske teaterentreprenøren Johan Peter Strömbergs (1773–1834) teater som åpnet i 1827. Ingen av disse to institusjonene hadde imidlertid økonomi eller andre forutsetninger for å endre vesentlig på de fysiske rammene eller kunstneriske mulighetene.

Om norske librettister var få, var komponistene færre. Et sjeldent eksempel er Trondheims stadsmusikant Peter Eberg (1765–1815), som var musikalsk leder ved Det offentlige Theater. Eberg skal ha komponert komplett musikk til en oppsetning av Adam Oehlenschlägers syngespill *Freyas Altar* i 1814. Notene anses i dag for tapt.¹⁸ I Christiania ble dette stykket oppført med musikk av Hans Hagerup Falbe (1772–1830), danskfødt embetsmann og teknisk sett amatør, men gjerne ansett som sin tids ledende komponist i Norge, og en av initiativtakerne til selskapet Det musicalske Lyceum i 1810. Falbe er blant annet kjent for musikken til syngespillet *Gebeime-Overfinaantzraaden* av den norske forfatteren Henrik Anker Bjerregaard (1792–1842), som ble fremført på Strömbergs teater i Christiania sesongen 1828/29.

Før opprettelsen av Strömbergs teater var byens viktigste scene Det dramatiske Selskabs teater, «Dramatiken» i Grændsehaven (dagens Akersgata), hvor også Det musicalske Lyceum holdt til. Det var her at en av tidenes største norske musikkteatersuksesser, Bjerregaards og den unge Christiania-komponisten Waldemar Thranes (1790–1828) nasjonale syngespill *Fjeldeventyret* hadde sin urpremière i 1825, som et samarbeid mellom Lyceet og Det dramatiske Selskab. Det lystige stykket, med sitt pust av setermiljø og folkemusikalske klanger, ble svært populært og hyppig fremført på norske scener utover på 1800-tallet.

Den profesjonelle musikk- og teatervirksomheten tiltok utover 1800-tallet. Det nye Christiania Theater på Bankplassen i Kvadraturen åpnet i 1837, og ble etterfulgt av flere offentlige teatre i norske byer, ikke minst Ole Bulls initiativ Det norske Theater i Bergen i 1850. Det norske teaterlandskapet ga et visst rom for syngespill, som gjerne bare krevde standarddekorasjoner og ikke stilte større sanglige krav enn at man kunne benytte syngende skuespillere.¹⁹ Et kvart århundre etter *Fjeldeventyret* gjorde komedie- og visedikteren Claus Pavel Riis' (1826–1886) lykke på Christiania Theater med den nasjonalromantiske forviklingskomedien *Til Sæters, Dramatisk Idyl med Sange* (1850), arrangert av den rutinerte tysk-norske kapellmester Friedrich August Reissiger (1809–1883).²⁰ Ingen av disse suksessene innledet likevel noen selvstendig tradisjon for norsk musikkdramatikk.

Ansettelsen av den unge italieneren Paolo Sperati (1821–1884) som ny kapellmester ved Christiania Theater i 1850 førte til forventninger om opera i fast drift. Men 1800-tallets

¹⁸ Om norsk musikk til *Freyas Altar*, se Selvik, «Forgotten music».

¹⁹ Som del av åpningsprogrammet på Christiania Theater inngikk Henrik Wergelands norskspråklige stridsemne, syngespillet *Campbellerne*. Teatrets danske sangmester, Paul Diderich Muth-Rasmussen (1806–1855) hadde arrangert musikken, hvorav noe var nyskrevet av teaterorkesterets cellist, den unge Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887). Oppmerksomheten rundt det berømmelige «teaterslaget» overskygget de kunstneriske aspektene, og det meste av Lindemans musikk er gått tapt. Herresthal, *Lindemantradisjonen*.

²⁰ Syngespillet *Til Sæters* beholdt populariteten så lenge at det også ble spilt inn som stumfilm(!) i 1924.

gjennomkomponerte opera for store stemmer og stort orkester var en kostbar og teknisk krevende kunstform. Både Sperati og den allerede omtalte Martin Andreas Udbye tilhørte periodens hardt arbeidende multimusikere som måtte spre sine talenter tynt av økonomiske hensyn, samtidig som de møtte harde realiteter i form av teaterinstitusjonenes begrensninger. Operaoppsetninger kom helst med omreisende trupper, og etter hvert med gjestespill fra Stockholmsoperaen. En særskilt periode fra 1873 til 1876 ved Christiania Theater, under den svenske teatersjef Ludvig Josephson (1832–1899), var preget av såkalt blandingsdrift med både taleteater og opera, men dette tok definitivt slutt med den allerede omtalte brannen i 1877.

Udbyes erfaringer med *Fredkulla*, Norges første opera, fikk gjensvar i de problemer og begrensninger som neste generasjon skulle stå overfor. Komponister som Johannes Haarklou (1847–1925), Ole Olsen (1850–1927), Sigwardt Aspestrand (1856–1941), Catharinus Elling (1858–1942), Gerhard Schjelderup (1859–1933) og Hjalmar Borgstrøm (1864–1925) skapte en moderne, gjennomkomponert norsk opera, men kom også til å etterlate seg et betydelig antall uspilte verk. Ett eksempel er Ole Olsens Wagner-inspirerte *Marsk Stig* (fra hans tid i Leipzig 1871–1874), med handling fra dansk-norsk middelalder – for øvrig trolig Norges første gjennomkomponerte opera (*Fredkulla* har også talt dialog). Et annet eksempel er Johannes Haarklous *Tyrffing* (1912), med handling fra den islandske Hervors saga, om et magisk sverd som gjør bæreren uovervinnelig. Dette verket ble urfremført konsertant i Operahuset Nordfjord først i 2009 under Michael Pavelichs ledelse.²¹

Haarklou skrev fem musikkdramatiske verk: syngespillene *Fra gamle Dage* (Christiania Theater 1894) og *Emigranten* (Centralteatret 1907) og de gjennomkomponerte operaene *Varingerne i Miklagard* (Det norske Operaselskap, gjestespill i Trondheim 1901), *Marisagnet* (Nationaltheatret 1910) og *Tyrffing* (1912). Selv om Haarklou fikk fire av sine fem musikkdramatiske verk uroppført i sin levetid, gjenspeiler også hans erfaringer situasjonen for tidlig opera i Norge. For det første ble de fire oppførte musikkdramaene uroppført på fire forskjellige spillesteder, noe som antyder en viss vilkårlighet i satsninger og programmering. For det andre ble ingen av dem gjenopptatt – premiereoppsetningene ble stående som de eneste. For det tredje opplevde Haarklou altså å bli avvist da han som en etablert skikkelse i norsk musikkliv meldte seg med sitt femte og musikalsk mest ambisiøse verk.

Nationaltheatret, som i 1899 avløste Christiania Theater, hadde opera som en del av repertoaret fra åpningen og med avbrekk frem til etterkrigstiden. Det samme hadde flere av de nye scenene som åpnet i perioden. Ved ekteparet Alma og Johan Fahlstrøms Theater (Eldorado) var det i årene 1903–1911 blandingsdrift med innslag av operetter og opera, som eventyroperaen *Snehvide* (1907) av organisten Christopher Ursin (1870–1912). Opera Comique i Stortingsgata hadde i sin korte, men intense periode 1918–1921 et bredt operaprogram. Norske operakomponister møtte likevel stadig vanskeligheter når de forsøkte å få sine operaer oppført. Haarklou, som også hadde en posisjon som musikkanmelder i Dagbladet, var blant dem som arbeidet for etableringen av en nasjonalscene for opera uten å lykkes. Han var også en av dem som tidlig hevdet at offentlig støtte var en nøkkel til at teatrene kunne bli økonomisk sterke og stabile nok til å spille opera. Allerede før århundreskiftet 1900 ble det jevnlig søkt om offentlig støtte til drift av de større

²¹ Flere eksempler finnes hos Vollsnes, *Norges opera- og balletthistorie*, 86–87.

teatrene, men det varte til 1930-årene før den norske stat gradvis begynte å ta en rolle i finansieringen av norsk teater- og musikkliv.

Etter flere ulike initiativ til opprettelsen av en egen norsk operainstitusjon, som omfattet Det norske Operaselskap (gjerne omtalt som operasanger Erling Kroghs Operaselskap, 1922–1924), Stiftelsen Det Norske Operafond (1935) og Norsk Operaselskap (1950–1958), ble Den Norske Opera (DNO) stiftet i 1957. Den nye institusjonen var organisert som et aksjeselskap med 90% offentlig eierskap. DNO hadde sin åpningsforestilling på Hamar i 1958, og flyttet i 1959 inn i Folketeatret på Youngstorget, med Kirsten Flagstad (1895–1962) som første operasjef og mesén. I 2008 åpnet det nye Operahuset i Bjørvika, det første operahus bygget i Norge. Den Norske Opera & Ballett har jevnlig uroppført norske verk og har også i noen grad hentet frem igjen eldre verk, som Borgstrøms *Thora paa Rimol* (semi-scenisk 2008) og Bræins *Anne Pedersdotter* (konsertant 2019).

I andre del av 1800-tallet vokste også en rik og variert underholdningsteaterkultur frem i byene, med musikkteater som sentral bestanddel. Både syngespill, vaudeville, ballett og operette var del av denne kulturen. En rekke ulike kabaret- og underholdningsteatre ble etablert i norske byer, blant dem Hjorten Revy- og Varietéteater (1867–1947) i Trondheim og Tivoli Theater (1877) som del av fornøylesområdet Klingenberg i Christiania. Bokken Lasson (1871–1970) ble en pionér da hun åpnet kabareten Chat Noir i Tivoli i 1912 med inspirasjon fra Paris-teatret av samme navn. Chat Noir fikk etter få år et videre liv som revyteater på andre spillesteder, og den nyskapende revysjangeren utviklet seg til en selvstendig tradisjon som nådde bredt ut og ble av stor betydning for norsk teater.

Revyteatrene og de ulike operainitiativene fikk fra midten av 1950-tallet «folkelig» følge av to musikkteatersjangre som i dag har en fremtredende plass i norsk teaterliv. I 1954 ble den første versjonen av *Spelet om heilag Olav* (oppr. *Føre slaget/Natterast på Sul*) av Olav Gullvåg (1885–1961) og komponisten Paul Okkenhaug (1908–1975) satt opp på Stiklestad, med regi av Gisle Straume. Med «Spelets» flere påfølgende omarbeidinger var ikke bare en trøndersk tradisjon født, men også en ny norsk sjanger og teaterfenomen med særlig forankring i distriktskultur og lokalhistorie, og hvor musikken ofte har en avgjørende funksjon. Parallelt fikk musikalformen, som med inspirasjon fra amerikansk teaterkultur «gjeninnførte» syngespilletts enhetlige fortelling, gjenkjennelige hovedpersoner og kombinasjon av tale og sang, gjennomslag på byscenene. Egil Monn-Iversen (1928–2017), Jørn Ording (1916–2001) og Øyvind Vennerøds (1919–1991) operette/musikal *Fifty-Fifty* hadde premiere på Centralteatret i Oslo i 1957. Alf Prøysens (1914–1970), Finn Ludts (1918–1992) og Asbjørn Toms' (1915–1990) felles dramatisering av Prøysens roman *Trost i taklampe* på Det norske Teatret i 1963 ble på sin side en viktig markør for Det norske Teatrets mangeårige musikkteater-tradisjon.

Fra arkiv til nettleksikon

I det foregående har vi prøvd å gi noen glimt av det musikkdramatiske «arkivet» og forsøksvis plassert disse inn i en form for sammenheng, hvilket selvsagt medfører både forenkling og fortielse. Idéen om et nettleksikon er et annet slags forsøk på å operasjonalisere arkivets potensial i et kulturarvsperspektiv. Som historiografisk prosjekt kan det tenkte nettleksikonet oppfattes som en kanal, eller kanskje snarere som et nettverk av kanaler, inn i reservoarets bevarte

arkivalier; det som finnes av noter, tekster, programmer osv., og kontekstualiserende informasjon om oppsetninger, konserter, resepsjon og kunstnerbiografier. Prosjektet kan beskrives som en samling av feltet og en «myndiggjøring» av dets aktører i dag, et forsøk på å heve det fra uoversiktlige fragmenter til en begynnende organisering av fakta og beskrivelser, med potensial for å stimulere til kulturhistorisk nysgjerrighet, konserter og forestillinger.

Leksikonet som idé og praksis har sin moderne opprinnelse i den franske encyklopedien. Som opphavspersoner regnes opplysningsfilosofene Denis Diderot (1713–1784) og Jean d’Alembert (1717–1783), som startet utgivelsen av sin *Encyclopedie* i 1751. Dette bokverket ble skapt av et helt panel av «eksperter», slik det også gjelder for senere leksika.²² Det står også som et av opplysningstidens typiske og essensielle prosjekter, nemlig å gjøre sannheter, fakta, om verdens beskaffenhet allment tilgjengelige. Slik kunne leksikonet fungere som grunnlag og utgangspunkt for en diskurs om mennesket i samfunnet og i verden, og – slik Diderot mente det – med en kritisk holdning til religion, mytologi, overtro og tradert kunnskap som ikke var vitenskapelig prøvet.

Det tradisjonelle leksikonet rommer det som bidragsyterne mener å vite i samtiden, det som er gjeldende, vanligvis allerede publisert kunnskap. Et leksikon er dermed forskningsformidling snarere enn ny kunnskapsutvikling. Leksikonet har en annen funksjon enn arkivets; det er skapt som en overføring av arkivenes nær sagt uendelige mangfold til et nedskalert og mer oversiktlig organisert mangfold. Arkivets historiske innhold, som i større eller mindre grad er blitt organisert og katalogisert av arkivarene, blir i leksikonet døpt, definert og plassert i et lukket system for gjenfinning. I leksikonet skal informasjonen om et felt finnes samlet, og brukeren skal kunne finne informasjonen uten spesielle forkunnskaper eller erfaring med arkivarbeid. Det historiske mangfoldet blir dermed lettere tilgjengelig gjennom inndeling i artikler, karakterisering og beskrivelse.

Aktive arkivbrukere arbeider gjerne ut fra et bestemt prosjekt; en biografi eller en avgrenset historikk som spisser fokuset og styrer letingen. Encyklopedisten stiller i en annen kategori og beveger seg i bredden, ofte med en lang liste med spørsmål som det søkes svar på, og en tilsvarende bred leteprosess. Et leksikon er aldri komplett, til tross for at dette var encyklopedistenes opprinnelige ambisjon.

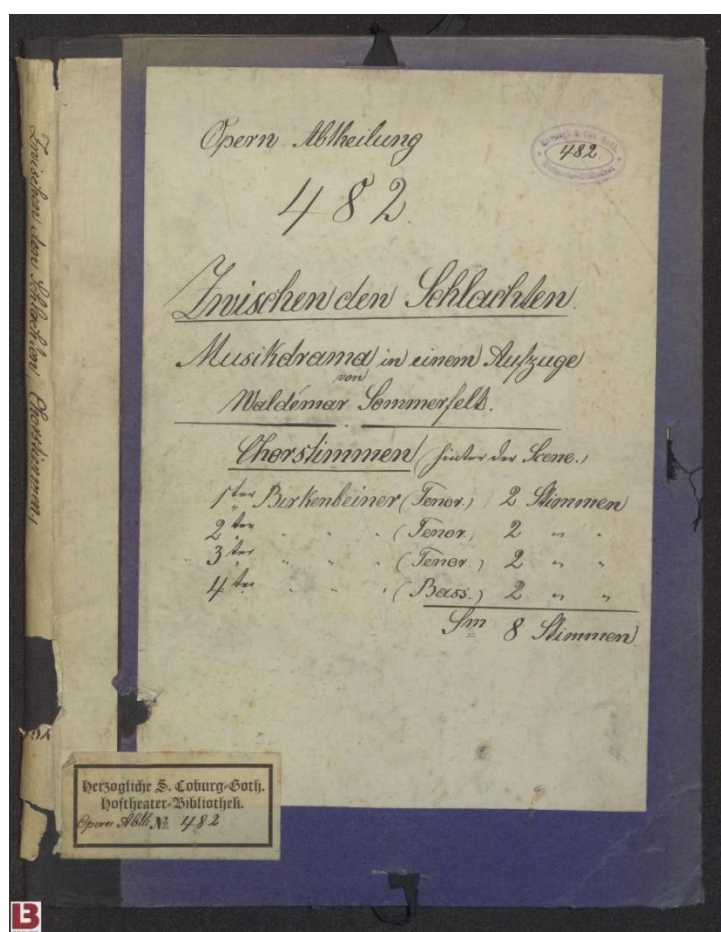
Både arkiv og leksikon er historisk funderte teknologier for informasjonshåndtering. Der det historiske arkivet ble skapt løpende, underveis, ble et tradisjonelt leksikon til som en ettertidig ordning, en «rekonstruksjon» av ett eller flere eksisterende arkiv. De senere års overgang til digitale plattformer har ført til sentrale funksjonsendringer for leksikonformatet, hvor oppslagsverket ikke lenger representerer et ferdig «verk», men heller en dynamisk, pågående *prosess*, hvor stoffet oppdateres og bearbeides og feil kan rettes. Nettleksikonet er altså tenkt som et virtuelt arkiv under kontinuerlig konstruksjon eller ordning. Det digitale arkivet krever ingen fysisk original, men produseres gjennom kontinuerlig tilførsel av materiale fra et utall kilder; det kan oppdateres og korrigeres, og ikke minst inngå i stadig nye, dynamiske nettverksforbindelser. Til forskjell fra bokleksikonet kan et nettleksikon også tenkes å ha interaktive funksjoner som

²² Vi skiller i denne sammenheng ikke mellom leksikon og encyklopedi som funksjonelle begreper, men bruker encyklopedi som betegnelse på opplysningstidens historiske prosjekt.

kommentarfelt eller andre kommunikasjonsløsninger, og dermed bli en møteplass og danne grunnlag for dialog mellom brukere og redaktører.

Som en del av opptakten til stiftelsen av Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv har Trond Olav Svendsen gjennom en periode på flere år gjort et forarbeid som forhåpentligvis representerer to grunnsteiner i et prosjekt som stadig er i prosess. Den første grunnsteinen er innsamling av informasjon om norske musikkdramatiske verk og deres opphavspersoner og organisering av stoffet i tilgjengelige artikler. Dette arbeidet er så langt hovedsakelig basert på allerede publiserte utgivelser som biografier og avhandlinger. Ønsket er at dette arbeidet skal utgjøre en faglig plattform hvor flere forfattere kan komme inn og gi sine bidrag, og dermed utvide det sjangermessige og periodiske tilfanget innenfor musikkdramatikk, musikkteater og scenemusikk. Denne innsamlingen er ledsaget av et begynnende forskningsarbeid om omstendighetene rundt premièrer og oppførelser. Dette med tanke på en teaterhistorisk kontekstualisering av materialet, for å styrke kunnskapen om historisk iscenesettelse og resepsjon.

Arbeidet med innsamling av stoff til nettleksikonet medfører leting etter og gjenfinning av savnet materiale. Etterlysninger av tapte partiturer og libretti har gitt resultater. Et viktig eksempel er Waldemar Sommerfelts (1885–1919) opera *Mellem Slagene* (ca. 1907) med tekst av Bjørnstjerne Bjørnson, som ble gjenfunnet i 2020 i arkivsamlingen etter teateret i Coburg i Tyskland, som det eneste kjente eksemplar i verden.



Originalmanuskriptet til Waldemar Sommerfelts enakter *Mellem Slagene*.
Foto: Landesbibliothek Coburg. CC BY-NC-SA 4.0

Den andre grunnsteinen er et forslag til strukturering av materialet, som innledningsvis er tenkt delt i to hovedtyper av oppslagsord: Komponist- og librettistnavn og verkstitler. Ved oppslag vil brukeren finne biografiske artikler om alle opphavspersoner, og korte introduksjonsartikler om alle verk, med litteraturreferanser og lenker. Verksartiklene vil ha stoff om premierer og produksjoner, med lenker til informasjon om dirigent, rolleinnhavere osv. Mye av dette er basert på førstehåndskilder, intervjuer, omtaler og anmeldelser, avisartikler osv., som det ellers er tidkrevende å finne frem til. I skrivende stund er det ikke tatt avgjørelser om tekniske løsninger eller publiseringsplattform, men årsmøtet i FNMA avholdt 10. juni 2023 har instruert styret om å gå videre i dialog med Nasjonalt Scenekunstarkiv, Sceneweb, om en gjesteside; et signal begge forfatterne stiller seg bak.

I tillegg til tradisjonelle artikler åpner et nettleksikon prinsipielt for muligheten av å inkludere andre medieformater, som bilder og opptak, noe som åpenbart er ønskelig. Når det gjelder det siste, støter vi imidlertid på en kjent problemstilling, ettersom det finnes svært begrenset med lyd dokumentasjon av norsk musikkdramatikk. Også her vil det være nødvendig å foreta et målbevisst letearbeid blant for eksempel eldre LP-utgivelser og NRK-opptak. Rettighetsspørsmål må også avklares. Et overordnet prosjekt eller program for nye dokumentasjonsopptak av den musikkdramatiske arven er for øvrig et ønske fra det utøvende musikkmiljøet.²³ Et slikt prosjekt ville også åpnet feltet for musikkvitenskapelig forskning på en helt annen måte enn det som er tilfellet i dag.

Sagt og usagt: Et firfoldig potensial

En av de klareste konklusjonene fra *Kunstfagenes kilder*-konferansen i 2011 var at digitale løsninger var veien å gå for å sikre videre overføring av den kulturhistoriske arven fra det performative feltet. På dette tidspunktet var digitaliseringen av landets arkiv- og museumssamlinger kommet langt kortere enn tilfellet er i dag. Det digitale Sceneweb (sceneweb.no) var så vidt kommet i gang, i likhet med det stort anlagte prosjektet *Norsk musikkarv* (musikkarven.no). De etterfølgende årene har langt på vei bekreftet forventningene til digitalisering som strategi for tilgjengeliggjøring av kulturarv på mange områder, scenekunst inkludert. Musikkdramatikkens kilder støter imidlertid stadig på de allerede nevnte begrensningene knyttet til spredning av materialtyper og arkivalia, historiografiske lakuner og ikke minst omfanget av uoppførte verk, som unndrar seg tradisjonelle innganger som forestillingsoversikter. Det er dermed stadig behov for å styrke tilgjengeligheten av dette materialet.

Arkivet, med Eliassens ord, «magasinerer og organiserer informasjon ut fra ambisjonen om å foregripe fremtiden.»²⁴ Dette utsagnet peker indirekte på arkivets funksjon i et kulturarvsperspektiv, som på ulike måter også er førende for forfatternes eget engasjement. Museene i Sør-Trøndelag uttrykker dette perspektivet gjennom den erklærte visjonen: «Vi forteller historia, utfordrer samtida og preger framtida.»²⁵ Kulturarvsperspektivet er også nedfelt i

²³ Se dirigent Terje Boye-Hansens oppgjør med status for norsk operaarv, «Er norsk klassisk musikkarv tapt?»

²⁴ Eliassen, *Foucaults begreper*, 85.

²⁵ *Strategisk handlingsplan 2023–2026* (Museene i Sør-Trøndelag, 2023), 4.

FNMAAs formål om å «utbre kunnskap om norsk musikkdramatikk».²⁶ Men hva er det vi skal utbre kunnskap om – hva slags historie er det som skal fortelles?

I Foucaults epistemologiske betydning er arkivet samlingen eller massen av en kulturs utsagn.²⁷ Utsagn forstår vi her som det sagte og skrevne, men også det oppførte. Musikkdramatikkens historiske masse, reservoaret, består imidlertid ikke bare av det sagte, men også av det delvis *usagte* – altså av de mange ikke-fremførte, ikke-fullførte, glemte eller gjemte mulighetene. Forestillinger som aldri ble spilt, basert på verk som kanskje ikke engang ble ferdigstilt, lar seg vanskelig innføre i repertoaroversiktene.

Har det usagte noen betydning i et kulturarvsperspektiv? Hvorfor løfte frem det som «ikke skjedde»? Vårt forslag er at det hjelper oss å forstå *hvorfor* det ikke ble sagt.

De ufremførte verkene er ikke nødvendigvis uten betydning, hverken for historien eller for ettertiden. Gjenoppdagelsen av det som i sin tid ble marginalisert, gir oss et grunnlag for kritisk undersøkelse av hvilke ideologiske, sosiale og økonomiske strukturer som dannet forutsetningene for kunstnerisk produksjon og resepsjon, og hvilke praksiser og prosesser som bidro til utenforskap; for eksempel med grunnlag i etnisk opprinnelse, klassetilhørighet, formell utdanning og kjønn. Hvorfor ble det aldri noe av Henrik Ibsens påbegynte syngespill *Fjeldfuglen*, som Udbye skulle skrive musikken til? Hvorfor vites ingenting om Hanna Marie Hansens (1875–1954) angivelige opera/ouverture *Kléon* [1895]? Hvorfor har i skrivende stund intet musikkdramatisk verk komponert av en kvinne blitt urfremført på Den Norske Opera & Balletts hovedscene?

Det var lenge historiografisk tradisjon i Norge for å ville etablere sammenhengende fortellinger om kunstformers progressive utvikling frem mot stadig større grad av autonomi, profesjonalitet og nasjonal identitet. Denne tendensen kan betraktes som ledd i et pågående kulturarvsarbeid i samtiden for å korrigere manglene i fortiden, som gjerne ble forstått som et resultat av «danskeveldet». En mer aktuell historiografisk tilnærming vil være å akseptere fortiden som gitt realitet, inkludert dens utpreget internasjonale karakter, fragmentariske preg og øvrige «mangler». En bredere forståelse av hva og hvem som «mangler» eller ble marginalisert, kan gi en mer nyansert forståelse av fortidens makt- og avmaktstrukturer. Historiografisk kan dette utgjøre en korreksjon av en tradisjon som i hovedsak forklarer kunstnerisk suksess og etableringen av en kanon som resultat av individuelt talent og nasjonal uavhengighet.

Kulturarvsperspektivet peker også mot fremtiden. Nettleksikonet er tenkt som et forsøk ikke bare på å tilgjengeliggjøre det sagte, men også å (re)etablere det ikke-sagte som *potensial*. Kan en kritisk gjenoppdagelse av det hittil usagte også belyse hva som vil skje om det sies *nå* («prege framtida»)?

Vi mener nettleksikonet også representerer en mulighet for å rette et kritisk eller problematiserende blikk på den musikkdramatiske kulturarven selv, både historisk og i forhold til betingelser for oppførelser i dag. Catharinus Ellings opera *Kosakkerne* (1894) er for eksempel basert på langnovellen *Taras Bulba* (1835) av Nikolaj Gogol, en tekst med forbindelser til en antisemittisk litterær tradisjon. Om operaen oppføres i dag, hva ville implikasjonene være? Ole Olsens operaer *Lajla* (1893) og *Stallo* (1899) er begge såkalte sjangerverk, tuftet på en ikke-sames

²⁶ Statutter for Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA), § 2.

²⁷ Eliassen, *Foucaults begreper*, 77–78.

forståelse av samisk kultur. Hva forteller de om, og hvordan kan de forstås i dag? Og hvilke tendenser formidles i de mange nasjonalhistoriske verkene med handling fra Snorres kongesagaer og andre eldre kilder, sett i lys av nasjonalismen i perioden rundt 1905? Forhåpentligvis kan nettleksikonet åpne for nye perspektiver og ny flerstemmighet i forståelsen av den musikkdramatiske arven.

Med utgangspunkt i et kulturarvsperspektiv mener vi det er mulig å peke på minst fire ulike potensialer for det tenkte nettleksikonet: 1) allmenn dannelse og kulturhistorisk opplysning (det encyklopediske prosjektet), 2) kunstnerisk potensial, som ressurs for et bredt spekter av musikalske og sceniske utøvere, 3) historiografisk og forskningsmessig potensial, gjennom tilgjengeliggjøring av kildemateriale for musikk- og teatervitenskapelige og andre kulturhistoriske forskere, og 4) et overordnet, demokratiserende potensial, som et resultat av at det åpnes for kritisk undersøkelse av fortidens produkter, praksiser og prosesser.²⁸

I lys av idéen om det musikkdramatiske arkivet som et reservoar av det sagte og skrevne, det opp- og uoppførte, ser vi nettleksikonet som en mulighet for å åpne for innsyn både inn i en faktisk og en kontrafaktisk fortid. Møtet med det uoppførte, den gjemte og glemte musikkdramatiske historien, kan slik bli en heterotopisk erfaring av verden som et annet sted, som et utvidet kunstnerisk og historiografisk mulighetsfelt utover det allerede erkjente.

²⁸ Et tilleggsmoment til demokratiseringsperspektivet er de teknologiske strukturene som Internett representerer. Der tradisjonelle arkiver i sine monumentalbygg kunne møte publikum med fysiske og kulturelle barrierer, supplert av det tradisjonelle leksikonets lukkede, autoritære form, kan nettleksikonet potensielt oppsøkes og utfordres av alle brukere. Samtidig kan det innvendes at digital teknologi i seg selv representerer en barriere og mulig avmakt.

Litteraturliste

- Benestad, Finn. *Johannes Haarklou: Mannen og verket*. Oslo: Universitetsforlaget, 1961.
- Berg, Thoralf, Anne M. Fiskvik, Ellen K. Gjervan, Svein Gladsø, Randi M. Selvik og Annabella Skagen (red.). *Kunstfagenes kilder: Åpen fagkonferanse om status og utfordringer for arkiv og samlinger innen dans, teater og musikk i Norge og Skandinavia*. Rapport. Trondheim: NTNU, 2012.
<https://www.ntnu.no/documents/17353720/1307856232/Rapporten.pdf/596ef580-661c-a540-f74e-548dd5f9bfa0?t=1641415850972>. Hentet 02.06.2023.
- Boye-Hansen, Terje. «Er norsk klassisk musikkarv tapt?», *Ballade* 30.05.2023.
<https://www.ballade.no/kunstmusikk/er-norsk-klassisk-musikkarv-tapt/>.
- Eliassen, Knut Ove. *Foucaults begreper*. Oslo: Spartacus Forlag, 2016.
- Forment, Bruno. «Preface: A Twenty-First-Century Plea for Vintage, Heritage-Friendly Theater». I *Theatrical Heritage: Challenges and Opportunities*, redigert av Bruno Forment og Christel Stalpaert, 11–20. Leuven: Leuven University Press, 2015.
- Gundersen, Egil A. *Ole Olsen: Mennesket, musikeren, majoren*. Skien: Eget forlag, 1997.
- Herresthal, Harald. *Lindemantradisjonen og de lange linjer i norsk kirkemusikk*. [Under utgivelse.]
- Lyche, Lise. *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell Forlag, 1991.
- Qvamme, Børre. *Opera og operette i Kristiania*. Skien: Solum Forlag, 2004.
- Rønning, Solveig. *Martin Andreas Udbye (1820-1889) og hans opera, Fredkulla (1858)*. Masteroppgave. NTNU, 2021. <https://hdl.handle.net/11250/2781800>.
- Schjelderup, Gerik. *Gerhard Schjelderup: En norsk operakomponists liv og virke*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1976.
- Selvik, Randi Margrete. «Forgotten music: Early Norwegian composers and Oehlschläger's *Freyas Altar*». I *Relevance and Marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770–1860: Questioning Canons*, redigert av Randi Margrete Selvik, Svein Gladsø og Annabella Skagen, 227–250. London: Routledge, 2021.
- «Statutter for Foreningen Norges Musikkdramatiske Arv (FNMA)». Upubliserte vedtekter, 2021.
- Stensrud, Cecilie Louise Macé. *Den store verdens tone?: Opera i Norge 1800–1820*. Ph.d.-avhandling. NTNU, 2017. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2020070848537.
- Storaas, Reidar. *Mellom triumf og tragedie: Geirr Tveitt – ein biografi*. Oslo: Samlaget, 2008.
- Strategisk handlingsplan 2023–2026*. Trondheim: Museene i Sør-Trøndelag, 2023. [Strategisk handlingsplan 2023-2026 by Museene i Sør-Trøndelag - Issuu](#). Hentet 02.06.2023.
- Vollsnes, Arvid O. (red.), Ketil Bjørnstad, Anne Borg, Trond Berg Eriksen, Arne Gunnarsjaa, Valdemar Hansteen, Harald Herresthal, Fredrik Rütter, Tone Westad og Anne-Margrethe Skari (bildered.). *Norges opera- og balletthistorie*. Oslo: Opera Forlag, 2010.
- Vollsnes, Arvid O. (red.) m.fl., *Norges musikkhistorie* 1–5. Oslo: Aschehoug, 1999–2001.