

 Åpen tilgang



Siemke Böhnisch

og **Randi Margrethe Eidsaa** (red.)

KUNST

OG

KONFLIKT

Teater, visuell kunst og
musikk i kontekst

Kunst og konflikt

Siemke Böhnisch og Randi Margrethe Eidsaa (red.)

Kunst og konflikt

Teater, visuell kunst og musikk i kontekst

Universitetsforlaget

Redaksjonelt arbeid, utvalg og forord © Siemke Böhnisch og Randi Margrethe Eidsaa 2019.

Hvert enkelt kapittel © de respektive forfatterne 2019.

Boken ble første gang utgitt i 2019 på Universitetsforlaget.

Materialet i denne publikasjonen omfattes av åndsverksloven og er utgitt med åpen tilgang under Creative Commons-lisensen CC BY-NC-ND 4.0.

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format. Disse frihetene gis med følgende forbehold: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Du kan ikke benytte materialet til kommersielle formål. Dersom du mikser, bearbeider eller bygger på materialet, kan du ikke distribuere det endrede materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

NB: Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelser som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern- eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Den komplette lisensteksten kan leses på <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.no>.

Boken er utgitt med støtte fra Universitetet i Agder, Universitetet i Tromsø og Høgskulen på Vestlandet.

ISBN trykt utgave (print on demand): 978-82-15-03235-1

ISBN elektronisk utgave: 978-82-15-03234-4

<https://doi.org/10.18261/9788215032344-2019>

Henvendelser om denne utgivelsen kan rettes til:

post@universitetsforlaget.no

www.universitetsforlaget.no

Omslag: Universitetsforlaget

Sats: Tekstflyt AS

Innhold

INNLEDNING	11
<i>Siemke Böhnisch og Randi Margrethe Eidsaa</i>	
Kunst og konflikt	11
Teater og konflikt	16
Visuell kunst og konflikt	19
Musikk og konflikt	21
Litteratur	24
1	
UHÅNDGRIBELIGE KONFLIKTER	26
<i>En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger</i>	
<i>Jeppe Kristensen</i>	
Introduktion	27
Konflikt som dramaturgisk begreb	27
At arbejde med hyperkomplekse problemstillinger	29
Love Theater	31
Casting	32
Prøver	34
Forestillingen <i>Love Theater</i>	37
Konseptuelle og dramapædagogiske rødder	45
Forandring	48
Litteratur	49
2	
FLYKTNINGKRISEN, POLITISK FATIGUE OG DE MYKE ØYNENE	51
<i>En opplevelsesorientert forestillingsanalyse</i>	
<i>Nina Helene Skogli</i>	
Introduksjon	52
Møtet med de europeiske gjenlevningene	54
De polyfone utsagnene	56
Korets utsigelseskonstruksjon	59
Ambivalens og refleksjonsrom	61
Det myke blikket	64
Usikkerhet som strategi og øvelser i demokrati	65
Litteratur	68

3		
	UENIGHETSDRAMATURGIER	69
	<i>Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap</i>	
	<i>Siemke Böhnisch</i>	
	Introduksjon	70
	Uenighetsfellesskap	71
	Offentligheten i dag – behov for uenighetsarkitekter	72
	Fra et normativt bakteppe til en deskriptiv tilnærming	74
	Teatersituasjonen som ramme for uenighetsfellesskap	74
	Uenighet <i>i</i> og uenighet <i>om</i> teaterforestillinger	76
	En latterkamp	78
	Publikum som jury	84
	Uenighetsdramaturgier	87
	Litteratur	88
4		
	THEATER OF WAR	91
	<i>Cultural resistance and Susan Sontag's staging of Samuel Beckett's Waiting for Godot in besieged Sarajevo</i>	
	<i>Dina Abazović</i>	
	Introduction	92
	Sontag in Sarajevo	94
	“ <i>Waiting for Godot</i> seems written for and about Sarajevo”	96
	Cultural resistance: From theater in war to theater of war	97
	Criticism	102
	Resistance, survival, performance – or?	103
	Literature	104
5		
	MOT, MOTSTAND OG DILEMMAER	106
	<i>Oppdragsteater for et ungt publikum om et tabubelagt tema</i>	
	<i>Merete Elnan</i>	
	Introduksjon	107
	Teater på oppdrag	108
	Ansvar i og utenfor teatersalen	109
	Kunst og kriminalitetsforebyggende tiltak?	111
	Teoretisk linse	112
	Synliggjøre det unevnelige	113
	I lys av Rancières regimer	117
	Hvem skal få tilgang?	118

Trenger forestillingen varseltrekant?	122
Teater for et ungt publikum	123
Kan kunst ha effekt?	124
Litteratur	126
6	
ISCENESATT ULIKHET	129
<i>Internasjonalt samarbeid i teaterutdanninger</i>	
<i>Anne Eriksen</i>	
Introduksjon	130
Metode og data	132
Samarbeidet	132
Teoretiske perspektiver	134
Uenighetsfellesskapet	137
Diskusjon: Et velfungerende fellesskap?	138
Avslutning	145
Litteratur	147
7	
KUNST I DET OFFENTLIGE ROM	148
<i>Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli</i>	
<i>Karl Olav Segrov Mortensen</i>	
Introduksjon	149
Innhold og avgrensning	150
Kunst i Norge etter 22. juli	151
Den truende fantasien	152
De helsefarlige maleriene	156
En kunstfaglig diskurs	157
Når det kunstfaglige kommer til kort	159
Avslutning	162
Litteratur	164
8	
DISSENS MAKES SENSE?	166
<i>Mellom motstand og mening i møter med kunst</i>	
<i>Lisbet Skregelid</i>	
Besøk på utstillingen <i>Morten Viskum</i>	168
Rancière og dissens	176
Dissens i spill	178
Subjektiveringshendelser	180
«Denne kunstutstillinga er så provoserandes at eg anbefaler å sjå den»	181

Sammenhenger mellom dissens og subjektiveringshendelser	182
Om å åpne for forstyrrelser og det uforutsette	184
Når kunst fører til mareritt	185
Litteratur	187
9	
MÅLGRUPPETENKNING SOM KONFLIKT OG RESSURS	189
<i>Et spenningsfylt møte mellom visuell kunstner og to-åringer</i>	
<i>Anne-Mette Liene</i>	
Bakgrunn og metode	190
Kunst og kultur for de yngste barna	191
Definert målgruppe – motsetningsfylt startpunkt	192
Premisser	193
Prosjektstart	194
Barnas møte med papirformene – forberedelser og konflikt	196
Følelser og utfordringer	197
Samarbeidsrelasjon som ressurs	198
Hendelsen – en nødvendig erfaring	199
Betydning for kunstnerisk prosess?	200
<i>Paper Drawing #16</i>	203
Avslutning	204
Litteratur	205
10	
BANG DRUMS UNTIL THE CEMENT SOFTENS	207
<i>International music collaboration in Palestine</i>	
<i>Solveig Korum</i>	
Introduction	208
Methodology	209
A reflexive process of analysis	209
The context	210
Mapping values: Introducing a framework of worth	213
Music and the conflict(s)	218
Conclusion	223
Literature	224

11

MUSIC DEVELOPMENT AND POST-CONFLICT RECONCILIATION IN

SRI LANKA 227

Gillian Howell

Introduction	228
A theoretical framework for music and reconciliation	229
Methodology	232
Findings	234
Discussion: Making music festivals work as vehicles for reconciliation	242
Conclusion	246
Literature	247

12

FORTELLINGER FRA SARAJEVO 249

Vi lot ikke musikken dø

Randi Margrethe Eidsaa

Introduksjon	250
Et dialogbasert prosjekt	251
Forskningsfeltet	251
Den historiske konteksten	254
Metodisk tilnærming og prosjektets rammer	255
Fortellingene fra Sarajevo	256
Vi sang uansett	258
Vi lot ikke musikken dø	261
Diskusjon: Musikkstudier i konfliktfylte omgivelser	263
Oppsummering	266
Litteratur	267

FORFATTEROMTALER 269

Innledning

SIEMKE BÖHNISCH OG RANDI MARGRETHE EIDSAA

KUNST OG KONFLIKT

Hvordan ser kunsten, kunstnere og kunstpedagoger på konflikt, og hvordan arbeider de med konflikter? Hva skjer med kunstneriske prosesser, kunstverk og kunstinstitusjoner i konfliktfylte politiske kontekster? Kan estetiske erfaringer og de ulike kunststartene bidra til å forstå og håndtere konflikter i vår hyperkomplekse senmoderne verden? Når blir kunsten selv gjenstand for konflikt, og hvordan provoserer den fram konflikter? Hvordan behandles konflikter internt i kunstneriske og kunstpedagogiske prosesser? Og på hvilke måter kan kunst intervensere i samsfunnsprosesser når en konsensusorientering blir sosialt eller politisk uproduktiv?

Våre spørsmål favner bredt. Det handler om forholdet mellom kunst – visuell kunst, musikk og teater – og konflikter av ulik art, både åpenbare, håndgripelige konflikter, deriblant væpnede konflikter og krig, og mer skjulte eller neglisjerte konflikter. Ordet konflikt kommer fra *confligere* (lat.), å støte sammen, og har mange synonymer på norsk: motsetning, kollisjon, uoverensstemmelse, kamp, tvist, uenighet og strid. Synonymene har ulik valør, og vår tilnærming til kunst og konflikt inneholder mange av disse valørene. Vi tar for oss dette brede spekteret fordi vi er interessert i et åpent syn på konflikt. Konflikter innebærer en fare for eskalasjon, vold og destruksjon – samtidig kan det være feil, og til og med farlig, å unngå eller fortrenge konflikt. Med andre ord, det ligger en ambivalens i selve konfliktbegrepet som denne antologien prøver å romme.

Vi mener det er verdenen vi lever i, som gjør dette synet på konflikt aktuelt og relevant. På den ene siden er vi omgitt av konkrete konflikter, mange av dem farlige og destruktive. Krig, væpnede konflikter og terror preger nyhetsbildet. Krig har skiftet karakter. Den senmoderne krigen («new wars»), jf. Berdal (2011), involverer både statlige og ikke-statlige aktører og har som regel hverken start- eller sluttdato. Når og hvordan skal for eksempel den såkalte krigen mot terror komme til en ende? Selv i «verdens beste land å bo i» har truslene kommet nærmere og er mindre kalkulerbare enn før. Politiets sikkerhetstjeneste framhever usikkerheten i en trusselvurdering: «Den sikkerhetspolitiske situasjonen i Europa

og i nærliggende områder er i dag mer usikker og uforutsigbar enn på lenge» (PST, 2017). Videre kan vi lese i rapporten: «[N]ye trusler utvikles raskt. Det som i utgangspunktet kan være en liten hendelse, vil kunne få store og til dels uforutsigbare konsekvenser for trusselbildet, også i Norge» (PST, 2017).

Inntrykket av en uoverskuelig, vedvarende og destruktiv konflikttilstand oppstår ikke minst fordi *bildene* av pågående krig og terror når oss døgnet rundt. De produseres og distribueres i den digitale verden i et omfang og en hastighet som var vanskelig å forestille seg for bare noen tiår tilbake. Digitale medier er samtidig også arena for et økende *verbalt* konfliktnivå i offentligheten. Terskelen for bruk av hatretorikk, verbale trusler og personangrep ser ut til å bli lavere og lavere. Såkalt hatprat kan være forløper for fysisk vold. Blant dem som mottar drapstrusler og trenger politibeskyttelse i Norge i dag, er politikere, journalister og offentlige debattanter. Kanskje mindre kjent er det at også enkelte kunstnere og kunstarrangementer vurderes å ha behov for og får slik beskyttelse. Det er altså mange tegn på at vi lever i en verden med for mye konflikt.

På den andre siden tyder også mye på at vi lever i et samfunn og en tid der mulighetsrommet for legitime og nødvendige konflikter snevres inn. Konsensusorienteringen som tradisjonelt har stått sterkt i de nordiske landene, har i de siste tiårene tatt en ny vending, i hvert fall i Norge. Sosiologen Lars Laird Iversen påpeker at «retorikken om verdifellesskap» har blitt nærmest enerådende i Norge i dag (Iversen, 2014, s. 11). Idéen om at fellesskap, både mindre ansikt-til-ansikt-fellesskap og store forestilte fellesskap som nasjonen Norge, er basert på en *enighet* om felles verdier, underkjenner, ifølge Iversen, betydningen av substansiell uenighet for demokratisk samhandling. Dessuten har denne ideen negative konsekvenser nettopp for denne samhandlingen (Iversen, 2014). Som et alternativ lanserer han et blikk på demokratisk samhandling som et *uenighetsfellesskap*.

Iversens analyse er beslektet med aktuelle teorier innen politisk filosofi som er opptatt av at mulighetsrommet for legitime politiske konflikter har minsket i de vestlige demokratiene, for eksempel Mouffe (2000, 2005). Slagordene om en «postpolitisk» eller «postdemokratisk» tidsalder setter denne samtidsdiagnosen på spissen. Økende rettsliggjøring, en globalisert økonomi og et tilsynelatende alternativløst samfunnssystem etter Berlin-murens fall er blant faktorene som ofte blir anført som samfunnsmessig bakteppe for denne utviklingen.

Tegn på at enighet står farlig høyt i kurs finner vi også i hverdagskulturen, ikke minst i den digitale. Mens Facebook holder nøye regnskap med og takker for alle «likes» vi har utdelt i en gitt periode, er det ingen som teller hvor ofte vi har turt å være uenige med noen på samme nettsted – det ville kanskje ikke ha blitt noe imponerende resultat heller. Jaget etter bekræftelse i sosiale medier går hånd i hånd

med algoritmer som forsyner oss med den digitale informasjonen som passer best til alt vi har likt, oppsøkt og ment fra før. *Ekkokammer* er den velkjente metaforen for kommunikasjonsrom der mangel på uenighet fører til at ensrettede meninger blir bekreftet og forsterket samtidig med at meningsmotstandere blir diskreditert.

Også kunstens handlingsrom er berørt. Kravet om skjerming fra potensielt støtende eller krenkende ytringer rammer i økende grad kunstneriske uttrykk. Ved amerikanske universiteter er «trigger warnings» blitt vanlige, og utviklingen sprer seg i skrivende stund også til teatre, både i USA og Storbritannia. Vi har ikke kommet helt dit i Norge, men mye tyder på at vi beveger oss i samme retning. I en spørreundersøkelse i forbindelse med Fritt Ords ytringsfrihetsrapport i 2014 svarer 30 prosent av de spurte forfatterne og 26 prosent av de spurte billedkunstnere at «særskilte grupper krav om beskyttelse fra krenkende ytringer» innskrenker deres yrkesgruppes ytringsfrihet i «svært stor» eller «ganske stor grad» (Slaatta & Okstad, 2014, s. 50). Vi opplever at samtidskunst blir anklaget for å være krenkende og grenseoverskridende, mens andre mener den burde våge mer. Rop etter etiske regelverk er like framtreddende som bekymringsmeldinger over minskende handlingsrom.

Vår interesse for et åpent syn på konflikt kommer altså fra en samtid som ser ut til å være preget av både for mye og for lite konflikt. Er det en ekte eller bare en tilsynelatende motsigelse? Er «for mye» og «for lite» to sider av samme sak? Og burde vi skille begrepsmessig mellom konflikt (som det finnes for mye av) og uenighet (som har for dårlige kår)?

Når vi her holder fast ved et overordnet og åpent konfliktbegrep som også skal romme nødvendig og legitim uenighet, gjør vi det av tre grunner.

For det første kan det være temmelig uklart i en *latent* konfliktuell situasjon, om omkostninger vil bli større når man går inn i den, eller når man unnviker eller unngår den. Med andre ord, det er ikke lett å skille på forhånd mellom en nødvendig (og i beste fall produktiv) «uenighet» og en unødvendig (og i verste fall destruktiv) «konflikt». Dette gjelder ikke bare latente konfliktuelle situasjoner, men også allerede pågående, uavsluttede prosesser. Bare et åpent konfliktbegrep som rommer både potensielt positive og potensielt negative aspekter, kan få øye på denne usikkerheten. I den grad utfallet er usikkert og uforutsigbart, er det ikke risikofritt å gå inn i en konfliktsituasjon. Risiko og usikkerhet er to aspekter som vi tar opp i flere av bokens kapitler.

For det andre vil det ofte være omstridt om en konflikt er legitim eller illegitim, nødvendig eller unødvendig, og hvordan resultater av avsluttede konfliktuelle prosesser skal tolkes og bedømmes i etterkant. Selv i etterpåklokskapens lys kan det være vanskelig å enes om en felles tolkning. Det gjelder særlig blant involverte

motstridende parter, men også for utenforstående. En etablert felles tolkning kan dessuten bli kastet overende av uforutsette langtidskonsekvenser, og resultatene kan rett og slett være sammensatte, komplekse eller uklare. Et åpent konfliktbegrep er en forutsetning for å kunne beskrive og forstå konflikter der en binær tenkning (nødvendig versus unødvendig, legitim versus illegitim og konstruktiv versus destruktiv) kommer til kort. Kanskje er konflikter i den senmoderne verden først og fremst av den blandede og omstridte typen?

For det tredje tar et åpent konfliktbegrep høyde for at *konfliktualitet* er et iboende aspekt ved menneskelig interaksjon. Selv om vi kanskje noen ganger drømmer om en verden uten konflikt, vil vi før eller siden møte og måtte forholde oss til uforenlige behov, interesser, mål og verdier – mellom enkeltindivider, internt i grupper (*intragruppe*-konflikt) og mellom ulike grupper (*intergruppe*-konflikt).

Vår tilnærming er i tråd med samfunnsvitenskapelig konfliktforskning som anvender konfliktbegrepet over hele spekteret fra mikro- til makronivået, og som fokuserer på både negative og positive aspekter av konflikt, se for eksempel Mayer (2012). Når det er sagt, er det viktig å nevne at forfatterne i denne antologien ikke kommer fra det samfunnsvitenskapelige konfliktforskningsfeltet, og at vi ikke anvender eller prøver å utvikle én overordnet konfliktteori.

Vi er hjemme på kunstfagfeltet og forsker på kunst, gjennom kunst og i kunsten. Når vi tematiserer «kunst og konflikt», er det gjennom kunstens «linse» eller optikk i samfunnet, samtidig med at vi «låner» en rekke teorier om konflikt, uenighet og dissensus fra andre fagfelt. Vi undersøker dermed hvordan konfliktbegrepet kan åpne kunstforskningen. Samtidig med at våre kunstfaglige perspektiver forhåpentligvis gir noen nye impulser til forskning på uenighet, dissens og konflikt på andre fagfelt.

Kunst kan være påvirket av konflikter. Den kan speile, skildre og undersøke konflikter og være et forsøk på å forstå, (ny-)fortolke, bearbeide, transformere eller løse konflikter. Den kan også få fram skjulte konflikter, provosere eller hisse opp konflikter og selv bli gjenstand for konflikt. Kunst kan altså være både *objekt* og *subjekt* i den sammenhengen, den blir påvirket og påvirker. På et kunstteoretisk plan handler dette om forholdet mellom verk og kontekst. Vi anvender i denne antologien en *kontekstuell* kunstforståelse til forskjell fra en tradisjonell forståelse av kunstverk som autonomt. Det vil si at vi antar at kunst på mange måter er sammenvevd med kontekstene den skapes i, utøves i og brukes i.

Dette tilsvarer en trend i vår tids kunstforståelse. Kulturlivet har i de siste par tiårene endret seg mot en bredere forståelse av hva kunst er, og hvordan kunst er virksom. Man er opptatt av å undersøke kunstuttrykk fra flere innfallsvinkler, noe som påpekes av Clarke, Dibben og Pitts (2010). De tre musikkforskerne refererer

til en generell interesse for å forstå sammenhengen mellom kunstuttrykk (her: musikalsk improvisasjon) og omgivelsene, de hevder: «[I]t is an increasing recognition by researchers of the advantages of looking also at a wider range of music-making, in the richly messy and varied contexts of its everyday reality» (Clarke et al., 2010, s. 61).

Vendingen mot en kontekstuell tolkning av kunst er, ikke minst, nødvendig vis-à-vis utvikling av kontekstuelle strategier i kunstfeltet selv. Når kunst forlater den hvite kuben eller «black boxen» – i bokstavelig eller overført forstand, når skjønnlitteratur blir «virkelighetslitteratur», når «vanlige» mennesker erstatter skuespillere på scenen eller når en konsert spilles i ruiner av en beleiret by midt i en væpnet konflikt, kan kunst ikke lenger forstås uten dens innvikling i (og forvikling med) verden utenfor kunsten.

Vår kontekstuelle forståelse av kunst går hånd i hånd med det som kan kalles en *performativ* tilnærming i kunsten og kunstfaglig forskning. Vi er interessert i hva kunstnere, kunstformidlere og publikum eller deltakere *gjør* i konkrete historiske og sosiale kontekster, og hva disse kontekstene *gjør* med kunsten. Det vil si, vi undersøker *kunstneriske praksiser* i sine spesifikke sammenhenger. Vi kan her bygge på en forståelse av *praksis* som et system av handlinger innenfor en sammenheng eller en kontekst (Beech & Gilmore, 2015).

Samlet presenterer vi et bredt spekter av arenaer og omgivelser der kunsten er virksom og blir påvirket – fra et teaterstykke spilt på store institusjonsteater rundt om i Europa til en kriminalitetsforebyggende skoleteaterforestilling i Lindesnes-regionen, fra konflikter om kunst etter 22. juli i Norge til musikk brukt til nasjonsbygging i Palestina og fra musikkonservatoriet i Sarajevo under beleiringen av byen til en kunstutstilling der norsk ungdom får et møte med provoserende samtidskunst. Vi beveger oss både inn i institusjonaliserte kulturvirksomheter, i kunst utenfor institusjonene, i en didaktisk praksis og i mer generelle estetisk-politiske eller estetisk-kulturelle sammenhenger. Alle gjenspeiler tenkemåter omkring kunst og arbeid med kunst, de er *kunstneriske praksiser*.

De fleste bidragsyterne til antologien er på et eller annet vis involvert i de praksisene, kontekstene og konfliktene som artiklene drøfter. Funksjonene i feltet kan være forsker, kunstner, kunstpedagog og -didaktiker, underviser i høyere utdanning, prosjektleder, deltakende observatør eller involvert publikum. De fleste skriver ut fra en dobbel posisjon, og noen skifter posisjon underveis. Ulike perspektiver er også med siden vi kommer fra forskjellige land, samtidig som vi alle har en tilknytning til Norge. Perspektivene blir relevante i forhold til de kontekstene og konfliktene som er tematisert i antologien, og alle kapitlene inneholder derfor en eksplisitt situering av forfatteren med hensyn til feltet, verket eller casen det skrives om.

Når vi skriver om prosjekter, prosesser og verk som er knyttet til betente konflikter, fører det som regel med seg en rekke etiske utfordringer. Uansett om konfliktene er store, omfattende samfunnskonflikter, mer avgrensede og lokale eller ligger på mikronivå innad i kunstneriske og kunstpedagogiske prosesser, har vi erfart at etiske vurderinger og dilemmaer underveis i skriveprosessen kunne være mer påtrengende og noen ganger vanskeligere å håndtere enn i andre skriveprosesser. Vi har opplevd at det ikke bare krever selvrefleksivitet, men også risikovilje og vilje til å ta ansvar, ikke minst fordi vi ikke kan trekke oss tilbake til en distansert forskerposisjon, men er involvert som deltaker i feltet og som samfunnsborgere.

Vi har bakgrunn i musikk, visuell kunst, teater og litteratur, samt i diverse kombinasjoner av disse kunstfagene. Vi ønsker at boken skal være tilgjengelig for lesere på tvers av fag og har derfor valgt å presentere og forklare noen grunnleggende begreper og faglige framgangsmåter som man hadde tatt for gitt i ett-faglige sammenhenger. Den flerfaglige tilnærmingen har også ført til at noen traderte forskjeller mellom kunststartene har trådt tydeligere fram. Derfor skisserer vi etterfølgende noen kunstspesifikke innganger til temaet kunst og konflikt. Samtidig presenterer vi de enkelte bidragene til antologien.

TEATER OG KONFLIKT

Konflikt har tradisjonelt hatt en sentral plass i teaterets dramaturgi. En gammel huskeregel er: «Ingen drama uten konflikt». Konflikten driver den dramatiske handlingen framover. Grunnmodellen, som fortsatt kan gjenfinnes i den såkalte standard- eller Hollywood-dramaturgien, er at vi har en helt (*protagonisten*) som har et mål. På veien til målet møter han (!) motstand, det vil si en motstander (*antagonisten*) med motstrebende mål, som må overvinnes.

I Michael Evans' innføringsbok i dramaturgi (2008) formuleres det slik: «I dramatiske fortellinger i alle sjangrer er handlingene konfliktfylte. Personene handler på grunn av en konflikt, ellers hadde de holdt seg i ro» (Evans, 2008, s. 30). Evans plasserer konflikt som det sentrale element i dramaturgien som all handling springer ut fra. Han ser dermed alt dramatisk teater som konfliktbasert. Dette handler ikke bare om dramatik i forståelsen *action* på scenen, men – enda viktigere – som den formale konstruksjonen som kan skape betydning. Altså, det som kan få et teaterstykke til å handle om noe.

Den dramatiske konflikten er ikke bare den tradisjonelle dramatiske handlingens motor, den skaper også spenning, interesse og engasjement hos tilskueren. Men siden tradisjonelle dramaturgiske og sceniske former har blitt transformert,

overskredet og oppløst fra siste del av 1800-tallet, gjennom 1900-tallet og fram til i dag, har den dramatiske konflikten mistet sin selvfølgelege form og funksjon.

Det gjelder når den dramatiske teksten ikke lenger er styrende for teaterhendelsen, som i postdramatisk teater (Lehmann, 1999), eller når publikum selv blir en viktig aktør i partisipatorisk teater og interaktiv dramaturgi, og likedan når scenekunstnere prøver å gripe mer eller mindre direkte inn i verden utenfor teateret i intervensjonistiske og konseptuelle teaterformer (Gade, 2010) eller når publikum blir sensorisk «oppslukket» i immersive teaterformer (Machon, 2013). I samtidsteaterets dramaturgier er det derfor ikke lenger opplagt hvilke former og hvilken status konflikten har, hvor den er plassert og hvilken funksjon den har for teater som kunstform.

Jepp Kristensens bidrag til antologien, «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger», tar utgangspunkt i hans virke som scenekunstner i det danske kompaniet *Fix & Foxy*, som er kjent for sine politiske, konseptuelle, sosialt og populærkulturelt funderte teaterproduksjoner. De jobber som regel med «virkelige» mennesker, som står for deres sceniske representasjon av et politisk problem på scenen. Casen som analyseres, er forestillingen *Love Theater* (Fix & Foxy, 2015) som tar opp et samfunnsaktuelt og konfliktfylt tema: prostitusjon og globalisert sexturisme – uten å fortelle eller framstille en konflikt på scenen. I denne immersive og konseptuelle forestillingen blir publikum involvert i politisk og etisk dypt problematiske scener uten at konflikten blir iscenesatt. Kristensen analyserer forestillingens tilblivelsesprosess, fra idé via prøver til den ferdige forestillingen. Han peker på *forandring* som en mulig posisjon for politisk engasjert teater i vår hyperkomplekse senmoderne verden.

Et beslektet utgangspunkt har artikkelen til **Nina Helene Skogli**: «Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene: En opplevelsesorientert forestillingsanalyse». Også her handler det om globaliserte samfunnskonflikter. Skogli analyserer teaterforestillingen *Myke Øyne* (Artilleriet Produksjoner, 2016), som tematiserer flyktningkrisen, og inndrar de tilhørende betente diskursene om norsk og europeisk innvandringspolitikk med utgangspunkt i en konkret hendelse da 71 flyktninger ble funnet døde i en lastebil i Østerrike i august 2015. Teaterforestillingen foregår i en likedan lastebil, og Skogli bruker den personlige tilskuererfaringen som utgangspunkt for en diskusjon om usikkerhet og ambivalens som sentrale virkemidler for å bearbeide det aktuelle og kontroversielle temaet. Analysen viser hvordan forestillingens estetiske og dramaturgiske kompleksitet skaper et kritisk refleksjonsrom som presser tilskueren ut av en politisk *fatigue*.

Teater som kollektiv kunstform trenger ikke bare et konkret fysisk sted der publikum og aktører tilbringer en kort tid sammen, det disponerer også et spesifikt

offentlig rom. Dette rommet har tradisjonelt blitt oppfattet som «offentlighetens symbolske sted» (Lehmann, 2004) med tette bånd til samfunnets allmenne offentlighet. **Siemke Böhnisch** undersøker i sin artikkel «Uenighetsdramaturgier: Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap» hvordan teater kan bidra til offentligheten, forstått som diskurs og debatt, og samtidig være et sted for spesifikke fellesskapsdannelser. Böhnisch anvender i artikkelen teorien og begrepet om *uenighetsfellesskap* (Iversen, 2014) som er utviklet i sosiologisk kontekst med utgangspunkt i klasseromsforskning, til analyse av samtidsteateret. Hun drøfter teatersituasjonens potensial for å skape og romme uenighetsfellesskap, ser på uenighet i forestillinger (i salen) i relasjon til uenighet om forestillinger (utenfor salen), før hun analyserer to eksempler på «uenighetsdramaturgier», *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) og *Terror* (Schirach, 2015). I kontekstualiserende analyser undersøker hun hvordan det dramaturgisk legges til rette for uenighet, hvordan publikums interne uenighet kommer til uttrykk i forestillingen og hvordan denne uenigheten er koblet til aktuelle samfunnsdiskurser og -debatter. Den teaterspesifikke analysen fører dessuten fram til en justering av Iversens (2014) syn på demokratisk uenighetsfellesskap. Hans fokus på trygge rammer blir kontrastert med spørsmålet om hvor det blir av ubehaget, skjørheten og usikkerheten som substansiell uenighet ofte fører med seg.

At teaterets fysiske framføringssted i tillegg er plassert i et større rom, konkret geografisk, men også kulturelt, symbolsk og politisk, ser vi i **Dina Abazović**' artikkel «Theater of war: Cultural resistance and Susan Sontag's staging of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* in besieged Sarajevo», som handler om Sontags oppsetning av Becketts skuespill i Sarajevo 1993 under Bosniakrigen (1992–1995). Abazović undersøker her interaksjonen mellom *Godot* og Sarajevo i denne berømte og samtidig også svært omstridte teaterproduksjonen. Analysen av de komplekse kulturelle og politiske vekselvirkningene mellom verk og kontekst gir oss innsikt i hvordan forestillingen fungerer som kulturell motstand («cultural resistance»), og bidrar til forståelse av hva teatret som «symbolic space» (Jestrović, 2013) kunne bety for innbyggerne og kunstnerne som var under angrep i den beleirede byen. Abazović argumenterer i denne artikkelen for at det å produsere teater under slike omstendigheter er et eksempel på en «forestillingsmaskin» («performative machine»), som utfordrer Clausewitz (1832) term «theatre of war».

Kulturelle og politiske kontekster aktiveres også når teater lages for spesifikke målgrupper. Teater for barn og unge er et felt som jevnlig står foran spesifikke utfordringer når det gjelder behandling av konfliktfylte temaer og bruk av konflikt som dramatisk virkemiddel. **Merete Elnans** artikkel «Mot, motstand og dilem-

maer: Oppdragsteater for et ungt publikum om et tabubelagt tema» handler om en teaterproduksjon for ungdomsskoleelever i Lindesnes-regionen i Sør-Norge som tar opp et aktuelt og samtidig tabubelagt tema: Hvordan ungdommens kommunikasjon på sosiale medier kan føre til seksuell misbruk og voldtekt. Teaterproduksjonen inngikk i et kriminalitetsforebyggende prosjekt, og artikkelen beskriver og drøfter motstand og dilemmaer som oppsto i forkant av premieren. Kunstneriske ambisjoner skulle balanseres med kriminalitetsforebyggende intensjoner og samtidig inngå i ungdomsskolers hverdag. Elnan analyserer hvordan konfliktene oppsto og hvordan de ble håndtert, i lys av Jacques Rancières teori om *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (2004) og hans grunnantakelse om at alle mennesker har den samme evnen til å sanse, oppfatte og til å forstå. Videre problematiseres voksnes makt til å avgjøre hva som er (u-)egnet for et ungt publikum.

Det kollektive aspektet ved teaterkunsten får også betydning for utdanningsfeltet. For å bli skuespiller eller, mer generelt, teaterkunstner er evnen til å virke i gruppeprosesser vesentlig. Med utgangspunkt i et treårig samarbeidsprosjekt mellom teaterutdanninger ved et russisk og et norsk universitet diskuterer **Anne Eriksen** i artikkelen «*Scenesatt ulikhet: Internasjonalt samarbeid i teaterutdanninger*» hvordan ulikhet og uenighet om teatersyn og undervisningsfilosofi kan brukes som en ressurs i et samarbeid. Iversens teori om uenighetsfellesskap (2014) kommer her nok en gang til anvendelse. Eriksen viser hvordan trygge rammer, fleksibilitet og vektlegging av praktisk handling der alle kan bidra, er viktige faktorer for at et samarbeid skal fungere godt. Kan slike samarbeidsprosesser tjene som en mikromodell for demokrati i en multipolar verden (Mouffe, 2009)?

VISUELL KUNST OG KONFLIKT

I visuell kunst er det en lang tradisjon for å skape et innhold som skildrer og behandler konflikter på ulike måter. Både innen det tradisjonelle historiemaleriet og i større offentlige monumenter har kunstnere skildret kjente slag og avgjørende øyeblikk i krig, gjerne for å bygge opp om den seirende og rådende politiske, religiøse eller økonomiske makten. Det har både gitt denne kunsten en sentral rolle i regime- og nasjonsbygging, men også i mange tilfeller gjort den til et yndet objekt for vandalisme og ødeleggelse ved for eksempel et regimes fall.

Modernismens inntog i den offentlige kunsten på midten av 1900-tallet har gjort sitt til at kunstens rolle har endret seg radikalt. Fra noe som bygger opp om regimer, endret den offentlige kunsten seg til noe som i større grad kunne forholde seg til mer kunstspesifikke hensyn, og som kunne utføres i et mer abstrakt formspråk.

Gjennom det ble den innholdsmessig mindre direkte og mer åpen for fortolkning. På den andre siden har det gjort sitt til at kunstens samfunnsansvar som et rom for ytringsfrihet og uavhengighet har skapt en idé om den visuelle kunsten som et sted for å løfte kritiske ideer, spørsmål og problemstillinger om samfunnet. Det skapte blant annet en bølge av politisk argumenterende kunst på 1960- og 1970-tallet, og i de seneste årene har man en ny internasjonal bølge av samtidskunstnere, kuratorer og andre som ser kritisk på samfunnet, skildrer konflikter og løfter fram glemte problemstillinger i kunstverk og i utstillinger. Den 14. utgaven av den toneangivende utstillingen *Documenta* i Kassel i Tyskland forsøkte i 2017 å bygge bro mellom Kassel og det som foregår av økonomiske, samfunnsmessige og migrasjonsutfordringer i Hellas ved helt konkret å dele utstillingen i to og arrangere den ene halvdel i Athen.

Når det gjelder kunst i offentlig rom og offentlige monumenter, kan man se en tydelig endring ved at de tradisjonelle monumentene som hyllet krigens seierherreer nå er byttet ut med minnesteder der fokuset ligger på tapet og de falne etter en krig. Slike minnesteder er ofte i seg selv også problematiske i sin stillingtagen, og har i mange sammenhenger ført til langvarige debatter og prosesser. Et nylig eksempel er prosessen rundt Jonas Dahlbergs utkast *Memory Wound* til minnesteid i Hole kommune for terrorangrepet på Utøya 22. juli 2011.

I sin artikkel «[Kunst i det offentlige rom: Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli](#)» skriver **Karl Olav Segrov Mortensen** om debatten og konflikten rundt skulpturen *Fantasihjelmen* av Tori Wrånes, opprinnelig laget til en barnehage i Kristiansand. I en diskursanalyse sammenligner Mortensen denne konflikten med det som skjedde med Vanessa Bairds verk *To Everything There is a Season*, gitt i oppdrag av Kunst i Offentlige Rom (KORO) til regjeringsskvartalet. Han undersøker forholdet mellom kunstfaglige argumenter og andre argumenter for og imot kunstverkene i kjølvannet av 22. juli, og peker på en konflikt mellom et konsensusstyrt byråkrati og de kunstfaglige argumentenes vektlegging av brudd, friksjon og uenighet.

Samtidskunst bryter ofte med forventninger om hva kunst er, kan og burde være og utløser dermed også potensielt mye motstand hos betrakterne. **Lisbet Skregelids** artikkel «[Dissens makes sense? Mellom motstand og mening i møter med kunst](#)» er basert på hennes doktoravhandling *Tribuner for dissens: En studie av ungdomsskoleelevers møter med samtidskunst i en skole- og kunstmuseumskontekst* (2016). I artikkelen diskuterer hun med utgangspunkt i et konkret kunstdidaktisk prosjekt ved Sørlandets Kunstmuseum hvordan *dissens*, et begrep hentet fra Jacques Rancière (2010), muliggjør erkjennende forandringer – *subjektiveringshendelser* – i elevene. Kunst kan representere dissens, men dissens kan i den sammenheng også

ses på som motstand og meningsforskjeller. Med utgangspunkt i en estetisk kunst-didaktisk tenkning argumenterer Skregelid for at forbindelsene mellom dissens og subjektiveringshendelser synliggjør kunstens demokratiske og politiske potensial, siden etablerte oppfatninger av både kunsten og konteksten som omgir den, kan omdefineres og endres.

At museer ikke bare er sentrale arenaer for publikums (noen ganger konfliktfylte) møter med kunsten, men at de også kan inngå i nye samarbeidskonstellasjoner der det skapes nye rammer for produksjon av kunst, ser vi i **Anne-Mettes Lienes** artikkel «Målgruppetenkning som konflikt og ressurs: Et spenningsfylt møte mellom visuell kunstner og to-åringer». Artikkelen handler om et samarbeidsprosjekt mellom en samtidskunstner, en teaterpedagog/-kunstner og en kurator som undersøker muligheter og utfordringer for kunstproduksjon for barn i alderen to til tre år. I artikkelen får vi innblikk i kunstprosessens mikronivå idet Liene tar utgangspunkt i en konkret hendelse under utprøvingen av verket i møte med målgruppen. Liene analyserer hvordan målgruppetenkning kan utløse en konflikt og samtidig være en ressurs i en kunstnerisk prosess. Målgruppetenkningen treffer i prosjektet på kunstnerens interesse i å fastholde en kunstnerisk autonomi. Konflikten beskrives fra prosjektlederens perspektiv. I konklusjonen når Liene fram til en form for oppheving av det tilsynelatende paradoksale.

MUSIKK OG KONFLIKT

Musikk oppfattes gjerne som en antydende kunstart som ikke kan uttrykke noe klart og konsist budskap. Mange vil derfor tenke at musikk og konflikt ikke er forbundet med hverandre på samme måte som teater og konflikt eller visuell kunst og konflikt. Men innenfor musikkvitenskapelige disipliner som musikkestetikk, musikkfilosofi og musikk sosiologi har man i lengre tid vært opptatt av å undersøke nettopp hva musikk kan uttrykke. Spørsmål omkring musikkens funksjon for den enkelte så vel som for samfunnet har vært drøftet både av komponister, pedagoger, utøvere og musikkforskere (Varkøy, 2003; Nielsen, 2006; Ruud, 2016).

Det refereres ofte til den tyske filosofen, sosiologen og komponisten Theodor W. Adorno (1903–1969), som brukte begrepet «kunstens dobbeltkarakter». Musikk (eller kunst) har sin egenverdi, er *autonom*, men er samtidig forankret i den sosiale konteksten (Varkøy, 2003). Musikkantropolog Bonnie Wade uttrykker det slik: «Music defines, represents, symbolizes, expresses, constructs, mobilizes, incites, controls, transforms, unites and so much more. People make music useful in those ways» (Wade, 2001, s. 15). Vi kan si oss enige med Wade i at musikk *brukes* på mange forskjellige måter. Om man er på en musikalforestilling, et folkemu-

sikktreff, en skolekonsert eller en rockefestival framstår det musikalske repertoaret i en spesifikk kontekst som gir en mening. For musikken spiller en rolle *der den finnes*. Dette handler ikke bare om de eksplisitte tilfellene der frigjøringsanger synges i konfliktområder eller musikk inngår i ritualer. Musikk finnes i samfunnsstrukturer, i relasjoner og politikk, og inngår som en naturlig del av gledefylte feiringer så vel som i markering av sorg.

«Music traversed the boundaries between war and peace», hevder den amerikanske professoren i musikkhistorie Kate van Orden (2005, s. 6). Musikkantropologen Bruno Nettl hevder at musikk er en måte man fortolker livet sitt på. Man må ikke kjenne til alle detaljene om ethvert musikalske uttrykk for å finne meningen. Musikken kan også gjenspeile en kultur (Nettl, 2010), anvendes til å strukturere individets hverdag (DeNora, 2001) eller framstå som underholdning (Varkøy, 2003). Musikk er *handling* enten i den form at man utøver og framfører et repertoar, eller man bruker repertoar ut fra en *reseptiv* posisjon, det vil si som lytter.

Spørsmål omkring musikk og konflikt har tradisjonelt sett vært drøftet ut fra overbevisningen om at musikk spiller en positiv innvirkning på organisasjoners virksomhet og enkeltmenneskets fysiske, psykiske og sosiale tilstand. Men musikkvitenskapen favner også diskusjoner som omhandler musikk og maktmisbruk, musikk og etisk ansvarlighet og musikk som kilde til konflikt. I antologien *Music and conflict transformation. Harmonies and dissonances in geopolitics* trekker Urbain (2015) fram flere eksempler på at musikk også kan brukes destruktivt: «[L]ike any other human endeavour, music can be used to enhance human life or destroy it» (Urbain, 2015, s. 3). Det finnes dokumenterte eksempler på både enkeltpersoner og regimers ødeleggende bruk av musikk (Urbain, 2015; Warren, 2014). I denne antologien vil imidlertid fokus først og fremst være rettet mot hvordan musikk spiller en rolle i konfliktfylte omgivelser. De geografiske områdene vi refererer spesielt til er Libanon, Sri Lanka og Sarajevo i Bosnia-Herzegovina.

Solveig Korums artikkel «Bang drums until the cement softens: International music collaboration in Palestine» omhandler et samarbeid mellom daværende Rikskonsertene, nå Kulturtanken, og den palestinske kulturorganisasjonen Sabreen. I perioden 2002–2017 samarbeidet Kulturtanken og Sabreen om musikkformidling til skolebarn og barn i palestinske flyktningleirer. Kulturdepartementet bevilget store beløp for å gi musikkopplæring til palestinske lærere, konsertmuligheter for barn og ungdom og kunstnerisk utvikling for lokale kunstnere i Palestina. Korum stiller spørsmålet om hvordan bakgrunnen i den israelsk-palestinske konflikten har farget prosjektorganiseringen og det kunstneriske og pedagogiske innholdet i samarbeidet. Et av de sentrale emnene som diskuteres, er musikkens rolle som en

side ved forsoningsarbeid. Hun analyserer tre hovednarrativer, nemlig et samfunnsborgerlig («civic»), et inspirasjons- og et utviklingsindustrielt («development industry») narrativ som er tett sammenvevd med hverandre.

Musikk og forsoning drøftes også i artikkelen «[Music development and post-conflict reconciliation in Sri Lanka](#)» av **Gillian Howell**. Her viser forfatteren til en undersøkelse hun har gjennomført i et større musikkfestivalprosjekt på Sri Lanka. Også dette prosjektet foregikk i regi av Rikskonsertene/Kulturtanken, her i samarbeid med den lokale kulturvirksomheten NGO Sevlanka Foundation. Festivalprosjektet hadde som mål å løfte fram folkemusikk og dansetradisjoner på Sri Lanka, der 30 års borgerkrig hadde satt sitt preg på kulturlivet. Howell undersøker i artikkelen om musikkutviklingsprogrammer, slik som store offentlige festivaler, kan bidra til å skape forsoning mellom folkegrupper som har stått mot hverandre i en væpnet konflikt. Howell belyser hvordan festivaldeltakerne, i hennes studie tamiler, muslimer og singalesere, erfarte kulturell læring og generering av nye vennskap gjennom det musikalske samspillet som foregikk på arrangementene.

Bakgrunnen for den siste artikkelen i antologien, **Randi Margrethe Eidsaas** bidrag «[Fortellinger fra Sarajevo: Vi lot ikke musikken dø](#)», er krigen i tidligere Jugoslavia, en av de mest markante politiske konfliktene i Europa i nyere tid. Eidsaa tar utgangspunkt i to bosniske musikere og pedagogers opplevelser og deres betraktninger omkring musikk og musikkutøvelse i en krigsherjet by. De forteller både om hverdagens utfordringer og mer spesifikke hendelser som hadde direkte innvirkning på musikkstudiene ved Sarajevo Music Academy. Eidsaa undersøker på hvilke måter musikkakademiet kunne gjennomføre virksomhetens utdanningsprogrammer til tross for den pågående krigen, og hun gjør også rede for hvordan kulturlivet i Sarajevo synes å ha hatt en stor innvirkning på individer og grupperes utholdenhet gjennom en krevende tid.

Artiklene i denne antologien har blitt til i den tverrfaglige forskningsgruppen Kunst og konflikt¹ ved Universitetet i Agder, både med interne og assosierte medlemmer.

1. <https://www.uia.no/forskning/kunstfag/kunst-og-konflikt>

LITTERATUR

- Artilleriet Produksjoner. (2016). *Myke Øyne* [Teaterforestilling]. Fredrikstad: Artilleriet Produksjoner.
- Beech, N. & Gilmore, C. (2015). *Organising music: Theory, practice, performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berdal, M. (2011). The «new wars» thesis revisited. I H. Strachan & S. Scheipers (red.), *The changing character of war* (s. 109–133). Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, E., Dibben, N. & Pitts, S. (2010). *Music and mind in everyday life*. Oxford: Oxford University Press.
- Clausewitz, C. v. (1832). *On war*. Book 5, Chapter 2. Theater of War, Army, Campaign. Hentet fra <https://www.clausewitz.com/readings/OnWar1873/BK5ch02.html#a>
- DeNora, T. (2001). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erpulat, N. (Regissør) (2010). *Verrücktes Blut* [Teaterforestilling]. Berlin: Ballhaus Naunynstraße.
- Evans, M. (2008). *Innføring i dramaturgi: Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Fix & Foxy. (2015). *Love Theater* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy.
- Gade, S. (2010). *Intervention & kunst: Sosialt og politisk engagement i samtidskunsten*. København: Politisk Revy.
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jestrović, S. (2013). *Performance, space, utopia: Cities of war, cities of exile*. New York (NY): Palgrave Macmillan.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. [Engelsk utgave (2006). *Postdramatic Theatre* (overs. av K. Jürs-Munby). London og New York: Routledge.]
- Lehmann, H.-T. (2004). Prädramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I D. Kolesch & J. Schrödl (red.), *Kunst-Stimmen* (s. 40–66). Berlin: Theater der Zeit.
- Machon, J. (2013). *Immersive theatres: Intimacy and immediacy in contemporary performance*. Basingstoke, England, UK: Palgrave Macmillan.
- Mayer, B. (2012). *The dynamics of conflict: A guide to engagement and intervention* (2. utg.). San Francisco, California: Jossey-Bass.
- Mouffe, C. (2000). *The democratic paradox*. New York (NY): Verso.
- Mouffe, C. (2005). *On the political*. New York (NY): Routledge.
- Mouffe, C. (2009). Democracy in a multipolar world. *Journal of International Studies*, 37(3), 549–561. <https://doi.org/10.1177/0305829809103232>
- Nettl, B. (2010). Music education and ethnomusicology. A (usually) harmonious relationship. Keynote, 29th meeting of the International Society for Music Education, 2010, 3. August. Hentet fra <https://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/01-Bruno-Nettl.pdf>
- Nielsen, F. V. (2006). *Almen musikdidaktik*. København: Akademisk Forlag.

- Orden, K. v. (2005). *Music, discipline, and arms in early modern France*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- PST (Politiets sikkerhetstjeneste) (2017, 1. februar). *Trusselvurdering 2017*. Hentet fra: <https://www.pst.no/trusselvurdering-2017/>
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On politics and aesthetics*. London & New York: Continuum.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schirach, F. v. (2015). *Terror: Ein Theaterstück und eine Rede*. München/Berlin: Piper.
- Skregelid, L. (2016). *Tribuner for dissens: En studie av ungdomsskoleelevers møter med samtidskunst i en skole- og kunstmuseumskontekst*. Doktoravhandling. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Slaatta, T. & Okstad, H. M. (2014). *Når kunstnere vurderer ytringsfriheten i Norge, anno 2014*. Delrapport i prosjektet Status for ytringsfriheten i Norge – Fritt Ords monitorprosjekt. Oslo: Institutt for samfunnsforskning. Hentet fra <http://ytringsfrihet.no/publikasjon/rapport-nar-kunstnerne-vurderer-ytringsfriheten-anno-2014-2014>
- Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Engelsk utgave: (1987). *Theory of the modern drama: A critical edition*. (Redigert og oversatt av M. Hays). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.]
- Urbain, O. (red.) (2015). *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*. London: I. B. Tauris.
- Varkøy, Ø. (2003). *Musikk, strategi og lykke*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Wade, B. (2001). *Thinking musically: Experiencing music. Expressing music*. Oxford: Oxford University Press.
- Warren, J. R. (2014). *Music and ethical responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press.

1

Uhåndgribelige konflikter

En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger

JEPPE KRISTENSEN

SAMMENDRAG I artiklen analyserer jeg forestillingen *Love Theater* af Fix & Foxy og dens tilblivelsesproces fra idé til prøver. Forestillingen er en form for deltagende kunst, hvor publikum sammen med en kvindelig thailandsk prostitueret genskaber situationer fra kvindens liv. Analysen viser, hvordan forestillingen arbejder med en konfliktfyldt problematik, der er mere kompleks end klassisk dramaturgi, ved at være immersiv og konceptuel. Jeg peger på *forandring* som en mulig position for politisk engageret teater.

NØGLEORD dramaturgi | virkelighedsteater | koncept | politik | sexturisme

ABSTRACT In the article I analyse the theatre performance *Love Theater* by Fix & Foxy, and the creative process behind it. The performance is a kind of participatory art, where the audience together with a Thai prostitute recreates situations from her life. I show how the performance deals with a highly conflictual situation that is more complex than what traditional dramaturgy can contain by being conceptual and immersive. I point to transformation as a possible position for a politically engaged theatre.

KEYWORDS dramaturgy | reality theatre | concept | politics | sex tourism

INTRODUKTION

Som skaber af teaterforestillinger står man ofte over for et helt grundlæggende problem: Hvad gør man, når det håndværk, man har tillært sig, og de konventioner, ens fag baserer sig på, og man anvender i dagligt arbejde, ikke i tilfredsstillende grad synes at kunne besvare udfordringerne fra den omgivende (eller indre) verden, man ønsker at beskæftige sig med?

I Fix & Foxy, den teatertrup, jeg i de seneste tolv år har drevet sammen med sceneinstruktør Tue Biering, har vi siden vores første forestillinger haft et ønske om at lave teater, der er politisk og samfundsmæssigt engageret, socialt relevant, og som *gør* noget.

Biering og jeg har nu sammen med den store gruppe af skuespillere, produktionshold og andre skabende kunstnere, der løst udgør Fix & Foxy, skabt over 20 forestillinger. Alle handler de om en eller anden form for samfundsmæssig problemstilling. *Europæerne* (2005) handlede om krig, *Come on, Bangladesh, just do it!* (F&F, 2006) handlede om outsourcing, *Pretty Woman a/s* (2008) om prostitution, *Friends* (F&F, 2009) om asylpolitik, *Guldfeber* (2009) om klasseforskelle, *Parsifal – et operakorstog* (2011) om ghettodannelser og racisme, *Sex og Vold* (2012) om det perverterede i mediers underholdningstilgang til overgreb og tragedier, *Viljens Triumf* (2012) om politisk manipulation, *Love Theater* (2015) om sexturisme, *Det store Ædegilde* (2015) igen om klasseforskelle, *Ungdom* (2015) lidt atypisk blot om at være ung og *Et dukkehjem* (2013) lige så atypisk om moderne parforhold, *Velkommen til Twin Peaks* (2016) om den negligerede og stagnerende provins og *Landet uden Drømme* (2017) om vores fremtid.

Det er kendetegnende for alle disse problemstillinger, at det er samfundsforhold, vi i udgangspunktet har haft et stort engagement i uden at have indgående kendskab til dem. Det er forhold, hvor vi har været overbeviste om, at noget var forkert i den måde, de sociale, politiske eller økonomiske relationer er størket på, men ikke nødvendigvis på hvilken måde dette var problematisk, eller hvad der skulle til for at forbedre situationen.

Hvordan kan man da som kunstner gå til arbejdet med at lave en forestilling, der ikke blot har som ambition at beskrive en situation, men på sin egen vis deltage i den og forsøge at forandre noget?

KONFLIKT SOM DRAMATURGISK BEGREB

Teatrets tilgang til sådanne problemstillinger har været at forstå dem som konflikter. Et dramas røde tråd, konstaterer den danske dramaturg Birgitte Hesselaa,

er »den konflikt som hovedpersonen (protagonisten) involveres i, fordi han/hun har et *projekt*, som møder modstand. En modstander (antagonisten) har et modsatrettet projekt« (Hesselaar, 2001, s. 23, original kursivering). I Michael Evans' grundbog i dramaturgi *Innføring i dramaturgi* (2008) formuleres det således: »I dramatiske fortællinger i alle sjangrer er handlingene konfliktfyldte. Personene handler på grunn av en konflikt, ellers hadde de holdt seg i ro« (Evans, s. 30).

Evans placerer konflikt som det centrale element i dramaturgien, hvoraf al handling udspringer – i forlængelse af Ferdinand Brunetières *La loi du théâtre* fra 1893 (Brunetière, 1893) – og ser derved alt dramatisk teater siden da som konflikt-baseret. Dette handler ikke blot om dramatik i forståelsen *action* på scenen, men endnu vigtigere som den formale konstruktion, der kan skabe betydning, altså få et teaterstykke til at handle om noget. Og som også derigennem kan medvirke til, at tilskuerne ændrer opfattelse af en problemstilling – i sidste ende tilmed være med til at skabe en forandring i verden uden for teatret. Evans introducerer forskellige konflikt-niveauer: ydre konflikter, personlige konflikter og indre konflikter (Evans, 2008, s. 31). I hans eksemplariske gennemgang af Ibsens *Et Dukkehjem* (1879) bringer han alle disse niveauer i spil. Den handlingsskabende konflikt i *Et Dukkehjem* er mellem Nora og Krogstad, som hun skylder penge. Denne konflikt er dog kun opstået på grund af en anden og langt mere personlig konflikt mellem Nora og hendes mand, Thorvald, om, hvad det vil sige at være en god ægtefælle. Og endelig er Nora vedvarende i indre konflikt med sig selv om, hvordan hun skal handle – og i stadig forandring frem til sit endelige valg om at forlade ægteskabet. For Evans bliver teatertekster bedre og rigere, når stykkets dramaturgi formår at udvide konflikterne *udover* og *indover*. I *Et Dukkehjem* er der konflikter imellem karaktererne på Evans' mellemniveau, men »i løbet av annen og tredje akt utvides konfliktene til å omfatte Noras kamp mot samfunnets normer og ikke minst Noras kamp med seg selv. Om Ibsen hadde holdt seg til det mellomste nivået, hadde *Et Dukkehjem* vært omtrent like fort glemmt som forrige ukes episode av *Hotel Cæsar*« (Evans, 2008, s. 39).

Det inspirerende ved Ibsen, når man som skabende og politisk engageret kunstner ser på hans arbejde, er hans evne til at identificere en væsentlig problemstilling – i *Et Dukkehjem* en brydning i synet på køn og ægteskab – *samt* hans evne til at formgive denne i en konflikt, der ikke blot beskriver problemstillingen, men via Noras handlinger suger os ind i en forandringsstrøm frem mod den overraskende og konsekvente slutning. Det gør han i en sådan grad, at det i dag kan være vanskeligt at forstå, hvorfor ikke samfundet har forandret sig, når nu stykket tvinger os til det. Ibsen har fundet frem til en »forandringsmodalitet«, som vi på et teatralt

og dramatisk niveau oplever faktisk virker, og som på et (i bredeste forstand) politisk niveau nok også gør det, og i hvert fald har gjort det.

AT ARBEJDE MED HYPERKOMPLEKSE PROBLEMSTILLINGER

Når man da, som vi har stillet os selv i opgave i Fix & Foxy, står over for sociale problemstillinger og skal lave teater om dem, ville en mulighed være at lede efter den egentlige konflikt i dem.

I Fix & Foxy har vi valgt at gå en anden vej. De problemstillinger, vi har arbejdet med, deler nogle karaktertræk set med vores øjne: For det første er det problemstillinger, det er muligt at se på som konfliktløse. Vi syntes fx, da vi gav os i kast med at lave en forestilling om outsourcing i *Come on, Bangladesh, just do it!* (2006), at globaliseringen af produktionsforhold var dybt problematisk, og at sva-leøkonomiernes udbytning af arbejdskraft var en ganske ekstrem konflikt mellem virksomheder med næsten ubegrænsede handlemuligheder og arbejdere med få eller næsten ingen handlemuligheder.¹ Men på forhånd at udgrænse det hos os og vores omgangskreds upopulære synspunkt, at globaliseringen var en win-win-situation, forekom os reducerende. Man *kunne* se problemstillingen som en af de stærkeste og mest samfundsændrende kræfter i verden uden at se en konflikt. Dette var væsentligt. For det andet var det problemstillinger, vi ret hurtigt måtte sande, at vi havde holdninger til, men ikke udstrakt viden om. Risikoen for at lave en fortælling eller en grundkonflikt, som blot bekræftede, hvad vi allerede mente, forekom alt for stor.

En grundtanke i vores arbejde har derfor været, at de problemstillinger, vi synes er interessante, sandsynligvis er så komplekse eller hyperkomplekse, at det ikke giver kunstnerisk mening for os at arbejde med dem i form af en traditionel dramatisk konflikt. Og at de lige så sandsynligt er så komplekse eller hyperkomplekse, at vi ikke kan komme med et bud på, hvad løsningen måtte være, eller at det måske slet ikke giver mening at tale om løsninger i disse sammenhænge.

1. Vores væsentligste kilde til at mene det, vi mente, om outsourcing, var Naomi Kleins journalistisk baserede indblik i outsourcingens mekanismer i bogen *No Logo. Mærkerne, magten, modstanden* (Klein, 2001). Bogen kom også til at bidrage med forestillingens dramaturgi. Den befriende tanke, der opstod under arbejdet med outsourcing som tema, rimede på skurken i Kleins bog, Nikes, slogan: Just Do It. Frem for at formidle Kleins pointer gennemførte vi i arbejdet med forestillingen en outsourcingproces lig de processer, store virksomheder gennemgik. Resultatet blev en forestilling spillet af bangladeshiske skuespillere på Det Kongelige Teater i København.

Samtidig har vi haft som en strøm igennem vores arbejde, at vi det til trods ikke har været villige til at opgive tanken om behov for forandring. Det har placeret os i den særlige situation, at vi har villet deltage i konflikter som skabende teaterkunstnere på anden vis end via en klassisk kritisk position; at vi har ønsket at skabe en positiv forandring uden at være klar over et positivt endemål; og at vi af både lyst og nødvendighed har skullet sammenkoble en dagsorden om forandring med en tilsvarende åbensindet nysgerrighed. Vi har skullet lære undervejs – ikke blot researche nok til at kunne se konflikten klart og vælge side, men lære situationens kompleksitet at kende og erfare dens u håndterbarhed samt give denne u håndterbarhed en form på teaterscenen, der på en eller anden måde igangsætter en positiv forandring. Hvordan gør man det?

Vores eneste svar har været at undersøge det i teaterprøven. Vores daglige arbejde med at give en forestilling form og træffe bittesmå valg om, hvordan forestillingen skulle skabes og ende med at være, har drejet sig om at iscenesætte denne usikkerhed over for den politiske eller sociale situation, vi bearbejdede, på en måde, som vi samtidig kunne genkende som konstruktiv.

Det har været væsentligt for disse tematiske valg og formgivningsprocesser, at vi ikke har gennemført dem alene. I sådanne situationer, hvor vi ikke har ment at vide, hvad der var det rette valg – hvor vi ikke har vidst, om vores Nora skulle gå eller ej, men været nysgerrige på hendes egen holdning til situationen – har vi tyet til en dobbelt strategi: Vi har inviteret de mennesker, problemstillingen berører, til på en eller anden måde at deltage i tilblivelsen af forestillingen. Ofte som skuespillere og også som medskabere. Og vi har ud over at bruge teaterfiktionen til at give problemstillingen form (ved at lave en forestilling, der i fiktiv form fremstiller et problem i form af en historie med aktører i konflikt med hinanden) også gjort selve teatersituationen, altså det, at tilskuere og skuespillere er samlet i samme rum, for at tilskuerne kan se skuespillerne opføre forestillingen, til en del af vores betydningsbærende materiale og noget, vi kunne arbejde med kunstnerisk.

På denne måde har vi forsøgt at iscenesætte komplekse problemstillinger og fastholde vores egen usikkerhed over for disse som et væsentligt element og samtidig holde fast i idéen om at ville gøre noget med forestillingen – at den på en eller anden måde skal blive til en forestilling, der fører sine tilskuere gennem en forandring og dermed på en lille skala er med til at forandre sin omverden og sin samtid til det bedre.

I det følgende skal jeg se nærmere på vores forestilling *Love Theater* og processen med at skabe den for at give et konkret eksempel på dette arbejde.

LOVE THEATER

I det tidlige forår 2014 rejste jeg med scenograf Sille Dons Heltoft og vores »fixer«² Hanne Thornager til Bangkok i Thailand som det første skridt i arbejdet med at lave forestillingen *Love Theater*. Vi havde hver sit ansvarsområde på turen. Sille skulle finde alt, der senere skulle udgøre vores scenografi i København, som skulle være et thailandsk hotelværelse. Hun brugte dagene i Bangkok på at opsøge hotelværelser med sit kamera, og efterfølgende arbejdede hun sig igennem markederne i byen på jagt efter thailandske stikkontakter, sæber, hotelhåndklæder, lamper, sengetøj, røgelsespinde, bambusblade, morgenkåber, vinkekatte, masseproducerede billeder med bagbelysning, pornofilm, kunstige blomster, tørrede fisk, engangstandbørster, hjemmesko osv. – optaget af små detaljer for at kunne genskabe et thailandsk hotelværelse, når vi vendte tilbage til København.

Jeg var i Bangkok for at caste. Vi skulle finde en thailandsk prostitueret til at spille hovedrollen i vores forestilling. En prostitueret, der var interesseret i at tage nogle måneder til Danmark og udvikle og spille en teaterforestilling med hende som eneste skuespiller på scenen. Forestillingen skulle bygges over hendes eget liv og hendes egne oplevelser som prostitueret.

Denne form for casting har været en central del af vores arbejde i Fix & Foxy. I vores forestillinger optræder mennesker, der hver især er vidt forskellige og (også for os personligt) er værd at kende som individer, men som i vores forestillinger har optrådt under en eller anden form for label såsom »bangladesher«, »prostitueret«, »fattig«, »beboer i et socialt boligbyggeri«, »asylansøger« og lignende.

Dette er et udtryk for vore personlige udgangspunkt i arbejdet med forestillingernes temaer. De problemstillinger, de omhandler, vedkommer os ikke synderligt i første omgang. Vi kan fint bevæge os i vores dagligdag uden at bekymre os om prostitution eller outsourcing eller den stadige skævvridning af boligmuligheder mellem etniske og ikkeetniske danskere. Disse problemstillinger – som vi jo vitterlig mener er af stor betydning – optræder i vores liv først og fremmest som historier (og sandsynligvis gælder det samme for en meget stor del af vores publikum). Vi læser om dem i avisen, ser dem i nyhederne, i film, som stereotyper i den musik, vi lytter til. Vores forestillinger har derfor ofte som konceptuelt udgangspunkt, at vi alle i vores liv kommer i berøring med – om vi nu påtvinges eller

2. At vi i arbejdet med at lave en teaterforestilling anvender en »fixer«, der som fagperson med kompetence i at tilrettelægge og gennemføre arbejde i vanskelige omgivelser oftest arbejder inden for internationalt forretningsliv eller i udviklings- og nødhjælpsbranchen, er et meget konkret eksempel på, at skiftet fra karakterbårne konflikter til personforankrede problemstillinger ikke blot har betydning for, hvad der sker på scenen, og hvordan teaterkunsten ser ud, men i lige så høj grad for, hvordan man må tænke teaterproduktion og det skabende arbejde.

annammer – historier om, hvem vi er, og hvem de andre er. Disse historier varierer fra rene fordomme til mere nuancerede forsøg på forståelse. De er fiktioner, vi har om hinanden, men de er ikke blot fiktive; de siver ind i vores liv og bliver virkelige. De påvirker den måde, vi opfatter hinanden på, og den måde, vi opfatter os selv på.

I vores forestillinger inviterer vi mennesker, en sådan fortælling berører, på scenen. Ofte for at møde en populærkulturel version af denne fortælling. Vores tanke er, at populærkulturelle fortællinger ikke er uskyldige. De er det hav, vi svømmer i, hvad angår vores forståelse af hinanden, og deres måde at udglatte, romantisere eller dæmonisere på påvirker den måde, hvorpå vi ser på mennesker, vi ikke kender.

På den baggrund har vi lavet forestillinger, hvor prostituerede spiller Julia Roberts' rolle i filmen *Pretty Woman* (Marshall, 1990); hvor asylansøgere – der heller ikke har noget indhold i deres dagligdag – overtager de seks venners plads i sofaarrangementet på Central Perk i *Friends* (Crane & Kaufmann, 1994–2004); hvor unge inviterer publikum indenfor i en teltlejr og indvier dem i deres hemmeligheder; hvor beboere i Odsherred påtager sig rollerne i *Twin Peaks* (Frost & Lynch, 1990–1991).

Fix & Foxys forestillinger beskæftiger sig på den måde med det fremmede, det, at vi skaber fortællinger for at fylde hullerne i vores verdensbillede ud, og den betydning, disse fortællinger får for os alle sammen. I vores forestillinger arbejder vi med konflikt som en problematisk, spændingsfyldt diskrepans mellem et menneskes, eller en gruppe menneskers, virkelige liv og de forestillinger, vi andre har om dem. Kan den klassiske dramatiske konflikt til tider forekomme os for entydig – og det er den helt tydeligt i sin popkulturelle variant – oplever vi igen og igen, at mødet mellem disse alt for simple historier, vi har om hinanden, og det virkelige menneske bringer os ind i en uoverskuelig og fascinerende rigdom af betydninger, iscenesættelsesmuligheder og nye opdagelser.

I *Love Theater* ville vi ikke arbejde med en pophistorie som udgangspunkt. Vi tænkte, at de forestillinger, et københavnsk teaterpublikum måtte have om en thailandsk prostitueret og om, hvad sexturisme er, ville være tilstrækkeligt udgangspunkt for arbejdet. Vi ville da lade publikum møde en thailandsk prostitueret og hendes egne historier. Spørgsmålet blev da: Hvilke historier?

CASTING

I Bangkok stod jeg efter første runde af interviews, der blev gennemført via et samarbejde med de prostitueredes fagforbund, med valget mellem tre potentielle hovedroller. Og dermed også mellem tre helt forskellige potentielle forestillinger.

Vi gennemførte castingen ved at låne et hotelværelse og her bede kvinderne fortælle om deres første oplevelse som prostitueret. Samtidig med at de genfortalte situationen, forsøgte vi at genskabe den med mig som kunden. Jeg blev ved med at spørge ind til detaljer i fortællingen – helt praktiske, små observationer – for i videst muligt omfang at lade os to genskabe den. Hvordan kom I ind på værelset? Hvad gjorde I så? Hvad sagde du? Hvad skete der derefter? Kvinderne syntes, det var utrolig dumt at spørge om den slags ting, fordi det for dem var helt indlysende, hvordan man gjorde. Men jeg anede ingenting om prostitution og sexturisme, så det var vigtigt for mig. Og samtidig begyndte der at opstå små situationer mellem os, der tilnærmelsesvis kunne ses som en form for realisme, og hvor de små detaljer i relationen mellem prostitueret og kunde begyndte at give mening ud over det praktiske – små billeder på tryghed, lyst, omsorg, angst, forretning.

Men oplevelserne var helt væsensforskellige. Den ene af de tre kvinder kom flere timer for sent. Hun var vred over, at vi havde aftalt at mødes tidligt på eftermiddagen. Hun havde været oppe hele natten og var stadigvæk beruset. Da vi endelig kom i gang med prøven, skældte hun mig jævnlige ud, afslog at deltage og var flere gange ved at falde i søvn. Samtidig var der en stor indignation over egen livssituation, hun var vred på kunderne og helt eksplicit vred, fordi hun så sit arbejde som et vedvarende overgreb. Det var kaotisk og vildt, vanskeligt at se, hvordan et videre prøveforløb skulle gå, men også med en virkelig god historie, et personligt engagement og en holdning til sexturismen, som svarede godt til min egen.

Den anden kvinde arbejdede hovedsagelig med thailandske mænd. Hendes første prostitutionsoplevelse fandt sted på en lokal restaurant, hvor hun sammen med andre unge kvinder sad bag en glasrude i restaurationslokalet, mens lokale mænd kom og spiste og drak og fra tid til anden valgte en kvinde fra vinduet. Hendes arbejde som prostitueret i dette thailandske miljø var helt anderledes end prostitutionsmiljøet rettet mod vestlige mænd. Til gengæld var hun dygtig til at genskabe situationer. Det gjaldt ikke bare detaljer og fakta. Hun formåede også at skabe en relation, hvor det føltes vældig intimt at være sammen med hende og behageligt på en måde, der gjorde prostitutionens tiltrækningskraft tydelig.

Tredje kvinde var politisk aktiv i EMPOWER, en form for lokal fagforening for Bangkoks prostituerede. Hun var skarp og morsom, kompetent i den situation, vi havde stillet op. Det var usikkert, hvor megen erfaring som prostitueret hun egentlig havde. Forholdsvis god til engelsk og med en klar holdning til prostitution, som hun så som et personligt frigørelsesprojekt, som kunne give hende egen indtægt og gøre hende uafhængig af thailandske mænd, hvis syn på kønsroller hun misbilligede.

Casting er i sådan en situation, hvor vi skal vælge at arbejde sammen med en person, der kommer til at stå som vores sceniske repræsentation af et politisk problem og dermed som repræsentant for en stor gruppe andre mennesker, en opgave, der kun kan løses ved at afgrænse enorme dele af feltet. Det hele kan ikke komme med. For os har det væsentlige været at gøre os klar over – eller løbende at overveje – ud fra hvilke kriterier vi bør navigere. I alle castingsituationer, også denne, *må* vi være fokuserede på teateroplevelsen for publikum. Det indebærer nogle praktiske overvejelser – vi skal fx have en god fornemmelse af, at det kan lade sig gøre at gennemføre prøveforløb og forestillinger på en god måde, uden at en deltager springer fra. Vi er optagede af den historie, vores deltagere har. Er den interessant for andre? Dette kan sagtens være tilfældet også for små og udratiske historier. Og endelig bruger vi megen tid på at tænke over, hvordan en deltager kan formidle denne historie, både med hensyn til dennes egne evner som performer og vores idé om, hvilken form for forestilling vi skal lave. Forestillingen kan godt tilrettelægges efter deltageren frem for det modsatte.

I situationen, mens jeg caster i Bangkok, fremtræder dette som en afvejning af ren praktik på den ene side og forestillingens tema og udsagn på den anden. Set på afstand er jeg mindre sikker på, at dette er tilfældet, og vores måde at håndtere dilemmaet på er også formet af erfaringer med, at modsætningen måske ikke er så stor. Det er klart, at de tre kvinder, jeg mødte til casting i Bangkok, repræsenterede det politiske problem sexturisme på helt forskellige måder eller ville viderebringe helt forskellige billeder af, hvad sexturisme er, og hvad konsekvenserne af denne industri er. De produktions- og teaterpraktiske overvejelser er essentielle, for der *skal* komme en forestilling ud af det. Overvejelser om repræsentation af det politiske problem er lige så essentielle, for vi vil jo noget bestemt med vores teater. Men samtidig er arbejdet med at give en problematik form også processuelt og handler om at opdage forskellige aspekter. Det vigtigste er næsten at ende med at lave en anden forestilling end den, vi drømte om fra begyndelsen. Mødet med virkeligheden, og her spiller de praktiske overvejelser en afgørende rolle i det daglige arbejde, er med til at lede os nye steder hen.

I castingen i Bangkok bliver tanken om, at det er irriterende, at den eneste praktisk egnede kandidat til rollen er aktivistisk tilhænger af prostitution, derfor også til idéen om, at det kan blive en kvalitet i forestillingen.

PRØVER

To måneder senere ankom den tredje kvinde, Ping Pong, til København. Vi gik i gang med et prøveforløb sammen, hvor kun rammerne var fastlagt. Vi vidste, at vi

ville arbejde videre med den form for scener, jeg havde brugt til castingen, hvor en tilskuer og Ping Pong sammen genskaber en situation fra Ping Pongs liv som prostitueret. Og vi vidste, at dette skulle foregå inde i det hotelværelse, vores scenograf havde hentet elementer til i Bangkok. Andre væsentlige elementer af forestillingen var endnu helt uafklarede. Hvad skulle de enkelte situationer handle om? Hvilke konkrete historier skulle genfortælles? Og hvilket billede af sexturisme ville disse give?

Det tilføjede også et element af usikkerhed til prøverne, at Tue og jeg havde det ganske klare udgangspunkt for hele projektet, at vi var kritiske over for sexturisme, mens Ping Pongs holdning var den modsatte. Hvordan skulle vi kunne arbejde sammen? Hvordan skulle vi kunne lave en forestilling, vi alle var glade for?

I det traditionelle teaterproduktionsapparat er nogle ting givet: Man arbejder altid med fagfolk. Arbejdet er deres profession, og de er interesserede i at anvende deres evner. De mennesker, man arbejder med, kender til en teaterproduktions elementer og forløb. De ved, hvad de forskellige medarbejdere laver, de kender til teatrets skabelsesprocesser og ved, at der er gode og dårlige dage. De kender til et prøveforløbs særlige rutiner, hvilket gør det nemmere at organisere et samarbejde. De er også del af arbejdet med at skabe forestillingen, fordi de har en professionel interesse i det: De vil gerne arbejde med teater, de vil fremme deres karriere, de vil gerne spille skuespil.

Intet af dette gælder, når man, som vi gjorde i *Love Theater*, arbejder med en hovedperson, der ikke er skuespiller. En grundlæggende præmis i arbejdet ændrer sig. Som instruktører kan vi ikke kræve noget. Vi kan ikke presse skuespilleren til at anvende sin skuespillerkompetence eller professionalisme eller bede skuespilleren om at spille en rolle, hun finder uinteressant, eller bede hende om at udtrykke tanker, hun ikke er enig i. Vi bliver nødt til at tilrettelægge en proces, hun gerne vil være del af, og lave en forestilling, hun kan lide.

Det betyder ikke, at vi ikke er ambitiøse. Tværtimod, vi oplever, at når vi er professionelle og fuldt engagerede i vores forestillinger, bliver det mere attraktivt og givende for andre at være med. Folk er nervøse og tvivler, så det er vores ansvar at stå inde for, at den forestilling, vi har bedt dem om at deltage i, bliver god.

At lave en forestilling, der er tilpasset skuespillerens person, såvel vedkommendes evner til at spille skuespil som vedkommendes holdninger, er ikke særlig udbredt i vores felt. Vi er vant til at tænke, at vi som instruktører og konceptudviklere skal udtænke en forestilling og så iscenesætte den. Men Ping Pong var ikke kommet til København for at spille teater. For at en prøveproces som denne skulle virke, var det nødvendigt at skabe en forestilling, hvor hun kunne vise sit syn på

sexturisme. Attraktionen – og grunden til, at Ping Pong og deltagerne i vores andre forestillinger engagerer sig – er, at de her kan vise eller fortælle publikum noget, de føler, de ikke har andre muligheder for at fortælle.

Den mest indlysende pointe, når vi arbejder med mennesker, der ikke er skuespillere, er, at vi ikke kan få det, vi vil have. Vi må acceptere, at de spiller anderledes, at de agerer anderledes under prøverne, og at de har andre holdninger, end vi selv har. En vigtigere pointe er dog nok, at vi ikke har mere ret end dem. Vi må acceptere, at vi ikke ved, hvad der er rigtigt og forkert, selv om vi måtte have en klar politisk vision og en stærk holdning. Og dette er i og for sig hele grundlaget for denne form for teater. I vores roller som instruktører er vi tilskuernes repræsentanter i prøveforløbet. Og vi ønsker at føre vores publikum til en verden, et syn på verden, en oplevelse, der er ny for dem. Vi ønsker, at de skal blive usikre, sætte spørgsmålstegn ved deres egen overbevisning. Så selvfølgelig ved vi ikke, hvad der er rigtigt og forkert, sådan må det være, ellers ville vi ikke have nogen grund til at lave forestillingen.

Under prøverne til *Love Theater* begyndte dette arbejde med, at vi fik Ping Pong til at fortælle os historier. Berette om situationer, hun havde oplevet. Hun fortalte om sin første oplevelse som prostitueret, nu med lidt flere nuancer end i Bangkok. Hun fortalte om morsomme episoder. Hun var særligt glad for at fortælle oplevelser, hvor mændene fremstod lidt fjollede. Efterhånden fik vi et overblik over materiale, der kunne blive til ni forskellige scener.

Vi måtte i høj grad stole på, at Ping Pongs fortællinger var rigtige. Der var ingen mulighed for at lave et faktatjek. Vores strategi blev derfor at blive ved med at spørge ind til detaljer i fortællingerne og at lede efter detaljer, der ikke nødvendigvis var helt så positive, som hun selv fremstillede det overordnede billede.

Samtidig gik vi i gang med den fysiske iscenesættelse. Også dette handlede meget om at spørge ind til, hvordan det var foregået i den oprindelige situation. Hvordan kunden havde set ud, hvordan han havde siddet, hvordan havde de rørt ved hinanden. Vi blev mere og mere optage af helt konkrete detaljer.

De konkrete detaljer hjalp os til at overskride vores egne holdninger til stoffet. Når vi genskabte intime situationer mellem Ping Pong og hendes kunder, oplevede vi i de konkrete fysiske detaljer, at vi til dels kunne forstå nogle af kundernes behov. Når vi trådte ind i rollen som kunde og blev instrueret af Ping Pong – og dermed blev draget ind i samtaler, havde fysisk kontakt eller bare fik lov til at have øjenkontakt – virkede situationen mindre som et overgreb, end vi oprindeligt forestillede os, og mere som en situation, hvor Ping Pong var i kontrol.

Der er selvfølgelig en række indvendinger til dette, der er dybt relevante. Det er som tidligere nævnt problematisk at lade en enkelt kvinde, som er ressourcestærk

og selvstændig, fremstå som sandhedsvidne for en industri, hvor mængder af kvinder sandsynligvis har andre oplevelser. Det er også problematisk at have ukritisk tillid til en kvindes version af sit arbejde uden at tage i betragtning, at hun kan have en politisk eller psykologisk grund til at fremstille sit liv mere positivt, end det kan hænde at være i virkeligheden.

Detaljerne, den insisterende form for dokumentarisme, blev derfor væsentlig i vores prøveforløb. Det blev en måde at bringe os – politisk engagerede, humanistiske kunstnere – ud i et landskab, hvor vores normer ikke slog til. Og modsat etablerede detaljerne et niveau i forestillingen, der havde en anden fortælling end Ping Pongs egne versioner. Meget af dette lå i mikrosituationer, der blev gentaget ved hvert møde med en ny kunde. I hver eneste situation ser vi Ping Pong placere en mobiltelefon med en veninde på *speed-dial* som sikkerhedsforanstaltning, så hun ved alle møder med kunder kun er et enkelt tastetryk fra at få hjælp. Mellem hvert møde gentages det igen og igen, at der mekanisk lægges nyt sengetøj på og nye håndklæder frem, ligesom der er en stadig repetition af at udveksle penge. Disse handlinger, situationsbeskrivelserne også rummede, var langt mere triste, end Ping Pong lod os forstå.

På den måde kom prøverne til at handle om at bringe fortællinger, berøringer, gentagelser og samvær sammen i en form, hvor det politiske, sociale og relationelle fænomen sexturisme kan erfares som en hyperkompleks konflikt, og at selve det at træde ind i den og opleve den mindre sort-hvidt, end man normalt gør, kan være et skridt i retning af at forandre den.

Konflikten, vi ønskede at præsentere publikum for, var altså ikke nødvendigvis en del af de historier, Ping Pong genskabte. Her var der ikke nødvendigvis i klassisk dramaturgisk forstand to karakterer, der var i konflikt med hinanden – eller i hvert fald ikke på et så bevidst plan, at der opstod en handling eller handlen ud fra det. Det var snarere tilfældet, at ingen af de to karakterer oplevede situationen som en konflikt. I stedet ville vi præsentere publikum for en konflikt imellem deres egen forforståelse og de fortællinger, de mødte, mellem forestillingens fortællinger og forestillingens repetitive form, mellem at kunne gennemskue det problematiske i sexturisme og samtidig opleve det positive i den fysiske kontakt og omsorg fra den prostituerede.

FORESTILLINGEN LOVE THEATER

I den forestilling, vi endte med at præsentere for publikum, spillede den thailandske prostituerede Ping Pong derfor ni scener fra sit liv. Hver scene viste et møde med en udenlandsk sexkunde, og hver scene blev spillet med hjælp fra en af fore-

stillingens ti tilskuere, som så fik rollen som kunde. Forestillingen blev spillet i en industrihal i København. Den foregik inde i en hvid kasse på ca. 6 x 4 x 3 meter. Når man som en af de ti tilskuere blev lukket ind i kassen, trådte man ind i en parafase over et thailandsk hotelværelse: En thailandsk kvinde bød dig velkommen i døren. Indenfor var det varmt. Der duftede af karry, og farverne var anderledes grelle end udenfor. Langs den ene væg var der placeret ti orange klapstole, hvor du kunne sætte dig sammen med de andre tilskuere. Centralt foran dig stod en dobbeltseng med et sengetæppe samt farverige puder. Over hele sengen hang et stort spejl. Til venstre for sengen var installeret en jacuzzi med et badeforhæng foran, og længere mod venstre helt forbi døren, du kom ind ad, var der et skab fyldt med håndklæder. Længst til højre helt op ad tilskuerrækken stod en sofa, og i bageste højre hjørne var der et lille skrivebord eller toiletbord med et spejl. På væggen ved siden af hang et TV. Der blev spillet thailandsk musik, og du var omgivet af reallyde af thailandsk gadeliv på den anden side af væggen, skridt på etagen ovenover loftet etc.

Den thailandske kvinde satte sig på enden af sengen og kiggede længe smilende på publikum. Så fokuserede hun på en af jer, smilte inviterende og klappede på sengen ved siden af, hvor hun sad, og ventede på, at den kvinde eller mand, hun havde sit blik på, ville rejse sig og sætte sig ved siden af hende. Derefter sagde hun følgende³:

PING PONG:

You are my first foreigner customer. Twenty years ago. I am 22 years old. I am scared of foreigner. They are ... everything is big. My friend told my foreigner they are very polite. You can get more money. And quick too. You can finish in five minutes. So, I would like to try. Hi, I am Ping Pong nice to meet you.

TILSKUER:

Anders. Nice to meet you.

PING PONG:

Where are you from?

TILSKUER:

I come from Denmark.

PING PONG:

That time you come from Germany.

TILSKUER:

Okay, I come from Germany.

3. Replikskiftet er citeret fra den interne videodokumentation af en enkelt forestilling. Det præcise ordskifte forandrede sig en smule fra aften til aften alt efter tilskuerens reaktion.

PING PONG:

You a big guy. Have a white hair. And you are sixty years old.

TILSKUER:

Excuse me?

PING PONG:

That time.

TILSKUER:

Oh, okay

PING PONG:

And you have a big belly.

(Begge ler).

And you have some beard in your face. You look like Santa Claus!

Hun var meget omhyggelig med at vente med at fortsætte, til hun så, at tilskueren forstod, at hun/han nu var blevet pålagt at være en gammel tysk mand med hvidt skæg, der for hende lignede Santa Claus. Og var hun sød og smilende i samtalen med denne tyske herre, kunne hun være ganske bestemt, i fald tilskueren begyndte at improvisere i rollen. »We meet in a beer bar. Would you like to buy me a beer? *That time you said yes!*«, forklarede hun.

I scenen genfortalte hun sit møde med denne sin første udenlandske sexkunde. Historien var ganske kort: De mødes på en bar. Hun vælger ham, fordi han ikke ser skræmmende ud. De tager til hans guesthouse, hvor han har et lille værelse, der lugter af bambus. Hun bader. Derefter bader han, og mens han bader, prøver hun at se sexet ud på sengen. Han kommer tilbage, hun lægger ham ned. Hun ved ikke, hvad han har lyst til, og prøver at aflæse det af hans kropssprog. Hun gør sit arbejde, tager et bad og beder om penge. Derefter giver hun ham et kram og siger, at han er en venlig mand.

Forestillingen består af ni sådanne scener – en per tilskuer og en enkelt, hvor to tilskuere deltager. Historierne er alle sammen »små« uden store dramaer eller konflikter. I overskrifter er scenerne: 1) Den første kunde, 2) Kunden, der ville have, at hun skulle undervise hans kone i sex, 3) En mand, hvis mor lige var død, 4) En forelsket ung mand, 5) En ældre mand, hun tog på rejse med, 6) To truende unge mænd, 7) Kunden, der tilfredsstillede hende, 8) En deprimeret og livstræt kunde og 9) Hendes sidste kunde, der fik hende til at føle sig gammel.

Alle scenerne benytter sig af de samme virkemidler, der efterhånden bliver ganske velkendte for tilskuerne. De bliver et særligt sæt spilleregler for lige netop denne forestilling, som alle i rummet lærer sig gennem forestillingen: I hver enkelt

scene bliver en tilskuer inviteret op på scenen med et smil, et lille vink eller et diskret »Come«. Ping Pong fortæller da tilskueren, hvor hun ønsker, hun eller han skal placere sig. Ofte blot med et fingerpeg, et klap på sengen ved siden af sig eller lignende. Hun fortæller da, hvem tilskueren er i fiktionen, og hvor de befinder sig. »You are young man. You very handsome. We meet in beer bar«. Eller: »You are professor. You drink coffee«.

Som i eksemplet med den ældre tyske kunde vil tilskueren ofte svare ud fra, hvem vedkommende selv er. Og som i eksemplet vil de da blive talt hen til rollen som lige netop denne kunde i stedet for. Deres eget liv er ikke interessant som generator for replikker, og selv om den enkelte tilskuer er på scenen uden nogen form for forberedelse, får de ikke noget rum til at improvisere. Hvis tilskueren forsøger at spille sin rolle på egen hånd, at improvisere replikker, vil Ping Pong korrigere og stoppe dette ved at tale om rollen, fx »No, you not laugh. You very quiet guy«.

Ping Pong får på denne måde tilskueren med til at genskabe situation i ord og handlinger. Det er konkret, detaljeorienteret og kan tage lang tid. I anden scene udspiller for eksempel denne lille situation sig, hvor man kan se den helt særlige teatralitet, forestillingen får gennem den fælles genskabelse. Her optræder genfortællingen af den oprindelige situation mellem Ping Pong og en kunde og det nye møde mellem Ping Pong og en tilskuer parallelt. Meget fastlagte rammer og scenehandlinger flettes sammen med en uforberedt samtale. Først forsøger Ping Pong at få tilskueren til at tage rollen som kunde på sig gennem at tiltale ham som »you«:

PING PONG (sætter sig på sengen med en tilskuer).

I meet you in a beer bar. You are ...

(Hun ser intenst på ham).

... 35 year old.

I'm 32.

TILSKUER:

Okay.

PING PONG:

And you tell me you have a thai wife.

TILSKUER:

Naaahh, that wouldn't be true.

PING PONG:

And that you speak thai, too.

At tilskueren faktisk kan en smule thai, fører til en lille ekstrasekvens:

TILSKUER:

Kap pong kah.

PING PONG:

That means thank you. Kap pung kap. Sawadee kap. That means hello ...

Ping Pong begynder på at give instruktioner om, hvordan kundens fysik var:

Everytime you sit comfortable like this.

(Hun viser ham, hvordan han skal sidde, tilbagelænet, hvilende på sine arme, afslappet).

TILSKUER:

I was a bit younger.

PING PONG (sætter sig op igen):

And that time ... everytime I meet a customer in a beer bar I do like this.

(Hun fører langsomt sin hånd op ad hans inderlår).

For check about your size for the condom.

TILSKUER:

Oh.

PING PONG:

You're size ... 52.

Yes?

De må finde en måde at tale sammen om det meget prosaiske og måske lidt ukomfortable spørgsmål om kondomstørrelse:

TILSKUER:

But you didn't tell that. That was your little secret.

PING PONG (forstår ikke helt, hvad han siger, og ser længe på ham):

No secret.

(De ler).

No secret, sorry!

And you tell me, you would like some woman for tonight.

Okay?

And I say yes to go with you. And we go to the motel.

Når de er kommet så vidt i den fælles forståelse, kan Ping Pong tage tilskueren med ind i en ret intim scene:

PING PONG (rejser sig):

That have a white wall.

I take mobile phone to bed side table. I can call my friend very quick. If I have some problem.

(Hun placerer sin telefon på sengebordet og tager et håndklæde).

I would like to take shower.

(Hun folder håndklædet omkring sig, uden på sit tøj).

Would you like to take shower with me? ---

(Han tøver lidt, og hun svarer for ham).

---- yes!

(Hun viser opfordrende hen til et håndklæde på sengen og venter på, at han tager det om livet uden på sit normale tøj. Imens tager hun en pakke kondomer ved sengen).

(Til publikum): 52!

(Da han er klar holder hun sin hånd ud. Han tager den, og sammen går de op i badekaret.

Hun tager sit eget håndklæde af, derefter hans, tager ham i hånden).

Can you sit on the floor?

(De sætter sig over for hinanden i det tomme badekar, hun på knæ, han mere afslappet).

I take care for you ...

TILSKUER:

Okay ...

(Hun vasker hans ene hånd og noget af hans underarm med en lyserød badesvamp, der har stået i parfumeret vand. Han lukker øjnene imens. Hun rækker ud efter et håndklæde, der hænger ved badekaret, og tørrer hans arm og hånd grundigt og blidt).

PING PONG:

And you take care for me, too.

TILSKUER (*lavt*):

Okay ...

(Uden yderligere instruktion tager han svampen og vasker hendes arm. Hun holder håndklædet i hans nærhed, han tager det og tørrer hendes arm).

PING PONG:

Then ... like this ...

(Hun lægger ham længere ned i badekaret og læner sig en anelse ind over ham).

I put a condom on you. And we have sex in the bath.
(Hun smiler til ham).

TILSKUER:
Okay.

PING PONG:
You like that?

TILSKUER:
I never tried it.
(De ler lidt).

Indledningsvis bliver det, også her i anden scene, en del af forestillingen, at tilskueren og Ping Pong skal »finde hinanden« – tilskueren skal bruge en smule tid på at finde ud af spillereglerne. Her: at kunden ikke er den samme som i første scene, altså ikke en ældre tysker, men en belgier på 35 år. Og at når Ping Pong siger, at han har en thailandsk kone og kan thai, må han acceptere dette, for at scenen kan komme videre. Ping Pong må på sin side bruge nogle forsøg på at finde en omgangsform, hvor hun får ham til at følge spillereglerne uden at gøre situationen ubehagelig for ham og uden at ty til direkte og omstændelige instruktioner, som er uinteressante som teater.

Derefter forløber scenen som en genskabelse af en konkret situation. Der bliver lagt vægt på at genskabe detaljer, der kan genskabes. Hvordan de sad, hvad de sagde til hinanden, hvordan og hvorfor Ping Pong placerer sin mobiltelefon let tilgængeligt, at de vaskede hinanden rene, hvor de havde sex osv. Detaljer, der ikke kan genskabes, bliver refereret til eller fortalt. Hvor gamle de var, da handlingen udspillede sig i virkeligheden, hvordan motellet så ud, størrelsen på kondomerne osv.

Det er også en del af teatraliteten, at handlingen ikke udelukkende bliver genfortalt, men også demonstreret. Ping Pong bruger megen tid på at gennemføre handlingerne og vente på, at tilskueren deltager og gennemfører sin del af handlingerne.

Den situation Ping Pong har oplevet med en virkelig kunde, bliver kun antydningssvis spillet som klassisk skuespilkunst. Ping Pong tonelægger det, hun sagde dengang, så det fremstår realistisk og som en ret mimetisk og indlevet form for teater, og ligeledes gennemfører hun handlinger med indlevelse og evne til at skabe billeder hos tilskuerne af, hvordan det havde været. Men denne del af forestillingen er kun spredte brudstykker af handlinger og skuespil blandet ind i en forestilling, der i lige så stor udstrækning består af instruktioner, konkrete handlinger i rummet, genfortællinger af ting, man ikke kan se i rum-

met, eller som tydeligvis adskiller sig fra rummet og de handlinger, der foregår i det.

I de første scener er det tydeligvis ikke oplagt for tilskuerne, hvor grænserne går, i forhold til hvad der skal genskabes, og hvad der ikke skal. Og for hvordan og hvor indlevet det skal genskabes. Det giver en række kluntede situationer, men først og fremmest en stor grad af usikkerhed, der nok udspringer af det praktiske, men også bliver forestillingens stemning. En stor del af tilskuernes oplevelse af *Love Theater* udspringer derfor af teatersituationen snarere end den dramatiske fiktion. Der er kun få og korte anledninger til som tilskuer at glemme sig selv og sin tilstedeværelse i rummet og forsvinde ind i fortællingen.

Tilskuernes rolle er altså væsentligt anderledes end den klassiske tilskuersituation. Peter Szondi beskriver sidstnævnte således i sin analyse af dramaet:

The theatergoer is an observer – silent, with hands tied, lamed by the impact of this other world. This total passivity will, however (and therein lies the dramatic experience), be converted into irrational activity. He who was the spectator is pulled into the dramatic event, becomes the person speaking (through the mouth of the character, of course). The spectator-Drama relationship is one of complete separation or complete identity, not one in which the spectator invades the Drama or is addressed through the Drama. (Szondi, 1987, s. 8)

Idealet for Szondi er, at tilskueren glemmer sig selv og sin tilstedeværelse i teatret for i stedet at leve sig fuldt ind i handlingen og opleve denne gennem karakterne. Dette bliver i vores forestilling afløst af en oplevelse, hvor den konkrete teatersituation – at være i et intimt rum sammen med den prostituerede og ni andre tilskuer – fylder langt mere.

Dette er en bevidst strategi, som har at gøre med den form for betydningsdannelse, forestillingen tilbyder publikum. Og, kan man måske sige, hvilken form for oplevelse – hvis man med oplevelse forstår det, man åbner sig for for, i en eller anden grad, at blive en anden.

I Love Theater spejler teatersituationen løbende handlingen i fortællingen. Hver aften var det en omstændighed, at Ping Pong måtte bruge tid på at skabe en god relation til den første tilskuer, så denne forstod fiktionskontrakten og fik lyst til at deltage i legen. Men det var også en spejling af den reelle situation, Ping Pong fortalte om, hvor hun mødte en kunde og brugte tid på at aftale spillereglerne med denne. Det samme gjaldt de sproglige udfordringer, der hele tiden prægede forestillingen, og den måde, hvorpå hun tog hånd om tilskuerne og fortalte dem, hvad der skulle ske.

Det betød, at en stor del af tilskuernes perception foregik uden for fiktionen, og at de betydninger, der opstod, oftest blot var associativt knyttet til fiktionen. Det akavede, men alligevel sanseligt skønne, i at sidde i et badekar og blive vasket af en fremmed i *teaterrummet*, spejlede det akavede og alligevel tiltrækkende ved at blive vasket af en fremmed i *Thailand*.

I forhold til traditionelt teater og den teatrale modalitet, Evans (2008) gennemgår i sin analyse af Ibsen, er indlevelse i karakter og handling her ikke afløst af, men kombineret med en teatralitet, hvor der forstås gennem kroppen og sanserne i samværet med Ping Pong i den enkelte scene, og der opleves og dannes betydning gennem den sociale situation at være i dette rum sammen med en fremmed kvinde og ni andre tilskuere, og sammen have ansvar for at skabe en forestilling. Her bliver venlighed, høflighed, nysgerrighed, forståelse for andre og lignende sociale kompetencer pludselig lige så vigtige som kritisk refleksion. Og samtidig er det muligt at sidde på sin stol og leve sig ind i handlingen, ligesom det er en væsentlig del af forestillingen, at man hele tiden har mulighed for at reflektere over selve ideen med at betale en thailandsk kvinde for at komme til Danmark og underholde med sine oplevelser, og hvorfor og hvorvidt det er i orden, at man er placeret i denne position som tilskuer.

KONCEPTUELLE OG DRAMAPÆDAGOGISKE RØDDER

Love Theater er en teaterform og måde at skabe perception, som kan betragtes i forhold til to store tendenser i samtidsteatret.

Den ene tendens er den konceptuelle og interventionistiske vending i samtids-teatret med klare forbindelser til udviklinger i den visuelle kunst, som handler om *at gøre*. I denne konceptuelle tankegang bliver kunstformernes modale former til en del af materialet. Teun Casteleins registrering af varemærket Allah (Castelein, 2017), der lader religion og kommercialisme støde konfliktfyldt sammen i en simpel kasket, kan nævnes som eksempel herpå. På samme måde har den dansk-norske kunstnergruppe Superflex i en årrække omtalt deres værker som *tools*, og deres arbejde med fx at udvikle biogasanlæg bliver på den måde også tydeligt formidlet som værker, der skal gøre noget frem for at vise eller omhandle et tema (Superflex, u.å.). I teatersammenhæng kan dette fokus på at gøre ses både på og uden for scenen. Et eksempel på det første er vores egen *Pretty Woman a/s* (F&F, 2008), hvor vi genskabte hollywoodblockbusteren med gadeprostituerede i en midlertidig bygning på Halmtorvet i København. Store dele af Claus Beck-Nielsens arbejde – fx hans rejse til Irak for at indføre demokrati i *Selvordsmissionen* (2004) – er gode eksempler på at anvende teatrets strategier uden for scenen. Ser

man nærmere på hans digitale museum over sit eget arbejde (Das Beckwerk, 2011), vil man møde dette greb igen og igen: at forlade teatrets rammer, der egner sig til at fortælle historier, for i stedet at tage dets virkemidler i brug i politiske handlinger. Centralt i de konceptuelle værker er, at de flytter konflikten ud af det behandlede materiale over i selve behandlingen *ved at gøre*. I *Intervention og kunst – socialt og politisk engagement i samtidskunsten* pinpointer Solveig Gade (2010) denne udvikling i samtidskunsten som en udvikling fra det mediespecifikke til det debatspecifikke og som værende optaget af at »gribe ind i og blande sig i andre samfundsmæssige systemer og rationaler end kunstens« (Gade, 2010, s.11).

Den anden tendens er den samtidige, men ikke parallelle immersive drejning med klare forbindelser til dramapædagogikkens kunstnerisk-didaktiske strategi, som handler om *at være i* og opleve indefra.

Dramapædagogikken har igennem sin historie haft læring som fokus. Til det formål har man udviklet kunstnerisk-didaktiske strategier, hvor man anvender teatrets virkemidler som karakterdannelse, dialog, handling, rum og dramaturgi. Til forskel fra kunstteatret har arbejdet i dramapædagogikken ikke fokuseret på at skabe værker, som kan iagttages udefra, men derimod som noget, man deltager i og oplever som deltager frem for som tilskuer. Man arbejder med at lade deltagerne påtage sig roller og gennemleve scenarier i roller. Formålet med dette er både at gøre perspektivet til en væsentlig del af det at lære og at kropsliggøre måden at lære på. I dramapædagogikken har man erfaret, at det at skabe en kunstnerisk-didaktisk situation, deltageren kan *være i*, giver deltageren en helt anden empatisk og reflekteret måde at forstå komplicerede problemstillinger på. Og parallelt har man i dramapædagogikken lært, at når man gennem den kunstnerisk-didaktiske situation giver deltageren mulighed for at erfare gennem sine egne sanser og sin egen krop, får læringen en anden form for fylde, den bliver mere nuanceret og paradoksalt nok mere reflekteret (Bailin, 1993).

Kunstteatret har i senmoderne tid undersøgt disse strategier inden for egne rammer. Man har lavet forestillinger, hvor adskillelsen mellem scene og sal er ophævet. De første eksperimenter med dette fandt sted helt tilbage i den anden bølge af avantgarde, i New York i 1960'erne, fx i Richard Schechners *Dionyses in 69* (Schechner, 1994). Kunstteatrets interesse for at opleve indefra, på engelsk betegnet med begrebet *immersed theatre*, er stadig intens. Som yderpunkter i dette felt kan nævnes engelske Punch Drunk Theatre, som laver overvældende og oplevelsesrige *feel good*-universer, du kan bevæge dig rundt i og alligevel blive forførerisk ledet gennem en historie, og dansk-østrigske SIGNA, hvis immersive

totaloplevelser er langt mere udfordrende og problemfyldte, og som tvinger dig til at opleve seksuelle, kønspolitiske, magtrelaterede tematikker indefra (SIGNA, u.å).⁴

Love Theater kan placeres mellem det konceptuelle og det immersive. I en ud af ni scener var den enkelte tilskuer med – og så alligevel ikke. Den immersive væren-i-deltagelsen, den enkelte scene lagde til rette for, og som havde sin kvalitet i, at man fik mulighed for at forstå en konfliktfyldt situation indefra, blev vedvarende udfordret af fortælleformen. Man var netop ikke denne karakter, men fik flyttet relationen til Ping Pong og oplevelsen af de fysiske berøringer, omsorgen og skuespillet, hun udførte, over på et privat plan.

I de otte andre scener var man vidne til en konceptuel gøren – genskabelsen af Ping Pongs møder med vestlige mænd udført sammen med vestlige tilskuere. Men heller ikke denne position var »sikker«, dels på grund af teaterrummets ekstreme intimitet, dels på grund af den immersive bevidsthed om – og ubehaget ved at vide – at om lidt blev det din tur. Heller ikke her, hvor de andre tilskuere lånte deres krop, sympati og venlighed til den beskrevne kunde, blev der givet noget særlig rum til normativitet.

Denne forestillings kendetegn og styrke var altså at undgå at fortælle en konflikt og at undgå at tegne positionerne i den komplekse situation som henholdsvis gode og dårlige. Her blev – ud fra en immersiv og en konceptuel position – blot videregivet oplevelser, hvori hverken kunderne eller den prostituerede ser sexturisme som et problem eller en skarpt skåret konflikt. Det er meget mere kompliceret end som så.

Og hvad er der så egentlig tilbage? For det første mener jeg, der er en række væsentlige scener om længsel, omsorg, kedsomhed, frygt og livets forløb, vi ville have overset eller bortcensureret, hvis vi havde været på jagt efter en konflikt.

4. I artiklen »Uenighetsdramaturgi – Samtidsteatret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfelleskap« andetsteds i denne antologi analyserer Siemke Böhnisch bl.a. de to forestillinger *Breiviks Erklæring* (Rau, 2012) og *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010). I hendes gennemgang af *Breiviks Erklæring* kan man se, hvor potent en simpel »gøren« kan være i en forestilling, der knap »gør« andet end at oplæse en tekst, Anders Breiviks forsvarstale. Lige så inspirerende er gennemgangen af *Verrücktes Blut*. Jeg lægger her særligt mærke til den oplevelse af inklusion i forestillingen og af deltagelse, tilskuerne oplever. Det er værd at notere sig, at immersivitet ikke blot opnås ved, eller lader sig begrænse til, æstetiske standardgreb som åben dramaturgi, scenografiske universer, vandforestillinger, fysiske berøringer og lignende. Se også Nina Helene Skoglis artikel »Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene: En oplevelsesorientert forestillingsanalyse« i denne antologi, hvor Skogli analyserer en immersiv forestilling i et tilskuer-deltager-perspektiv. Immersive forestillinger lægger sandsynligvis i højere grad end traditionelt teater op til, at der fokuseres på oplevelse som en del af meningsdannelsen, end den semiotiske analysetradition, der har præget teateranalysen tidligere.

Derudover er der en konceptuelt rammesat, afviklingsmæssigt struktureret konflikt i form af forestillingens næsten kedsommelige gentagelser. Hver scene blev indledt med et smil og et hej, derefter en øl, et bad, sex, endnu et bad, betaling, afsked, hele tiden med hurtige skift mellem spillet glæde og nøgtern fortælling. Og så oprydning, klargøring, næste kunde/næste scene. I gentagelsen blev forestillingen diskret politisk.

Endelig er der en immersiv konflikt, som ligger i tilskuerens oplevelse via hendes/hans *væren i situationen*. Tilskuerne blev her bedt om at repræsentere sexkunder. De blev ikke på nogen måde sammenlignet med disse eller stillet til ansvar. Men de blev placeret i en ikkenormativ situation, hvor normer er gængse, og de blev givet muligheden for via deres eget sensorisk-emotionelle apparat at mærke disse sexkunders behov for berøring, omsorg og relationer – sex kun i meget beskedent omfang. Alt dette i en situation, hvor andre så på, og hvor man selv havde set på andre.

FORANDRING

Love Theater handlede for mig om at iscenesætte usikkerhed. I første omgang til mine egne og tilskuernes holdninger og i anden til verdensbillede og identitet. Det væsentlige var at skabe en form, hvor man tog skridtet ud i usikkerheden, i forhold til hvad der er *rigtigt*, ved at blive geledet trygt, men udfordrende ind i et usædvanligt perceptionsrum.

Måske kan man på baggrund af *Love Theater* sige, at der finder en stadig identitetsdannelse sted, når vi gør noget usædvanligt. Dette gælder i teatret såvel som i virkeligheden. Vi vil gerne gøre det rigtige og blive set som nogle, der gør det rigtige, vel vidende at vi ikke ved, hvad det rigtige er. I stedet må vi træde ind i verden og opleve den og gøre det så godt, vi kan. I *Love Theater* forsøgte vi altså at afholde os fra at iscenesætte en konflikt for i stedet at give dette mudder, denne grundlæggende usikkerhed, som ligger under vores stillingtagen i alle konflikter, en form.

Love Theater havde ikke et dramaturgisk forløb i klassisk forstand. Sammenlignet med den dramaturgiske konflikt, Evans (2008) beskriver, var *Love Theater* statisk og uden egentlig udvikling. Alligevel tror jeg, det giver mening at se forestillingen som en *begivenhed*, eller i det mindste vurdere og kritisere forestillingen ud fra denne ambition. Forestillingens særlige formsprog opstod som et svar på, hvordan vi i Fix & Foxy føler, at der er samfundsstrukturer og fænomener, som måske er konfliktfyldte, men i hvert fald af stor vigtighed for os, og som vores klassiske teaterredskaber ikke synes i stand til at håndtere. I stedet blev greb som

fysisk kontakt, genskabelse, et fælles møde, repetition, sanselighed og rollespil støbt sammen til noget, der skete for og med tilskuerne, og som forhåbentlig førte dem fra en tilstand, hvor de følte sig ganske sikre i deres holdninger og på sikker afstand af problemstillingen, til en ny tilstand, hvor de blev flettet ind i problemstillingen – og var mindre afklarede.

Forestillingen var således fra vores side et bud på, hvorfor det i teatersammenhæng er væsentligt at skifte fokus fra den skarptskårne konflikt til den u håndgribelige konflikt. Det handler om at træne evnen til at lade sig forandre.

LITTERATUR

- Bailin, S. (1993). Drama as Experience: A critical view. *Canadian Journal of Education*, 18(2, Spring), 95–105.
- Brunetière, F. (1893). La loi du théâtre. I E. Noël & E. Stoulling (red.), *Annales du théâtre et de la musique* (s. i-xx). Paris: L'Académie française.
- Castelein, T. (2013, 17. april). ALLAHÖ. Hentet fra <http://www.coroflot.com/teun/ALLAH%C2%AE>
- Crane, D. & Kaufmann, M. (Hovedforfattere). (1994–2004). *Friends* [TV-serie]. USA: Warner Bros Television, Bright/Kaufmann/Crane Productions.
- Das Beckwerk. (2011). *Das Beckwerk museum*. Hentet fra <http://dasbeckwerk.com>
- Evans, M. (2008). *Innføring i dramaturgi: Teater, film, fjernsyn* (3. oplag). Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Fix & Foxy. (2005). *Europæerne* [Teaterforestilling]. København: Det Kongelige Teater.
- Fix & Foxy. (2006). *Come On Bangladesh, just do it!* [Teaterforestilling]. København: Det Kongelige Teater.
- Fix & Foxy. (2008). *Pretty Woman a/s* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2010). *Friends: the ones with the asylum seekers* [Teaterforestilling]. København: NyAveny, Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2010). *Guldfeber* [Teaterforestilling]. København: NyAveny, Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2011). *Parsifal: et operakorstog* [Teaterforestilling]. Brøndby Strand: Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2012). *Viljens Triumf* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy, Teater Republique. Hamburg: Thalia Theater.
- Fix & Foxy. (2015). *Ungdom* [Teaterforestilling]. København: Teater Republique.
- Fix & Foxy. (2015). *Love Theater* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2015). *Det store ædegilde* [Teaterforestilling]. København: Dansehallerne, Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2016). *Velkommen til Twin Peaks* [Teaterforestilling]. Nykøbing Sjælland: Ods herred Teater.
- Fix & Foxy. (2017). *Landet uden Drømme* [Teaterforestilling]. København: Det Kongelige Teater og Eventministeriet.

- Frost, M. & Lynch, D. (Forfatter, instruktør). (1990–1991). *Twin Peaks* [TV-serie]. USA: Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment.
- Gade, S. (2009). Pretty woman walking down the street. *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (11), 103–112.
- Gade, S. (2010). *Intervention og kunst: Socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. København: Forlaget Politisk Revy.
- Hesselaa, B. (2001). *Vi lever i en tid: Line Knutzons dramatik*. København: Borgens Forlag.
- Ibsen, H. (1879) *Et Dukkehjem*. Hentet fra https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du|Duht.xhtml
- Klein, N. (2001). *No logo: Mærkerne, magten, modstanden*. København: Klim.
- Marshall, G. (Instruktør). (1990). *Pretty Woman* [Spillefilm]. USA: Buena Vista.
- PUNCHDRUNK THEATRE. (u.å.). These things are mysteries not to be explained but you will understand when you get there alone. Hentet 31. oktober 2018 fra <https://www.punchdrunk.com/>
- Schechner, R. (1994). *Environmental theater*. New York: Applause.
- SIGNA. (u.å.) *SIGNA*. Hentet 31. oktober 2018 fra <http://signa.dk/>
- Superflex. (u.å.) *TOOLS*. Hentet 1. februar 2019 fra <https://superflex.net/tools>
- Szondi, P. (1987). *Theory of the modern drama*. Cambridge: Polity Press.

2

Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene

En opplevelsesorientert forestillingsanalyse

NINA HELENE SKOGLI

SAMMENDRAG Artikkelen gir en opplevelsesorientert analyse av forestillingen *Myke Øyne* (2016) av Artilleriet Produksjoner med manus av Kate Pendry. Den personlige tilskuererfaringen danner utgangspunktet for en diskusjon om usikkerhet og ambivalens som sentrale virkemidler for å bearbeide et kontroversielt tema, i dette tilfellet flyktningkrisen, på teaterscenen. Analysen viser hvordan forestillingens estetiske og dramaturgiske kompleksitet skaper et kritisk refleksjonsrom som presser tilskueren ut av en politisk fatigue.

NØKKEWORD samtidsteater | politisk fatigue | demokrati | ambivalens | flyktningkrisen

ABSTRACT The article provides an experience-oriented analysis of the performance *Soft Eyes* (2016) by Artilleriet Produksjoner, script by Kate Pendry. With the author's personal response as a point of departure, uncertainty and ambivalence are discussed as strategies for dealing with controversial topics, in this case the refugee crisis. The analysis shows how the aesthetical and dramaturgical complexity of the performance creates a space for critical reflection that urges the spectator to confront a political fatigue.

KEYWORDS contemporary theatre | political fatigue | democracy | ambivalence | refugee crisis

INTRODUKSJON

Jeg tenker et sekund på hvor tullete dette må se ut fra utsiden. En liten lastebil utenfor Kilden Teater- og Konserthus, som kjører frem og tilbake på stedet eller foretar en liten sving. En kort kjøretur, tilsynelatende uten mål og mening. Men på innsiden, i lasterommet, er situasjonen ganske annerledes. Jeg og de andre tilskuerne – til sammen er vi rundt 25 stykker – har tilbrakt omtrent 20 minutter her inne sammen med fire aktører. Det er en forholdsvis varm septemberdag – en sånn dag man aller helst vil tilbringe ute i sola. I lastebilen, derimot, er det helt mørkt. Lyset har nettopp blitt slukket, og vi ser ingenting. Luften er tung og klam, og temperaturen i rommet har steget betraktelig siden vi først gikk inn. Jeg kjenner at jeg begynner å bli fuktig på ryggen av svette. Det har også blitt tyngre å trekke pusten. Lastebilens bevegelser er hakkete, og jeg lener meg til sidemannen for å finne støtte. Jeg krysser fingrene for ikke å miste balansen og halvveis ramle over noen av de andre tilskuerne. Det kjennes ut som at den kjører frem noen meter, for så å kjøre tilbake. Noen tilskuere ler litt når bilen humper rundt. Ikke en hjertelig høy latter, men mer usikker og kortvarig som en slags reaksjon på en uvant situasjon. Det er iallfall det jeg tar meg selv i å gjøre. Det hele varer i ett minutt, kanskje to.

Så åpnes lasterampa, sakte og mekanisk. Bilen står på samme sted som da vi ankom, og lasterommet fylles av dagslys. Jeg legger merke til at de fire aktørene som var i lasterommet sammen med oss da lyset ble slukket, er som forsvunnet i løse lufta. Men jeg tar meg ikke tid til å bli værende igjen for å finne ut hvordan. Jeg venter utålmodig på at lasterampa skal senkes helt ned slik at vi kan komme oss ut av det klamme lasterommet. Det kan virke som om flere av de andre tilskuerne kjenner på det samme. Vi skynder oss ut av lastebilen. Jeg kikker til siden, og i likhet med meg står andre og vifter på genseren for å avkjøle seg. Det blir ingen applaus, for aktørene kommer ikke til syne igjen. Forestillingen føles uavsluttet. Ikke bare på grunn av mangelen på applaus, men heller fordi jeg har opplevd en forestilling som på veldig kort tid har presentert ulike holdninger til og perspektiver på flyktningkrisen. Jeg føler meg forvirret. Jeg merker at forestillingen har satt i gang noen tankeprosesser og følelser, og jeg kjenner et behov for å snakke med noen om opplevelsen – å forklare noen hvordan det føltes å være i lastebilen. I tillegg er det et mylder av spørsmål og holdninger til storpolitikk, enkeltskjebner, våre verdier og våre handlinger som koker rundt i hodet mitt. Det føles som om mylderet er for komplisert, for rotete, til å kunne sortere det og ta stilling til det. Denne forvirringen er så påfallende at det er uunngåelig å stille spørsmålet: Hva vil egentlig forestillingen meg?

«Dette er historien om én lastebil blant mange lastebiler. Sånn at dere husker og aldri glemmer, – okei» (Pendry, 2016, s. 3). Forløpet som er beskrevet ovenfor er

fra forestillingen *Myke Øyne*¹ av Artilleriet Produksjoner (2016), med manus av Kate Pendry (2016). Forestillingen spilles i en lastebil og tar utgangspunkt i en konkret hendelse. 28. august 2015 kunne man i *Aftenposten* lese overskriften «71 flykninger funnet døde i en lastebil i Østerrike» (Lauritsen, 2015). Kjølerrummet i den ungarske lastebilen der flyktningene befant seg, var helt lufttett, og dørene kunne ikke åpnes fra innsiden. Dødsårsaken var kvelning som følge av oksygenmangel. De omkomne var fra Syria, Irak og Afghanistan, og blant dem var det fire barn. *Myke Øyne* (Artilleriet Produksjoner, 2016) har i løpet av 2017 og 2018 blitt spilt for hundrevis av ungdommer. Forestillingen har turnert i flere av Norges fylker gjennom Den kulturelle skolesekken og spilles primært for elever ved videregående skole. Den beskrives som en «kort og intens teaterforestilling om flyktningkrisen» (SAND-festivalen, 2017). Det er en forestilling som forteller historien om en lastebil, blant mange lastebiler – men dramatiserer ikke selve hendelsen som fant sted. Den tar heller i bruk andre strategier og virkemidler for å fortelle bruddstykker av historien og skrive den inn i en større debatt om flyktningkrisen og innvandringspolitikk. En debatt som i stor grad har vært preget av økt konfliktnivå innad i EU (Godzimirski, 2015) og en polarisert politikk i flere av de europeiske landene (Müller, 2016).

Teaterforskeren Jill Dolan spør:

[H]ow do we write about our own spectatorship in nuanced ways that capture the complicated emotions that the best theater experiences solicit? [...] How do we theorize such moments, subjecting them to the rigor of our sharpest analysis while preserving the pleasure, the affective gifts that these moments share? (Dolan, 2005, s. 8–9)

Denne analysen vil være en form for navigasjon gjennom forvirringen etter forestillingens slutt, med alt det innebærer av tanker og følelser omkring tematikk og egen stillingtagen. Analysen vil også ta mål av seg til å undersøke de estetiske og dramaturgiske virkemidlene som genererer refleksjonsrommet som jeg befinner meg i som tilskuer til *Myke Øyne*. Dette refleksjonsrommet er i stor grad etisk og politisk siden forestillingen omhandler flyktningkrisen. Men det er også et kognitivt og emosjonelt rom som opptrer som to nærmest uadskillelige reaksjoner i en

1. *Myke Øyne* hadde premiere under KulturNatten i Fredrikstad 9. september 2016. Manus: Kate Pendry. Regi: Thomas Holtermann Østgaard. Produsent: Kjell Moberg. Med Benjamin Lønne Røsler, Jenny Ellegård, Joao Pamplona og Jade Francis Haj. Kostyme: Lea Basch, Sigrun Lie og Inga-Live Kippersund. Produsert av Artilleriet Produksjoner og Scenekunst Østfold i samarbeid med Dramatikkens Hus.

forestillingssituasjon (Balme, 2008, s. 36). Jeg anvender det jeg kaller for en opplevelsesorientert analysetilnærming der de kognitive og emosjonelle responsene som inngår i og utgjør en opplevelse er utgangspunkt for analysen og granskingen.²

MØTET MED DE EUROPEISKE GJENLEVNINGENE

Fredag 15. september 2017 entrer jeg lastebilen sammen med de andre tilskuerne. Den står parkert utenfor Kilden Teater og Konserthus i Kristiansand³ – til forskjell fra skolegården der den vanligvis befinner seg under DKS-turné. Det er ikke en lastebil av sorten stor semitrailer, men en med et mindre lasterom. Et lasterom av den størrelsen som fører til at når 25 mennesker samles og lasterampa senere lukkes, så føles det trangt og varmt. I likhet med de andre tilskuerne har jeg stilt meg inntil en av veggene. Det spilles av et lydklipp, en collage av ulike nyhetssaker, men jeg klarer ikke helt å fange opp hva de snakker om. Foreløpig er det bare oss i lasterommet, med unntak av regissør Thomas Holtermann Østgaard. Før han viste oss inn i lastebilen, brukte han et par minutter til å forklare at han ville være til stede under forestillingen, og at man kunne gi tegn til ham dersom man hadde behov for å komme seg ut av rommet. Jeg prøver å gi plass til andre tilskuere og ikke stå i veien for noen. Men foreløpig venter vi fremdeles på ankomsten av noe – av noen. Lasterampa hviler fortsatt på bakken, og jeg kikker ut gjennom den åpne bakkdelen av bilen. Den rammer inn en liten del av omgivelsene utenfor, som en scene som venter på at karakterene skal entre den.

Nyhetscollagen blir avløst av klassisk musikk over anlegget, *An der schönen blauen Donau* av Johan Strauss II, fremført av et symfoniorkester. Fire aktører kommer til syne utenfor bilen og stiller seg på rekke foran lasterampa. Tre menn og en kvinne. De er kledd i rokokko-kostymer med hvit parykk eller hatt og kraftig sminke. Klærne ser ut til å bestå av tykk silke, sateng og andre tekstiler man assosierer med den øvre klassen i denne tidsepoken. De er fargerike, og enkelte plagg har mønstre. Ansiktene er sminket bleke, med markerte øyne og røde kinn og lepper. Det gir assosiasjoner til østerriksk høykultur på sitt mest prangende. Karakterene har en underlig måte å gå på og beveger seg noe saktere enn normalt. Det tilfører en slags underlig «fornemhet» satt i kombinasjon med kostymene deres. De er alle iført hvite sko med store hvite blokker under, som skal forestille tjukke

2. For utfyllende beskrivelse av analysetilnærmingen se Skogli (2014).

3. I forbindelse med SAND-festivalen – Internasjonal scenekunsthøst for barn og unge (arrangør: ASSITEJ Norge) som i 2017 hadde tema *flukt*.

bøker. Blokkene kan minne om koturner som ble brukt av tragedieskuespillere i antikkens teater for å gi karakterer et slags overmenneskelig format (Koturne, u.å.). De blir stående noen sekunder, mens blikkene deres glir fra tilskuer til tilskuer. Det er et alvor i blikkene. De entrer via lasterampa, som heises opp og lukkes bak dem. Det blir med ett dunkelt så fort vi mister dagslyset til å fylle rommet. Øynene bruker litt tid til å venne seg til den svakere, gule takbelysningen der inne. Jeg presser meg enda tettere inntil veggen for å gjøre plass til aktørene. Nå som de står i samme rom, ser jeg at de er betraktelig mye høyere enn oss. Den kvinnelige aktøren har fått håret satt opp i en frisyre som øker høyden hennes med enda flere centimeter, frisyren rekker helt opp til taket. De ruver over oss på de høye platåene under skoene, og jeg tilter hodet bakover for å kunne se dem skikkelig når de står i nærheten av meg. Jeg føler meg liten i møte med disse rare gjenlevningene fra et tidligere Europa.

De har fremdeles blikket festet på oss. Vi ser opp, og de ned. De stiller seg på en rad, i enden av lasterommet, og begynner å snakke: «En helt vanlig lastebil / men ikke vanlig i det hele tatt / *Det moderne livet har snudd det vanlige til det groteske, hm?*» (Pendry, 2016, s. 3, original kursivering).⁴ Teksten blir fremført korisk. Som oftest hører vi de fire stemmene samtidig, av og til to, noen ganger bare én stemme. De veksler på for å kunne fremheve enkelte poeng i teksten. Setningene kommer fort, som en strøm av ord der jeg ikke klarer å skjelne mellom når en setning starter og slutter. Jeg spisser ørene og konsentrerer meg for å få med meg alt de sier. «Det vi vet er ikke det vi vet / Vi vet ikke – hva vi vet / Vi vet ikke om det vi vet er sant eller hvem / vi kan stole på lenger – venner dette er kaos og / det var overlagt drap – dette / er det vi vet» (Pendry, 2016, s. 4). Jeg opplever at teksten er rettet til meg – til oss, siden blikkene deres hele tiden sveiper over rommet, fra tilskuer til tilskuer. På enkelte steder beveger de seg og stiller seg andre steder i lasterommet, i nye formasjoner. Dersom en tilskuer står i veien, tar aktøren forsiktig i armen hennes og geleider henne ut av veien. Det er noe elegant og keitete over dem på samme tid, nesten som om forlengelsen av bena får de til å bevege seg i sakte film. Det verbale, derimot, er presist og raskt.

Teksten svinger mellom ulike tilnærminger til hendelsen som fant sted i lastebilen på vei til Østerrike. Fra det fysiologiske til at et menneske trenger tilgang på luft for å overleve, til Europas geografi «fortsatt delt, fortsatt dem og oss», til vitsing om Syrias synkende innbyggertall. Vitsen får laber respons. Jeg tar meg selv i å le forsiktig, mens jeg tenker: Er dette OK? En setning som «Noe vi frykter er

4. I de kortere sitatene fra manuset *Myke Øyne* av Pendry (2016) anvender jeg skråstrek for å markere linjeskift. De lengre sitatene fra manus, som er markert med innrykk, er gjengitt med de opprinnelige linjeskiftene.

kommet nærmere», med en henvisning til flyktningene som reiser til Norge og omkringliggende land, blir litt senere etterfulgt av «ikke rart de kommer over grensen» (Pendry, 2016, s. 4–5). Jeg opplever førstnevnte setning som noe som refererer til en frykt for de ukjente, «uønskede» menneskene som krysser landegrenser. Den påfølgende setningen, derimot, har en noe mer empatisk holdning til dem som reiser fra hjemlandet. De snakker fort, men likevel artikulert og tydelig, stadig som en unison tale. Tempoet bidrar til at jeg ikke klarer å skille ordentlig mellom de ulike posisjonene som koret fremfører. Det er små endringer i tonefall og tekst som fører til at innholdet stadig endrer seg. Det er utfordrende å følge med, samtidig spennende. Tekstens mange vendinger, fremført av de europeiske gjenlevningene, er uforutsigbar og kompleks.

DE POLYFONE UTSAGNENE

De ulike holdningene i teksten kan minne om både sympati, empati, distanse og antipati til flyktningssituasjonen. Koret fungerer nesten som en «avindividualisering». Jeg ser fire utøvere, men hører i stor grad én stemme. Hvor kommer denne stemmen fra? Det oppleves nesten som om det er en form for «europeisk vekslende selvforståelse» som snakker gjennom utøverne – av og til fra et humanistisk, empatisk perspektiv, og andre ganger fra et politisk, konservativt perspektiv. Samtidig kan ikke teksten og dens utsagn reduseres til denne dikotomiske inndelingen av empatisk perspektiv og konservativt perspektiv. Det er som om det dukker opp et mylder av meninger, fordommer, fakta og skildringer. Til tross for at koret har en homogen fremtoning og en unison talemåte, er det en polyfoni av meninger.

Gjentatte ganger vender teksten tilbake til hendelsen i lastebilen, men med ulike utgangspunkt. Koret skildrer hvordan deres (flyktningenes) kropper var dypt inne i en prosess av forrättning når de endelig ble funnet i Østerrike. Og koret stiller seg – eller egentlig oss – spørsmålet: Hvorfor stoppet sjåføren lastebilen?

Stoppet bilen av seg selv fordi den var et vrak,
 eller
 Stoppet han bilen når det var stille ... altfor
 stille
 der bak?
 [...] Gikk han sakte rundt til baksiden
 av lastebilen
 eller løp han
 og ventet til kysten var klar før han åpnet opp de
 store dørene

for så å bli møtt
 av stillhet
 og dryppende væsker

(Pendry, 2016, s. 12–13)

Koret gjentar at de ikke vil vite det. Vil egentlig jeg vite det? Hva var det som skjedde den dagen? Flyktninger i en lastebil med den ungarske logoen «Ærlige kylling» dør i et lufttett lasterom. Koret omtaler flyktningene av og til som kyllinger, men som oftest som «de» eller «de døde». Faktisk så blir ikke de 71 menneskene omtalt som flyktninger i det hele tatt i teksten som fremføres. I stedet opprettholdes det hele tiden et skille mellom «dem» og «oss», «de» og «vi». Og selv om teksten svinger mellom ulike holdninger som sympatiserer med flyktningene, eller fremfører en skepsis som følge av det enorme presset på landegrensene, løses dette skillet aldri opp. «Vi» er koret som, slik jeg opplever det, representerer befolkningen i Norge eller Europa. Og «de» forblir menneskene på flukt som betaler penger for å få stå i kjølerommet i en lastebil i forsøk på å komme over landegrensene for å kunne søke asyl.

At koret kan tolkes som en representasjon av Europa/Norge, og, i forlengelse av det, meg, fyller meg med ambivalens – både på grunn av deres visuelle fremtreden som en gruppe mennesker som åpenbart har posisjonert seg høyere enn andre, og fordi de fremfører utsagn som står sterkt i motsetning til hverandre. Disse utsagnene er ikke fremmed fordi jeg kjenner dem igjen i meg selv, fra politiske debatter og diskursen som har omgitt flyktningkrisen og den generelle innvandringsdebatten fra tidligere. På et tidspunkt trer en av aktørene ut fra sin posisjon inntil veggen og ut på gulvet midt i lasterommet. Han går noen skritt frem og tilbake og ser på oss mens han sier:

Innvandrer: jeg tenker:
 penger planer sikkerhet og praktikaliteter
 ambassade visum
 Nederste trinn prøver hardt
 Okei, dette er ikke noe jeg mener, og jeg skammer meg
 over å si det men: de er late og arbeidsløse
 Allerede her må noe gjøres (jeg føler jeg burde
 forklare meg selv): ikke bare teori og sympati de
 trenger jobb, og et sted å bo.

(Pendry, 2016, s. 16)

Han blir stående. En annen aktør trer også ut i midten, mens hun sier:

Asylsøker: jeg tenker:

Ekstremt behov for trygghet krig og land
 mindreårige gutter med dokumenter og mobil penger
 og forklaringer – Mennesker som sitter redde i et
 stort hus alene ingen sted å – uttrykke seg selv
 – mottaksgrupper desperate ventende stoisk
 ventende for så å angripe oss å [sic] gud.

(Pendry, 2016, s. 16)

Hele koret gjentar «skam skam». Men for en liten stund har koret vært oppløst i «jag-utsagn». Førstnevnte får meg til å tenke på en person som er for en restriktiv innvandringspolitikk, kanskje fordi velferdsstaten vår kommer til å lide under å ta imot mange som ikke kan eller vil arbeide. En person som ser praktiske implikasjoner og utfordringer ved å ta imot innvandrere, og bærer med seg en fordom om at «de er late». Den neste lille monologen viser en forståelse for hva slags situasjon disse asylsøkerne kommer fra og stadig befinner seg i. De har behov for trygghet, og de har vært redde. De bærer med seg traumer. Samtidig tolker jeg det dit hen at denne personen ikke har glemt tilfeller og nyhetssaker der asylsøkere har tent på mottaket de sitter i eller andre bygninger. Hun tenker på at disse menneskene er desperate, så desperate at de kan angripe «oss». Med noen få setninger har begge utsagnene vist meg en brøkdel av det jeg vet er et bilde på gjeldende holdninger til flyktningkrisen både i det norske og europeiske samfunnet.

Selv har jeg lyst til å plassere meg på en venstreside som fører en liberal og inkluderende innvandringspolitikk, som holder fanen høyt for at Norge skal være et varmt samfunn. Av disse grunnene har jeg instinktivt ikke lyst til å identifisere meg med den første monologen. Men jeg kjenner at jeg gjør det likevel. I alle fall til en viss grad. Fordi det er et viktig poeng at innvandrere ikke bare trenger sympati, men mye heller en god infrastruktur i systemet som skal ta vare på dem når de kommer til landet.

Utover at teksten stadig vender tilbake til hendelsen i lastebilen, gjennom flyktningenes eller menneskesmuglernes perspektiv, er det også noen andre «refreng» som dukker opp. Skam er et tilbakevendende tema i forestillingen, i tillegg til ulike variasjoner av setningen «det vi vet er ikke det vi vet, vi vet ikke hva vi vet». Skammen som det refereres til flere ganger, er knyttet til ulike aspekter ved flyktningkrisen. I den første monologen ovenfor uttrykker «han» at han skammer seg over å mene at flyktninger er late og arbeidsløse. Tidligere uttaler kvinnen fra

koret at hun gråter mer når en skadet person ligner på henne, hvorpå resten av koret unisont sier at «de skammer seg – ikke jeg» (Pendry, 2016, s. 14).

Professor i psykologi Karl Halvor Teigen definerer skam som en sterk og ubehagelig følelse av å ha vist en nedverdiggende side av seg selv, og på den måten ha avslørt seg selv som et umoralsk eller utilstrekkelig individ (Teigen, 2016). I de to eksemplene fra teksten ser vi at det er en fordom (late innvandrere) og en reaksjon (å gråte mer når noen ligner en selv) som utløser skammen. Å kjenne på en slik følelse i møte med debatten som har pågått om flyktningkrisen, vil jeg anta at flere enn jeg har gjort. Og denne skammen, som teksten viser, har flere dimensjoner. Av og til har jeg skammet meg for ikke å ha «reagert nok» på strømmen av nyhetssaker og artikler. Andre ganger har jeg skammet meg for å ha betvilt ulike årsaker for å flykte. Jeg har skammet meg over min egen mangel på evne til å sette meg inn i hva som egentlig foregår. Og denne følelsen, som Teigen også beskriver, kan få en til å ville synke under jorda (Teigen, 2016). I en av de siste gjentakelsene av refrengnet «vi vet ikke hva vi vet» avslutter koret med et høyt og nærmest desperat «VI ØNSKER Å VITE» (Pendry, 2016, s. 13, originale versaler). Desperasjonen er kanskje en reaksjon på skammen som koret (og vi) kjenner på. Jeg tolker det som et ønske om å ta bort skylappene. Men hva vil vi se da?

KORETS UTSIGELSESKONSTRUKSJON

I *Myke Øyne* møter vi ikke en representasjon av flyktningene – ikke et ansikt som aktiverer vår empati og vårt etiske kompass. I stedet ser vi fire skuespillere med kostymer, spillestil og talemåte, som i stor grad virker teatral og distanserende. Til sammen danner de et kor. Hva er korets funksjon i denne forestillingen? Hans-Thies Lehmann skriver «Just like the ‘monology’, the chorus (owing to its character as a crowd) is able to function scenically as a mirror and partner of the audience. A chorus looking at a chorus, the theatron axis is put into play» (Lehmann, 2006, s. 130). Koret fungerer som en påminnelse om et fellesskap og dets potensial på godt og vondt. «The choral voice means the manifestation of a not-just-individual sound of a vocal plurality and, at the same time, the unification of individual bodies in a crowd as a force» (Lehmann, 2006). Korets utsagn, de ulike posisjonene som minner om «den vaklende europeiske selvforståelsen» – i det ene øyeblikket varm og forstående, i det andre pragmatisk og kjølig – kan minne om hvor vanskelig og frustrerende det av og til er å være en del av det fellesskapet som konstituerer vårt samfunn. Å være en del av et slikt fellesskap, både det lokale, nasjonale og europeiske, innebærer å ta både en passiv og mer aktiv del i ulike politiske prosesser der meningsbrytningen i møte med temaet flyktningkri-

sen har vært stor. I nyhetsbildet, debatter og kommentarfelt har polariseringen av meninger skapt splittelse og store utfordringer når det kommer til å skulle ha gode dialoger for å finne løsninger på de reelle problemene. Løsninger som kanskje fremdeles uteblir.

«Hvad ‘ved’ forestillingen [...], hvad er det den vil sige? Hvad vil den have sagt, når den er færdig? Hvad siger den lige nu, og hvem siger det – og på vegne af hvem?» (Kyndrup, 2010, s. 121). Det er den hyperkomplekse «utsigelseskonstruksjonen» som er teaterets styrke, ifølge Morten Kyndrup. Utsigelse betyr i denne sammenhengen «de kommunikative instanser, der indgår i en betydningshandling, dvs. afsender(e) og modtager(e)» (Kyndrup, s. 117). Det er vanskelig å skulle svare på spørsmålene ovenfor når man ser på den verbale utsigelseskonstruksjonen i *Myke Øyne*. I denne sammenhengen er det vanskelig å skulle definere en avsender, nettopp på grunn av iscenesettelsesstrategiene i forestillingen. Til tross for at jeg opplever koret som én stemme, formidler det ulike holdninger, både påstander og spørsmål. Jeg har tidvis tolket koret som en representant for en vekslende europeisk (og norsk) selvforståelse. Når jeg går til teksten og ser hvordan det veksler mellom å snakke om situasjonen med de 71 flyktningene og de ulike tilnærmingene til innvandringspolitikk, ser jeg at det inneholder nok posisjoner til å kunne romme flere kor eller flere figurer. Likevel er det et tilsynelatende homogent kor vi møter i forestillingen. I en teaterhistorisk kontekst kan man hevde at de ulike, motstridende holdningene innad i koret bryter noe med den tradisjonelle funksjonen, både teatralt og verbalt, som koret spilte i antikken. Korets primære rolle var da å representere en gruppe mennesker som kommenterte hovedpersonenes handlinger. Det var ikke vanlig å formidle ulike meninger innad i koret, eller at det ble vekslet hyppig mellom ulike posisjoner til samme handling. Aristoteles skriver at «[k]oret bør oppfattes som en av skuespillerne og må være en del av helheten» (Aristoteles, 1997, s. 61). Patrice Pavis utdyper:

[T]he chorus is a homogenous group of dancers, singers and narrators who speak collectively to comment on the action in which they are involved in various ways. In its most general form, the chorus consist of non-individualized and often abstract forces [...] that represent higher moral or political interests. (Pavis, 1998, s. 53)

I *Myke Øyne* finner man derimot ingen hovedperson hvorpå koret, som en representant for det generelle samfunnet, kommenterer hans eller hennes handlinger. Koret er den eneste karakteren vi møter. Men teksten som formidles, bidrar til en mer kompleks utsigelseskonstruksjon, nærmest som en collage. De hyppige veks-

lingene mellom de ulike posisjonene fremhever en slags uro overfor min egen posisjon. Hvem representerer disse påstandene? Når er jeg enig? Eller uenig? Når utsagn som er såpass motsetningsfylte blir lagt så nært «oppå» hverandre i tekst og fremført på en slik måte at det er vanskelig å legge merke til når vekslingene mellom de ulike holdningene oppstår, bidrar det til å fremheve min egen ambivalens overfor det tematiserte.⁵

I den forstand er det nok ikke helt dekkende å si at koret formidler polyfone utsagn. Etymologisk kommer ordet polyfoni fra det greske *polyphonos* og betyr «lyd av mange stemmer» (Polyphony, 2001, s. 73). Begrepet brukes særlig innenfor musikk. Her betegner polyfoni det som skjer når flere selvstendige stemmer er til stede samtidig. Innenfor middelalder- og renessansemusikk knyttes polyfoni-begrepet særlig sammen med harmoni. Til tross for flere stemmer skal det polyfoniske uttrykket danne en harmonisk helhet (Polyphony, 2001, s. 76–77). Men utsagnene i *Myke Øyne* danner ingen harmonisk helhet, nettopp fordi det formidles motstridende meninger. Det går forbi det polyfoniske i den forstand og gir noe annet – en forvirring, både følelsesmessig og kognitivt.

Vi er
fem? Millioner
Hva om vi var seks
eller syv
eller ti
eller tyve millioner. Vi har plass nok.
Sort – hvitt
Pust – ikke pust
et spørsmål om liv – død
eller om noe annet
Hvor mange er for mange i en lastebil
Eller et land.

(Pendry, 2016, s. 11–12)

AMBIVALENS OG REFLEKSJONSROM

I møte med forestillingen *Myke Øyne* opplever jeg at de ulike posisjonene og ytringene fra koret oppfordrer meg til å tre inn i et etisk og politisk rom der jeg må gjøre noen avklaringer overfor meg selv. Helena Grehan har i *Performance, Ethics*

5. Se også Jeppe Kristensens artikkel i denne antologien, «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger», som omhandler å iscenesette usikkerhet.

and Spectatorship in a Global Age (2009) analysert flere forestillinger som besitter en evne til å skape en *ambivalens* hos sine tilskuere. Hun understreker at følelsen av ambivalens i møte med en forestilling selvfølgelig er en individuell reaksjon, men hun har tatt for seg politiske forestillinger som særlig legger opp til en slik respons. Hennes intensjon er følgende: «I explore the ways in which performance, particularly politically-inflected works, have the potential to generate a space in which more profound considerations of ethics and responsibility might be liberated» (Grehan, 2009, s. 10).

Som tilskuer erkjenner jeg at *Myke Øyne* gjør *noe* med meg. Forestillingen inviterer – eller snarere presser – meg inn i en prosess underveis og i etterkant. En form for bearbeidelses- og refleksjonsprosess, som også viser seg å være et etisk og politisk rom. Dette *noe* definerer Grehan som ambivalens.

Ambivalence, as I understand it, then, is a form of radical unsettlement, an experience of disruption and interruption in which the anodyne is challenged. Ambivalence keeps spectators engaged with the other, with the work, and with responsibility and therefore in an ethical process, long after they have left the performance space. (Grehan, 2009, s. 22)

I *Myke Øyne* opplever jeg at det som i størst grad fremtvinger en form for «radical unsettlement» er spørsmålene som teksten stiller, og som jeg stiller meg selv i ettertid. Spørsmål som det nødvendigvis ikke er så lett å svare på. Hvor mange innbyggere «tåler» et land? Hvor mange er *for* mange? Hvordan kan jeg påvirke beslutningsprosesser som har med slike spørsmål å gjøre? Og føler jeg at jeg gjør nok for å bidra i disse prosessene? «The spectators in question are also subjects who exist in the globalized world, for whom performance offers an alternative space in which to act, to confront ethical questions and to get beyond the potential paralysis of the contemporary moment» (Grehan, 2009, s. 22). Gjennom forestillingen blir vi konfrontert med hendelsen fra 2015 på en annen måte enn gjennom nyhetsbildet. Lehmann skriver at separasjonen fra hendelser gjennom det medierte nyhetsbildet fører til en form for erosjon av vår persepsjon (Lehmann, 2006, s. 184). Han siterer den amerikanske filosofen Samuel Weber: «[I]f we stay where we are – in front of the television – the catastrophes will always stay outside, will always be ‘objects’ for a ‘subject’ – this is the implicit promise of the medium» (Weber sitert i Lehmann, 2006, s. 184). Gjennom teatermediet møter man som tilskuer andre virkemidler og strategier for å formidle en historie. Det visuelt homogene koret, med sine motstridende utsagn, fremkaller en usikkerhet hos meg, som også kan beskrives som en ambivalens. Men hvorfor denne ambivalensen? Hva er

det kunstnerne og forestillingen etterspør av oss tilskuere? Ligger det et politisk potensial i denne ambivalensen?

Grehan opererer ut fra en samfunnsdiagnose hun henter fra den polske sosiologen Zygmunt Bauman. Både han og Grehan mener at politisk fatigue er et symptom på tiden vi lever i. Bauman er kompromissløs i sin beskrivelse av det han kaller *den flytende modernitet*.

Vi lever i en gunstig tid for syndebukker – enten det er politikere som roter til privatlivet sitt, kriminelle som kommer snikende ut av sjofle gater og brutale bydeler, eller ‘utlendingene i vår midte’. Vår tidsalder er sikkerhetslåsenes, tyverialarmenes, naboskapsvaktens og vigilantenes tid; men den er også tabloidjournalistenes tid – som fisker etter sammensvergelses for å slippe løs spøkelser i det offentlige rom, som er illevarslende tomt for aktører, og som leter etter troverdige nye årsaker til ‘moralsk panikk’, årsaker som er blodtørstige nok til å kunne slippe løs en god porsjon oppdemmet frykt og sinne. (Bauman, 2001, s. 51–52)

Diagnosen Bauman gir for samtiden vår viser hvordan den demokratiske offentligheten lider under strukturer som tjener på å gi næring til frykt. I de senere årene har man i tillegg begynt å se en polarisering i de politiske og offentlige samtaler. Denne polariseringen har ført til et ordskifte i det offentlige rommet når det kommer til hvordan vi prater *med* hverandre, *om* hverandre og om utfordringene vi står overfor. Denne utviklingen innebærer en motarbeiding av et mer komplekst samfunnssyn og er med andre ord anti-pluralistisk (Müller, 2016, s. 14). Siden denne utviklingen preger nyhetsbildet og offentligheten, er det nærliggende å anta at vi alle er påvirket av denne polariseringen i større eller mindre grad.

Overfor slike utfordringer kan forestillinger som *Myke Øyne*, og ambivalensen man opplever som tilskuer, tilføre noen meningsfulle erfaringer. Møtet med *Myke Øyne* skapte for min egen del en nyansering av debatten om flyktningkrisen gjennom spørsmålene den stilte. Den evner å løfte blikket utover en polarisert akse som består av naiv venstreside og en konservativ høyreside (det kan være andre politiske akser som også står på spill), og stille spørsmål som blir hengende igjen i tankene mine lenge etter at forestillingen er slutt: Hvor mange er for mange i en lastebil? Eller et land? Det første spørsmålet er enkelt å svare på til sammenligning med det andre. Hvor mange flyktninger skal vi ta imot? «Instead, ambivalence is about acknowledging the complex, often contradictory and multilayered questions and responses political performances can trigger for spectators» (Grehan, 2009, s. 25). Med andre ord, denne usikkerheten og ambivalensen kan være

meningsfull fordi man får anledning til å gå inn i en etisk og politisk refleksjonsprosess, som kan bidra til at man posisjonerer seg annerledes til den aktuelle tematikken. Eller kanskje enda viktigere – man blir presset ut av en politisk fatigue, «the paralysis of the contemporary moment», som Grehan kaller det (Grehan, 2009, s. 22). Dermed kan man si at det finnes et politisk potensial i en slik ambivalens. Men det løser ikke forvirringen min fullstendig. Hva slags «response og responsibility» (Grehan, 2009, s. 5) kjenner jeg egentlig på?

DET MYKE BLIKKET

De rokokko-kledde avslutter med å fortelle oss om «myke øyne». At det er det man behøver for å ta inn det store bildet.

Myke øyne. Vår regissør har lært oss

Myke øyne

Å ta inn hele rommet

Ikke bare fokusere på et punkt

Men for å se det store bildet

En etterforsker på et åsted trenger

myke øyne

For å se det store bildet ...

Vi skammer oss. Men nok om skam.

Myke øyne. For å se.

Det er der

vi må begynne

(Pendry, 2016, s. 19)

Stemningen i lasterommet endrer seg med disse siste setningene. Det er som om aktørene har satt ned tempoet et hakk og fremfører ordene slik at de står til innholdet – mykt. Setningene blir hengende igjen i lufta. Og for første gang i forestillingen opplever jeg at det er tydeligere å «se» hvem som snakker, hvor ordene kommer fra. *Vår regissør har lært oss myke øyne*. En arbeidsteknikk fra teaterverden, har blitt til en teknikk (i løs forstand) for å håndtere samtiden – eller kanskje heller en metafor for en tilnæringsmåte til omverden. Som teaterstudent ble jeg kjent med begrepet «myke øyne» og teknikken – å bruke hele synsfeltet for å ta inn informasjonen som skjer rundt deg, for så å kunne reagere på den. Innenfor viewpoints-teknikken⁶ omtales det som *soft focus*. «[It] is the physical state in which we allow the eyes to soften and relax so that, rather than looking at one or two things in sharp focus, they can now take in many [...]. It develops a global

perception» (Bogart & Landau, 2005, s. 31–32). I forestillingen opplever jeg det som en oppfordring, fra manusforfatter, regissør eller skuespillere (kanskje alle sammen) om å ta i bruk de myke øynene, hele synsfeltet. Jeg merker at jeg blir rørt av oppfordringen. Det virker å være så enkelt, men likevel så vanskelig å gjennomføre.

Lysen i lasterommet slukkes, og bilen begynner å kjøre. Vi ser ingenting. Lastebilen kjører en kort tur på plassen ved siden av Kilden Teater- og Konserthus. Et par minutter senere står jeg ved brygga og prøver å avkjøle meg. Jeg setter pris på den friske luften. Jeg hører en gjenklang fra koret: «Det vi vet er ikke det vi vet, vi vet ikke hva vi vet». Når jeg ser tilbake på den fysiske situasjonen vi befant oss i, fremstår det som et sterkt virkemiddel, som fort (og i en annen sammenheng) kunne ha tendert mot det «overdramatiske» og «overemosjonelle» – til og med det sosialpornografiske. Vi blir plassert i en lastebil av samme type som de 71 flyktningene omkom i. Tekstens krumspring og ulike kvaliteter, kombinert med de teatral kostymene, bidrar til at forestillingen ikke setter meg inn i en form for regressiv emosjonalitet. Likevel er det ikke til å unngå at tankene trekker mot de 71 menneskene som befant seg i lastebilen. Vi er 25 stykker. Vi er varme, ukomfortable, og etterhvert som minuttene går, kjenner vi at det er tungt å trekke pusten. Underveis tenker jeg på at vi utgjør godt under halvparten av antallet som befant seg i lastebilen på vei til Østerrike. Det er umulig for oss å vite hvordan det var å oppholde seg i den lastebilen – og å dø i den. Likevel tilbyr den fysiske situasjonen en form for omveltning. Når jeg opplever at situasjonen er på sitt mest klamme og klaustrofobiske, er det umulig ikke å forsøke å forestille seg hvordan det må ha vært for flyktningene, samtidig som jeg blir klar over absurditeten over at disse menneskene håpet på å være på vei mot trygghet og frihet, mens jeg er på forestilling. Selv om jeg befinner meg i et lasterom, er jeg tross alt i en trygg forestillings-situasjon. En form for moralsk ansvar, som jeg ennå ikke vet hvordan jeg skal omsette i verdier eller handling, melder seg og forsterker følelsen av ambivalens.

USIKKERHET SOM STRATEGI OG ØVELSER I DEMOKRATI

Nå som det har gått en del tid siden jeg så *Myke Øyne* for første gang, er det merkbart hvordan en teateropplevelse kan endre seg, og endre meg, når man først går inn for å arbeide med den. De myke øynene henger igjen som en viktig metafor –

6. «Viewpoints» er en arbeidsteknikk for koreografer, skuespillere, regissører og andre innenfor scenekunstheltet. Den er kjent for å inneholde kompositoriske metoder og knyttes som oftest opp til regissørene Anne Bogart og Tina Landau, se Bogart og Landau (2005).

eller kanskje som noe mer enn en metafor. Det står i kontrast til «et skarpt blikk». Det skarpe blikket tar vi i bruk når noe skal kritiseres og gås etter i sømmene. Og det finnes en tid for det skarpe blikket, på samme måte som det finnes en tid for de myke øynene, som skal hjelpe oss med å ta inn det store bildet.

I en artikkel som diskuterer en av Baumans siste utgivelser, *Culture in a Liquid Modern World* (2011), skriver Kjetil Røed:

Kunsten er ikke, i denne forstand, en ting så mye som den er materialiserte *perspektiver på andre ting*, på andre hendelser. Den er et reservoar for andre måter å se på enn de fremherskende. Den er, indirekte, også et reservoar for andre måter å tenke på – og andre måter å leve på enn de som til enhver tid dominerer et fellesskap eller et samfunn. (Røed, 2013, s. 19, original kursivering)

Enkelte verk kan med andre ord bidra med å ivareta de myke øynene og evnen til å sette seg inn i ulike måter å tenke på. Røed utdyper:

I kunsten kan både voksne og barn øves opp i å sette pris på kompleksitet og pluralisme – et mangfold av perspektiver – som en verdi i seg selv, ikke som et flytende kaos som ødelegger vår evne til å handle eller tenke, men som et reservoar for å øve oss i å tenke situasjoner annerledes enn de synes å være og dermed kunne forbedre den vi selv befinner oss i. (Røed, 2013)

Kanskje *Myke Øyne* i seg selv kan ses på som en slags øvelse i å bryte opp noen av de polariserte holdningene man bevisst eller ubevisst bærer på, og heller åpne opp for en pluralisme? De mange holdningene som formidles gjennom teksten, er vanskelig å fordøye og krevende å høre på når de fremføres på den måten det gjør. Men det er en slik pluralisme som også bidrar til å konstituere og opprettholde et demokrati.⁷

I arbeidet med denne analysen har jeg flere ganger blitt utfordret på hvordan jeg skriver og snakker om politikk og etikk, og i forlengelse av det har jeg innsett at jeg selv opererer med noen inndelinger som ikke er heldige, og som i verste fall motarbeider en pluralisme. Under overskriften «de polyfone utsagnene» deler jeg korets utsagn inn i et humanistisk, empatisk perspektiv og et politisk, konservativt perspektiv. Jeg har valgt å beholde denne formuleringen i teksten for å illustrere hvordan man i arbeid med en analyse, som tar for seg komplekse og politiske forestillinger som *Myke Øyne*, senere kan komme i konflikt med sine egne synspunkter.

7. Se også Siemke Böhnischs artikkel «Uenighetsdramaturgier – Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap» i denne antologien.

For nå i ettertid, på oppfordring om å ta inn det store bildet slik forestillingen instruerer meg i, ser jeg at denne inndelingen er problematisk. Jeg skaper et skille mellom det humanistiske og politiske, og setter de opp mot hverandre ved å si at det førstnevnte er empatisk og det sistnevnte er konservativt. Er det nødvendigvis slik? Når man skal forsøke å ha et godt debattklima rundt spørsmål som «hvor mange er for mange i ett land?» er det ikke fruktbart å operere med en slik inndeling.

I en situasjon som denne, der flyktningkrisen periodevis har preget nyhetsbildet i stor grad og skapt et høyt konfliktnivå i debatten rundt krisen, er det fristende å håpe på at det finnes noen som sitter på et svar eller en løsning. Når jeg går på forestillinger som tematiserer krisen, ønsker jeg innerst inne, for min egen og alle andres del, at regissør og kunstnere skal presentere en løsning på den massive humanitære og politiske utfordringen. Dette er en naiv holdning, men en som jeg tror flere tar med seg i møte med en slik problematikk. Jeg har lett for å glemme at før man kommer til de gode løsningene, krever det en prosess med å innhente informasjon, se det store bildet og bruke de myke øynene. Vi vet ikke alltid hva som bør gjøres, verken kunstnere eller tilskuere. Men som Jacques Rancière (2011) skriver, og som forestillinger som *Myke Øyne* arbeider med, så handler det om å skape en transformasjon fra en passiv til aktiv holdning i møte med de aktuelle krisene.⁸

We no longer live in the days when playwrights wanted to explain to their audience the truth of social relations and ways of struggling against capitalist domination. But one does not necessarily lose one's presuppositions with one's illusions, or the apparatus of means with the horizon of ends. On the contrary, it might be that the loss of their illusions lead artists to increase the pressure on spectators: perhaps the latter will know what to be done, as long as the performance draws them out of their passive attitude and transform them into active participants in a shared world. [...] Even if the playwright or director does not know what she wants the spectators to do, she at least knows one thing: she knows that she must *do one thing* – overcome the gulf of separating activity from passivity. (Rancière, 2011, s. 11–12, original kursivering)

Dette markerer også en måte å komme seg ut av en politisk fatigue som tilslører blikket vårt på – en fatigue som på sitt verste hindrer oss i å anvende både det skarpe blikket og de myke øynene.

8. Artikkelen «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger» av Jeppe Kristensen (i denne antologien) tar også for seg hvordan man kan skape forandring i en verden som er hyperkompleks sett fra kunstnernes ståsted.

LITTERATUR

- Aristoteles. (1997). *Om diktekunsten*. Oslo: Grøndahl og Meyers Forlag.
- Artilleriet Produksjoner. (2016). *Myke Øyne* [Teaterforestilling]. Regi: Thomas Holtermann Østgaard. Manus: Kate Pendry. Fredrikstad: Kulturnett.
- Balme, C. B. (2008). *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Z. (2001). *Flytende modernitet*. Oslo: Vidarforlaget.
- Bauman, Z. (2011). *Culture in a liquid modern world*. Cambridge: Polity Press.
- Bogart, A. & Landau, T. (2005). *The viewpoints book*. New York (NY): Theatre Communications Group.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: Finding hope at the theatre*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Grehan, H. (2009). *Performance, ethics and spectatorship in a global age*. Houndmills, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Godzimirski, J. M. (2015, 9. november). Flyktningkrise i Europa: Hva står på spill? *NUPI*, 20. Hentet fra <http://www.nupi.no/Skole/HHD-Artikler/2015/Flyktningkrise-i-Europa-hva-staar-paa-spill>
- Koturne. (u.å.). I *Store Norske Leksikon*. Hentet 21. mars 2019 fra <https://snl.no/koturne>
- Kyndrup, M. (2010). Teatret: Medialitet, utsigelse – og *Hamlet*. *Peripeti*, (14), 117–124.
- Lauritsen, E. N. (2015, 28. august). 71 flyktninger funnet døde i lastebil i Østerrike. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/verden/i/ma5E/71-flyktninger-funnet-dode-i-las-tebil-i-Osterrike>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Müller, J.-W. (2016). *Hva er populisme?* Råde: Heinesen Forlag.
- Pavis, P. (1998). Chorus. I P. Pavis, *Dictionary of the theatre: Terms, concept and analysis* (s. 53–55). Toronto, Ontario: University of Toronto Press.
- Pendry, K. (2016). *Myke Øyne*. u.s.: u.f.
- Polyphony. (2001). I S. Sadie (red.), *The new grove dictionary of music and musicians* (2. utg.). London: Macmillan Publishers.
- Rancière, J. (2011). *The emancipated spectator*. London/New York (NY): Verso.
- Røed, K. (2013, 8. november). Fast stoff i en flytende modernitet. I S. H. Hammer & R. Engelsen (red.), *Kunstløftet*, (2), s. 18–19, bilag til *Morgenbladet*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/documents/10157/dbffb68c-c4fe-4754-91dc-9b22fb08635c>
- SAND-festivalen. (2017). *Artilleriet Produksjoner (NO): Myke Øyne*. Hentet fra <http://sandfestival.no/at/>
- Skogli, N. (2014). *Mellom nærhet og avstand: Opplevelsesorienterte forestillingsanalyser av Minnes Museum av NIE og Omsorg av Goksøy & Martens* (Masteroppgave). Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Teigen, K. H. (2016, 12. desember). Skam. I *Store Norske Leksikon*. Hentet 24. april 2018 fra <https://snl.no/skam>

3

Uenighetsdramaturgier

Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap

SIEMKE BÖHNISCH

SAMMENDRAG Hvordan kan samtidsteater bli arena, laboratorium og katalysator for «uenighetsfellesskaper» (Iversen, 2014)? I denne artikkelen drøfter jeg teatersituasjonens potensial for uenighetsfellesskap og ser uenighet *i* forestillinger i relasjon til uenighet *om* forestillinger før jeg analyserer to eksempler på «uenighetsdramaturgier». I de kontekstsensible analysene undersøker jeg hvordan publikumets interne uenighet kommer til uttrykk, og hvordan det dramaturgisk legges til rette for denne uenigheten.

NØKKEORD samtidsteater | kontroversielle temaer | uenighetsfellesskap | dramaturgi | offentlighet

ABSTRACT How can contemporary theatre become an arena, laboratory and catalyst for «communities of disagreement» (Iversen, 2014)? In this article I discuss the potentials of the theatre situation to facilitate communities of disagreement and look at disagreement *in* the auditorium in relation to disagreement *about* performances, before I analyze two examples of «dramaturgies of disagreement». In context sensible analyses I examine how disagreement within the audience manifests and how it is facilitated dramaturgically.

KEYWORDS contemporary theatre | controversial issues | community of disagreement | dramaturgy | public sphere

INTRODUKSJON

Ideen om at fellesskap hviler på delte verdier har blitt nærmest enerådende i vår samtid. Hvordan kan fellesskap romme uenighet og konflikt? Og hvordan kan samtidsteateret bli til en arena for uenighetsfellesskap? Jeg ble interessert i et syn på fellesskap som framhever uenighetens betydning, da jeg forsket på teater etter terrorangrepene 22. juli 2011. Nærmere bestemt kom jeg over begrepet uenighetsfellesskap (Eriksen, 2010) da jeg skulle beskrive kvaliteten på en situasjon som jeg ble dradd inn i som tilskuer av forestillingen *Breiviks Erklrning* (Rau, 2012).¹ Jeg skriver «dradd inn i» fordi situasjonen traff meg nokså uforberedt, og det var krevende  stå i den. Samtidig oppfattet jeg der-og-da at det skjedde noe betydningsfylt, noe jeg ikke hadde opplevd i andre sammenhenger etter 22. juli, og som jeg ikke var klar over at jeg hadde savnet.

Breiviks Erklrning (tysk for Breiviks forklaring) er en minimalistisk, konseptpreget forestilling i form av en *reenactment* av gjerningsmannens forklaring i retten. Forestillingen er svært tilbakeholden med  kommentere, fortolke eller forklare terrorangrepet og terroristen. Det publikum fr presentert og lytter til, er terroristens egne forklaringer. Samtidig er både han som person og den konkrete situasjonen som forklaringen er gitt i, «trukket fra» gjennom en rekke dramaturgiske og skuespilltekniske grep.² Den kvinnelige skuespilleren, tysk-tyrkiske Sascha . Sydan, etterligner ikke Breivik eller situasjonen i rettssalen. Det er som om hun legger teksten som sådan fram for oss og samtidig lytter til den. Forestillingens lavmælte, nesten usynlige, men ikke desto mindre finjusterte estetiske strategier fører publikum både inn i teksten og holder den på avstand. Den høyst problematiske og konfliktfylte lytteposisjonen blir dermed forestillingens omdreiningpunkt.³

En integrert del av forestillingskonseptet er en paneldiskusjon som settes i gang rett etter det sceniske forløpet, og som etter hvert også åpnes for bidrag fra publikum. Da jeg så forestillingen høsten 2012⁴ på Theaterdiscounter, et velrenommert lavbudsjett spillested for eksperimentelt fri scenekunst i Berlin, ble denne publikumsdiskusjonen svært heftig og opphetet. Selv om menneskene som satt i salen tilsynelatende representerte en relativt homogen såkalt kulturelite, gikk mitt bilde av et samstemt *vi* fort i oppløsning etter at diskusjonen hadde kommet i gang. Folk var rykende uenige om mye. Diskusjonen og uenighetene dreide seg i liten grad

1. *Breiviks Erklrning* hadde urpremiere 19. oktober 2012 i Weimar, Lichthaus Kino.

2. For en grundig beskrivelse og analyse av konteksten og forestillingen se Böhnisch (2014a).

3. For min egen del klarte forestillingen  sette i gang et indre uenighetsfellesskap som jeg har beskrevet og analysert nærmere i Böhnisch (2014a).

4. 27. oktober 2012.

om selve forestillingen, som i forkant hadde vært svært omstridt i en større medial offentlighet, men først og fremst om hvordan man skal fortolke og forholde seg til terrorhendelsene her-og-nå i lys av en aktuell samfunnssituasjon.

Da jeg dro til Theaterdiscounter den dagen, hadde jeg ikke sett for meg at jeg aktivt skulle stå fram i en offentlig debatt. Det kan være vanskelig å bidra med et uforberedt muntlig innlegg i en uvant offentlig situasjon – jeg kjente ikke spillestedet og heller ikke noen av de ca. 130 menneskene som var til stede i salen. Enda mer krevende blir det når temaet er så følelsesladet. Likevel opplevde jeg på et tidspunkt i debatten at jeg var nødt til å hoppe i det og be om mikrofonen. Åpenbart var jeg ikke alene om det, for mange ulike stemmer kom fram i løpet av diskusjonen. Og det sluttet ikke der. Etter at debatten i salen ble avsluttet, ble mange igjen og fortsatte samtalen i teaterets kafé, både publikum, kunstnerne og arrangørene. Hvor kom engasjementet fra?

UENIGHETSFELLESSKAP

Lars Laird Iversens minimaldefinisjon av et *uenighetsfellesskap* er «en gruppe mennesker med ulike meninger, som er i en felles prosess for å løse et problem eller en utfordring» (Iversen, 2014, s. 12). Forestillingen *Breiviks Erklæring* skapte en fornemmelse av å være kastet inn i en felles situasjon som krevde stillingtagen og handling. En opplevelse av at det angår oss her-og-nå, ikke bare fordi samfunnet er rammet av en tragisk hendelse (publikum i Tyskland følte seg åpenbart også rammet av terrorangrepene 22. juli), men fordi det som hadde skjedd, har noe å si for vår samtid, vårt samfunn og den aktuelle politiske og samfunnsmessige situasjonen i Europa. Ikke delte meninger eller verdier, men delte problemer og en felles arena ga grunnlag for engasjementet og opplevelsen av å delta i et betydningsfylt fellesskap.

Iversen kritiserer i boken *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling* (2014) ideen om at fellesskap, både store forestilte fellesskap (som nasjoner) og mindre, ansikt-til-ansikt fellesskap (som klasserom), er basert på felles verdier. Han mener at den allment rådende *verdiretorikken* tar feil, rent deskriptivt, og at den i tillegg har farlige konsekvenser (Iversen, 2014, s. 11). Blant annet fører den til «dypere og mer fastlåste skillelinjer mellom grupper og folk» (Iversen, 2014, s. 11).

Iversen har utviklet ideen om uenighetsfellesskap med utgangspunkt i ansikt-til-ansikt samhandlingsgrupper, nærmere bestemt i sin forskning på samhandling i klasserom, basert på klasseromsobservasjon, særlig i multikulturelle skoler. Derfra utvidet han teorien til å omfatte både et mikro- og et makronivå. Mikronivået handler om individer som et indre uenighetsfellesskap (Iversen, 2014, kapittel 1,

s. 28–61), mens makronivået handler om nasjonale fellesskap (Iversen, 2014, kapittel 3, s. 114–168). Et idealtypisk uenighetsfellesskap er ifølge Iversen:

[E]n gruppe mennesker

1 som er kastet sammen i et skjebnefellesskap

2 med ureduserbar, men ikke-voldelig uenighet seg i mellom [sic],

3 og som står overfor en prosess som med nødvendighet innebærer et valg av felles handling.

(Iversen, 2014, s. 14–15)

Demokratiske stater med en fungerende offentlighet kommer, ifølge Iversen, «svært nær et idealtypisk uenighetsfellesskap» (Iversen, 2014, s. 15).

OFFENTLIGHETEN I DAG – BEHOV FOR UENIGHETSARKITEKTER

Men har vi en fungerende offentlighet i dag? De aktuelle utviklingene i Europa og USA gir grunn til bekymring. Det offentlige ordskiftet har blitt mer og mer fragmentert og polarisert. Dessuten fungerer digitale sosiale medier, som teknologisk gir mulighet til bred demokratisk deltakelse, altfor ofte som ekkokamre. Og når noen skriker høyere, blir mange andre stumme. Rommet for å møte eller iakttas legitime meningsmotstandere skrumper. Er vi på vei mot et såkalt *postfaktuelt* samfunn der det blir unødvendig å lytte til meningsmotstandere når disse har blitt til fiender?

Om og hvordan denne utviklingen henger sammen med den rådende *verdiretorikken* og en rigid håndtering av normer for politisk korrekthet, er et omstridt tema, men det er påfallende at det nå eksisterer side om side. Studenter forteller meg at de avstår fra å ytre seg politisk på sosiale medier der de kan identifiseres med fullt navn, både fordi de er redde for hatefulle kommentarer og for å bli stemplet som rasister. Dessuten er de også bekymret for at deres ytringer kan googles i uoverskuelig framtid, blant annet av potensielle arbeidsgivere. Rommet for meningsbryting ser ut til å være presset fra flere kanter.

Jeg vil spesielt framheve to tilsynelatende motstridende tendenser som snevrer inn uenighetsrommet fra hver sin kant. På den ene siden opplever vi en økende bruk av hatretorikk, verbale trusler og personsjikaner i det offentlige (digitale) rommet, kommentarfeltene, sosiale medier etc. Denne tendensen har i den seneste tid fått en ny dimensjon idet den mer og mer gjenfinnes i politisk retorikk fra valgte statsledere og politikere som stiller til valg i de vestlige demokratiene. På den andre siden har det utviklet seg en økt forståelse av at enkeltindivider og grup-

per har krav på å bli skjermet fra ytringer, bilder og tekster, inkludert kunst av alle sjangre, som kan utløse ubehag, usikkerhet, psykiske problemer eller oppleves som krenkende.

Et konkret utslag av denne utviklingen er såkalte *trigger warnings* og *safe spaces*, som er utbredd ved amerikanske universiteter, og som i skrivende stund også sprer seg til teatre, både i USA og Storbritannia.⁵ I Norge har vi ikke kommet like langt, men mitt inntrykk er at vi er i en lignende utvikling. Mange av konfliktene rundt kunst etter 22. juli peker i denne retning.⁶

De to nevnte tendensene ser ut til å være direkte motstridende, og man kunne tro at den sistnevnte, økende krav på skjerming, er en reaksjon på den førstnevnte – økende hatretorikk. Men *trigger warnings* og *safe spaces* ble ikke innført i omgivelser der hatretorikk er framtreddende, tvert imot. De ble innført ved utdanningsinstitusjoner, og nå også ved teatre, for å skjerme studenter og tilskuere fra potensielle psykiske virkninger i møte med litterære tekster, visuell kunst og teaterforestillinger (*trigger warnings*) og såkalte *mikroaggresjoner* i hverdagskommunikasjon (*safe spaces*). Til og med sistnevnte finnes det nå eksempler på i teatre i USA. En amerikansk teaterleder, Susan Medak ved Berkeley Repertory Theater, kommenterer trenden slik: «We have a generation coming of age that expects to be protected from discomfort, and a lot of companies succumb to that» (Medak i Paulson, 2018).

Jeg vil forsøksvis formulere en fellesnevner for disse to disparate tendensene. Både i hatretorikk og i krav på skjerming trumfer det affektive, emosjonelle og personlig-psykiske ut det saksorienterte. Den førstnevnte møter ubehaget med aggresjon, det sistnevnte med tilbaketrekning eller unngåelse. Dessuten er begge tendensene knyttet til en «identitetifisering» (!) (Iversen, 2014, s. 154). Jo mer en ytring eller holdning er definert som et spørsmål om personlig identitet, jo vanskeligere blir det å åpne opp for legitim uenighet og meningsbrytning.

Om vi følger Iversens idé om betydning av *uenighetsfelleskap* for demokratisk samhandling, blir svaret på den aktuelle situasjonen og de beskrevne tendensene ikke å insistere på felles verdier, men å skape, forbedre og vedlikeholde gode rammer for uenighet. Mange kan bidra til det, men noen har mer makt og større muligheter. Sosiologen Iversen nevner lærere, politikere og avisredaktører som sentrale eksempler på folk med et spesielt ansvar for å ta på seg jobben som *uenighetsarkitekter* (Iversen, 2014, s. 27). Hva om vi tilføyer teaterfolk på denne listen?

5. Utbredelse av *trigger warnings* til teatre ledsages av en debatt i engelskspråklige medier, se for eksempel Paulson (2018).

6. Se også Karl Olav Segrov Mortensens bidrag i denne antologien: «Kunst i det offentlige rom: Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli», og Böhnisch (2019).

FRA ET NORMATIVT BAKTEPPE TIL EN DESKRIPTIV TILNÆRMING

Et bakenforliggende normativt spørsmål er da hvilken funksjon teateret skal ha i dagens samfunn. I den senere tid har vi kommet langt – kanskje altfor langt – i en (kultur)politisk utvikling der kunst, særlig offentlig subsidiert kunst, som det meste av samtidsteateret er, forventes å ha konkret samfunnsnytte for å kunne legitimeres kulturpolitisk.⁷ Her ligger det en implisitt fare for å låse kunsten til et instrumentalistisk kunstsyn.

Når jeg i det følgende undersøker nærmere hvordan samtidsteateret kan være arena, laboratorium eller katalysator for uenighetsfellesskap, vil jeg derfor sette parentes rundt det normative perspektivet. Jeg ønsker ikke å tilskrive teaterkunstnere *ansvar* eller *plikt* til være uenighetsarkitekter, men vil heller nærme meg deskriptivt ved å spørre hvilke mediale forutsetninger teateret har for å romme eller legge til rette for uenighetsfellesskap og se nærmere på utvalgte eksempler på det jeg vil kalle for uenighetsdramaturgier. Hvordan kommer uenighet innad i et teaterpublikum til syne? Hva trigger den? Hvordan legges det dramaturgisk til rette for denne uenigheten?

TEATERSITUASJONEN SOM RAMME FOR UENIGHETSFELLESSKAP

Uenighetsfellesskap oppstår i og gjennom samhandling. Jeg tar med meg dette handlingsorienterte, pragmatiske perspektivet til Iversen (2014). Samhandling på teater skjer både i prøveprosesser og i forestillingssituasjoner. I denne artikkelen konsentrerer jeg meg om den offentlige forestillingssituasjonen og dens kontekster.⁸

Teater som kollektiv kunstform disponerer et spesifikt offentlig rom. Dette rommet er forholdsvis overskuelig, håndgripelig og konkret sammenlignet med mange andre medier. Det skaper en kollektiv og offentlig ansikt-til-ansikt-situasjon, en situasjon som potensielt er sosialt forpliktende og ansvarliggjørende. Ansvar blir forsterket gjennom den resiproke avhengigheten mellom å *spille for* (aktører) og å *se på/lytte til* (tilskuere).

7. Som illustrasjon av denne tendensen kan den (i skrivende stund) nyeste forskningssatsingen til Norsk kulturråd og Statens Kulturfond, Danmark, nevnes. Programmet «Kunst og sosiale fellesskap» fokuserer på «kunsts *verdi* og *effekt* på individ- og samfunnsnivå» (Kulturrådet, 2018, min kursivering).

8. Det hadde også vært interessant å anvende teorien om uenighetsfellesskap på prøveprosesser, men det ligger utenfor rammen til denne artikkelen. For en beslektet tilgang se Anne Eriksens artikkel i denne antologien, «*Scenesatt ulikhet*», som anvender uenighetsfellesskapsbegrepet på samarbeid mellom teaterutdanning.

Teatersituasjonen er basert på ritualer og spilleregler for samhandling som kan skape en fornemmelse av å *sitte i samme båt* – forut for og uavhengig av delte meninger eller verdier. Denne samhandlingen kan framstå som robust og skjør på samme tid. Robust – fordi publikum som regel er opptatt av å oppfatte og handle i tråd med teaterets ritualer og forestillingens spesifikke spilleregler.⁹ Skjør – fordi feedbacksløfene mellom aktører og tilskuere er dynamiske (Böhnisch, 2012; Fischer-Lichte, 2004), og fordi den kollektive her-og-nå-situasjonen innebærer muligheten for at noen (eller mange) ikke følger spillereglene som forestillingen er avhengig av for å fungere. Det gjelder for øvrig alle typer teater, også interaktive former. Det skjer ikke ofte, men et teaterpublikum har som regel mulighet til å forstyrre, avbryte eller ødelegge en forestilling med relativt enkle virkemidler.

At samhandling på teater i de fleste tilfeller er robust og samtidig innebærer en potensiell skjørhet, gir en spesifikk ramme for uenighetsfellesskap. Publikum sitter i samme båt og opplever å være medansvarlige for båten, samtidig som det prinsipielt er mulig å forlate denne båten underveis og/eller å få den til å synke – uten å gå under med den. Teatersituasjonen gir dermed *fornemmelsen* av å være *kastet inn i et skjebnefellesskap*, men den gir større frihet til å tre inn og ut av den enn de fleste skjebnefellesskap utenfor teateret gir. Jeg antar at det kan bidra til at teateret kan brukes som laboratorium for uenighet på områder der det av ulike grunner er vanskelig eller umulig å få til et uenighetsfellesskap i en større offentlighet.¹⁰

Teatersituasjoner ligner Iversens klasseromssituasjoner: Det er ansikt-til-ansikt-samhandlingsgrupper på et mellomnivå mellom individ og samfunn. Men mens klasserommet, inkludert dramapedagogiske opplegg i klasserommet,¹¹ kan fungere som en trygg øvingsarena for uenighet og senere samfunnsdeltakelse, finnes det mye mindre trygghet i den offentlige teatersituasjonen. I den grad teaterforestillinger legger opp til at publikums interne og substansielle uenighet trer fram her-og-nå i teaterets offentlige rom, er ikke denne situasjonen risikofri og en ren øvelse for uenighet for senere samfunnsdeltakelse – det *er* samfunnsdeltakelse der-og-da.

9. For et grundig beskrevet eksempel på slike spesifikke spilleregler se Jeppe Kristensen artikkel i denne antologien, «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger».

10. Jeg beskriver her de forutsetningene som ligger i teater som medium. Om teateret faktisk kan brukes som et slikt laboratorium for uenighetsfellesskap, vil selvfølgelig også være avhengig av noen overordnede politisk-kulturelle rammefaktorer som ligger utenfor denne artikkelens fokus, for eksempel spørsmålet om rammefaktorer i autoritære versus demokratiske stater.

11. Iversen nevner ikke eksplisitt dramapedagogikken, men det er tydelig at kreative prosesser er en viktig dimensjon i hans idé om uenighetsfellesskap. Dessuten anbefaler han enkelte dramapedagogiske metoder som øvelser i klasserommet, blant annet rollespill (Iversen, 2014, s. 167).

Mitt inntrykk er at uenighet innad i et teaterpublikum til og med kan oppleves som *mer krevende* enn i mange andre offentlige settinger, kanskje fordi teateret skaper en så konkret og anskuelig mikro-offentlighet med høy grad av ansvarliggjøring av den enkelte for den delte sosiale situasjonen. I tillegg kommer teaterets tradisjonelle status som «offentlighetens symbolske sted» (Lehmann, 2004, s. 50, min oversettelse). En uenighet på dette stedet kan framstå som spesielt alvorlig selv om antall involverte tilskuere på teateret ikke kommer i nærheten av antall tilskuere eller lesere i massemediene.

UENIGHET I OG UENIGHET OM TEATERFORESTILLINGER

I tillegg til en uenighet innad i et tilstedeværende publikum, det vil si innenfor rammene til den teatrale begivenheten i teatersalen,¹² kan det oppstå uenighet *om* teaterforestillinger utenfor salen. Teaterkritikken har tradisjonelt hatt den institusjonaliserte rollen å fremme kritisk refleksjon og uenighet *om* forestillinger. Men mens den profesjonelle kritikken, av mediestrukturelle og -økonomiske grunner, er på vikende front, finnes det også en annen type debatt om teaterforestillinger i en større medial offentlighet. Slike debatter oppstår jevnlig om såkalte *kontroversielle* forestillinger.¹³ Disse debattene er ofte preget av at mange som uttaler seg, har sterke meninger om en forestilling uten å ha sett eller opplevd den. Utgangspunktet for slike debatter kan være forestillingens tema, stoff, konsept eller enkelte sceniske elementer som har blitt omtalt i offentligheten.¹⁴

I tilfelle *Breiviks Erklæring* (Rau, 2012) oppsto det både uenighet innad i publikum *i* salen og uenighet *om* forestillingen utenfor salen, i mediene og i forestillingens institusjonelle kontekst. Det var påfallende at uenigheten som jeg opplevde som en blant publikum *i* salen, var av en helt annen art enn uenigheten *om* forestillingen i en større medial offentlighet. Debatten som jeg deltok i, dreide seg om hvordan vi burde forholde oss til terrorangrepet og terroristen, i hvilken sammenheng den står med den politiske og samfunnsmessige virkeligheten i Europa i dag, om oss som satt i salen og vårt forhold til det vi nettopp hadde lyttet til, mens debatten *om* forestillingen dreide seg om det var forsvarlig eller tillatt å bruke ter-

12. For enkelthets skyld bruker jeg her betegnelsen «i teatersalen». Med det mener jeg alle former for fysiske spillesteder der teaterforestillinger kan utspille seg for et ko-present publikum.

13. Når forestillinger blir betegnet som *kontroversielle*, er det ofte uklart om de blir kontroversielle gjennom en skandaliserende mediedekning, eller om de er kontroversielle uavhengig av en slik mediedekning.

14. I skrivende stund, høsten 2018, foregår det for eksempel en slik debatt om Pia Maria Rolls siste produksjon, *Ways of Seeing* (2018).

roristens erklæring på en teaterscene, og om kunstnerne gjorde seg til talerør for terroristen. Med andre ord, debatten *om* forestillingen tok ikke høyde for dissenserfaringene som forestillingen *Breiviks Erklæring* la til rette for i forestillingen. Uenighetsfellesskapet som oppsto i salen, kom i stand på tross av og ikke på grunn av striden *om* forestillingen.¹⁵

Men det finnes også teater der uenighet i og uenighet om forestillingen ikke lar seg skille så lett som i tilfellet *Breiviks Erklæring*. Scenekunst kan operere på flere nivåer samtidig, for et fysisk tilstedeværende publikum og samtidig for en større (masse)medial offentlighet. Noen scenekunstnere, særlig innenfor aktivistiske og intervensjonistiske former, arbeider med et komplekst vekselspill eller en hybrid sammenblanding av disse nivåene. Det gjelder for eksempel for Morten Traaviks (1971–) «hyperteater» og for mange av Christoph Schlingensiefs (1960–2010) arbeider. Schlingensief var en av de mest kjente foregangsfigurene internasjonalt for en scenekunstnerisk aktivisme der uenighet blant et fysisk tilstedeværende publikum ofte var direkte sammenvevd med uenighet om aksjonene i en større massemedial offentlighet.¹⁶

Når man overfører ideen om uenighetsfellesskap (Iversen, 2014) på samtidsteateret, kan den altså anvendes både på det som skjer i salen og på offentligheten rundt forestillinger. Når jeg i det følgende velger å begrense fokuset på uenighet i teatersalen, skjer det fordi jeg ønsker å se nærmere på hvordan denne uenigheten kan komme til uttrykk, og hvordan det dramaturgisk legges til rette for den.

Jeg ser i det følgende på to produksjoner med hver sin uenighetsdramaturgi som utfolder seg i teatersalen: *Verrücktes Blut*¹⁷ (Erpulat, 2010) og *Terror* (Schirach, 2015). Til forskjell fra mitt innledende eksempel, *Breiviks Erklæring* (Rau, 2012) der det sceniske forløpet som ble presentert av skuespilleren på scenen, var en katalysator for den *etterfølgende* publikumsdiskusjonen, utspiller uenigheten seg her parallelt med eller som en del av det sceniske forløpet. Begge tar opp og arbeider med aktuelle *kontroversielle temaer*, men samtidig har de ikke blitt oppfattet som kontroversielle forestillinger i ovenfor nevnte forstand. Tvert imot, de har hatt stor suksess og nådde en betydelig større offentlighet enn det som er vanlig for samtidsteateret. Jeg låner her en beskrivelse av det som kjennetegner kontroversielle temaer fra et veiledningshefte for lærere:

15. For en inngående drøfting av kontroversen om forestillingen, se Böhnisch (2014a, 2014b, 2019).

16. Et godt eksempel for en direkte sammenblanding av uenighet om og uenighet i forestillingen er Schlingensiefs berømte aksjon *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* (9.–16. Juni 2000 i Wien, Østerrike), dokumentert i filmen til Paul Poet (2015).

17. Det er vanskelig å oversette tittelen til norsk, ordrett: *Galt/forrykt blod* (min oversettelse).

Kontroversielle tema beskrives ofte som konflikter eller problemer som er aktuelle, vekker sterke følelser og bidrar til motstridende forklaringer og løsninger avhengig av ulike overbevisninger, verdier og/eller konkurrerende interesser. De har derfor en tendens til å skape splid i samfunnet. Slike tema er ofte svært kompliserte og umulig å avklare bare ved å legge frem fakta. (Utdanningsdirektoratet, 2017, s. 13)

Det finnes mange ulike måter å behandle og bearbeide kontroversielle temaer på på teaterscenen.¹⁸ I det følgende skal vi se hvordan det dramaturgisk tilrettelegges for at uenighet innad i publikum får rom i teatersalen, og, ikke minst, hvordan denne uenigheten kommer til uttrykk.

EN LATTERKAMP

Det trengs ikke en eksplisitt debatt for at teaterpublikumets interne uenighet kommer til uttrykk i teatersalen. Selv om publikum er plassert i en tradisjonell tilskuerposisjon der dets oppgave er å se på og å lytte til det som foregår på scenen, åpner den kollektive tilstedeværelsen¹⁹ opp for at uenighet kan komme til uttrykk på andre måter.

Sesede Terziyan [skuespiller i *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010)]: «Kan dere huske den forestillingen – publikumet var veldig blandet, kanskje 20 ungdommer, resten voksne og et veldig konservativt publikum – her i Ballhaus [Naunynstraße i Berlin].»

Gregor Löbel [skuespiller i *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010)]: «Skoleelevene satt nesten alle på de første radene, de voksne bak, og det oppsto en slags fight om fortolkningsmakten [tysk: Deutungshoheit] over stykket – hva man ler av. De voksne lo alltid når elevene var stille, og omvendt gapskrattet elevene når de voksne tiet.»

Sesede Terziyan: «Slik som vi kjempet med hverandre på scenen, var det en kamp i publikum. En latterkamp.»

(I Becker & Wildermann, 2011, min oversettelse)

18. Se også Nina Helene Skoglis bidrag «Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene» og Jeppe Kristensen bidrag «Uhåndgribelige konflikter» i denne antologien.

19. Her anvender jeg et performativt syn på teater med fokus på publikums sansbare (re)aksjoner der-og-da i salen, jf. Fischer-Lichte (2004) og Böhnisch (2012).

Verrücktes Blut (Erpulat, 2010; Erpulat & Hilje, 2010) ble utviklet av regissøren Nurkan Erpulat og dramaturgen Jens Hilje fritt etter den franske TV-filmen *La journée de la jupe* (Lilienfeld, 2009).²⁰ Handlingen foregår i et klasserom, men teaterscenen på Ballhaus Naunynstraße i Berlin er så å si tom, med bare noen stoler som minner om skoleinteriør, og et tungt flygel som henger mange meter over scenen. I starten ser vi hvordan skuespillerne skifter klær og inntar rollene som henholdsvis syv elever, fem gutter og to jenter (en av dem med hijab), og en lærerinne. Etter klesskiftet framføres det en kanon av «Kanakengesten» («pakkisgester», min oversettelse) (Erpulat & Hilje, 2010, s. 49) ved scenekanten, et repertoar av gester som stereotypisk maner fram bildet av «ghettoungdom»: «*Snyte seg, spytte ut, rette på pikken, rette på hårstylen, sjekke opp/flirte, snakke-i-mobil, snakke-om-sex, fuck you-pøbling*» (Erpulat & Hilje, 2010, s. 49, original kursivering, min oversettelse), før handlingen i klasserommet starter. Elevene er uregjerlige, oppfører seg pøbelaktig, banner grovt og trakasserer en av jentene. Når lærerinnen forsøker å forsvare jenta, kjefter jenta like grovt og truende på lærerinnen. Kort, gjennom språk, adferd og handlinger spilles stereotypisk ut bildet av voldsberedt «problemungdom» med «innvandrerbakgrunn».

Lærerinnen er sjanseløs når hun prøver å sette i gang den årlige prosjektdagen som denne gangen skal ta form av teaterundervisning viet den tyske klassiske forfatteren Friedrich Schiller, hans berømte ideer om estetisk danning og hans «Sturm-und-Drang»-drama *Die Räuber* fra 1781.²¹ Konfliktene eskalerer raskt, og når det dukker opp en pistol fra sekken til en av guttene, havner den i lærerinnens hender. Gjennom makten som våpenet gir henne, snubler hun inn i og forvandler seg til en slags dannelsesterrorist. Med trukket våpen tvinger hun elevene til å delta i undervisnings- og opplysningsprosjektet sitt. De leser og spiller utvalgte scener til dramaet *Die Räuber*, som handler om moralsk frihet og om etiske grunner til å angripe det bestående systemet. Men selv om det avfyres flere skudd, en av elevene blir skadd og alle er vettskremte, klarer ikke lærerinnen å kvitte seg med motstanden, og det forblir en kamp på mange plan, både mellom elevene og lærerinnen, elevene seg imellom, mellom den mest dominerende eleven og resten, en jente og guttene.

Verrücktes Blut ble utviklet ved Ballhaus Naunynstraße, et off-teater i Berlin som har profilert seg som *postmigrantisk teater*. Begrepet ble lansert av Shermin

20. *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) var en koproduksjon av Ballhaus Naunynstraße og Ruhrtriennale og hadde urpremiere 2. september 2010 i Gebläsehalle Duisburg-Nord (i rammen av Ruhrtriennale). Scenografi og kostyme var ved Magda Willi.

21. Dramaet finnes i norsk oversettelse av Jens Bjørneboe fra 1967 med tittelen *Morderne* (Schiller, 1967).

Langhoff, som grunnla teateret i 2008 og var dets kunstneriske leder fram til 2013.²² Kort sagt betegner det et teaterarbeid som tar høyde for pluraliseringen av samfunnet gjennom migrasjon. Begrepslogikken og -agendaen minner om det i nordisk sammenheng mer kjente begrepet «postkolonial». Et postmigrantisk perspektiv prøver å hybridisere den hegemoniale diskursen om migrasjon, å overskride eller rokke ved etablerte binære kategorier i denne diskursen og kaste lys på forhandlinger om tilhørighet, representasjon og samfunnsdeltakelse i dagens samfunn (Foroutan, Karakayali & Spielhaus, 2018).²³ Postmigrantisk teater bringer ikke bare migrasjon opp som tema på scenen, det gir også rom for kunstnere som i kunstsystemet som regel framstår som «de migrasjonsandre» og som ofte er andre- og tredje-generasjonsinnvandrere, som selv aldri har gjort erfaringen med å migrere. Dessuten prøver postmigrantisk teater å nå ut til et mer sammensatt og «hybrid» publikum.

Stykket *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010) og teaterforestillingen (Erpulat, 2010) ble en enorm suksess, både i den etablerte scenekunstoffentligheten og hos et bredt publikum. Forestillingen (Erpulat, 2010) ble invitert til prestisjetunge Theater-treffen og til Mühlheimer Theaterstage i 2011 der den vant publikumsprisen. Samme år ble teksten (Erpulat & Hilje, 2010) kåret til årets tyskspråklige teaterstykke («Stück des Jahres 2011»),²⁴ og den ble deretter iscenesatt ved mange andre teaterhus. Forestillingen ved Ballhaus Naunynstraße ble spilt for fulle hus gjennom mange sesonger, og nådde en enda større offentlighet gjennom et TV-opptak som ble vist på flere tyske TV-kanaler²⁵ og på storskjerm som gratis *public viewing* midt i Berlin,²⁶ samt gjennom invitasjon til en rekke internasjonale festivaler. Kritikerne var samstemte om at *Verrücktes Blut* «traff en nerve i tiden» (Salzmann, 2012, s. 2).²⁷

Den fiktive handlingen i *Verrücktes Blut* er ikke eksplisitt koblet til, men ses ofte i sammenheng med en akutt offentlig kontrovers som hadde blitt utløst i Tysk-

22. Langhoff lanserte begrepet postmigrantisk teater først som kurator ved teateret HAU – Hebbel am Ufer i forbindelse med festivalen/prosjektet «Beyond Belonging» i 2008.

23. Begrepet postmigrantisk (om samfunnet og perspektiver på samfunnet) er nå etablert langt utover teater- og kulturfeltet i tyskspråklig samfunnsdebatt og akademisk forskning (blant annet i migrasjonsforskningen). Se for eksempel Foroutan, Karakayali og Spielhaus (2018), som begynner innledningskapitlet (Foroutan et al., s. 9–16) med å henvise til Shermin Langhoffs teaterarbeid og begrepet postmigrantisk teater.

24. En årlig kåring i tidsskriftet *Theater heute*, foretatt av en rekke anerkjent teaterkritikere.

25. Første gang sendt 6. august 2011 på 3sat. TV-opptaket er i etterkant gitt ut som DVD, Erpulat & Hilje (2012).

26. På storskjerm til Sony Center ved Potsdamer Platz, 13. mai 2012.

27. Etter stykkutviklingen og urpremieren ved Ballhaus Naunynstraße ble *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010) også satt opp ved en rekke andre teatre/kunstneriske ensembler. Jeg refererer i denne artikkelen til stykketeksten (Erpulat & Hilje, 2010) og til ur-iscenesettelsen ved Ballhaus Naunynstraße (Erpulat, 2010) som jeg har sett TV-opptaket (Erpulat & Hilje, 2012) av.

land av boken *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*²⁸ (2010) av Thilo Sarrazin, daværende styremedlem i Tysklands sentralbank og tidligere sosialdemokratisk politiker. Boken hadde blitt publisert noen måneder før *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) kom på scenen. Sarrazins bestselger (2010) inneholdt mange svært omstridte teser om finans-, sosial- og befolkningspolitikk og fyrte opp under den såkalte islam- og integreringsdebatten som kretser om innvandring, tysk «Leitkultur» og nasjonal identitet.

Verrücktes Blut bruker en lang rekke såkalt politisk ukorrekte, meget tilspissede og karikerte stereotyper i måten figurene er tegnet på, i handlingen og i replikker der figurene direkte karakteriserer hverandre. Stereotypiene gjelder både synet på «dannelsesfjern» og «mistilpasset» innvandrerungdom, og på de dannelsesborgerlige opplysnings- og oppdragelsesidealene representert ved lærerens undervisningsprosjekt, og den tyske «leitkulturen». Mellom scenene trer skuespillerne ut av rollene og danner et kor som framfører kjente tyske sangskatter, ledsaget av flygelet som henger tungt og truende over scenen. «Kulturenes kamp» blir ironisk ført ad absurdum på mange plan, mest framtreddende gjennom lærerinnens forvandling til en voldsberedt, truende og kjeftende si-det-som-det-er-«opplysningsforkjemper», mens de rampete problemungdommene forbigående forvandles til skuespillere som framfører Schiller-tekster og fremmer opplysningens sentrale verdier.

Med andre ord har stykket ingen enkle budskaper eller «svar» på den såkalte integreringsdebatten. En kritiker skriver: «Til slutt har man fått så mange motiver for voldsutbrudd for hånden og erfart så mange ulike holdninger til temaet, at man har blitt gjort temmelig usikker: Hva var ment på alvor, hva var en karikatur av våre forestillinger?» (*Die Tageszeitung*, 12. januar 2011 sitert i Becker, 2015, s. 7, min oversettelse).

I vårt perspektiv kan den fiktive handlingen i *Verrücktes Blut* framstå som en temmelig ironisk antitese til Iversens observasjoner av samhandling i multikulturelle klasserom som ga grunnlag for hans teori om uenighetsfellesskap (Iversen, 2014). Det er nok av «ureduserbar uenighet» jf. Iversen (2014) i dette fiktive klasserommet, og alle stemmer kommer (høylytt) til orde, men den framstilte samhandling er så langt fra et uenighetsfellesskap som det kan bli. Nærmest all samhandling i dette rommet er gjennomsyret av trusler om og utøvelsen av både fysisk og verbal vold, og den som i Iversens øyne skulle hatt ansvar for å være uenighetsarkitekt, etablerer rammer og spilleregler med våpenmakt. Den trukne pistolen blir til en grotesk karikatur av autoritetsbaserte kontra uenighetsfremmende tiltak.

28. Tyskland avskaffer seg selv: Hvordan vi setter landet vårt på spill (min oversettelse av tittelen).

Om det i det fiktive universet på scenen framstilles antitesen til et uenighetsfelleskap, hvordan skal vi tolke uenigheten som oppstår i teatersalen? I et essay om *Verrücktes Blut* skriver forfatteren Marianna Salzmann (2012), etter å ha sett produksjonen (Erpulat, 2010) fire ganger:

Hver gang var det et annet stykke. Latteren til publikumet forandret konteksten grunnleggende. [...] [Å] le er her mye mer enn en tilkjenneivelse av en mening [tysk: Meinungsbekundung]. Å le er her krigføring. En forestilling er her et godt eksempel [...]: Skoleklasser og middelstandspublikum i alderen til foreldre- og besteforeldregenerasjonen i tilskuerrømmet. Etter kort tid deler publikum seg i to leirer som ler mot hverandre, man forhandler gjennom tilrop og applaus om kampen som man fører til daglig. (Salzmann, 2012, s. 2, min oversettelse)

Salzmann påpeker at slik høylytt latter, applaus og tilrop ikke er vanlig i tyske teatersaler, og mener at det er stykket som tvinger fram en posisjonering (Salzmann, 2012). Jeg vil tilføye at det heller ikke er vanlig at forestillinger når et så bredt sammensatt publikum som det beskrives her for *Verrücktes Blut*. Den gamle ideen om teaterpublikumet som samfunnets mikrokosmos blir som regel problematisk når man tar høyde for hvem som faktisk sitter i teatersalen i dag. *Verrücktes Blut* ser ut til å ha lyktes med agendaen til et postmigrantisk teater som ønsker å nå ut til et mye mer hybrid publikum enn det som er regelen. Og latterkampen hadde neppe oppstått om publikumsforsamlingen hadde vært mer homogen.

Salzmans (2012) beskrivelse samsvarer med skuespillernes iakttakelser som ble sitert innledningsvis (Terziyan og Löbel i Becker & Wildermann, 2011). Krigs- og kampmetaforene som brukes til å beskrive den kollektive latteren i det delte publikumet, står i kontrast til det forsonlige og milde i begrepet «uenighetsfelleskap». Kan det som oppstår i salen likevel bli karakterisert som et uenighetsfelleskap i Iversens (2014) forstand?

Iversen (2014) avgrensner uenighet fra misforståelser på den ene siden og fra voldsbruk på den andre siden (2014, s. 13). Uenigheten i uenighetsfelleskaper er, som han kaller det, «ureduserbar, men ikke-voldelig» (Iversen, 2014, s. 15). Når Salzmann (2012) bruker krigsmetaforen alluderer hun til noe voldelig, mens hun samtidig skriver at det *forhandles* om kampen man fører til daglig (Salzmann, 2012). Forhandling indikerer ikke-vold. Og når Terziyan likestiller kampen på scenen med latterkampen i publikum i Becker og Wildermann (2011), er et viktig poeng u-talt, men underforstått: Kampen på scenen har (minst) en dobbel bunn. Det er en framstilt kamp, spilt av skuespillerne med stor energi og spilleglede for et tilstedeværende publikum. Om

så publikum gjennom sin kollektive latter og spontane applaus «tar side» i den framstilte kampen med like stor energi og engasjement som skuespillerne spiller sine roller, får denne stillingtaken implisitt også en dobbel bunn.

Med andre ord, den beskrevne latterkampen i teatersalen er langt fra å være voldelig. Dessuten kan publikumet, ved å være samlet i salen i en forholdsvis uvanlig konstellasjon (hvor ellers skulle disse menneskene samles?), gjennom den overskuelige og håndgripelige teatersituasjonen oppleve å sitte i samme båt, å være del av det samme (om enn temporære) skjebnefellesskapet. Forsterket blir dette fellesskapsaspektet av at alle i salen retter sin oppmerksomhet mot det samme sceniske forløpet og er adressat av det samme verket:

Som modtager, forbruger, adressat er jeg del af et «vi» – et vi af enkeltindivider, der sammen har taget imod den henvendelse, som et givent kunstværk udgør. Som kunstbetragter – eller lytter, eller læser – er jeg med andre ord helt fra begyndelsen en del af et fællesskab. Vi er tiltalt i fællesskab, og vi deler en fælles opmærksomhed. (Eliassen, Gade, Lønstrup, Mattsson, Nelund & Tygstrup, 2017, s. 10)

Men er ikke latterkampen et tegn på at publikum leser forestillingen identifikatorisk forenkende? (Salzmann, 2012). Ignorerer publikum ambivalensen, bruddene og fravær av svar som dramaturgien legger opp til? Gjenskaper publikums latterkamp en fra før eksisterende og fastlåst uenighet langs aldersmessige, sosiale og identitetspolitiske akser, stikk i strid med agendaen til et postmigrantisk teater og med Iversens idé om *gode* uenighetsfellesskap som «skal virke forankrende og ikke splittende» (Iversen, 2014, s. 167)?

Det finnes ingen fasitsvar på disse spørsmålene, men det som kan sies er at forestillingen forfølger en dramaturgisk og estetisk dobbel-strategi som muliggjør den identifikatoriske latterkampen og samtidig på mange måter dekonstruerer stereotyper og undergraver enkle svar på den såkalte integreringsdebatten. På den ene siden er *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010) et *well-made-play*, en underholdende, svart samfunnskomedie med en lineær plot-struktur, organisert rundt en sentral konflikt mellom læreren og elevene som tilspisser seg og ender i en nesten-katastrofe, spilt i en tilsynelatende realistisk stil. På den andre siden brytes den realistiske stilen mange ganger, for eksempel når lærerinnen og enkelte elever umotivert skifter språkstil. Og enda viktigere: Det er innskrevet et komplekst vekselspill mellom flere fiksjonslag som noen ganger står uformidlet ved siden av hverandre, og andre ganger glir i hverandre: Skuespillerne som synlig går i rolle i starten og ut av rollen til slutt, de koriske delene som står ved siden av spillehand-

lingen, handlingen i klasserommet og handlingen til Friedrich Schillers *Die Räuber* fra 1781, de fiktive elevene som i ett øyeblikk kjemper med det fremmede språket til *Die Räuber*, og i det neste går helt inn i spillehandlingen til dramaet fra 1781, idealene til «Sturm und Drang» kontrastert og parallelført med elevens livsverden, og – ikke minst – de ironisk-selvrefleksive kommentarene til kunsten, opplysningsidealene og estetisk danning som medium for forandring.

I samtalen mellom noen ensemblemedlemmer (Becker & Wildermann, 2011) om sine erfaringer med å spille *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) finnes en lengre passasje der de ovenfor allerede siterte to skuespillerne er uenige med hverandre om i hvor stor grad deler av publikum forstår eller ikke forstår bruddene, ironien og flertydighetene i stykket. Den kunstneriske lederen til Ballhaus Naunynstraße, Shermin Langhoff, avviser ikke de ulike tolkningene til skuespillerne, men gjør et poeng ut av å avstå fra å svare selv: «Sånn eller sånn, vil ikke jeg opphøye meg over ungdommene eller over bestemte sosiale lag i publikum, borgerlig eller ikke-borgerlig, og si: Noen har forstått eller ikke-forstått» (Langhoff i Becker & Wildermann, 2011, min oversettelse). Langhoffs holdning er svært interessant med hensyn til uenighetsarkitektens posisjon (Iversen, 2014, s. 27): Hun tilskriver det tilstedeværende publikum medeierskap til tolkning eller, rettere sagt, *bruk* av forestillingen. I mine øyne skjer det også i konsekvent forlengelse av de dramaturgiske strategiene i *Verrücktes Blut* som skaper stort engasjement for, men samtidig ikke gir svar eller «løsninger» på den aktuelle samfunnssituasjonen. Dette treffer i sentrum av Iversens (2014) syn på uenighetsfellesskap, forstått som en gruppe mennesker (et skjebnefellesskap) med uenighet seg imellom som står overfor et delt problem eller en delt utfordring «som med nødvendighet innebærer et valg av felles handling» (Iversen, 2014, s. 15).

Mens nødvendigheten av et valg av felles handling så å si ligger i forlengelsen av uenighetsdramaturgiene i *Breviks Erklæring* (Rau, 2012) og *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010), er den i mitt neste og siste eksempel i denne artikkelen dramaturgisk innebygd i den sceniske handlingen. Dermed blir uenighetsdramaturgien enda mer tilspisset.

PUBLIKUM SOM JURY

Ferdinand von Schirachs teaterstykke *Terror* (2015)²⁹ er lagt opp som en fiktiv rettsprosess. Det står dermed i en lang tradisjon for såkalte rettsdramaer som låner

29. *Terror* hadde en dobbel-urpremiere 3. oktober 2015 ved Deutsches Theater Berlin (regi: Hasko Weber) og ved Schauspiel Frankfurt (regi: Oliver Reese).

sin dramaturgiske oppbygging fra strafferettsprosesser der uenigheten (anklage versus forsvar) og nødvendigheten av å ta et valg (domfelling eller frifinnelse) er systematisk innebygd. Det spesielle dramaturgiske grepet som Ferdinand von Schirach tilføyer til dette velkjente formatet, er at han gir det tilstedeværende publikumet rollen som jury. Publikumet må ta avgjørelsen om domfelling eller frifinnelse. Settingen blir etablert helt i begynnelsen, når rettens fagdommer/formann (tysk «Vorsitzende») trer ut foran det fremdeles lukkede sceneteppet for å instruere det tilstedeværende publikum om å være jury i saken (Schirach, 2015, s. 7–9). Tilsvarende blir publikumet direkte tiltalt før pausen når rettssaken har kommet så langt at avgjørelsen om domfellelse eller frifinnelse må tas (Schirach, 2015, s. 130–132). Den dramatiske teksten inneholder så to alternative sluttsekvenser, den ene for domfelling (Schirach, 2015, s. 134–140) den andre for frifinnelse (Schirach, 2015, s. 141–145). Hvilken av disse to versjonene spilles, avgjøres hver kveld stykket spilles for et nytt publikum, og avhengig av den faktiske stemmegivningen til det tilstedeværende publikumet.

Den dramatiske teksten overlater til iscenesettelsen hvordan selve stemmegivningen skal foregå. I den versjonen jeg så,³⁰ ble stemmene gitt ved at man måtte velge mellom én av to dører³¹ som førte tilbake til salen etter pausen, der den ene sto for frifinnelse, og den andre for domfelling. Tilskuerne ble telt av dørvaktene, og resultatet avgjorde slutten, og da jeg var til stede ble det domfellelse. Nødvendigheten av å ta en avgjørelse ble her konkretisert ved at det ikke fantes noen annen vei tilbake til salen enn gjennom en av de to respektive dørene. Om man ikke ville gi sin stemme, kunne man ikke se slutten til forestillingen.

Rettsaken i *Terror* (Schirach, 2015) er følgende: En jagerflypilot fra det tyske luftforsvaret står for retten anklaget for å ha skutt ned et passasjerfly og drept alle 164 mennesker om bord. Hendelsesforløpet som rulles opp i rettsaken er følgende: Flyet han skjøt ned, hadde blitt kapret av terrorister og satt kurs mot et fotballstadion fullsatt med 70 000 tilskuere. Han hadde styrt ett av jagerflyene som hadde blitt sendt opp av forsvaret for å tvinge det kaprede flyet ned på bakken, og var samtidig også leder for skvadronen. Forsøkene på å tvinge flyet ned på bakken hadde mislyktes, og etter å ha ventet forgjeves på en ordre for å skyte ned det kaprede flyet, hadde piloten tatt avgjørelsen selv og skutt ned passasjerflyet for å redde de 70 000 som oppholdt seg på stadionet.

30. Jeg så *Terror* ved Deutsches Theater Berlin (Weber & Schirach, 2015).

31. Dette er for øvrig en avstemningsprosedyre som er velkjent fra ulike demokratier, for eksempel fra Storbritannia (kalt «division of the assembly/of the house» i House of Commons og House of Lords) og fra Tyskland (kalt «Hammelsprung» i Deutscher Bundestag).

Hendelsesforløpet, figurene og rettssaken er fiktive, saken er dramatisk fortettet og det moralske dilemma som tatt ut av en lærebok, men ikke desto mindre har dramatikeren sørget for at det fort kommer fram hvor realistisk og aktuell casen og problemstillingen er. De fiktive figurene refererer til terrorangrepet 9/11 og dets konsekvenser for verden vi lever i, til hyppigheten av hendelser der fly er mistenkt kapret i tysk luftrom fordi man har mistet kontakt med flyet, og til enkelte reelle hendelser, til luftforsvarets prosedyrer i slike tilfeller, til forsvarsteknologi og kommandostrukturer, og – ikke minst – til tysk lovgivning.

Bakgrunnen for stykkets fiktive case er ikke bare terrorfaren i Tyskland, men i tillegg en prekær juridisk situasjon. I 2005 trådte loven som omhandler flykapringer, terroranslag og sabotasje mot luftfarten i kraft, den såkalte *Luftsicherheitsgesetz*. Loven tillater som ytterste tiltak og under nøye definerte omstendigheter å bruke luftforsvaret og anvende våpenmakt mot et kapret fly. Livet til gislene på det kaprede flyet kan på den måten bli ofret av statlige myndigheter for livene som skal reddes på bakken. Loven var fra starten av politisk, juridisk og etisk svært omstridt, og ble klaget inn for Bundesverfassungsgericht (Den føderale forfatningsdomstolen i Tyskland), som i 2006 vedtok at det omstridte avsnittet i loven ikke var forenlig med paragraf 1 og 2 i den tyske grunnloven. Og der står saken fremdeles.

Terror (Schirach, 2015) har nådd (og når fremdeles) en svært stor offentlighet. I skrivende stund, høsten 2018, har den blitt satt opp ved 99 teatre i 22 land, i og utenfor Europa, med totalt over 500 000 tilskuere (eller «jurymedlemmer») siden urpremierer høsten 2015. Teaterforlaget har opprettet en egen nettside (Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, u.å.) med et interaktivt kart som samler og gir informasjon om alle forestillinger verden rundt og alle «jury»-avgjørelser. I tillegg har det blitt laget en tysk TV-versjon (Kraume, 2016) som ble sendt samtidig på tysk, østerriksk og sveitsisk TV (17. oktober 2016), og ble sett av ca. 8 millioner tilskuere, med en live-avstemning i alle tre land, etterfulgt av store live-debattprogrammer direktesendt etter «domsavsigelsen».

Uenighetsdramaturgien i *Terror* (Schirach, 2015) skaper altså et enormt engasjement, langt utover den vanligvis nokså begrensede scenekunstoffentligheten. Det avgjørende dramaturgiske grepet er her at publikum blir omgjort til juryen, og at utgangen er åpen når kveldens forestilling starter. Samtidig har selve avgjørelsen ingen konsekvenser utenfor teaterets fire vegger siden casen som publikum blir involvert i, er fiktiv. Nødvendigheten av å ta en avgjørelse får den enkelte tilskueren personlig involvert i debatten og tvinger alle til å ta stilling til et spørsmål som utenfor teaterets vegger vanligvis overlates til statlige instanser, som dommere, politikere og forsvaret. Dramaet bruker rettssaksformatet til å få fram

mange argumenter, men stilt overfor avgjørelsen er det selve dilemmaet som kommer tett på. I pausen til forestillingen jeg opplevde,³² fikk jeg inntrykk av at nærmest alle sto og diskuterte saken. Kontrasten er påfallende mellom den saksorienterte og saklige tonen som følger med rettssaksformatet, og de sterke følelsene som diskusjonen setter i sving.

Dramaturgisk settes følelsene også i sving gjennom at et juridisk og rettsstatlig stridstema oversettes til et handlingsforløp med konkrete (om enn fiktive) figurer. I tillegg til jagerflypiloten som er anklaget og som var nødt til å ta avgjørelsen om å skyte eller ikke skyte ned det kaprede flyet, er det medsaksøkeren i prosessen, kona til en av passasjerene som ble drept da flyet ble skutt ned, som får, dramaturgisk sett, oppgaven å få det rettsstatlige dilemmaet til å komme tett på – det kunne være meg som satt på et kapret fly eller en av mine nærmeste.

UENIGHETSDRAMATURGIER

De tre sentrale eksemplene i denne artikkelen, *Breiviks Erklrning* (Rau, 2012), *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) og *Terror* (Schirach, 2015), utnytter på ulike måter teaterets komplekse utsigelseskonstruksjon (Kyndrup, 2010). Felles for disse uenighetsdramaturgiene er at de skaper engasjement og nødvendighet for handling eller forandring («urgency») kombinert med  avstå fra  gi svar eller løsninger på de problemene og utfordringene de involverer og engasjerer publikum i.

Da jeg valgte forestillingene, hadde jeg ikke noe tematisk «filter» som utgangspunkt, jeg var bare på utkikk etter eksempler på «uenighetsdramaturgier» som legger til rette for uenighetsfellesskap i teatersalen. Likevel er det helt klare tematiske sammenhenger mellom forestillingene. Samtidig er funksjonen av uenighetsfellesskapene som oppstår ulike, avhengig av den offentlige diskursen de relaterer seg til og griper inn i. I tilfelle *Breiviks Erklrning* (Rau, 2012) er denne konteksten preget av at uenighet om tolkning av terrorangrepet har vært tabuisert. *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) måker  involvere et publikum på tvers av sosiale og aldersmessige skiller og har potensial til  sette spørsmålstegn ved tilsynelatende gitte posisjoner i «integreringsdebatten». *Terror* (Schirach, 2015) fr mennesker involvert og engasjert i et rettsstatlig og juridisk dilemma som til vanlig bare behandles av statlige myndigheter eller mer eller mindre profesjonaliserte del-offentligheter. Alle disse uenighetsdramaturgiene bidrar til  revitalisere samtidsteaterets offentlighet.

32. Forestillingsbesok 15. november 2016, Deutsches Theater Berlin (regi: Hasko Weber).

Jeg har i denne artikkelen anvendt Lars Laird Iversens (2014) begrep om uenighetsfellesskap på teaterfeltet, nærmere bestemt på teater som medium og situasjon og i analyse av dramaturgiske strategier og kommunikasjon i og om teaterforestillinger. Vi kan avslutningsvis spørre om det (implisitt) har kommet fram et uenighetsperspektiv i min overføring av begrepet fra Iversens sosiologiske kontekst til teaterfeltet.

Det ligger nok ingen skarp uenighet her, men i min anvendelse av begrepet skjer det en slags forskyving. Mens Iversen vektlegger viktigheten av trygge rammer³³ for gode uenighetsfellesskap i form av «spilleregler og normer og noen (eller mange) med autoritet til å opprettholde disse» (Iversen, 2014, s. 166), holder jeg fram betydningen av usikkerheten, skjørheten og det krevende i situasjonen. Dette går sammen med et slags dobbelt syn på teatersituasjonen som ramme for uenighetsfellesskap. Jeg antar at den kan være spesielt egnet som arena, samtidig som det også kan være spesielt krevende å delta i teaterets offentlige ansikt-til-ansikt-uenighetsfellesskap. Reflektert tilbake til Iversens teori (2014) kan vi spørre hvor det blir av ubehaget, skjørheten og usikkerheten i den sosiologiske teorien om uenighetsfellesskap. Iversen demper eller skyver disse aspektene i bakgrunnen ved å gripe til ideen om uenighetsarkitektenes *autoritet*. Men hvor langt kommer vi med en slik idé om autoritet når vi prøver å forstå og fremme demokratisk samhandling? Og hvor skal vi lære å håndtere ubehaget og usikkerheten som substansiell uenighet ofte fører med seg?

REDAKSJONELL ANMERKNING

Denne forskningsartikkelen bygger videre på en tidligere publisert (ikke fagfelle-vurdert) fagtekst: Böhnisch (2017). Den foreliggende artikkelen er vesentlig utvidet og utdypet i forhold til den tidligere publiserte teksten.

LITTERATUR

- Becker, E. (2015). *Verrücktes Blut: Theaterpädagogische Materialmappe*. Berlin: Ballhaus Naunynstraße. Hentet fra https://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/wp-content/uploads/2016/09/MM_BF-13_Becker_elisa.pdf
- Becker, P. v. & Wildermann, P. (2011, 12. mai). Mensch, das ist ja besser als Hollywood! *Der Tagesspiegel*. Hentet fra <https://www.tagesspiegel.de/kultur/verruectes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html>

33. Se også Anne Eriksens bidrag i denne antologien, «*Scenesatt ulikhet*», som anvender Iversens teori om uenighetsfellesskap med vekt på betydning av trygge rammer.

- Böhnisch, S. (2012). Feedbacksløyer og henvendthet: En revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger. *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (særnummer: Performative former), 65–90.
- Böhnisch, S. (2014a). Å gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli. Med en næranalyse av Milo Raus «Breiviks Erklæring». *Ekfrase – Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur*, 5(1), 17–34.
- Böhnisch, S. (2014b). Soydans ikke-Breivik og Højgaard's ikke-ikke-Breivik: 22. juli i et dokumentarteaterperspektiv. *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (21), 36–48.
- Böhnisch, S. (2017). Teater som arena for uenighetsfellesskap? *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 54(1), 8–11.
- Böhnisch, S. (2019). Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli. *Teatervitenskapelige studier*, (2), 3–19. <https://doi.org/10.15845/tvs.v2i0.2858>
- Eliassen, K. O., Gade, S., Lønstrup, A., Mattsson, H., Nelund, S. & Tygstrup, F. (2017). *Kunsten som forum: Et forskningsoplegg om kunst og sociale fellesskaper*. København: Statens Kunstofond. Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/2479780>
- Eriksen, L. L. (2010). Verdifellesskap eller uenighetsfellesskap? I O. Leirvik & Å. Røthing (red.), *Verdier* (s. 120–138). Oslo: Universitetsforlaget.
- Erpulat, N. (Regissør). (2010). *Verrücktes Blut* [Teaterforestilling]. Berlin: Ballhaus Naunynstraße.
- Erpulat, N. & Hilje, J. (2010). Verrücktes Blut [Teatertekst]. *Theater der Zeit*, 65(11), 51–63.
- Erpulat, N. & Hilje, J. (2012). *Verrücktes Blut* [DVD, TV-opptak av teaterproduksjonen: Erpulat (2010)]. Bel Air Edition & ZDF Theater Edition.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foroutan, N., Karakayali, J. & Spielhaus, R. (red.) (2018). *Postmigrantisches Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt/New York (NY): Campus Verlag.
- Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH. (u.å.). *Terror. Ferdinand von Schirach* [Nettside]. Hentet fra <http://terror.theater/>
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kraume, L. (Regissør). (2016). *Terror – Ihr Urteil* [TV-film/DVD, basert på Schirach, 2015]. München: Constantin Film.
- Kulturrådet. (2018, 5. desember). Kunst og sosiale fellesskap. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/fou/vis-artikkel/-/prosjekt-fou-kunst-og-sosiale-fellesskap>
- Kyndrup, M. (2010). Teatret: medialitet, udsigelse – og Hamlet. *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (14), 117–124.
- Lehmann, H.-T. (2004). Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I D. Kollesch & J. Schrödl (red.), *Kunst-Stimmen* (s. 40–66). Berlin: Theater der Zeit.
- Lilienfeld, J.-P. (Regissør og manusforfatter). (2009). *La journée de la jupe* [TV-film]. Frankrike: Rézo Films.
- Paulson, M. (2018, 18. november). Brace yourself in Act II: Trigger warnings come to the stage. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2018/11/18/theater/trigger-warnings-plays-theater.html>

- Poet, P. (Regissør). (2015). *Ausländer raus: Schlingensiefs Container* [DVD]. Berlin: Filmgalerie 451.
- Rau, M. (Regissør). (2012). *Breiviks Erklrning* [Teaterforestilling]. Berlin: International Institute of Political Murder.
- Roll, P.M. (Regissør). (2018). *Ways of Seeing* [Teaterforestilling]. Oslo: Black Box Teater.
- Salzmann, M. (2012). Sie missberschtzen uns: ber den Versuch, das Mittelstandspelenkettchen wie ein Lasso um das Ballhaus Naunynstraße zu werfen – Eine Komödie. *Transit*, 8(1). Hentet fra <https://escholarship.org/uc/item/6q6567pf>
- Sarrazin, T. (2010). *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: DVA Verlag.
- Schiller, F. (1967). *Moderne* [Teatermanus]. Overs. av J. Bjørneboe. Oslo: Nationaltheatret.
- Schirach, F. v. (2015). *Terror: Ein Theaterstück und eine Rede*. München/Berlin: Piper.
- Schlingensief, C. (Regissør). (2000). *Bitte liebt Österreich – Erste sterreichische Koalitionswoche* [Teater/Aksjon]. Wien: Wiener Festwochen.
- Utdanningsdirektoratet. (2017).  undervise i kontroversielle tema: Undervisning i kontroversielle tema gjennom opplæring i demokratisk medborgerskap og menneskerettigheter (EDC/HRE). Lringsressurs for lærere. Hentet fra <https://rm.coe.int/a-undervise-i-kontroversielle-tema/1680748448>
- Weber, H. (Regissør) & Schirach, F. v. (Manusforfatter). (2015). *Terror* [Teaterforestilling]. Berlin: Deutsches Theater Berlin.

4

Theater of war

Cultural resistance and Susan Sontag's staging of Samuel Beckett's Waiting for Godot in besieged Sarajevo

DINA ABAZOVIĆ

ABSTRACT Beckett's *Waiting for Godot* is widely known as an iconic, absurdist play about waiting for that which never arrives, and Sontag's staging of the play's first act during the Bosnian war with the local actors came to be seen as a powerful act of cultural resistance, a statement about waiting and performing life under the siege. This article argues that making theater in such circumstances is an example of a performative machine that challenges Clausewitz's term "theater of war".

KEYWORDS theater of war | cultural resistance | siege of Sarajevo | *Waiting for Godot* | Sontag

SAMMENDRAG Becketts *Mens vi venter på Godot* er allment kjent som et ikonisk absurd skuespill om å vente på noe som aldri kommer. Sontags iscenesettelse av stykkets første akt med lokale skuespillere under Bosniakrigen er en kraftfull kulturell motstandshandling, med et budskap om hva det betyr å vente og opptre som levende i en beleiret by. Å spille teater under slike omstendigheter vil ifølge denne artikkelen bety å igangsette en performativ maskin som utfordrer Clausewitz' begrep «krigsteater».

NØKKEORD krigsteater | kulturell motstand | beleiringen av Sarajevo | *Mens vi venter på Godot* | Sontag

War is a social activity.

(*Carl von Clausewitz, On War, 1832*)

INTRODUCTION

The war in Bosnia occurred in the early nineties, between 1992 and 1995. It began when Bosnia gained independence from the former Yugoslavia in 1992 and was brought to an end by the signing of the Dayton Peace Agreement, an international intervention in late 1995. The ultranationalist Bosnian Serb forces (supported by the Serb Yugoslav Army) targeted the Bosnian Muslim and Croat population, resulting in more than 100,000 fatalities of all ethnic backgrounds, tens of thousands of raped women, and more than 2.2 million displaced people. The siege of Sarajevo lasted for 1,425 days.¹ This makes it the longest military siege in the history of modern warfare, longer than the 900-day siege of Leningrad in the Second World War. The entire capital was destroyed and its utilities cut off, leaving the city without electricity, heating, and phone lines, and with tap water and food supplies that were basically acquired through humanitarian aid. The civilians could not defend themselves. They were bound to wait while hoping for Western intervention. This siege also stands out for the international media presence, the cultural resistance in the city, and its multicultural nature.

Cultural life in the city was brewing, as incredible as it may sound, in those dehumanizing conditions. The citizens were not suffering passively; they worked hard on preserving their dignity.² For instance, as Davor Diklić writes in his book *Theatre in War Sarajevo*³ (2004), the Sarajevo String Quartet performed its hundredth wartime concert on 5 February 1994, when 66 people were killed and 199 wounded in the Markale massacre. When it comes to visual arts, 177 exhibitions were held in six galleries in the city. In the theaters, 182 performances premiered⁴

1. We arrive at this number if we calculate the sum of the days from the beginning of the siege on April 5, 1992, until the official lifting of the siege on February 29, 1996. The Dayton Agreement, which ended the war, was signed on December 14, 1995, but the siege lasted until the end of February 1996.

2. See chapter 12 in this anthology: “Fortellinger fra Sarajevo: Vi lot ikke musikken dø”. In that article, Randi Margrethe Eidsaa writes about the role and meaning of music during the siege in Sarajevo.

3. *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995. Svjedočanstva*; Engl. *Theatre in War Sarajevo, 1992–1995, Testimonies*. All the translations from this book that appear in the article are my own.

4. Among them were Alcestis, Richard III, Ionesco, Chekhov, ex-Yu and local writers, renaissance comedies, etc. (Diklić, 2004, p. 99).

and over two thousand shows were performed and seen by more than half a million people (Diklić, 2004, p. 10). However, there was one event among these which stood out for the extraordinary attention it received from the local and international media, both at the time it was happening and afterwards. In 1993, Susan Sontag staged a production of the archetypal play about waiting: Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (2006 [1955]). It was a local event in the Bosnian language, but it was directed and mediated by Sontag, a world-renowned American intellectual, writer, and critic. This production was part of the phenomenon named *cultural resistance*.⁵

There are several instances of conflicting and contradictory thoughts with regards to this aesthetic event. When using the term “conflict”, one thinks not only of the armed conflict which led to the final disintegration of Yugoslavia and the theater being made in the midst of it – but also of the role of media in war, the negative reactions that Sontag received from some critics abroad and in Bosnia, as well as the use of the term “cultural resistance” and how it could be reflected upon more than twenty years after the end of the war.⁶ How to survive, and how to die in war – and why make theater at all when bare life is at stake?

Art can have a political impact, and art, especially theater as the medium, may influence the way we look upon conflicts. In 2018, it had been twenty-five years since the staging of Sontag's *Godot*.⁷ I am a researcher who moved to Norway in 2013. Before then, I had lived in Bosnia, and I spent the war years in Sarajevo; my family and I lost our home in April 1992. I was ten years old when the war ended – to use Dori Laub's term, I was a “child survivor” (Laub, 1992, p. 75), unaware that I would become a witness to processing war (hi)stories other than my own.⁸ In addition to the aforementioned layers of conflict, there is a strife between the researcher and the survivor. What are the implications of debating the significance of theater during the Balkan conflict from a safe distance, in a low-conflict zone

-
5. The term is discussed by interviewees in Diklić's book, a collection of thirty-three testimonies from the war. The interviewees are the survivors and eyewitnesses who were directly involved in theater and cultural life during the siege of Sarajevo. The book contains rich personal recollections of experiences during the war. It serves both as a document of individual and collective memories, as well as a resource for studying theater under siege through the cultural resistance. At the end of 2017, the book was re-published and promoted in Sarajevo with a new foreword, afterword, and translations to English (*Sarajevo Times*, 2017).
 6. “The besieged city defends itself by culture and thus survives”, from *Sarajevo Survival Guide* (Prstojević, 1993, p. 89).
 7. I will be using *Godot* and *Waiting for Godot* interchangeably.
 8. Three levels of bearing witness: “[T]he level of being a witness to oneself within the experience; the level of being a witness to the testimonies of others; and the level of being a witness to the process of witnessing itself” (Laub, 1992, p. 75).

like Norway? As we move on the temporal and the spatial axes, the openness and space in public discourse for topics such as conflict versus aggression, responsibility, role, and engagement of an intellectual, naturally, change. What also changes is what is possible to say – and for whom. The researcher asks herself: have I learned to live or to perform life as a child in war? And how differently would I reflect upon the questions of art being used in political statements if I had not experienced living in war?

In this article, I will present the aesthetic event and its key actors before I move on to a discussion about how the overall situation in wartime Sarajevo could be viewed as an example of theater of war on several levels. I will explore the interaction between Sontag's *Godot* as an instance of cultural resistance during the siege, and its wider context. By studying this example, I will argue that theater under siege and cultural resistance are part of a performative machine: a theater of war. What are the dynamics between theater in war and theater of war? Does performance equal resistance? I will further argue that Susan Sontag's staging of Samuel Beckett's iconic play, *Waiting for Godot*, while helping us understand the layers of performativity within the theater of war, also adds to its complexity.

SONTAG IN SARAJEVO

Susan Sontag came to the capital the first time in April 1993 to visit her son, writer David Rieff, who was reporting from the war zone, and she wanted to show support and solidarity with the Bosnian people. After witnessing the horror and destruction during her two weeks in Sarajevo, Sontag wanted to return to the capital and “pitch in and do something” (Sontag, 1993, p. 52) in her capacity to help the citizens. How could she help anyone in that situation?

I was not under the illusion that going to Sarajevo to direct a play would make me useful in a way I could be if I were a doctor or a water systems engineer. It would be a small contribution. But it was the only one of the three things I do – write, make films, and direct theater – which yields something that would exist only in Sarajevo, that would be made and consumed there. (Sontag, 1993, p. 52)

Sontag was openly in favor of American intervention in Bosnia and she criticized the French intellectuals André Glucksmann and Bernard-Henri Lévy for coming to Sarajevo for only twenty-four hours, holding a press conference and leaving. She could not understand the passivity of the world's intellectuals; she saw herself

in the tradition of writers George Orwell and Ernest Hemingway, who fought in the Spanish Civil War. Sontag said: “People told me they thought I was crazy to come here [to Sarajevo], but they didn’t understand that I couldn’t not come here. Once I understood what was happening, it was the obvious moral choice. It was the only choice” (Schreiber, 2014, p. 202).

Sontag was introduced to people from the cultural milieu who could help her realize the idea of staging a play for the citizens with the local actors from the professional theaters. After talks with the local theater and film director and producer Haris Pašović, the choice of the play to stage struck her as obvious: Samuel Beckett’s absurdist and existential play, writes Sontag, “written over forty years ago, seems written for and about, Sarajevo” (1993, p. 52). The citizens were waiting: for food, for water, for the end of war, for help. Her engagement served as evidence to the citizens that the rest of the world cares – even though, as Sontag points out, she represented nobody but herself (1993, p. 54). In her article, Sontag explains that waiting for Godot actually meant waiting for Clinton to lift the embargo on weapons (1993, p. 57).

In July 1993, three months after her first visit, Sontag returned to Sarajevo. She made major dramaturgical changes on a play known also for Beckett’s strict alterations policy.⁹ To quickly remind ourselves: *Waiting for Godot* is a tragicomedy in two acts, where two main characters, Vladimir and Estragon, are waiting for Godot, who does not appear. A boy comes to inform them that Mr Godot won’t come today, but surely, he will be here tomorrow. Instead of Godot, two other characters show up – Pozzo, the cruel master, and Lucky, his poor slave, whom Pozzo has on a leash. In Beckett’s original there are five male characters – but in Sontag’s production there were a total of nine on stage, since she had tripled the roles of Vladimir and Estragon, and they were also both male and female. Another major change, with a rather suggestive message, was that she chose not to stage the second act at all. In the second act, Godot once again does not come. The sit-

9. According to Admir Glamočak (cast as Lucky), the Beckett Foundation gave permission for twenty performances of *Godot* to be played in Sarajevo in 1993 (my interview with Glamočak, 30.12.2014, unpublished). This was an exceptional decision because of the special circumstances and situation in which the play was produced. Ines Fančović (Pozzo) remembers that *Godot* was played around twenty times with great success, and that MESS (International Theatre and Film Festival Sarajevo) was later invited to a festival in London dedicated to a fifty-year celebration of Victory over Fascism, organized by Vanessa Redgrave and her brother. Pašović, who was the director of MESS at that time, travelled to London to propose *Waiting for Godot* for this festival. This is when the Beckett Foundation forbade further performances, not only in London, but also in Sarajevo (Diklić, 2004, p. 82), due to the clauses stating that Beckett’s text must be played integrally according to Beckett’s stage directions (Diklić, 2004, p. 91).

uation further deteriorates; everything is more brutal, more desperate, an underlined confirmation of Act I. Lucky can no longer speak, Pozzo is blind, and Vladimir has given in to despair. So, by cutting out Act II, Sontag wanted to suggest that it might be different; that there is still some hope left for the citizens, and this was, ethically, the most crucial dramaturgical decision. In Sontag's words: "Perhaps I felt that the despair of Act I was enough for the Sarajevo audience, and I wanted to spare them a second time when Godot does not arrive. Maybe I wanted to propose, subliminally, that Act II might be different" (1993, p. 56).

After six weeks of production under nearly impossible rehearsal circumstances,¹⁰ the Sarajevo production of *Waiting for Godot* premiered on August 17, 1993, seventeen months into the siege, at the Sarajevo Youth Theater (*Pozorište mladih*). The premiere was at two o'clock in the afternoon, with the second performance at four o'clock the same day; only matinees were played in Sarajevo at that time. People had to walk to the theater and take the same dangerous route back home. The stage was lit with only twelve candles. Around a hundred people were seated at the front and very close to the actors. Ines Fančović (cast as Pozzo) said that the audience was practically sitting on stage (Diklić, 2004, p. 81). Tickets to the performance were free, actors were not paid for their engagement, and neither was Sontag. *Waiting for Godot* was performed twenty-two times with great success. The last performance took place on November 19, 1993.

"WAITING FOR GODOT SEEMS WRITTEN FOR AND ABOUT SARAJEVO"

Waiting for Godot was written just after the Second World War (October 1947–January 1948) during the fruitful period that Beckett himself called "the siege in the room" (Bair, 1990, p. 367). Perhaps Sontag's juxtaposition of Godot and the war in Sarajevo is not so surprising: she saw the connection between the characters waiting for Godot in the play, and the approximately 380,000 people in Sarajevo waiting for salvation that never seems to come. In both instances, waiting became "the central activity" (Perloff, 2005, p. 81). The collectivity of experience was striking, which is why the performance resonated with the citizens: all the citizens were waiting for one and the same Godot, and watching the performance was like watching themselves on stage.

Hugh Kenner, literary theorist and critic, points out that "[i]t is curious how readers and audiences do not think to observe the most obvious thing about the

10. During almost a month and a half of working on the production, the rehearsal was interrupted only once – at the end of July when a fellow actor was killed.

world of this play, that it resembles France occupied by the Germans, in which its author spent the war years” (Kenner, 1988, p. 30). This statement can be read as parallel to Sontag’s claim that *Waiting for Godot* “seems written for and about Sarajevo” (1993, p. 52) – just as France was occupied by the Germans, Sarajevo was surrounded by the Serb nationalist forces.

CULTURAL RESISTANCE: FROM THEATER IN WAR TO THEATER OF WAR

Theater has a special place among the various art forms because it is about *here* and *now* more than any other means of expression. People gather in the haven of theater for a kind of ritual in which they can re-experience themselves and others. However, the function of theater and art in general becomes even more prominent if we take a closer look at their role in times of crisis. To be free and safe in the theater acquired literal – rather than merely symbolic or metaphorical – meaning when discussed in the context of war.

It is a common conception that the term “theater of war” was coined by military theorist Carl von Clausewitz in his treatise *On War* (1832), where he defines “theater of war” as a term which denotes “a portion of the space over which war prevails”.¹¹ However, the first mention of theater as a metaphor connected to war occurred in relation to the Thirty Years War almost two hundred years earlier. German historian Marian Füssel writes that in the eighteenth century, with *theatrum belli* (theater of war), “one first of all described the very geographical space where war took place”, but at the end of the twentieth century “the metaphor celebrated a comeback in the discourse on war and the new media” (2008, p. 206). Analyzing the link between the military siege of Sarajevo and the cultural activities in the city, we can register the presence (and fusion) of two different kinds of theater of war.

Both are used in the metaphorical sense and in connection with military activity, but their metaphorical quality is not the same. According to Clausewitz’s definition, the city was, geographically, in a theater: surrounded and isolated by hills and mountains, people were in the battlefield valley, in the sniper’s aim – there was a designated space where war occurred. This is theater of war proper. From here, there is a transfer problem with extending the use of theater of war as a metaphor,

11. “This term denotes properly such a portion of space over which war prevails as has its boundaries protected, and thus possesses a kind of independence. This protection may consist in fortresses, or important natural obstacles presented by the country” (Clausewitz, 1832, Book 5, Chapter 2).

because what is real (the siege of the capital) has a metaphorical denomination in language; in interaction with the activity that this war reality has imposed and created (these activities include coping mechanisms to tackle the trauma of living in constant danger and in dehumanizing circumstances), it produces an occurrence which resembles it in turn, another theater of war within it. Theater of war becomes a meta-metaphor.

If the primary use of this term could be de-metaphorized, it would allow us to explore “theater of war” as a “new”, fresh metaphor used to refer to the situation in wartime Sarajevo with a focus on the performative aspect in which the city is the stage, the citizens are the actors, and they are aware of the double gaze: the aggressor, as well as the international community, is the audience. However, in the language realm, theater of war functions as a metaphor, and I will therefore use more simple means to distinguish between the two. The first of them (I will call it the primary theater of war, the source) is the warfare *theatrum belli*, while the other one (the secondary theater of war, the target) emerges from it, and within it, because of the context and environment that the primary theater of war produced. From “theater of war” proper I derive a secondary metaphor: theater of war as performance. Like Füssel (2008), I want to suggest that the term “theater of war” has returned from warfare to humanities, but in the case of the Bosnian conflict, it has developed further and acquired one more layer: it should be treated as a complex performative act of making theater on multiple levels within the context of an armed conflict.

The first level of theater would imply the actual stage within the theater proper. This is theater *in* war. The professional actors were performing on the podium; their audience was the citizens. However, several actors (among them Izudin Bajrović, who played Vladimir) expressed that the “audience was a part of the performance, even more than that – they were the characters in it” (Diklić, 2004, p. 28). So, if audience became a part of the performance on stage, who becomes the “new” audience? Does this mean that the podium has extended itself outside of the theater walls, or that the audience-as-characters brought it out after the performance? Or perhaps that they came in with their performativity and integrated themselves into the play because the war reality was so surreal?

Contrary to “theater of war”, “theatre under siege” (Diklić, 2004) is not a metaphor. It stands for all the activity, productions, and performances that unfolded in theaters during the military siege of Sarajevo. It was an important part of what is today known as “cultural resistance”. These two terms emerged from the intense cultural activities during the war. From today’s perspective, more than twenty years after the end of war, we can claim that what the citizens had been doing during the

period of immensely disrupted normality can be called cultural resistance. This was, conditionally said, considered as a “normal” cultural activity by the cultural workers of the city. Making theater during the war can be called resistance on several levels: resistance to attack, to death, to aggression, to siege, to chaos; most importantly – to being victims and being portrayed as victims by the international media. The hope that the war would stop at any moment, the atrocities, as well as the ideological resistance, was part of everyday life. Returning to work in the theater seemed like the only option for the actors, the only reasonable choice. The cultural life of the city and life under the siege were unfolding at the same time.

Living and working in and through the war conditions was not considered cultural or spiritual resistance at the moment it was happening. The new reality required rapid adjustments. The citizens and the theater workers experienced these everyday activities rather as a coping mechanism, but the common activities have gradually developed the greater, symbolic dimension as well as the meaning of resistance later. There was a general shift in atmosphere from the very beginning of the war, through the time *Godot* was staged, and until the war’s end. It is not possible to label exact phases, but from the initial shock of the war breaking out, and through the disbelief, helplessness, and depression, the attitude slowly shifted to spiteful, the opposite of passive, and almost resilient. According to Bajrović and Glamočak,¹² the actors who were part of the production, as well as to several testimonies in Diklić’s book (2004), there was a point when the citizens started getting used to seeing death and war as part of their everyday life – as brutal as that may sound – and, given the conditions, they strived to resume normality.

During the performances, the audience and the actors felt that they were seeing and performing themselves in their own circumstances. When listening and reading about the memories of participants in the production, one gains an impression that this specific event in the theater meant more than others.¹³ The city provided a platform for a manifestation of Beckett’s play through Sontag’s production, and the performances provided the space for cathartic experience.

Peter Brook, the English theater and film director, writes that “the theater is a holy place in which a greater reality could be found” (1996, p. 60), and this was

12. The interviews with Izudin Bajrović and Admir Glamočak were conducted by me in Sarajevo in December 2014 as part of the research for my MA thesis (see Abazović, 2015).

13. Glamočak, the actor cast as Lucky, explained in the interview that working on this performance had “made [him] a better human being” (my interview with Glamočak, 30.12.2014, unpublished). Glamočak told Sontag that “by performing Lucky, [he] will be performing the city” because Lucky was the “expression [...] and metaphor of Sarajevo and its citizens” (Diklić, 2004, p. 93).

precisely the significance of theater for people during the Bosnian war. It provided protection from the constant bombardment, and it became a “symbolic space” (Jestrović, 2013, p. 129). Theater became a shelter in a literal and a symbolic sense in Sarajevo: literal because the theater physically shielded the audience and the actors from danger (the Youth Theater had robust concrete surfaces); symbolic because theater activity became the core of what was called cultural and spiritual resistance. In that sense, the theater became a place for preserving dignity and sanity. Prstojević half jokingly writes in *Sarajevo Survival Guide* about Kamerni Teatar 55: “The auditorium is one of the safest places in the city” (1993, p. 87). As much as theater was the place of ideological resistance, it was not *normal* that a theater building or an auditorium was the safest place in the city.

During the siege, the citizens were deprived of all means necessary to lead everyday lives, and were completely shattered by the war reality. Media presented the Bosnians to the world as powerless victims, and this label, in addition to truly dehumanizing circumstances, contributed to their feeling of lost self-worth. Seen from this perspective, resistance through cultural activities was of utmost importance – *putting on a play* was a “serious expression of normality”, as Sontag writes in her essay “Godot Comes to Sarajevo” (1993, p. 54), and therefore a way for the citizens to recover their morale.¹⁴

Since the citizens could not physically protect themselves from the everyday shelling and snipers, they tried to at least shield themselves from the on-going emotional turmoil, to increase and optimize the functionality of everyday life. Under such conditions, everyday life itself can be seen as a “universal form of resistance” (Donia, 2006, pp. 317–318). People worked themselves into a conscious forgetting, which implied strenuous effort and repression. This made all life under siege appear as performance; Sarajevans performed normality and daily life. The social anthropologist Ivana Maček writes that “Sarajevans described their wartime existence as an *imitation of life*” (Maček, 2009, p. 62). A Bosnian journalist, Senad Pećanin, explains how “[t]heater was a simulation of desired reality, different from the one that surrounded us. The greatest significance of theater at that moment was that one could escape and act as if everything is normal. We forgot we were in a microcosm, within a horrifying and inescapable environment” (Diklić, 2014, p. 220).

According to this testimony, the citizens found a hideout from war reality in theater. If this was the impression regarding most theater performances in war, it

14. When the news about the *Godot* production was published on the front page of the *Washington Post*, Sarajevans were proud: they wanted to send the message to the world that there was something else apart from brutal killings happening in a European capital (FAMA, 1993).

seems that the same cannot be said about Sontag's *Godot*. Why? Because *Godot* mirrored the reality that the audience escaped from; as Sontag wrote, *Waiting for Godot* "seems written for and about Sarajevo" (Sontag, 1993, p. 52). When describing the first level of theater, we saw that for Izudin Bajrović, who played Vladimir in *Godot*, it felt like the audiences were a part of the performance, even more – a character in it (Diklić, 2004, p. 28). As Admir Glamočak, the actor cast as Lucky, said to Sontag: "I'm performing the city" (Diklić, 2004, p. 93). If putting on a play¹⁵ (any play, including *Godot*) was a "serious *expression* of normality" (Sontag, 1993, p. 54), and if going to theater was part of an "imitation of life" during wartime existence for the citizens, where could the line be drawn between performance and reality? It seems difficult not to get entangled in these layers of performativity. This imaginary line between performance and reality cannot be drawn, but only blurred further.

To answer the question about who becomes the new audience if the citizens became performers, I need to establish the next performative layer. The second level of theater consists of the city as a colosseum. Sarajevo was besieged by a ring of artillery in which the citizens were the actors, performing normality and life; their audience were the aggressors who held them at gunpoint. It is interesting to note that performing normality had a twofold function, or two different addressees: by performing normality, the citizens boosted morale and strengthened their own resistance, while at the same time sending a message to the aggressor: We shall not be defeated. Sarajevans performed for themselves; they did not do it for the aggressors, but because of and in spite of them. The city becomes resilient, and the aggressors continue to torture it because they cannot destroy it.

The interaction between "the actors" (the citizens) and "the audience" (the aggressors) on the second level corresponds to a theater of war in the strategic, military sense. On the third level, the audience is the international community, watching the entire performance in the theater of war. If one unacceptable way of watching a performance was through a rifle scope, the other one, although more passive, was to observe the destruction and suffering on television. On this third level, the main "on-stage" activity is that of the citizens waiting, which is the main thematic connection with the play Susan Sontag staged in Sarajevo. When she came to the besieged city to stage a production of Beckett's play, the citizens were grateful that the entire international community was not silently observing the destruction. Sontag's engagement reinforced their efforts; her presence meant that

15. Here "putting on a play" could mean making a production, staging a play, or pretending; pretense; as in performing normality.

they were not forgotten. In the pit of the third level is *Godot*, whose intentional audience in the Western world are the intellectuals.

CRITICISM

Although the majority of citizens were grateful for Sontag's help and that *Waiting for Godot* was attracting media attention,¹⁶ there were some who were skeptical of her engagement, feeling that she was "using the situation to enhance her own public image".¹⁷ In the opinion of the Bosnian director, Davor Korić, the production tended to "stiffness and unnecessary seriousness", while *Süddeutsche Zeitung* in Munich called Sontag "[t]he courageous moralist with the media-mane, putting the world to shame as a director in the besieged city" (Schreiber, 2014, pp. 203–204).

Other negative comments come from the Irish journalist Kevin Myers, who suggests that Sontag cast her actors based on tripartite national lines, that is – that she intentionally chose a Muslim, a Serb, and a Croat for the play.¹⁸ By saying this he seems to parody Sontag's embrace of the "mixture" in Bosnian reality.¹⁹ Myers also ironically adds that his "real mistake was not radioing [Sontag's] co-ordinates to the Serb artillery, reporting that they marked the location of Bosnian heavy armour" (Myers, 2005).

Perhaps harshest at the time was the American academic and critic Camille Paglia, who commented upon the ethics of engagement both in terms of the media and Sontag's moralism in her essay "Sontag, Bloody Sontag" (Paglia, 1994). Paglia laughed, viewing Sontag's "Sarajevo adventure as a ghoulish attempt to recreate her glory days, using other people's misery as a backdrop", and she found the media stories about "the wounded Bosnian white girls to be gratuitous and offensive" (Paglia, 1994, p. 359).

16. "Hardly a newspaper or news broadcast in the West failed to report on Sontag's theater work" (Schreiber, 2014, p. 203).

17. As remembered by the American journalist and writer Mark Danner (quoted in Schreiber, 2014, p. 202).

18. See, for instance, "I wish I had kicked Susan Sontag", a sarcastic obituary written by Kevin Myers (2005).

19. "The population of Sarajevo is so mixed [...] it would be hard to assemble any kind of group in which all three "ethnic" groups are not represented – and I never inquired what anyone was" (Sontag, 1993, p. 55).

RESISTANCE, SURVIVAL, PERFORMANCE – OR?

In the summer of 1992, different artists in Sarajevo started several projects that marked a continuity of life and creativity in the city. According to Haris Pašović, Sarajevo theater and film director and producer, during the siege this “continuity for the citizens had as much meaning as having bread or medicine or water or anything else vital for basic human needs” (Pašović in FAMA, 1993, 0:40–0:52). This statement is part of the oral history project recorded in April 1993; in 2014, Nihad Kreševljaković, the director of the Sarajevo War Theater (SARTR), said the following:

What happened in Sarajevo during the siege was a phenomenon in the world of art – a “cultural resistance”. The fact that the city’s cultural life during the siege remained so intense, vividly shows that arts and culture are basic human needs, along with water, food and air. (Kreševljaković, 2014)

When collecting the testimonies for his book, Diklić asked the interviewees to comment upon the term “spiritual resistance” when referring to their engagement in the cultural life under the siege.²⁰ Interviewees often reported that theater helped them in maintaining and even in creating the feeling of existing as human beings (Diklić, 2004, p. 14). When asked to comment upon their engagement from the later perspective, many actors uttered their skepticism about the expression “cultural or spiritual resistance” (Bajrović in Diklić, 2004, p. 23). Most of them felt the term cannot accurately describe and cover the importance of what they did in the cultural sphere during the atrocities. Some claimed this was a banal and laconic coinage, and instead simply called it *spite* (Jokanović in Diklić, 2004, p. 126), insisting that there was no organized resistance, but rather a spontaneous effort to prove something to themselves and others (Bajrović in Diklić, 2004, p. 24). However, theater during the war is often described as a remedy, a therapy, a shelter, “a little miracle” (Begić in Diklić, 2004, p. 48). Although the actors themselves rejected this coinage, it is still in use. Some take a modest and humble approach (such as Glamočak and Bajrović), while others call it as important as food, water, and air (Pašović, Kreševljaković). When discussed in retrospect, it seems that the cultural resistance acquired performative aspects and sentimental values that are in contradiction with reality at the time.

The discussion about the different levels of performance in Sarajevo during the siege illustrates the complex interplay between the theater of war and theater in

20. Curiously, the title of the chapter which traces Sontag’s engagement in Sarajevo in her biography (Schreiber, 2014) is titled “Theater at the spiritual front (1993–1997)”, pp. 195–210.

war. Theater of war as a performative machine can be seen as a consequence of living and creating under the circumstances of an armed conflict, that is, of *theatrum belli* in the military sense. Arguably, the dynamics between *theatrum belli* and theater in war within this machine produces different levels of theater: the observer becomes the observed as we follow the movement from bottom to top, from the actors on the actual stage and the citizens as audience, towards the citizens as actors, performing life on the stage, which is the city itself, being observed by the aggressor. Just as Pozzo has a rope around Lucky's neck, so the aggressor has a ring of artillery around besieged Sarajevo. When media and mediation become part of this performative process, then the international community turns into a kind of audience in an absolute theater.

As Aleida Assmann writes: "Remembering [...] means recognition of the victims' memories. [...] [R]emembering is the beginning of a process, not its end" (2011, p. 50). As a researcher, one is concerned with ethics, objectivity, and an analysis of the memories of certain events within their conflict circumstances. On the other hand, one may ask: are trauma and war experience being exploited for personal gain? By being critical, would one hurt those for whom theater in war meant the most? The question is, then, how are we going to remember, teach, and critically reflect upon these events? It is difficult to predict what the narrative of resistance will look like in the future. The efforts in the cultural sphere during the war in besieged Sarajevo must be respected and deserve all praise. However, when discussed in post-war years they need to be carefully analyzed in order to avoid producing propaganda that ranges from heroism to moralism and goes against what the actions of people in the cultural sphere in wartime stood for.

LITERATURE

- Abazović, D. (2015). *Waiting for Godot in Sarajevo, 1993: Susan Sontag's war production of Samuel Beckett's play* (Master's thesis). University of Stavanger. Retrieved from <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/286647>
- Assmann, A. (2011). From collective violence to a common future: Four models for dealing with a traumatic past. In M. Modlinger and P. Sonntag (Eds.), *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics* (Vol. 18, pp. 43–62). Oxford: Peter Lang AG.
- Bair, D. (1990). *Samuel Beckett: A biography*. London: Vintage.
- Beckett, S. (2006). *Waiting for Godot* [1955]. In *Samuel Beckett: The complete dramatic works* (pp. 7–88). London: Faber and Faber.
- Brook, P. (1996). *The empty space* [1968]. New York: Simon & Schuster.
- Clausewitz, C. von. (1832). *On war*. Retrieved from <https://www.clausewitz.com/readings/OnWar1873/BK5ch02.html#a>

- Diklić, D. (2004). *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995. Svjedočanstva* [Theatre in war Sarajevo 1992–1995. Testimonies]. Sarajevo: Kamerni teatar 55, Zemun: Most Art.
- Donia, R. J. (2006). *Sarajevo: A biography*. London: Hurst & Company.
- FAMA (1993, April). *Susan Sontag in Sarajevo: Haris Pasovic* [Video clip]. Retrieved from <http://www.famacollection.org/index.php/tb-eng/TB-445>
- Füssel, M. (2008). *Theatrum Belli: Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert*. *Metaphorik.de*, (14), 205–230. Retrieved from http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_fuessel.pdf
- Jestrović, S. (2013). *Performance, Space, Utopia: Cities of war, cities of exile*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kenner, H. (1988). *A reader's guide to Samuel Beckett*. London: Thames and Hudson.
- Kreševljaković, N. (2014, June 2). Why people risk their lives to go to the theatre. Retrieved from <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/why-people-risk-their-lives-go-theatre>
- Laub, D. (1992). An event without a witness: Truth, testimony and survival. In S. Felman & D. Laub (Eds.), *Testimony* (pp. 75–92). New York: Routledge.
- Maček, I. (2009). *Sarajevo under siege: Anthropology in wartime*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Myers, K. (2005). I wish I had kicked Susan Sontag. *The Telegraph*. Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/comment/personal-view/3613939/I-wish-I-had-kicked-Susan-Sontag.html>
- Paglia, C. (1994). Sontag, bloody Sontag. In C. Paglia, *Vamps and tramps* (pp. 344–360). New York: Vintage Books.
- Perloff, M. (2005). In love with hiding: Samuel Beckett's war. *Iowa Review*, 35(1), 76–103.
- Prstojević, M. (1993). *Sarajevo survival guide*. Sarajevo: FAMA.
- Sarajevo Times. (2017, October 3). Theater in war Sarajevo 1992–1995: The book of art life under the siege. Retrieved from <http://www.sarajevotimes.com/theater-war-sarajevo-1992-1995-book-art-life-siege/>
- Schreiber, D. (2014). *Susan Sontag: A biography* (D. Dollemayer, Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Sontag, S. (1993, October 21). Godot comes to Sarajevo. *New York Review of Books*, pp. 52–59.

5

Mot, motstand og dilemmaer *Oppdragsteater for et ungt publikum om et tabubelagt tema*

MERETE ELNAN

SAMMENDRAG Kapitlet omhandler motstand og dilemmaer som oppsto i forkant av premieren på teaterforestillingen *TABU*. Kunstneriske ambisjoner skulle balanseres med kriminalforebyggende intensjoner og samtidig inngå i ungdomsskolers hverdag. Ved å anvende begreper og perspektiver fra Jacques Rancière undersøkes fenomenet motstand og ulike forståelser av kunst. Videre problematiseres voksnes makt til å avgjøre hva som er (u-)egnet for et ungt publikum.

NØKKEWORD tabu | teater for barn og unge | estetisk teori | dissens | kunstformidling

ABSTRACT The chapter discusses resistance and dilemmas that occurred before the premiere of the theater performance *TABU*. Artistic ambitions were to be balanced with crime prevention intentions and at the same time included in some junior high schools' everyday life. By applying concepts and perspectives from Jacques Rancière, the phenomenon of resistance and various understandings of art are explored. Furthermore, the adults' power to determine what is (un-)suitable for a young audience is problematized.

KEYWORDS taboo | theatre for young audiences | aesthetic theory | dissensus | art mediation

INTRODUKSJON

Jeg forlot mine teaterstudenter i en prøvesal i Kristiansand. Vi hadde gjort en avtale om at de skulle fortsette å jobbe med koreografi, ferdigstille deler av scenografien og sette opp et forslag til scenelys i de timene jeg ikke var der til å lede arbeidet. Selv skulle jeg ta bussen til Mandal for å møte prosjektlederen og styringsgruppa. Det hadde jeg egentlig ikke tid til siden det nærmet seg premiere på *TABU*. Det var en av de dagene der jeg kjente at jeg nærmet meg en spagat. Jeg hadde utfordringer i prøvesalen, og samtidig skulle jeg håndtere motstand som oppsto utenfor salen. Hadde jeg tatt meg vann over hodet ved å ta på meg oppdrags-teater om et krevende tema som var beregnet på en målgruppe som kan være vanskelig å treffe?



FIGUR 5.1 «Thea» (Marte Hagensen Gravro) poserer og tar et selvportrett med mobilen. Foto: Universitetet i Agder

Teaterforestillingen *TABU*¹ tematiserte sammenhengen mellom tenåringers bruk av sosiale medier og økt risiko for seksuelle overgrep. Den skulle vises på en rekke

1. Basert på den dramatiske teksten *TABOO* av Tom Lycos og Stefo Nantsou (2011), i norsk oversettelse av Peder Opstad (Lycos & Nantsou, 2010).

ungdomsskoler. Før premieren oppsto usikkerhet og delvis skepsis, spesielt blant skoleledere og skoleeiere. Det ble klart for meg som kunstnerisk leder at produksjonen inngikk i en større nasjonal og internasjonal diskurs der kunst og teater for et ungt publikum ofte møter kritikk og diskusjoner om hvilke temaer og uttrykksformer som er passende. I denne artikkelen anvender jeg Jacques Rancières perspektiver for å drøfte erfaringene fra prosjektet og sette dem i sammenheng med diskursen på feltet. Jeg bruker blant annet hans begreper om estetikk, politikk, likeverd og dissensus for å tolke motstanden som prosjektet møtte og forårsaket.

TEATER PÅ OPPDRAG

TABU var en del av et kriminalforebyggende og holdningsskapende tiltak i regi av det interkommunale prosjektet SLT (Samordning av lokale rus- og kriminalitetsforebyggende tiltak i Lindesnes-regionen). Tiltaket skulle fokusere på sammenhengen mellom sosiale medier og seksuelle overgrep, og stykket var godkjent av skoleeierne i de aktuelle kommunene.

Jeg ble involvert ved at lederen ved SLT, Siri L. Severinsen, ga teatermiljøet ved Universitetet i Agder (UiA) som oppdrag å iscenesette den dramatiske teksten, og å utvikle en forestilling som kunne turnere ved ungdomsskoler i fem kommuner. For en vitenskapelig ansatt, med ønske om å bygge videre på egen og andres forskning om barne- og ungdomsteater, samt ambisjon om å utvikle faglige og kunstneriske utviklingsprosjekter i samarbeid med studenter, var dette oppdraget kjærkomment. Jeg fant det fasinende at fem kommuner i det såkalte «Bibelbeltet»² hadde gått med i et prosjekt som inkluderte en teaterforestilling som viser en festvoldtekt på scenen. Jeg takket ja til å iscenesette den dramatiske teksten *TABU* med et ensemble som besto av teaterstudenter.

Stykket er opprinnelig australsk og basert på en sann historie. Originalen *TABOO* ble både skrevet og regissert av Tom Lycos og Stefo Nantsou fra Zeal Theatre i 2007. Lederen fra SLT hadde ikke sett, men hørt og lest om den norske versjonen *TABU* som ble laget av Teater Grimsborken i 2010. For meg var stykket ukjent, men jeg hadde sett flere andre forestillinger av det australske ensemblet, ikke minst den originale iscenesettelsen og flere nordiske versjoner av deres prisvinnende og svært kjente forestilling *The Stones* (Lycos & Nantsou, 1996), som har blitt oversatt til 30 språk og som har berørt og underholdt tenåringer (og

2. Et kallenavn for regioner der kristen forkynnelse tradisjonelt har hatt en sterk posisjon. I Norge strekker «Bibelbeltet» seg langs kysten fra Agder og nordover til Møre og Romsdal. Dagens bilde er mer sammensatt rent geografisk og med hensyn til graden av påvirkning fra amerikanske kristne bevegelser.

voksne) helt siden premieren i 1996. På bakgrunn av hva jeg visste om Zeal Theatre, og med tanke på at tematikken angår ungdomsskoleelever, hadde jeg tiltro til at det skulle være mulig å lage en forestilling som opplevdes relevant for målgruppen, og som dermed kunne være et viktig bidrag inn i en større sammenheng, et prosjekt med kriminalforebygging og holdningsskapende arbeid.

Handlingen i *TABU* (Lycos & Nantsou, 2011) er rå, realistisk og relativt nedslående, men mot slutten av manus presenteres en liten flik av tro på rettferdighet.

Thea, en 14 år gammel jente, møter og chatter med en jevn gammel gutt. Etter at de har hatt kontakt via nettet en stund, har hun inntrykk av at de er kjærester, og hun sier ja til å møte ham. Det vil si, de gjør en avtale om at de begge skal ta med seg en venn og at de skal møtes ved kinoen, som en slags dobbel-date. Thea og hennes venninne Siri lager en dekkhistorie og lurer foreldrene sine med å si at de skal på kino, mens de i realiteten skal på date med to gutter. Det viser seg at guttene er en god del eldre enn det de hadde gitt uttrykk for på nettet. Det er to unge menn som ankommer avtalen – med bil. Jentene blir invitert inn i bilen, så blir de kjørt til en leilighet og der får de servert store mengder alkohol. I leiligheten blir både Thea og Siri veldig beruset. De mister oversikten over hvor i leiligheten de selv eller venninna er. Begge jentene, og spesielt den ene, befinner seg etter hvert i en sårbar situasjon som utnyttes på det groveste. Etter tur voldtar de to unge mennene Siri. Overgrepene finner sted uten at Thea registrerer eller mistenker at venninna har vært utsatt for noe. Siri blir ikke bare voldtatt, hun blir i tillegg forsøkt truet til stillhet gjennom ubehagelige oppringninger på mobilen. Truslene har bare en midlertidig effekt, for når de kommer hjem velger Siri å fortelle både venninna Thea og foreldrene sine om overgrepene, og Siris siste replikk i manus er: «Jeg vil at vi går til politiet» (Lycos & Nantsou, 2010, s. 59).

ANSVAR I OG UTENFOR TEATERSALEN

Relativt tidlig i produksjonsperioden innså jeg at denne regioppgaven førte meg inn i noen dilemmaer. Det var første gang jeg hadde tatt på meg å lage en teaterforestilling som et oppdrag. Da jeg ble spurt, var jeg tydelig på at det var jeg som måtte ha det kunstneriske ansvaret, og ergo stor grad av frihet. Samtidig visste jeg at forestillingen var tiltenkt en sentral rolle i et kriminalitetsforebyggende prosjekt. Det jeg ikke hadde tatt inn over meg, var at SLT, rektorer, lærere, helsesøstre og en rekke andre fagpersoner kunne ha ulike forventninger til og meninger om den teaterproduksjonen jeg hadde ansvar for å skape, og at skolens motivasjon for å si ja til kunst og kulturprosjekter gjerne baserer seg på pedagogiske og didaktiske målsettinger. Jeg var i ulik grad bevisst på de ulike føringene som fulgte med

å ha ungdomsskoler som visningsarena, for eksempel at hver enkelt tilskuer ikke har tatt en selvstendig beslutning om å oppsøke akkurat dette stykket, elevene har faktisk ikke noe valg, de må.

Alle rektorene, skolelederne og lærerne som var involvert i dette interkommunale kriminalitetsforebyggende prosjektet, hadde ønsket forestillingen velkommen, og de kjente til at sammenhengen mellom ungdommers bruk av sosiale medier og den påfølgende faren for å bli utsatt for seksuelt overgrep skulle bli belyst gjennom forestillingen. Derfor antok jeg at de syntes dette var et passende tema å presentere for elevene. Likevel møtte jeg etter hvert motstand blant noen av lærerne og lederne i skoleverket.

Som det kommer fram i innledningen til denne antologien kan potensielt støtende kunstverk bli tvunget til å ledsages av advarsler eller såkalte «trigger warnings» hvis publikum er barn eller unge. Siemke Böhnisch skriver mer om dette i artikkelen «Uenighetsdramaturgier» (i denne antologien). I likhet med Lisbet Skregelid har jeg valgt å utfordre oppfatningen av hva slags kunstopplevelser det er passende å ta med ungdomsskoleelever på, og vi har begge valgt å anvende filosofen Rancières teori i våre tekster. I sin artikkel «Dissens makes sense? Mellom motstand og mening i møter med kunst» i denne antologien, løfter Skregelid fram kontroversielle kunstverk og utstillinger, og peker på hvordan motstanden kan være en ressurs i ungdommers møte med kunst og i deres erkjennelsesprosesser. Til forskjell fra Skregelid ser jeg i denne artikkelen ikke på møtet mellom den ferdige produserte forestillingen og publikum, men på motstanden som kom i produksjonsfasen, før forestillingen var realisert eller hadde vært vist for publikum.

Jeg skriver denne artikkelen fra innsiden av prosessen og som barneteaterforsker. Jeg var primært instruktør og kunstnerisk ansvarlig for iscenesettelsen av *TABU*, samtidig var jeg også lærer for teaterstudentene ved UiA. Jeg gjorde meg skriftlige refleksjoner og observasjonsnotater underveis i prosessen, både for å strukturere det videre kunstneriske arbeidet, men også med tanke på mulig forskning i etterkant. Nå, flere år etter forestillingsarbeidet, har jeg tidsmessig distanse til prosessen og til de krevende episodene, men jeg er ikke adskilt fra mitt årelange engasjement for at barn og unge *også* fortjener teater som er utfordrende, enten i uttrykksform eller med tanke på innhold. De bør få møte teater som angår dem og som gjerne kan ha et krevende formuttrykk, ikke bare lett tilgjengelige forestillinger som skal moralisere, lære dem noe eller, for den saks skyld, bare underholde. Dette ståstedet har jeg inntatt både før og etter denne prosessen, uavhengig av om jeg opptrer som lærer, produsent, kurator, forsker eller teaterkunstner.

KUNST OG KRIMINALITETSFOREBYGGENDE TILTAK?

Initiativtakeren, altså lederen i SLT, fortalte med entusiasme at teaterforestillingen var en helt sentral del av det kriminalitetsforebyggende tiltaket, og at hun opplevde å ha stor støtte i de ulike kommunene, både økonomisk og faglig. Hun fortalte videre at det var stor vilje for å tilrettelegge slik at lærerne fikk skolering og at hver skole ville ha ekstra beredskap og oppfølging fra helsetjenesten i etterkant av forestillingene.

Jeg gikk raskt i gang med å søke informasjon og skaffe meg kunnskap om tematikken, og det var i stor grad nedslående og ubehagelige fakta som møtte meg. Jeg ble kjent med at festvoldtekter er den formen for seksuelle overgrep som øker mest, at over 40 prosent av norske tenåringsjenter en eller annen gang har mottatt en seksuell henvendelse via internett og at det på landsbasis trolig blir begått mellom 8 000 til 16 000 voldtekter per år som ikke havner hos politiet til etterforskning, mens de anmeldte er ca. 1200 (Mossige, Valset, Grødem & Suseg, 2008; Norges offentlige utredninger, 2008).

Omtrent midt i prosessen fikk jeg møte en kvinnelig politietterforsker som fortalte om en helt fersk overgrepssak fra regionen *TABU* skulle turnere i. En tretten år gammel jente hadde chattet med en gutt på sin egen alder, eller rettere sagt, det var det hun trodde hun hadde gjort. Det viste seg at «gutten» på den andre siden av chatten var en gammel mann som bodde i Oslo. Jenta og «gutten» inngikk en avtale om å treffes. Jenta tok toget til Oslo for å møte «gutten». Heldigvis var det ikke han, men politiet som møtte opp på det avtalte stedet på Oslo S. Den gamle mannen, som hun i realiteten hadde kommunisert med, var i mellomtiden blitt avslørt og arrestert av politiet. Han opererte med flere identiteter på en rekke ulike digitale plattformer. Han hadde chattet med tallrike unge jenter, han hadde lyktes med å overtale en rekke av dem til å møte han, og han hadde misbrukt noen av dem.

Det var tydelig for meg at mange tenåringer deler skjebnen til hovedrollen i *TABU*, og at det er enda flere som har ubehagelige, men ikke fullt så grusomme erfaringer. Jeg tok mål av meg at forestillingen skulle vise at selv om tenåringer kan være ubetenksomme, risikovillige og villige til å bløffe og trosse foreldrene sine, så er det ikke deres skyld hvis konsekvensen av ukloke valg er at de ender opp som offer. Det er overgriperne som begår en ulovlig handling.

Jeg hadde ambisjoner om å utfordre publikum, om å benytte virkemidler og uttrykksformer som de kjente og noen som var mer ukonvensjonelle. Jeg ønsket å unngå å komme med en fordømmende pekefinger mot bruk av sosiale medier, men være ærlig med tanke på at noen av de valgene de fatter, kan innebære fare. Videre hadde jeg ingen intensjon om å dempe de erotisk ladede morsomhetene og

antydningene som lå i teksten. Jeg så for meg en enkel sceneløsning, og gjerne hele ensemblet på scenen under hele forestillingen.

Det jeg ikke var bevisst, var at jeg på denne måten hadde havnet midt i kampen mellom de tilsynelatende uforenelige kravene om kunstnerisk autonomi og instrumentalisme. Bør kunsten være fri og bedømmes ut fra at de estetiske uttrykkene har en verdi i seg selv, eller har kunsten verdi ut fra et nytteperspektiv, at den er til for å behage, eventuelt belære? Jeg gikk inn i produksjonsperioden med estetiske preferanser og forbilder som hadde brutt med det realistiske, logiske og religiøse – et ståsted som forbindes med den frie, autonome kunsten. Samtidig hadde jeg tatt på meg å gi en høyst aktuell og reell tematikk, et estetisk uttrykk som skulle inngå i et prosjekt som ønsket å bidra til opplysning og holdningsendring – hensikter fra en langt mer instrumentell kunstforståelse. Jeg håpet å kunne omfavne det hele, både å tilby en kunstnerisk opplevelse og en erfaring som ville gi rom for refleksjon og som kunne påvirke.

TEORETISK LINSE

Som jeg allerede har nevnt innledningsvis, er det deler av filosofen Jacques Rancières teori jeg vil anvende for å belyse mine erfaringer og for å bidra til diskusjonen om hva som forårsaket motstand. Temaene i den algeriskfødte, franske filosofen Jacques Rancières (1940–) forfatterskap spenner vidt, fra pedagogikk, politisk teori, historie til filosofi og litteratur. Hans såkalte *regimer* er den første delen av Rancières teori som jeg vil anvende. Rancière har introdusert et slags system som kategoriserer måten vi skaper, ser på, forstår, identifiserer og synliggjør kunst på (Rancière, 2004, s. 21–22). Disse regimene har mye til felles med Foucaults epistemer.³ Regimene følger delvis historisk utvikling, men Rancière hevder at alle eksisterer parallelt i dag. Rancière etablerer tre identifikasjonsregimer: kunstens etiske regime, kunstens representasjonelle regime og kunstens estetiske regime.

I det eldste systemet, *kunstens etiske regime*, blir kunstverk vurdert ut fra nytteverdien og evnen til å påvirke individ og samfunn. Det er hensikten, den indre sannheten eller det religiøse som gir avbildninger verdi (Rancière, 2004, s. 22). Rancière knytter dette regimet til Platon og det antikke idealet der håndverk og kunstverk ble sidestilt, og der arbeidere og (dermed) kunstnere var uten innflytelse i samfunnet. Det var også Platon som knyttet billedkunsten til *ethos*, og deretter

3. Foucaults epistemer er et sett med historisk determinerte, foranderlige forutsetninger som definerer betingelsene for kunnskap (Karlsen, 2007, s. 5).

ble bildene rangert alt etter hva bildet framstilte og etter deres funksjon (Ranci re, 2004, s. 86).

Kunstens representasjonelle regime oppsto ifølge Ranci re med Aristoteles' *Poetikken*. I dette systemet bedømmes ikke kunstens verdi bare opp mot nytten for samfunnet eller etter religiøse kriterier. Kunsten har fått sin egen sfære, og man kan snakke om den frie kunsten og dens autonomi. Kunstverkene innen dette regimet adlyder strenge regler, som regler for sannsynlighet og regler for moralsk sømmelighet. Det er hierarkisk rangering av stiler, sjangere, tematikk, og det finnes regler for hvilke konvensjoner som passer for ulike temaer. Essensen i dette regimet, som også har blitt kalt det poetiske, er den fiksjonelle imitasjonen, kunsten å imitere virkeligheten (Ranci re, 2004, s. 22, s. 86).

I *kunstens estetiske regime* ser vi tydelig at Ranci res estetiske teori er influert av Friedrich Schiller.⁴ Her er kunstens rolle paradoksal. På den ene siden vurderes kunsten ut fra dens moralske, politiske og sosiale betydning, og på den andre siden forsvares ideen om kunstens autonomi, den skal være fri fra krav om nytteverdi eller være underlagt moralske dommer. Den iboende spenningen baseres på Ranci re fortolkning av Schillers begrep lekedrift. Leken opphever motsetningen mellom de intelligente og de sanselige mennesketypene (Ranci re, 2008, s. 541). Her ser vi en kunstforståelse med en blanding av autonomi og heteronomi. På den ene siden er kunsten fristilt og selvregulerende, og på den andre siden er skillet mellom livet og kunsten utvisket. Ranci re understreker at kunstens estetiske autonomi ikke er kunstverkets autonomi, men autonomien i en form for sanseerfaring (Ranci re, 2008, s. 542). I dette regimet dyrkes likeverdet mellom kunstarter, sjangere og uttrykksformer, for eksempel på den måten at tale ikke lenger har noe privilegium foran visuelle tegn (Ranci re, 2004, s. 81).

SYNLIGGJØRE DET UNEVNELIGE

Ordet tabu er opprinnelig polynesisk, og betyr hellig, ukrenkelig eller forbudt, men i hverdagslig språkbruk anvendes begrepet om det som er vanskelig eller sosialt uakseptabelt å snakke om. S nn som jeg hadde oppfattet oppdraget fra SLT, skulle forestillingen *TABU* bidra til å sette fokus på temaer som er utfordrende å behandle eller å snakke om på ungdomsskolene. Hvis man anvender Jacques Ranci res filo-

4. Friedrich Schiller (1759–1805) var en tysk poet, dramatiker, historiker og filosof. Hans estetiske filosofi er i stor grad samlet i boka *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Her framstiller Schiller sin teori om at mennesket har tre grunndrifter: den passivt mottakende stoffdriften, den aktivt omdannende formdriften og den estetiske lekedriften (Schiller, 2001, s. 64).

sofi, er man ganske nær kunstens politiske vesen: Kunsten kan og skal synliggjøre det som er gjemt eller usynlig. Kunst kan bidra politisk ved at den «skisserer opp nye inndelinger av det som kan ses, det som kan sies og det som kan tenkes, og dermed også et nytt landskap for det som er mulig» (Ranci re, 2012, s. 161). Altså det som tidligere har vært holdt utenfor skolen, blir gjort synlig. Ved å rokke på det kjente og konvensjonelle kan kunst skape dissens og diskusjoner. Dissensus er en måte å frata det sansbare dets selv lgelighet på, bryte det opp og gjøre det til gjenstand for uenighet (Bale, 2012, s. 217).

I produksjonsprosessen m tte jeg ulike syn på hvor synlig det uevnelige bør få bli. Det er ingen tvil om at *TABU* framstiller redselsfulle situasjoner og belyser vonde og skjulte aspekter ved det å være ung, men er tematikken så utfordrende at ikke alle tåler å se et teaterstykke som behandler den? Det at stykket var tematisk utfordrende – det tematiserte et tabu, var på en måte både utgangspunktet for prosjektet og en slags hindring. Den konkrete oppgaven for meg som kunstnerisk ansvarlig var å finne en passende form – et uttrykk som studentene kunne være fortrolige med å framføre, et formspråk som tenåringene hadde sansen for og en uttrykksform som oppdragsgiverne ville akseptere.

Jeg mente at det ville være gunstig for prosjektet om jeg klarte å inspirere aktørene til å få et sterkt eierskap til fakta og til tematikken, og at en mulig strategi for å kunne formidle dette tøffe stoffet med troverdighet var å benytte seg av studentenes emosjonelle minner og historier. Jeg hadde bare fortalt studentene deler av handlingen i stykket f r jeg sendte dem inn i den undersøkende fasen. De fant gode dokumentarer, skremmende avisartikler om temaet og kom over en rekke nye apper som dagens tenåringer kunne laste ned på smarttelefonene. Parallelt med dette arbeidet de med monologer basert på sin egen ten ringstid. Dette arbeidet avstedkom flere «magiske» øyeblikk, for eksempel da «alle» husket hvor slitosomt det var å være tenåring fordi man hele tiden prøvde å tilpasse seg de andre, eller da flere av jentene skjønte hvor tilfeldig det hadde vært at de ikke var blitt utsatt for seksuelle overgrep.

Etter dette arbeidet ga jeg studentene manus, vi fordelte roller og vi gikk inn i fasen med iscenesettelse. Den tøffe tematikken var også krevende for de unge skuespillerne som jeg hadde med meg. Det tok ikke lang tid f r vi m tte bytte om på et par av rollene, for den ene mannlige studenten opplevde det å gestalte overgreper som bortimot umulig.

Siden jeg ønsket å belyse at det snakkes for lite om dette temaet og det i virkeligheten kunne skjedd med hvem som helst, så var jeg innstilt på å skape en viss grad av illusjon og en type gjenkjennelse hos publikum. Vi ønsket å framstille troverdige karakterer, og i manus følger vi primært hovedrollene gjennom noen episoder

som følger en logisk og kronologisk rekkefølge. Samtidig ønsket jeg å benytte teatreale virkemidler og grep som hindret publikum å gli fullstendig inn i fiksjonen.

Stilisering var også en inngang til stoffet i prøvesituasjonen. Jeg lot studentene lage symbolske og ekspressive stillbilder av flere av scenene før vi la på dialog og mer logiske handlingssekvenser. Voldtektene er av dramatikerne framstilt i scener med simultan handling, det vil si at publikum kan velge om de vil fokusere på den korte dialogen og de antydende handlingene fra overgrepene eller det spillet som skjer på motsatt side av scenen. I begge overgrepsskvensene fryser offer og overgriper i et slags tablå, mens de simultane scenene har humoristisk dialog og til dels mye bevegelse som kan fange oppmerksomhet.

På teater finnes det alltid en dobbelthet. Man skaper illusjonen på scenen samtidig som aktører og tilskuere deler en sosial opplevelse og den samme virkeligheten. Det som skjer i fiksjonen kan i høyeste grad ligne virkeligheten. Mens den fiktive jenta/rollen blir utsatt for et overgrep mens vi sitter og ser på, blir den virkelige jenta/skuespilleren på scenen ikke det. Teater er både illusjonen og bevisstheten om at noen skaper denne fiksjonen, mens andre er tilskuere, medskapere og spiller med på den kontrakten som skapes og reforhandles av aktørene på scenen.

Jeg ønsket at anslaget skulle understreke opplevelsen av fellesskap der-og-da i salen, og at aktørene skulle vise tilskuerne at de ble sett. Jeg ville unngå å gå rett inn en setting med høy grad av illusjon, eller at tenåringene skulle få en opplevelse av at de var «flue på veggen». I manus lå det en sang før den første scenen. Den delte vi opp i enkeltstrofer som aktørene framsa idet de kom inn på scenen og henvendte seg til publikum med blikket. Deretter la vi inn en humoristisk og fartsfylt sekvens under popsangen «#SELFIE».⁵ Melodien og innholdet i låten tilførte et tidsriktig aspekt til forestillingen. I manus forekom det hverken smarttelefoner eller selfier, men i vår versjon var de viktige innslag.

Et garderobestativ var sentralt i åpningssekvensen. Vi hadde plassert flere av kostymene på dette stativet. Aktørene kom inn på scenen iført ganske så nøytrale klær, og de hadde med seg hver sin mobiltelefon. Under «#SELFIE» prøver alle aktørene ut noen av klærne på stativet, de poserer, de tar bilder av seg selv og andre. Noen av skuespillerne rekker å prøve ut flere kostymer – altså innta ulike roller, før skoleklokka ringer og de tar hver sin hvite krakk og etablerer et fiktivt klasserom.

Når handlingsforløpet utviklet seg og nye roller kom til, så ble de aller fleste rolle (kostyme)-byttene gjort helt synlig for publikum – for på den måten understreke at dette var en teaterlek – ikke en kopi av virkeligheten.

5. «#SELFIE -Club Mix» med The Chainsmokers, 2014.



FIGUR 5.2 To aktører (Anders Køhn Joreid Drivdal og Daniel Husby Waltin) poserer og dokumenterer ett av flere kostymeskift under låten #SELFIE. Foto: Universitetet i Agder

Kombinasjonen av at forestillingen skulle på skoleturné uten andre sceneteknikere eller turnéledere enn de teaterstudentene som skulle stå på scenen, et manus med flere roller enn skuespillere i ensemblet vi hadde tilgjengelig og et begrenset budsjett, fikk også innvirkning på prøveperioden og den ferdige forestillingen. All lys og lyd ble for eksempel styrt fra en iPad som skuespillerne håndterte helt synlig, men ofte inkorporert som en integrert rekvisitt for den rollen som til enhver tid brukte iPaden.

Handlingene i *TABU* forgår på en rekke ulike steder: i et klasserom, på bussen, på et kjøkken, på et pikerom, i en families garasje, på utsiden av en kino, inne i to forskjellige biler, i en ungkarsleilighet med minst fire rom og så videre. Det var hverken mulig eller hensiktsmessig å ha fullstendige sceneskift for å skape fysiske forflytninger, vi syntes det var bedre å vise publikum at sceneelementene kunne illudere ulike ting i de forskjellige scenene. Krakker kunne lynraskt bli omgjort til bilseter, samtidig som et lite bærbart skilt med et personlig bilskilt ble plassert i forkant av «bilen». Skuespillerne mimet at bildører ble åpnet og lukket, og like imaginære ratt og girspaker ble en del av spillet. Så vi endte opp med et ganske rent scenebilde med bare hvite og «facebook-blå» innslag. Det var i hovedsak helt enkle hvite krakker og hvite garderobestativ som delvis eller helt ble dekket, og som dermed fungerte som flyttbare skillevegger og innramming eller en slag bakvegg.

Istedenfor å gå for en sang som avslutning sånn som manus la opp til, gjorde jeg en dramaturgisk endring. På slutten av stykket, når overgrepsofferet bestem-

mer seg for å gå til politiet, gjentok vi begynnelsen av den første spillscenen en gang til – før lyset ble dimmet. Tvisten var at i *denne* versjonen var det andre skuespillere som spilte de to jentene som innimellom seksualundervisningen var fulle av forventninger før kveldens dobbel-date. Denne scenen som antyder at den tragiske historien (kan) gjentas, ble en epilog og innførte samtidig en sirkulær dramaturgi.

I LYS AV RANCIÈRES REGIMER

Hvis jeg ser på prosjektet med Rancières tre regimer, så finner jeg likheter med dem alle. Bestillingen fra SLT hadde kanskje mest til felles med verdier fra det *etiske regimet*, det eldste systemet der kunsten skulle være til nytte, men jeg kan ikke se at de religiøse kriteriene var sterke. I dialogen med oppdragsgiverne, særlig de fra de minste kommunene, hendte det at det ble stilt spørsmål ved de moralske vurderingene omkring noen av scenene. Det er ikke usannsynlig at deres kjennskap til teater primært er fra iscenesettinger med høy grad av illusjon, altså trekk vi kjenner igjen fra Rancières *representasjonelle regime*. Den ferdige forestillingen hadde en rekke kjennetegn til felles med illusjonsteateret, som for eksempel at den ene scenen fører logisk til den neste, men både i min visjon om hvordan produksjonen skulle utvikles og i det som ble presentert, fantes også trekk og virkemidler som skaper distanse og brudd i illusjonen. Våre synlige rollebytter, stilisering, enkle sceneelementer og sirkulære dramaturgi var på forskjellig vis med å peke på at det som skjer på scenen er en teaterlek, ikke en tro kopi av virkeligheten. I tillegg til at temaet kunne berøre, ønsket jeg å gi publikum frihet til å distansere seg, sånn at det kunne føre til en bevisstgjøring, noe man kan diskutere i etterkant. Men lærerne så kanskje for seg en mer realistisk iscenesettelse enn det jeg hadde i mitt hode? Med det i minnet er det kanskje ikke rart at noen av dem ble bekymret for hvordan tenåringer ville reagere på en scenisk framstilling av voksne på strippeklubb og en hjemme-alene-fest med to seksuelle overgrep.

Som jeg allerede har nevnt, var det kanskje motstridende interesser mellom oppdraget og de kunstneriske målsettingene. Det var også dilemmaer i mine egne ambisjoner. Jeg hadde på den ene siden tro på kunstens frihet, samtidig som jeg hadde tiltro til å kunne bidra til en endring. Så det paradoksale kunstsynet i Rancières mest moderne regime, *det estetiske*, er nok det mest framtreddende i prosjektet. Jeg lot visuelle virkemidler ha stor betydning, og støttet meg ikke bare på ordenes verdi. Jeg strittet imot da jeg fikk opplevelsen av at min kunstneriske autonomi ble utfordret, samtidig som jeg hadde intensjoner om at forestillingen skulle få moralsk, politisk og sosial betydning.

HVEM SKAL FÅ TILGANG?

Begrepet likeverd, eller egalitet, er et sentralt aspekt i Rancières filosofi:

A community of equals is not a goal to be attained but rather a presupposition that is in constant need of verification, a presupposition that can never in fact lead to the establishment of an egalitarian social formation since the logic of inequality is inherent in the social bond. (Rancière, 2004, s. 83)

Jacques Rancière skriver lite om barn, men hans forståelse av likeverd inkluderer alle aldre, kjønn, raser og klasser. «Rancière reminds us that children already speak» (Bingham & Biesta, 2010, s. 70), og, sånn som jeg leser det, må dermed barn regnes som talende og potensielle politiske aktører. Synet på barnet som en politisk aktør tar utgangspunkt i forståelsen av et samfunn der det finnes et skille mellom hvem som har adgang og ikke, mellom hvem som blir hørt og ikke. Kan man ta utgangspunkt i Rancières postulat om likeverd når man lager eller formidler kunst til barn og unge? Vil denne egaliteten bety at alle (aldre) bør gis tilgang til alle slags arenaer?

Det råder en bred enighet om at barn og ungdom skal beskyttes for bilder eller temaer som de kan ta skade av, men hvor skal grensene gå, og hvem skal trekke opp de linjene? I lederartikkelen «Portvokterens dilemma», fra *Kunstløftets avis. Et magasin om kunst for barn og unge*, fra et spesialnummer om sensur og skjerming, skriver kritikerne Aksel Kielland og Sara Hegna Hammer (2015) at foreldre og andre voksne som opptrer som kuratorer og kunstformidlere også har en annen funksjon, nemlig den som portvokter og sensurinstans (Kielland & Hammer, 2015, s. 3). De skal avgjøre hvem som får tilgang, og hvem som ikke får det. I *TABU*-prosjektet satt skoleledere med det formelle ansvaret, men selvfølgelig var det også min hensikt som kunstnerisk ansvarlig å lage en forestilling som ikke påførte tilskuerne skade. Kultursosiolog Arild Danielsen problematiserer at noen tiltak som opp gjennom årene har blitt satt i verk for å skjerme det unge publikumet, stadig har blitt undergravd og til dels kan virke utdaterte. En av utfordringene er at kategorien ungdom er i stadig endring. Han understreker at noe av det særegne med kunst og kultur for et ungt publikum er «at kulturelle og pedagogiske autoriteter allerede har pekt ut retningen for dannelse, og evaluerer hva som er vellykket, på vegne av den brede alderskategorien disse publikumssegmentene er innlemmet i» (Danielsen, 2014, s. 25–28).

I samme periode som jeg forberedte turneen til *TABU*, skapte forestillingen *I Guds navn* (Munk, 2014) ved Hordaland Teater overskrifter, i hovedsak på grunn av kritikk fra en biskop og det faktum at flere rektorer avlyste den planlagte

forestillingen i regi av Den kulturelle skolesekken på bakgrunn av biskopens uttalelser (Blisten, 2014). En lignende skjebne møtte danseforestillingen *De grenseløse* (Haagenrud, 2012). Produksjonen som belyser tvangstanker, selvskading og spiseforstyrrelser møtte til dels sterk kritikk. Koreografen Hege Haagenrud hadde samarbeidet tett med psykologisk helsepersonell under forberedelsene, og produksjonen hadde turnert i Vest-Agder. Da den senere skulle vises i Buskerud, mente fylkets psykologiske fagpersonell at *De grenseløse* kunne være skadelig for ungdomsskoleelever, at den kunne ha smitteeffekt og dermed ble en rekke visninger avlyst. I etterkant arrangerte Scenekunstbruket et dagsseminar med tittelen «Farlig kunst? Hva kan vises innenfor den kulturelle skolesekken?» (Lange, 2013). Jeg deltok på seminaret, som avdekket at de helsefaglige rådene langt fra var entydige, og at det var ulike ståsteder innad i de kunstfaglige miljøene. Alle var opptatt av å unngå å skade, men man kom ikke til enighet om hvordan dette skulle ivaretas.

Gjennom min forskning på den svenske teatergruppa Unga Klara og deres tidligere leder Suzanne Osten⁶ har jeg inngående kjennskap til at man risikerer å møte motforestillinger hvis man lager teaterforestillinger rettet mot barn eller unge som skildrer seksualitet (Elnan, 1995, 2009a, 2009b, 2012). Unga Klaras praksis har for øvrig vært med på å flytte oppfatningen av hva et ungt publikum tåler og fortjener, og at man kan bruke teater til å belyse viktige, men tabubelagte temaer for barn og unge. Den svenske teatergruppa sin praksis med å invitere eksperter fra andre fagfelt inn på prøver og seminar har skaffet scenekunstnerne allierte voksne utenfor teatersfæren, og det har bidratt til å øke kunnskapen om hva barn kan se på en scene. Denne kunnskapen ga meg mot til å fortsette da jeg fikk og gjenkjente motstand. Det ble like fullt en utfordring for meg å skulle balansere målsettingen om å bidra til kriminalitetsforebygging, beholde samarbeidet med skolene og ivareta mine kunstneriske ambisjoner.

Lederen fra den kriminalitetsforebyggende organisasjonen SLT hadde, etter en dialog med meg, samlet en tverrfaglig ressursgruppe som jeg kunne være i dialog med, som jeg kunne støtte meg på og drøfte dilemmaer med. Denne gruppa besto av fagfolk fra hele regionen. Det var ansatte fra barnevern, politi, helsesøstre, lærere, rektorer og fra Senter mot seksuelle overgrep (SMSO), et senter som gir veiledning til ofre for seksuelt misbruk. Denne gruppa var et supplement til prosjektgruppa – som besto av en rektor, en lærer eller en skoleleder fra hver kommune, en helsesøster og lederen for SLT. Jeg møtte begge disse gruppene flere ganger før jeg begynte selve prøveperioden sammen med skuespillerne. Jeg kom-

6. Den svenske teaterregissøren, professoren og teaterlederen Suzanne Osten (1944–) fra teatergruppene Unga Klara og Fickteatern har siden 1960-tallet vært kjent for å presentere scenekunst med høy kunstnerisk kvalitet, komplekse uttrykksformer og kontroversielle temaer for barn og unge.

muniserte også med dem i produksjonsperioden, og jeg hadde et møte med ressursgruppa etter at turneen og prosjektet var avsluttet.

På det aller første møtet da jeg presenterte meg selv, min bakgrunn, min kunstneriske ledestjerne Suzanne Osten og min motivasjon for å si ja til oppdraget med å iscenesette *TABU*, kunne jeg føle at deler av gruppa bekreftet mitt ståsted og engasjement, mens andre var mer engstelig og bitte litt skeptisk til prosjektet. På det samme møtet oppsto det en diskusjon om hvilken aldersgruppe forestillingen ville være riktig for. Noen av lærerne, spesielt de fra de minste skolene langt fra byen, var bekymret for hvordan de minst modne åttendeklassingene ville reagere. De mente at de yngste elevene på ungdomsskolen ikke hadde noe forhold til dette temaet, og at denne gruppa dermed potensielt kunne ta skade av å oppleve det som teater. Helsesøstrene var derimot overbevist om at det var bedre å introdusere emnet for tidlig enn for sent. Dette ble underbygget av de ansatte på SMSO. De kunne fortelle at svært mange av dem som tar kontakt med senteret, er under 14 år, og de refererte til forskning som viste at hver tredje overgriper er under 18 år.

Jeg hadde i utgangpunktet ikke noen spesiell motivasjon for å vise forestillingen for alle trinn på ungdomsskolen. Jeg var litt usikker på om vi kunne klare å lage teater som fenget en målgruppe med såpass ulikt erfaringsgrunnlag. Noen elever kom fra barneskolen for seks måneder siden, og andre skulle snart begynne på videregående. Innspillene fra helsesøstrene, SMSO og min egen og studentenes research gjorde meg etter hvert ganske sikker. Blant opplysningene fra undersøkelsene omkring målgruppa var at norske tenåringer ser mye på porno – altså eksplisitte bilder der vold, makt og sex blandes sammen, og der hverken innhold eller noen i den settingen de ser dette i forfekter at overgrep er feil. Jeg konkluderte med at en umoden 14-åring ville ta mindre skade av å oppleve teaterforestillingen *TABU* inkludert et opplegg i regi av skolen, enn at det første møtet med sex og/eller overgrep kom via internett. Jeg og prosjektlederen fikk gjennomslag i ressursgruppa for å støtte oss på SMSO sine kunnskaper, og vi la opp spilleplanen slik at elevene på alle trinn i ungdomsskolen skulle få tilgang.

Ifølge artikkel 17 i FNs barnekonvensjon er det statens ansvar å beskytte barn mot skadelig informasjon, men påbudet står i et spenningsforhold til at det i artikkel 31 framgår at barn har rett til fritt å delta i kulturlivet og kunsten. Denne friheten står under ekstra press siden barn og unge som oftest er helt avhengige av de voksne som velger, bestiller, kjøper og gir dem tilgang til kunst og kultur. Myn-dighetenes signaler er uklare i andre deler av lovverket også. I 2015 kom den såkalte «beskyttelsesloven» som skulle sikre at barn ble beskyttet mot skadelige bildeprogram, men allerede i 2016 ble den revidert slik at film som vises i kunstinstitusjoner ikke skulle omfattes av loven (Ørstavik, 2016).

Kristin Ørjasæter, direktør i Norsk barnebokinstitutt (NBI), argumenterer for at en manglende konsistens mellom de unges liv og det som blir presentert på scenen, er negativt (Ørjasæter, 2009). Den norsk-britiske scenekunstneren Kate Pendry går enda lenger, og hevder at barn i stedet for å ta skade faktisk blir sterkere i møtet med det onde slik det framstilles i kunsten (Sæbø, 2006). Ifølge barnepsykolog Magne Raundalen og pedagogikkprofessor Jon-Håkon Schultz kan voksne hjelpe barn med å håndtere en vanskelig virkelighet ved å trygge og forklare det som er vanskelig. De mener det er en dårlig ide å unnlate å vise tenåringene virkeligheten (Raundalen & Schultz, 2016). I diskusjonen om hvem som skulle få tilgang til *TABU*, valgte jeg å støtte meg på lignende utsagn fra medlemmer i ressursgruppa. På en måte kan man si at prosjektet som helhet bygger på tilsvarende premisser, at motivasjonen for å lage teater om temaet nettopp var å få en anledning til vise noe og komme i dialog med tenåringene om et vanskelig tema.

Før jeg begynte med iscenesettelsen, besøkte jeg alle spillestedene, det vil si skolene, som skuespillerne senere skulle turnere på, og dette ga meg også muligheten til å møte og snakke med mange av rektorene og/eller inspektørene. Vi snakket om lokalet, hvor stort publikum det skulle være på hver forestilling og hvilke klasser som egnet seg å blande på de forskjellige visningene.

På en av skolene fortalte rektor meg at de hadde en kvinnelig elev som tidligere var blitt utsatt for seksuelle overgrep. Ledelsen hadde diskutert om de skulle nekte henne adgang til forestillingen. Jeg sa at skolens helsesøster, kontaktlæreren hennes og eventuelt andre eksperter sikkert kunne ta stilling til hva som var best for henne, men jeg foreslo samtidig at de kunne spørre jenta hva hun ville. Jeg spurte om det kunne være en ide om hun kom på forestillingen sammen med en voksen hun hadde stor tillit til. De to kunne sitte nær utgangen, og jenta kunne få beskjed om at de når som helst kunne forlate lokalet. Jeg foreslo at det var en mulighet for at forestillingen kunne gi henne styrke ved at hun fikk se at hun ikke er alene, at hun dessverre ikke er den eneste som er offer for slike overgrep og at det forhåpentligvis kunne bidra til å øke hennes bevissthet i forhold til at overgrepene ikke var hennes feil. Vi ble enige om at skolen og helsesøster måtte vurdere muligheten for at opplevelsen kunne re-traumatisere henne, og om hun eventuelt skulle holdes borte fra visningen.

Rektorens spørsmål ble et virkelig dilemma for meg. På den ene siden håpet jeg at forestillingen hadde et positivt potensial for jenta, men samtidig så kunne jeg ikke være sikker på at noen av scenene ville føles for voldsomme for henne. Jeg var rett og slett i tvil om hun kunne ta skade av å oppleve *TABU*. Nå i etterkant ser jeg at denne episoden indikerer at tolkningen av Rancières påstand om likeverd, som medfører at alle bør få tilgang til enhver arena, har sine begrensninger.

TRENGER FORESTILLINGEN VARSELTREKANT?

På et møte med prosjektgruppa, ganske nært premieren, møtte jeg betydelig motstand blant rektorene. De var opptatt av foreldrenes potensielle reaksjoner på forestillingen. De ønsket å informere eller advare foreldrene, ellers var de ikke sikre på om de ville tillate forestillingen. Jeg ble både overrasket og irritert, jeg oppfattet det som en advarsel om sensur. Siden de allerede hadde gått inn i og ønsket prosjektet velkommen, syntes jeg det var litt seint å trekke tilbake tillatelsen da vi nærmet oss premieren.

Jeg hadde motforestillinger mot å advare foreldrene, jeg tenkte at det kunne være ødeleggende for prosjektet på flere forskjellige måter, men det var tross alt bedre enn at forestillingen ikke fikk spille på alle skolene. Jeg fortsatte like fullt å begrunne hvorfor jeg ønsket å unngå at for mye av innholdet ble avslørt på forhånd av visningene. Jeg ville ikke røpe selve plottet eller det fryktelige utfallet for elevene, og jeg ønsket heller ikke at dette skulle bli kjent for foreldrene. Hvis foreldrene fikk kjennskap til at stykket kom til å ende med overgrep, var det jo en viss sjansje for at denne informasjonen kom deres tenåringer for øret. Jeg trodde at teatret hadde størst potensial til å kommunisere med målgruppa hvis dette forble ukjent.

En annen årsak til min sterke motstand mot å advare foreldre og fortelle dem hvilken dag elevene skulle se *TABU*, var at det skapte en mulighet for at noen av tenåringene ble holdt hjemme den aktuelle dagen, at noen ble frarøvet muligheten til å oppleve forestillingen bare fordi foreldrene syns innholdet var upassende. Videre syns jeg det var feil å medvirke til at de få foreldrene som ved de ulike skolene statistisk sett er seksuelle overgripere, skulle få en mulighet til å holde barna sine borte fra skolen den dagen som *TABU* skulle vises.

Rektorene forsto mitt synspunkt, men de opprettholdt kravet om å skrive et brev til foreldrene. Da tilbød jeg meg å skrive og designe informasjonen som skulle til elevens foresatte. Etter litt grubling kom jeg opp med en ide til et brev som informerte om forholdet mellom tenåringers aktivitet på sosiale medier og seksuell trakassering, og om at uvettig bruk av sosiale medier i verste fall kunne ende i overgrep. Brevet beskrev hvordan disse temaene skulle belyses i en teaterforestilling, og på andre måter undersøkes og diskuteres i løpet av en periode på tre uker. Det ble videre informert om at foreldrene ville bli invitert til å se forestillingen, at en visning på ettermiddagen/kveldstid ble arrangert utelukkende for dem. Rektorene var svært fornøyde. De kunne informere/advare foreldrene, og skolene kunne vise forestillingen med et viktig tema. For meg var dette utfallet veldig tilfredsstillende, jeg hadde unngått å bli tatt av plakaten på visse skoler, og jeg hadde forhinn-

dret at elevene som jeg mente fortjente å se forestillingen mer enn noen andre, med høy sannsynlighet ville bli holdt borte fra skolen.

I tilbakeblikk ser jeg at det finnes en mulighet for at jeg la mer vekt på de innleggene som handlet om upassende tema og mulige avlysninger, enn det som faktisk bunnet i et behov for å informere helt normalt interesserte tenåringsforeldre. Min identifikasjon og sympati var nok langt større for mine egne studenter enn jeg på det tidspunktet klarte å finne for skolelederne. Jeg var ikke tilstrekkelig oppmerksom på deres pålegg om å informere foresatte, og jeg glemte at rektor og lærerne risikerte masse støy og i verste fall advokater på nakken hvis dette ble håndtert feil fra deres side.

TEATER FOR ET UNGT PUBLIKUM

I etterkant har jeg lurt på om jeg hadde tenkt tilstrekkelig på hvilke forventninger og forutsetninger de vi skulle spille for, hadde. Hva slags teater hadde tenåringene i denne regionen på sørsjippisen av Norge sett før *TABU* kom på turne? Hvilke estetiske preferanser og kunnskaper hadde lærerne og de ansatte på SMSO – de som skulle lede samtalene i etterkant?

Jeg er ganske sikker på at en stor andel av ungdommene vi spilte for, hadde et forhold til den nasjonale og lokale helten Kaptein Sabeltann,⁷ at begge generasjonene hadde opplevd ulike versjoner av Thorbjørn Egners klassikere *Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen* (1953) og *Folk og røvere i Kardemomme by* (1955), og at det er sannsynlig at elever og lærere hadde vært publikum på en håndfull mer moderne forestillinger gjennom Den kulturelle skolesekken.

Kvalitet i barne- og ungdomsteater har tradisjonelt blitt assosiert med klarhet, enkelt budskap og at stykket ble forstått. Stykkene har ofte hatt moralske eller didaktiske målsettinger. Teater for et ungt publikum (TYA)⁸ ble tidligere anklaget for å være en hybridsjanger, at det ikke var ekte teaterkunst, men delvis pedagogiske og delvis estetiske ytringer (Helander, 1998, s. 259–261, 2003, s. 15; Lorenz, 2002). Professor Beth Juncker påsto for drøye ti år siden at noen av dem som snakker om kunst for barn, i realiteten refererer til pedagogisk tilrettelagte kulturelle uttrykk, altså verk som barna kan forstå (Juncker, 2006, s. 131). Dette synet, det såkalte pedagogiske barnekulturbegrepet, er ikke enerådende lenger.

7. Teater om Kaptein Sabeltann (av Terje Formoe) har vært spilt i Kristiansand Dyrepark i de siste 30 årene. En rekke av historiene er også utgitt som bøker, for eksempel *Pinky blir en av Kaptein Sabeltanns menn* (2002).

8. Theatre for Young Audiences (teater for barn og unge).

Juncker forfekter tesen om at det rundt år 2000 fant sted et paradigmeskifte innenfor barnekulturen.

Ved siden av tradisjonelt og delvis pedagogisk teater har det vokst fram en mer politisk og estetisk retning innenfor teater for barn og unge. Paradigmeskiftet som Juncker skriver om, har hatt forløpere i våre nordiske naboland. Som jeg tidligere har nevnt var det svenske ensemblet Unga Klara en del av denne fortroppen, og i Danmark har en hel rekke turnerende gruppeteater⁹ helt siden 1960-tallet skapt forestillinger som både tematisk og estetisk har vært med på å utvide synet på hva profesjonelt teater for barn og unge kan være. Flere av de danske gruppene har tradisjon for å behandle dagsaktuelle og tabubelagte temaer.

Dette feltet har også utviklet seg kraftig i Norge i de siste tiårene. En av gruppene med høy kunstnerisk anseelse og som har fått anledning til å turnere mye gjennom Den kulturelle skolesekken, er NIE (New International Encounter). Dette er et ensemble som har tematisert høyst aktuelle og til dels veldig komplekse temaer, som flyktningkrise og menneskehandel.

På mange måter framstår scenekunst for barn og unge som et privilegert område der kunstnere har kunnet utforske både innholds- og uttrykkssiden. Eksperimenteringen har ikke fått så mye oppmerksomhet i kulturfeltet for øvrig, for de forestillingene som bare vises i skoler får sjelden pressedeckning. Innholdet i forestillingene kan være hentet fra eller har en relasjon til den virkeligheten som de unge lever i, deres livsverden. Med Rancières begrep kan vi kanskje si at profesjonelt teater for unge er et felt der det paradoksale i det estetiske regimet trer spesielt tydelig fram. På dette feltet arbeider kunstnere som gjerne tar utgangspunkt i publikums erfaringer, som bidrar til nybrottsarbeid formmessig og som samtidig holder ønsket om kommunikasjon med målgruppa svært høyt i bevisstheten.

KAN KUNST HA EFFEKT?

If there exists a connection between art and politics, it should be cast in the terms of dissensus, the very kernel of the aesthetic regime: artworks can produce effects of dissensus precisely because they neither give lessons nor have any destinations. (Rancière & Corcoran, 2015, s. 148)

Forestillingen *TABU* synliggjorde et tema som ikke er tilstrekkelig belyst i ungdomsskolen. Stykket ga stemme til et voldtektsoffer. Samfunnsproblemet seksuelle overgrep ble i sansbart uttrykk distribuert på teaterscener. Nå i etterkant ser

9. Eksempler på danske teatergrupper: Teatret Møllen, Odsherred Teater og Paraplyteatret.

jeg at jeg var en smule naiv med henhold til hvilket sprengstoff jeg hadde sagt ja til å presentere på scenen, og hvilken kontekst jeg hadde akseptert at iscenesettelsen skulle inngå i. Det ville ha vært langt enklere å rendyrke de politiske og kunstneriske ambisjonene mine hvis forestillingen skulle vises for et ordinært publikum, det vil si noen som frivillig hadde kjøpt billetter.

En annen løsning som muligens hadde gitt færre utfordringer i kommunikasjonen med oppdragsgiverne, var om vi hadde øvd inn stykket, avholdt premiere for å få vist fram både form og tema, før vi prøvde å selge inn prosjektet. I dette tilfellet foregikk innstudering og turneplanlegging parallelt. Jeg brukte mye energi på å håndtere motstanden jeg møtte hos noen av skolelederne, men jeg ser at det var positivt at jeg tok skolenes informasjonskrav i forhold til de foresatte inn over meg, samtidig som jeg fant en løsning som jeg følte ivaretok prosjektet og sårbare tilskuere. Det ville vært langt verre for prosjektet hvis dette kom uforvarende på skolene – da ser jeg dessverre for meg at avlysninger kunne ha blitt utfallet på noen av skolene. Fordelen med denne modellen var at motstanden som oppsto, dilemmaene og samtalene om dette med ulike eksperter, sannsynligvis påvirket både meg, skoleledere og prosjektet.

Jeg tok en risiko ved å si ja til å lage en forestilling om ungdommer og seksuelle overgrep, og ved at jeg insisterte på å la elementer og formspråk som ikke ga entydige, meningsbærende tegn være med i forestillingen. Jeg ønsket å skape engasjement i publikum. Jeg vil aldri få svar på om vi valgte rett målgruppe, eller om noen av elevene ble støtt eller på noe vis tok skade av å se forestillingen. Til tross for at *TABU* inngikk i et kriminalforebyggende prosjekt, så var ikke intensjonen å moralisere. Jeg fryktet at en belærende og for enkel forestilling kunne ha resultert i at det viktigste publikumet «dro ned rullegardinet», og at de hverken ble berørt eller beriket av eller opplyst om temaet.

Kunstens estetiske regime er en blanding av kunst for kunstens skyld og kunst som prøver å gripe inn i virkeligheten, den kunsten som står i politikkens tjeneste (Rancière, 2008, s. 542). Her ser vi det paradoksale, spennet mellom det autonome og det instrumentelle synet på kunst. Som jeg har vært inne på var denne spenningen til stede både i meg og i prosjektet, og en del av motivasjonen for å ta på seg regioppdraget bunnet i troen på at teater kan ha en effekt på tilskuerne og på den måten gripe inn i deres livsverden.

Rancière heller nok mot at det primært er gjennom formen, ikke gjennom innholdet at kunst kan påvirke. «En politisk kunst er en kunst som vet at dens politiske effekt går via den estetiske avstanden. Den vet at effekten ikke er gitt, at den alltid har noe ubestemmelig i seg» (Rancière, 2012, s. 128). Så det er nok mer snakk om at kunst har et politisk potensial enn en effekt.

Jeg har ikke mistet troen på dette potensialet. Jeg ønsker å fortsette å undersøke og diskutere hvilke temaer som oppleves som relevante og meningsfulle for unge, og jeg vil utfordre de voksnes syn på hva slags formuttrykk barn og unge kan finne potensiell mening i og estetisk interessante.

Kanskje er den krevende kunsten spesielt egnet til å ta tak i og til å starte en dialog på tvers av generasjoner omkring ubehagelige fakta og tabubelagte temaer? Vil kunst, fordi den kan være mangetydig, gi de ulike generasjonene et mer likeverdig utgangspunkt for en reell utveksling av ulike synspunkter og forskjellige erfaringer?

I sin pedagogiske filosofi argumenterer Ranci re for at man kan undervise ut fra ideen om at all intelligens er lik, og i en av sine siste utgivelser, *Den emansiperte tilskuer*, overfører han dette til teatret, der han hevder at det ikke er noen motsetning mellom å være aktør og være tilskuer. «Tilskueren agerer også, akkurat som eleven, akkurat som den lærde. Han observerer, velger ut, sammenligner og fortolker» (Ranci re, 2012, s. 26). Publikum dikter videre på det de ser. Derfor er det ikke noen enkel eller entydig årsak–virkning–sammenheng mellom det skuespillet presenterer, og det tilskuerne erfarer og opplever. Tilskuerne binder det de ser sammen med hva de tidligere har sett, gjort og drømt. De bruker sin fantasi, sin intelligens og sine erfaringer. Jeg velger å tro at kunsten har en effekt på tilskuerne så lenge temaet treffer og uttrykksformen gir næring til både meddiktning og deres intellektuelle evner, som i en slags blanding av motstand og gjenkjennelse.

LITTERATUR

- Bale, K. (2012). Etterord. I J. Ranci re, *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag.
- Bingham, C. & Biesta, G. (2010). *Jacques Ranci re: Education, truth, emancipation*. London: Continuum.
- Blisten, H. (2014, 5. februar). En biskop burde holde seg for god for en teateranmeldelse. *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/en-biskop-burde-holde-seg-for-god-for-en-teateranmeldelse/61718672>
- Chainsmokers, The. (2014). *#SELFIE -Club Mix* [Musikkfil]. Los Angeles: Dim Mak Records.
- Danielsen, A. (2014). Barn og unge som publikum. I S. Røyseng, A. T. Pettersen & I. Habbestad (red.), *Begreper om barn og kunst* (s. 22–29). Oslo/Bergen: Kulturrådet.
- Egner, T. (1953). *Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen*. Oslo: Grøndahl og S ns Forlag.
- Egner, T. (1955). *Folk og røvere i Kardemomme by*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Elnan, M. (1995). *Se barnet: En barneteaterpoetikk bygd på Suzanne Ostens etikk og estetikk i teori og praksis* (Hovedfagsoppgave). Trondheim: Universitetet i Trondheim.

- Elnan, M. (2009a). Et barneteaterensemble. I R. By (red.), *Form møter form – Lek møter teater* (s. 193–213). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Elnan, M. (2009b). Staging the impossible for young audiences: Preliminary findings in a research project. *Youth Theatre Journal*, 23(1), 39–47.
- Elnan, M. (2012). The notion of children: How can the idea of childhood, of children as spectators and of understanding influence theatre for young audiences? I M. van de Water (red.), *International essays on theatre for young audiences* (s. 165–178). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Formoe, T. (2002). *Pinky blir en av Kaptein Sabeltanns menn*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Haagenrud, H. (2012). *De grenseløse* [Danseforestilling]. Skoler i Vest-Agder og Buskerud.
- Helander, K. (1998). *Från sagospel till barntragedi: Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*. Stockholm: Carlsson.
- Helander, K. (2003). *Barndramatik och barndomsdiskurser*. Lund: Studentlitteratur.
- Juncker, B. (2006). *Om prosessen: Det æstetiskes betydning i børns kultur*. København: Tiderne skifter.
- Karlsen, H. (2007). *Biomakt i kontrollsamfunnet og mulighetene for aktualisering av mengden* (Masteroppgave). Oslo: Universitetet i Oslo. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/24942>
- Kielland, M. A. & Hammer, S. H. (2015, 27. mars). Portvokterens dilemma. *Kunstløftets avis. Et magasin om kunst for barn og unge. Tema: Sensur og skjerming*, (1). Hentet fra https://is-suu.com/norsk_kulturrad/docs/kunstloftet_avis_nr_1-15
- Lange, T. F. (2013). Når kunst blir dødelig. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/nar-kunst-blir-dodelig/>
- Lorenz, C. (2002). The rhetoric of theatre for young audiences and its construction of the idea of the child. *Youth Theatre Journal*, 16(1), 96–111.
- Lycos, T. & Nantsou, S. (1996). *The Stones* [Teaterforestilling, regi og manus: T. Lycos & S. Nantsou]. Melbourne, Australia: Zeal Theatre.
- Lycos, T. & Nantsou, S. (2010). *Tabu* (P. Opstad, overs.). [Upublisert teatermanus, norsk oversettelse av Lycos & Nantsou (2011)].
- Lycos, T. & Nantsou, S. (2011). *Taboo* [Teatertekst]. I *The Zeal Theatre Collection: Three Plays. The Stones/Burnt/Taboo* (s. 93–128). Strawberry Hills, New South Wales, Australia: Currency Press.
- Mossige, S., Valset, K., Grødem, A. S. & Suseg, H. (2008). *Seksuelle krenkelser via nettet – hvor stort er problemet?* Oslo: Norsk institutt for forskning om oppvekst, velferd og aldring (NOVA).
- Munk, N. P. (2014). *I Guds navn*. Bergen: Hordaland Teater.
- NOU 2008: 4. (2008). *Fra ord til handling – Bekjempelse av voldtekt krever handling*.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.
- Rancière, J. (2008). Estetikken som politikk fra «Malaise dans l'esthétique» (2004). I K. Bale & A. Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori: En antologi* (s. 533–550). Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer* (G. Uvsløkk, overs.). Oslo: Pax Forlag.

- Rancière, J. & Corcoran, S. (2015). *Dissensus: On politics and aesthetics*. London: Bloomsbury Academic.
- Raundalen, M. & Schultz, J.-H. (2016). *Seksuelle overgrep og vold: Forebyggende undervisning i skolen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schiller, F. (2001). *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oslo: Solum Forlag.
- Sæbø, S. H. (2006, 5. mai). Vil ha aldersgrense på kunst. *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/vil-ha-aldersgrense-pa-kunst/66211904>
- Ørjasæter, K. (2009, 10. mars). Han er ikke litteraturviter, men bekymret far! *Forskning.no*. Hentet fra <https://blogg.forskning.no/barnebokinstituttet/han-er-ikke-litteraturviter-men-bekymret-far/1119997>
- Ørstavik, M. (2016, 1. september). Kunstfilm slipper aldersgrenser. *Periskop.no*. Hentet fra <http://www.periskop.no/kunstfilm-slipper-aldersgrenser/>

6

Iscenesatt ulikhet

Internasjonalt samarbeid i teaterutdanninger

ANNE ERIKSEN

SAMMENDRAG Denne artikkelen tar utgangspunkt i et samarbeidsprosjekt mellom teaterutdanningene ved et russisk og et norsk universitet og diskuterer hvordan ulikhet og uenighet om teatertradisjoner og undervisningsfilosofi kan brukes som en ressurs. I diskusjonen benyttes teori om demokrati og utdanning og teori om uenighetsfellesskap. Erfaringene oppsummeres med at trygge rammer, fleksibilitet og vektlegging av praktisk handling der alle kan bidra, er viktige faktorer for at et samarbeid skal fungere godt.

NØKKEORD uenighet | ulikhet | demokrati | internasjonalt samarbeid | teaterutdanning

ABSTRACT This article is based on a collaboration project between the theatre education at a Russian and a Norwegian university and discusses how difference and disagreement about theatre tradition and teaching philosophy can serve as a resource. Theory of democracy and education and of communities of disagreement is applied in the discussion. It concludes that a safe framework, flexibility and emphasizing practical action where everybody can contribute, are vital factors for a successful collaboration.

KEYWORDS disagreement | difference | democracy | international collaboration | theatre education

Å samarbeide med noen du er uenig med, er en ferdighet

(Iversen, 2014, s. 22)

INTRODUKSJON

Hva som er riktig eller godt teater, og hva slags undervisningsfilosofi som er «den rette», finnes det forskjellige svar på avhengig av hvor man befinner seg i verden og hvilken utdanningsinstitusjon man tilhører. Når to svært ulike teaterutdanninger med forskjellige ståsteder om undervisningens formål og innhold skal samarbeide over lengre tid, kan konflikter oppstå. Man kan spørre seg om det ikke er best å samarbeide med noen innenfor samme teater- og undervisningstradisjon som en selv, eller om ulikhet og til og med uenighet kan bidra til å skape noe nytt og spennende. Det finnes kanskje ikke et entydig svar på dette, men spørsmålet åpner for interessante refleksjoner.

Med utgangspunkt i et konkret samarbeidsprosjekt mellom en norsk og en russisk teaterutdanning ønsker jeg å diskutere følgende spørsmål: Hvordan kan man legge til rette for at et internasjonalt samarbeid i teaterutdanninger kan bli et vel-fungerende fellesskap når det i utgangspunktet er grunnleggende ulikheter og uenigheter mellom samarbeidspartnerne?

Spørsmålet er lite utforsket, og temaet er svært relevant å diskutere fordi det i dag kreves at alle høyere utdanningsinstitusjoner har internasjonalt samarbeid innen utdanning og forskning. Erfaringene fra prosjektet kan ha betydning for internasjonalt samarbeid innen drama- og teaterutdanninger, og det kan også ha overføringsverdi til internasjonalisering innenfor andre fagområder.

Mange prosjekter i drama- og teaterfaget og i flerfaglige sammenhenger har gitt meg erfaring i å samarbeide med mennesker med andre oppfatninger enn dem jeg selv har, også i internasjonale sammenhenger. I denne artikkelen reflekterer jeg over erfaringer fra et samarbeidsprosjekt, finansiert av Senter for internasjonalisering av utdanning¹ (SIU) mellom to teaterutdanninger, en fra Norge og en Russland, som ble gjennomført i perioden 2013 til 2016, se Diku (u.å.). Min rolle var å lede og koordinere prosjektet i samarbeid med norske og russiske kollegaer. I tillegg samarbeidet jeg tett med de fagansvarlige for de norske samlingene i prosjektet og bidro i planleggingen av dem. Universitetene som samarbeidet var Universitetet i Tromsø – Norges arktiske universitet (UiT) og St. Petersburg statlige kulturuniversitet² (SPBGIK).

1. Senter for internasjonalisering av utdanning (SIU) finansierer samarbeid innen ulike programmer, deriblant Russlandsprogrammet.

2. <http://www.spbgik.ru/>

De to utdanningsinstitusjonene har svært ulike teater- og undervisningstradisjoner. Den russiske utdanningen bygger på et tradisjonelt teatersyn og vektlegger realistisk spillestil der teaterregissøren Konstantin Stanislavskis³ arbeidsmetoder for skuespillertrening er sentral. Klassiske russiske dramaer er også en viktig basis i denne skuespillerutdanningen. Den norske utdanningen er inspirert av nyere trender innen teateruttrykk, med teaterprosesser som omfatter mange ulike spillestiler og sjangre og der deltakerstyring vektlegges.

Målet for prosjektet ble å styrke kvaliteten i utdanningene gjennom møtet mellom tradisjon og nye trender i drama og teater. Selv om det aldri var et mål at dette skulle endre utdanningene, var det et sterkt ønske om å tilføre hverandres utdanninger noe som kanskje ingen av institusjonene kunne ha skapt alene. Og siden ulikhetene var så store, ble nysgjerrigheten vakt når det gjaldt mulighetene for å få dette til.

Fokus for denne artikkelen er den delen av prosjektet som er knyttet til gjennomføring av praktiske samlinger og avslutningsforestilling med russiske og norske studenter som deltakere og faglærere fra begge land som ledere. Jeg kommer nærmere tilbake til planlegging og gjennomføring av prosjektet.

Teorigrunnlaget for artikkelen er sammensatt. Jeg anvender John Deweys (1916) teori om utdanning til demokrati, Chantal Mouffes (2009) politiske tanker om demokrati i en multipolar verden og Lars Laird Iversens (2014) sosiologiske teori om uenighetsfellesskap. Dewey definerer demokrati slik: «A democracy is more than a form of government; it is primarily a mode of associated living, of conjoint communicated experience» (Dewey, 1916, s. 87). Han hevder at det er nødvendig at medlemmer i en gruppe har lik mulighet til å motta og ta fra andre, at det finnes et stort utvalg av delte erfaringer for at man skal utvikle et fellesskap og at et samfunn som er grunnlagt på sedvaner og tradisjon, ikke utnytter individuelle variasjoner godt nok (Dewey, 1916). Individuelle variasjoner kan for eksempel handle om ulikheter som kan være vanskelig å forene og som potensielt vil føre til uenighet. Chantal Mouffe (2009) er opptatt av at uenighet både er akseptabelt og nødvendig i et pluralistisk demokrati. Hennes refleksjoner er også en viktig inspirasjon for drøfting av artikkelens problemstilling. Lars Laird Iversen bruker begrepet uenighetsfellesskap om grupper av mennesker som er havnet i samme gruppe på en tilfeldig måte, og som bindes sammen av en felles oppgave eller et felles mål (Iversen, 2014). Innenfor en slik gruppe vil det være ulike meninger og holdninger. Det er interessant å bringe inn hans tanker om uenighetsfellesskap i diskusjonen av prosjektet fordi han fokuserer på hvordan vi kan få et slikt fellesskap til å fungere godt.

3. Den russiske teaterregissøren Konstantin Stanislavski (1863–1938) utviklet metoder for skuespillertrening som har fått stor betydning internasjonalt, også i Skandinavia, se for eksempel Kobbemagel (2009).

METODE OG DATA

Forskerrollen er preget av en nærhet til forskningsmaterialet siden jeg var en aktiv deltaker i prosjektet. Jeg er inspirert av aksjonsforskning, en forskningstilnærming som ofte brukes i drama- og teaterfaget (O'Toole, 2006). Aksjonsforskning handler ikke om å beskrive eller tolke hva som skjer, men om å sette i gang prosesser for å oppnå endringer og/eller løse problemer. Her er forsker og deltaker likeverdige i prosessen med et engasjement for forskningssammenhengen (Fals Borda, 2001). Prosjektet var ikke planlagt som et aksjonsforskningsprosjekt, men likheten med aksjonsforskning er klart til stede siden ønsket om utvikling var formulert i målene for samarbeidet. Jeg har også funnet inspirasjon i teori om forskning i egne erfaringer (Wadel, 2006), i litteratur om forskning på egen praksis (Postholm, 2007) og i autoetnografi (Sparkes, 2002). Det er viktig å være bevisst på at slike tilnærminger kan utfordre den nødvendige distansen forskeren må ha til forskningen. Forskeren forteller for eksempel historier om egne, levde erfaringer og benytter disse som kilder når autoetnografi anvendes. Ved å tolke individuelle erfaringer kan generelle sosiale prosesser forstås (Sparkes, 2002). Selv om jeg bruker andres erfaringer og refleksjoner som datagrunnlag, er jeg bevisst på at også mine egne erfaringer er en del av forskningsmaterialet. Et annet moment å være klar over er at et norsk utdanningsperspektiv er med på å bestemme hvilke linser som er i «forskerbrillene».

For å diskutere problemstillingen tar jeg utgangspunkt i prosjektsøknaden. De ulike fasene i prosjektet er dokumentert med program og referater. Dette er mine hovedkilder i tillegg til forskerlogg med observasjonsnotater. Videodokumentasjoner av samlingene og sluttforestillingen er supplerende datamateriale, i likhet med studenters refleksjons- og evalueringstekster.⁴ Studentene har gitt tillatelse til å bruke dette datamaterialet i forsknings- og undervisningssammenheng. Mitt materiale gir ikke grunnlag for generaliseringer, men erfaringer og refleksjoner kan være nyttige for internasjonale utdannings samarbeid, både i og utenfor teaterfaget.

SAMARBEIDET

UiT og SPBGIK inngikk på forhånd en samarbeidsavtale på et overordnet plan, og deretter ble ledelsene ved teaterutdanningene ved begge utdanningsinstitusjonene forespurt om å samarbeide. Som en av lederne ved det norske universitetet hadde jeg en sentral rolle i hele denne prosessen. Før søknaden om prosjektstøtte

4. Når det siteres fra studenttekstene, er de merket med S (student) og nr., samt årstall, for å skille dem fra hverandre.

ble utformet, besøkte representanter fra utdanningene hverandre, og vi diskuterte formål og innhold i det planlagte samarbeidet. Initiativet til å skrive søknad om prosjektmidler ble tatt av oss faglærere ved det norske universitetet, men vi fikk viktige innspill fra våre russiske kollegaer. Det var et ønsket samarbeid, selv om det tidlig ble klart at de to utdanningene var svært ulike, noe jeg vil komme nærmere tilbake til.

Studenter og lærere møttes til samlinger av en ukes varighet en gang i året, annenhver gang i Russland og annenhver gang i Norge. I tillegg ble en samling på ti dager gjennomført for å produsere og spille en avslutningsforestilling i St. Petersburg. Samlingene ble ledet av faglærerne i vertslandet, og avslutningsforestillingen ble regissert av russiske lærere i samarbeid med de norske. Her følger en skjematisk framstilling av prosjektet, slik det ble realisert:

TABELL 6.1 Oversikt over samlingene i prosjektet.

Workshop	Tema	Innhold	Visninger
Vår 2014 i St. Petersburg	Skuespillerens kropp	Scenisk bevegelse, skuespillerkunst og vokaltrening.	Russiske studenter viser korte forestillinger for norske studenter.
Høst 2014 i Tromsø	Stedsspesifikt og interaktivt teater	Utforskning av steder i naturen, bruk av utvalgte rekvisitter.	Offentlig utendørs vandreforestilling. Alle deltakende studenter med utgangspunkt i Peer Gynts liv.
Vår 2015 i St. Petersburg	Skuespillerteknikk	Sang, scenekamp, pantomime og dans.	Forestilling fra bryllupsscenen i <i>Peer Gynt</i> der alle studentene deltok som aktører. Visning for ansatte og studenter ved St. Petersburg statlige kulturuniversitet.
Høst 2015 i Tromsø	Interaktivt teater og teknologi	Bruk av Skype, Facebook og Gopro-kameraer. Spill/ikke spill.	Visning for inviterte gjester av elementer fra samlingen. <i>Peer Gynt</i> og egoisme. Alle studentene deltok i visningen.
Vår 2016 Prosjektavslutning i St. Petersburg.	Forestillingsarbeid.	Elementer fra de ulike samlingene satt sammen til helhet.	Vandreteater. «Peer Gynts vei». Offentlig visning på Peter-Paul-festningen.

I tillegg til de praktiske samlingene og forestillingene omfattet samarbeidsprosjektet (Diku, u.å.) utviklingen av en felles studieplan i interaktivt teater, noe som ikke vil bli diskutert nærmere her da det ligger utenfor denne artikkelens hovedfokus.

TEORETISKE PERSPEKTIVER

I analysearbeidet har jeg latt meg inspirere av tenkningen til filosofen John Dewey og av Chantal Mouffes politiske teori. Deweys definisjon av demokrati omfatter mer enn en styreform – det er en måte å dele erfaringer og å sameksistere på. Han hevder at et progressivt samfunn regner individuelle variasjoner som verdifulle fordi samfunnet ser på dette som muligheter til å utvikle seg, og han er opptatt av at utdanningen i et demokratisk samfunn gir rom for mangfold og intellektuell frihet. «Därför måste ett demokratiskt samhälle i överensstämmelse med sina ideal tillåta intellektuell frihet och mångfaldens fria spelrum i utbildningen» (Dewey, 2009, s. 358). Dewey understreker også at utveksling av erfaringer og opplevelser mellom alle mennesker i en gruppe ikke må hindres, fordi slik erfaringsutveksling er viktig for balansert intellektuell stimulans. «Diversity of stimulation means novelty, and novelty means challenge to thought» (Dewey, 1916, s. 98). Jeg tolker Deweys teorier om det demokratiske utdanningssystemet slik at det er viktig å hente inspirasjon fra andre som er ulike og uenige med en selv for å utvikle seg. Han framhever samme prinsipper for å utvikle relasjoner mellom nasjoner: «The emphasis must be put upon whatever binds people together in cooperative human pursuits and results, apart from geographical limitations» (Dewey, 1916, s. 115). Grunnlagstanken i samarbeidsprosjektet er i overensstemmelse med Deweys teorier om utdanning til demokrati, slik jeg tolker det. I tillegg til å framheve hva som er ulikt mellom de to utdanningsinstitusjonene, kan man fokusere på hva som er sammenfallende for dem. Det handler for eksempel om de overordnede målene for utdanningene. I prosjektdokumentet er det formulert slik:

However, both institutions adhere to the basic educational principle that regardless of educational and pedagogical approach, a student must be technically capable/proficient in acting/directing in theatre. The utmost technical proficiency is also connected to another important element in the formation of a professional theatre practitioner – i.e. the ability to adapt to new and diverse ideals. To meet, rehearse and perform together with fellow students of drama and theatre from various backgrounds – schools, culture and traditions – will increase every student's capability to be prepared for an increasingly competitive job market.⁵

I tillegg til Deweys teorier om demokrati og utdanning er det interessant å vise til Chantal Mouffes refleksjoner. Hun skriver om demokrati:

Liberal democracy is the articulation between two different traditions: liberalism, with its emphasis on individual liberty and universal rights, and democracy, which privileges the idea of equality and ‘rule by the people’, i.e. popular sovereignty. (Mouffe, 2009, s. 557)

Hun trekker fram hvordan denne forståelsen hører til i en bestemt kulturell og historisk kontekst der den jødiske og kristne tradisjonen har spilt en viktig rolle. Hun stiller spørsmålet om det er rett at denne normen for sameksistens skal være gjeldende for hele verden. Individualismen, som dominerer i den vestlige verden, virker fremmed i mange andre kulturer, som verdsetter det kollektive høyere enn ideen om individuell frihet (Mouffe, 2009, s. 557). Hun argumenterer for at ulike politiske former av organisering vil være mer formålstjenlig for å oppnå fred og stabilitet enn å påtvinge hele verden en universell modell. Slik vil det være både mulig og ønskelig at ulike kulturelle tradisjoner får komme til uttrykk.

The thought that I would like to share with you in concluding is that we should acknowledge that the world is a pluriverse and realise that to accept a diversity of political forms of organisation will be more conducive to peace and stability than the enforcement of a universal model. (Mouffe, 2009, s. 561)

Mouffes teorier er relevante fordi de påpeker viktige grunnleggende holdninger til sameksistens. Slik jeg forstår det, må man verdsette samarbeidspartnerens kultur og kulturelle praksis som likeverdig med ens egen, og at man ikke trenger strebe etter å utvikle et universelt teatersyn. Mouffes tanker samsvarer også med Deweys ideer om sameksistens i et demokratisk samfunn, selv om hun knytter sin teori til politisk organisering av det globale samfunnet.

Men hvordan skal vi løse utfordringer med hensyn til ulikhet og uenighet? Lars Laird Iversens har interessante ideer om demokratisk samhandling som kan være et relevant bidrag i den sammenhengen. Han tar til orde for at vi må se på demokratiske fellesskap, for eksempel vårt eget land, som et uenighetsfellesskap (Iversen, 2014). Begrepet definerer han slik: «Et uenighetsfellesskap er en gruppe mennesker med ulike meninger, som er i en felles prosess for å løse et problem eller en utfordring» (Iversen, 2014, s. 12). Slike fellesskap er grupper man er medlem av uten å ha valgt det selv, for eksempel nasjoner, familie eller skoleklasse. Iver-

5. Prosjektdokument (upublisert).

sen hevder at man også på individnivå kan snakke om uenighetsfellesskap fordi vi alle er sammensatt, både av følelser og rasjonelt tankeliv, jamfør Bakhtins tanker om multivokalitet og Goffmans rolleteorier (Iversen, 2014, s. 32). Idealtypen av uenighet er ifølge Iversen uenighet som ikke fører til enighet ved en ren avklaring av fakta, og han avgrenser videre uenighet fra misforståelser på den ene siden til vold på den andre siden. Motsetningen til uenighetsfellesskap er enighetsfellesskap, for eksempel en religiøs sekt som preges av autoritet og strømlinjeforming, eller en gründerbedrift som skal gjøre gründerens visjon til virkelighet. Uenighet er oftest knyttet til verdispørsmål.

[E]t idealtypisk uenighetsfellesskap er en gruppe mennesker
 1 som er kastet sammen i et skjebnefellesskap
 2 med ureduserbar, men ikke-voldelig uenighet seg i mellom [sic],
 3 og som står overfor en prosess som med nødvendighet innebærer valg av felles handling.

(Iversen, 2014, s. 14–15)

Iversen viser til sin egen forskning knyttet til skoleklasser der han undersøkte hvordan lærere underviste om verdier i religionsundervisningen. Han fant at elevene i en klasse opplevde klassen som et fellesskap, selv om de ikke så ut til å dele verdier i stor grad. Uenighetene fulgte dessuten ikke antatte kulturelle skillelinjer. Han fant også at lærere la til rette for diskusjoner og erfaringsdelinger og sørget for at klassene var gode uenighetsfellesskap (Iversen, 2014, s. 67).

Han er også opptatt av hvordan man kan planlegge et velfungerende uenighetsfellesskap. Jo mer et slikt fellesskap er gitt heller enn valgt, jo viktigere er det å legge til rette for et fungerende uenighetsfellesskap. For å realisere dette bør man legge vekt på praktisk handling i stedet for abstrakt vurdering og sørge for at handlingene er i tråd med det endelige målet man forsøker å nå (Iversen, 2014, s. 25). Det er flere måter å forholde seg til uenighet og prøve å finne en løsning på. I et godt uenighetsfellesskap er det ikke noe mål om å oppnå konsensus. En mulig løsning er at noen overbeviser dem som i utgangspunktet er uenige, eller at man får til en sameksistens der uenigheten tolereres. En alternativ løsning kan også være at en idé som ikke var primærideen til at noe/noen ble valgt, eller at man finner fram til et kompromiss med de beste ideene fra flere (Iversen, 2014, s. 75–76).

Iversen oppsummerer hva som kjennetegner et godt uenighetsfellesskap. Alle må kunne komme med sine bidrag, og et raust menneskesyn med trygge rammer er en forutsetning for dette. Videre bør et uenighetsfellesskap være konkret og problemorientert og skille mellom sak og person. Sist, men ikke minst understreker

han at det må være et lærende fellesskap der det er lov å gjøre feil (Iversen, 2014, s. 166–167).

UENIGHETSFELLESKAPET

Samarbeidsprosjektet kan sees på som et uenighetsfellesskap.⁶ Deltakerne i prosjektet, studentene, hadde ingen innflytelse på prosjektets tilblivelse, noe som kunne forstås som et skjebnefellesskap (Iversen, 2014, s. 15). Det var prosjektlederne som sammen med faglærere utarbeidet søknad og satte rammene for samarbeidet. Iversen bruker begrepet uenighetsarkitekter om rammeskapene av et uenighetsfellesskap (Iversen, 2014, s. 27). Han er opptatt av rammeskapernes funksjon for å få et uenighetsfellesskap til å fungere godt, og skriver: «Hvis rammene for uenighet er godt gjennomtenkt, er det lettere å få til et fungerende uenighetsfellesskap» (Iversen, 2014).

Så, hva er de grunnleggende ulikhetene mellom de to utdanningene som kan føre til uenigheter og som prosjektets uenighetsarkitekter måtte ta høyde for? Ulikhetene handler både om teatersyn og måten å undervise på.

Den russiske utdanningen bygger på et tradisjonelt teatersyn, med skuespillermetoder inspirert av ledende russiske teaterregissører og -teoretikere som har fokus på naturalistisk-psykologiserende spillestil, og der forestillinger oftest er tekstbasert med utgangspunkt i dramatikere, som Anton Chekov. Innen denne tradisjonen har regissøren det kunstneriske ansvaret, og skuespillernes ansvar er knyttet til rolletolkningen. Skuespillerne skal arbeide med å forstå handlingene og motivasjonen til rollefiguren sin. Gjennom ulike teknikker lærer skuespillerne å trenge inn i rollefigurens «indre»⁷ (Kobbernagel, 2009, s. 26). Den norske utdanningen er derimot inspirert av nyere teaterformer, som stedsspesifikt teater og forestillinger som er utviklet ut fra en idé eller et konsept. Skuespillerne i disse teaterformene er mer delaktig i de skapende prosessene med å lage forestillingene og må være selvstendige når det gjelder å utforme sine roller, inspirert av ulike spillestiler og sjangre. Det finnes mange forskjellige innganger til skuespillerarbeidet innenfor disse mer eksperimentelle uttrykksformene (Kobbernagel, 2009).

De ulike teatersynene har også konsekvenser for måten å undervise på. Undervisningen ved SPBGIK er i tråd med en mesterlæretradisjon der studentene i stor

6. Begrepet og teorien om uenighetsfellesskap kan også anvendes på andre deler av teaterfeltet, se artikkelen «Uenighetsdramaturgier – Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap» av Siemke Böhnisch i denne antologien.

7. Den psykologiske arbeidsprosessen er en samlebetegnelse for denne typen skuespillertrening (Kobbernagel, 2009).

grad kan betraktes som faglærernes lærlinger, og imitasjonsprinsippet er sentralt (Wittek, 2006). Ved UiT fungerer faglærerne derimot mer som veiledere og tilretteleggere enn som mestere. Slik blir læringen i større grad preget av det Line Wittek benevner som «læring som aktivitet og selvregulering», der studentene får gjøre sine egne erfaringer og reflektere over dem (Wittek, 2006, s. 27).

Slik Iversen beskriver det, kan en gruppe samles om noen felles verdier og likevel framstå som et uenighetsfellesskap selv om man er uenige om detaljer eller tolkninger (Iversen, 2014, s. 18). I prosjektet kan dette knyttes til at man er enige om at det å spille teater er viktig, og at man i begge utdanningene er opptatt av å utvikle kunnskaper og ferdigheter som er viktige for å kunne arbeide i teaterfeltet, mens man er uenige om hva slags teater som er bra, hvilke strategier man skal bruke for å skape teater og hva slags kunnskaper og ferdigheter som kreves av en skuespiller.

Prosjektlederne, eller uenighetsarkitektene som Iversen ville ha kalt dem, hadde en hypotese om at forskjellene og uenighetene mellom utdanningene hadde en betydning for å oppnå hovedmålene i prosjektet:

To assure quality in contemporary higher drama and theatre education, it is of importance to have both deep knowledge of the tradition, and the potentials within recent trends in the field. In the meeting of two different traditions, arises a potential to create new and unexplored expressions and teaching methods (Prosjektsøknad, upublisert).

Evalueringer underveis gjorde at planlagt innhold og aktiviteter av og til måtte justeres for å nå prosjektets målsettinger. Slike justeringer handlet om å tilpasse innhold, aktiviteter og tidsbruk og likevel forholde seg til overordnede målsettinger om å inspirere og lære av hverandre.

DISKUSJON: ET VELFUNGERENDE FELLESKAP?

Så er spørsmålet: Ble det tilrettelagt for et velfungerende uenighetsfellesskap, og – hvis ja – på hvilken måte skjedde det? Dette bringer meg videre til prosjektets samlinger og en avslutningsforestilling. Jeg har tidligere gitt et skjematisk overblikk over de ulike samlingene (se Tabell 6.1), og her vil jeg belyse og drøfte noen utvalgte situasjoner i ulike workshop. Jeg vil ta utgangspunkt i tre av Iversens kriterier for at et uenighetsfellesskap skal være velfungerende: 1) at alle skal kunne bidra, 2) at det bør være trygge rammer (Iversen, 2014, s. 166), og 3) at det er et konkret og problemorientert fellesskap som legger vekt på praktisk handling i tråd

med det endelige målet i prosjektet (Iversen, 2014, s. 25). I dette ligger det også et krav om respekt, toleranse og et raust menneskesyn (Iversen, 2014, s. 167).

AT ALLE SKAL KUNNE BIDRA

Første workshop foregikk i Russland, og temaet var skuespillerens kropp. Programmet forespeilte de norske studentene at det hver dag skulle være undervisningsøkter i scenisk bevegelse, skuespillerkunst og vokaltrening. I referatet fra samlingen går det klart fram at de fleste øktene var for og med de russiske studentene, og at det fungerte som en slags visning eller demonstrasjon for de norske. De norske studentene uttrykte misnøye med at de deltok så lite, det var bare noen få aktiviteter som involverte dem. Skyldtes dette en reell uenighet om hva felles workshop er, eller skyldtes det en misforståelse? Vi fant aldri et svar på dette, men uansett ble det hele løst på en god måte før neste workshop. Iversen (2014, s. 167) sier at: «Et uenighetsfellesskap er et lærende fellesskap som tør å utforske hva som kan bli bedre, og dermed lære av feil». I referatet fra evalueringsmøtet med involverte faglærere, koordinatore og prosjektledere står det om avtalene for neste workshop: «Alle studentene deltar på en felles workshop som har ett gjennomgående tema [...]».⁸ Denne klargjøringen av avtalen var også viktig å gjøre fordi aktiv deltakelse fra alle studentene var en av forutsetningene for at prosjektet var bevilget støtte.

Høsten samme år var det workshop i Norge. Ti russiske og fem norske studenter arbeidet med stedsspesifikt og interaktivt teater. I grupper på tvers av nasjonalitet utforsket de utvalgte temaer fra *Peer Gynt*. De fikk tildelt rekvisitter som tau, spill og plast, og brukte et sted i et skogsområde for utforskning. De norske faglærerne fungerte som inspiratorer og veiledere, og det var tre tolker tilgjengelig for gruppene. Det hele kulminerte i en utendørs vandreforestilling der publikum ble ledet gjennom en løype der de møtte fragmenter fra Peer Gynts liv. Slik jeg tolker denne samlingen, fungerte fellesskapet bra. Mine observasjoner og dokumentasjonsvideoen kan tyde på at studentene i fellesskap kom fram til et resultat som bygde på ideer fra flere, og som kanskje ikke var primærideen til én person, men mer et kompromiss (Iversen, 2014, s. 76). Den russiske studenten Anton sier i videoen: «It's very cool that guys from Norway work with us and we really can share something. They can teach us something and we can also bring some things from our country for them» (Bjørn, u.å.). De russiske studentene er gjennom sin utdanning opplært til disiplin og utholdenhet, noe som også inspirerte de norske studen-

8. Referat av 3. april 2014.

tene til utholdenhet i flere lange dager utendørs i høstlig regnvær. På den andre siden observerte jeg at de norske studentene kunne arbeide mer selvstendig enn sine russiske kollegaer, og var ikke så avhengige av å bli fortalt av lærere hva de skulle gjøre, eller hva som ble forventet av dem før de begynte å utforske og eksperimentere.

Samlingen i Russland våren 2015 hadde hovedtemaet skuespillerteknikk. Åtte norske deltok sammen med ca. 20 russiske studenter. I løpet av uka var det undervisning i sang, scenekamp, pantomime og dans. Disse ble ledet av russiske faglærere og førte fram mot en kort forestilling basert på bryllupsscenen i *Peer Gynt*. Forestillingen hadde fysisk og visuelt uttrykk med mye dans og sang, lite dialog og få replikker. Det verbale i forestillingen var enten på russisk eller norsk. Alle studentene ble tildelt roller, og hovedrollene ble fordelt mellom de norske og russiske studentene.

Det blir for omfattende å gå inn i en analyse av både samlingen og forestillingen, så jeg har valgt å se nærmere på to av oppleggene med tanke på tilrettelegging for at alle skulle kunne bidra, jf. Iversens krav til et godt uenighetsfellesskap (Iversen, 2014, s. 166). Den ene er vokaltrening der en russisk lærer ledet studentene i oppvarmingsøvelser og sang. Oppvarmingsøvelsene handlet om å synge på vokaler. I tillegg til at alle sang sammen, pekte læreren på enkeltstudenter som måtte synge alene. I loggen skrev jeg: «[...] litt vanskelig for våre studenter, siden de er uforberedt på å bli utfordret slik».⁹

Siden utdanningen ved UiT ikke vektlegger teknisk sangtrening på samme nivå som ved SPBGIK, var ikke dette en overraskende reaksjon fra de norske studentene. Sannsynligvis forsto faglæreren at dette var for vanskelig for disse studentene og valgte å organisere det slik at de norske kunne «herme» etter de russiske studentene. Dette var, slik jeg ser det, et godt grep for å tilrettelegge for at alle kunne bidra, og her følger to andre eksempler på dette. I allsangen etterpå observerte jeg at de norske studentene ikke hadde øvd på teksten slik de hadde fått beskjed om, mens de russiske kunne teksten. Læreren foreslo da at teksten skulle skrives på lydskrift av tolken, og vi skulle få link til sangen på YouTube. I siste del av økta øvde de på en ny sang. Da valgte faglæreren å si hver setning og la studentene gjenta til de kunne teksten. På denne måten valgte læreren å vektlegge at alle kunne delta og bidra i stedet for at det sangtekniske skulle ha hovedfokus, slik det er naturlig i undervisningen ved SPBGIK.

Et annet eksempel fra denne samlingen observerte jeg i oppvarmingen med musikk i scenisk bevegelse. Der var læreren i sentrum av rommet med studentene

9. Logg datert 21. april 2015.

rundt seg, og ingen verbale instruksjoner ble gitt. Faglæreren gjorde øvelsene sammen med studentene, og både russiske og norske studenter var aktive. I neste del arbeidet norske og russiske studenter sammen to og to med bevegelsesøvelser, mens læreren gikk rundt og sjekket. I loggen skrev jeg: «Bra at de jobber sammen på tvers av nasjonalitet – det virker som de russiske studentene stimulerer de norske studentene til å gjøre øvelsene ordentlig.»¹⁰ Med ordet «ordentlig» siktet jeg til ikke å gi opp, men prøve å gjøre sitt beste, selv om de norske studentene var på et annet teknisk ferdighetsnivå enn de russiske studentene. Det er nærliggende å vise til Dewey (2009, s. 358) når det gjelder viktigheten av erfaringsutveksling og å utnytte individuelle variasjoner, og det kan også være et eksempel på det Iversen (2014, s. 26) sier om at det bør være et mål å finne og gjennomføre handlingsalternativer i et godt uenighetsfellesskap.

Siste workshop i Norge, høsten 2015, hadde temaet interaktivt teater og teknologi. Med utgangspunkt i egoisme, som er en tematikk i *Peer Gynt*, utforsket de ti russiske og ni norske studentene i grupper hvordan teknologi som Skype, Facebook og Gopro-kameraer kunne inngå i et interaktivt uttrykk. Det handlet også om å utforske grensene mellom fiksjon og virkelighet, eller spill og ikke-spill. I etterkant av samlingen besvarte alle studentene spørsmål om hva de hadde lært og om noe var vanskelig, og de kunne også gi andre kommentarer. De norske studentene rapporterte om få utfordringer av faglig art. Fire skrev om språkbarrierer, og tre syntes det var utfordrende å holde energinivået oppe ved lange dager. Av de russiske studentene skrev åtte av de ti studentene at opplegget hadde vært vanskelig eller rart. Eksempler på dette er: «Det var komplisert å underordne seg en tilskuer» (S11 H 2015) og «Noen øvelser var absurde, og jeg forsto ikke meningen med dem. Men de var ikke kompliserte» (S14 H 2015). Samtlige russiske studenter skriver likevel at de har lært noe: «Å anvende ting som ikke er tilrettelagt for teater i det hele tatt (i et klassisk teater)» (S12 H 2015). «Jeg har fått god forståelse for hva interaktivt teater er, hvordan man bør oppføre seg med tilskuere» (S17 H 2015).

Jeg observerte visningen i slutten av samlingen. Dette var ingen gjennomarbeidet og helhetlig forestilling, men mer fragmenter og eksempler fra samlingens innhold. De russiske studentene ga uttrykk for at dette var en veldig fremmed arbeids- og teaterform for dem, men alle bidro, og jeg kunne ikke spore reservasjoner fra noen av dem i deltakelsen under visningen. Jeg tolker dette som et eksempel på at toleranse og et raust menneskesyn har preget studentgruppen i deres samarbeid, noe Iversen også vektlegger som nødvendig for å få til et velfungerende uenighetsfellesskap (Iversen, 2014, s. 166).

10. Logg datert 21. april 2015.

TRYGGE RAMMER

Et annet kriterium for velfungerende uenighetsfellesskap er trygge rammer. Prosjektdokumentet var tydelig på at det skulle være felles samlinger, men dette fungerte som nevnt ikke på første samling. Kanskje betyr ikke «joint workshops» det samme i den russiske og norske utdanningen, for jeg tolket den russiske forståelsen dit hen at de russiske studentene skulle arbeide på felles samlinger og ha en visning av arbeidet i slutten av samlingen. Var rammene for uklare eller ikke gjennomtenkt nok, og at det derfor ikke fungerte optimalt (Iversen, 2014, s. 27)? I alle fall opplevde ikke de norske studentene disse rammene som trygge siden programmet for denne samlingen ikke var i overensstemmelse med det som faktisk skjedde. Flere studenter påpekte dette i sine refleksjonstekster, og en av dem skrev: «Jeg hadde forventet mye mer samarbeid og mye mer opplæring» (S2 V 2014). Dette ble rettet opp til neste prosjektsamling, og i etterfølgende prosjektmøter og i e-postutvekslinger mellom møtene vektla vi å oppklare eventuelle misforståelser før samlingene.

Når man ikke forstår hverandres verbalspråk, kan usikkerhet og utrygghet oppstå. På alle samlingene brukte vi tolker, noen ganger tolket de fra russisk til engelsk og omvendt, men for det meste hadde vi tolker som behersket både russisk og norsk. Høsten 2014, da vi jobbet med stedsspesifikt teater ute i naturen, arbeidet tolkene tett med studentene i prosessen. I en muntlig evalueringssamtale i etterkant av samlingen¹¹ sa de norske studentene at det ikke var nødvendig med tolk under gruppearbeidet fordi de klarte å kommunisere innad i gruppene ved hjelp av litt engelsk og kroppsspråk. De syntes det gikk mye tid til tolkning, og at det stoppet dem i den kreative prosessen. I vår iver etter å legge til rette for et fungerende fellesskap hadde vi kanskje overvurdert betydningen av tolk i slike sammenhenger og ikke stolt på at man i teaterarbeid ikke alltid trenger verbalspråket for å forstå hverandre og for å skape noe sammen om bare rammene er trygge nok. Alle studentene rapporterte om at opplegget hadde gitt dem positive opplevelser, både faglig og sosialt. Spesielt trakk de fram det å kommunisere uten felles verbalt språk: «Jeg har lært å samarbeide ved å kommunisere på en annen måte enn språk» (S2 H 2014).

Iversen skriver at om rammene er trygge, kan alle lettere komme med sine bidrag (Iversen, 2014, s. 166). De norske studentene var klar over at utdanningen ved SPBGIK stilte andre og strengere krav til studentenes ferdigheter innen skuespiller-, danse- og sangteknikk enn de var vant med fra den norske utdanningen. En studentuttalelse illustrer dette: «Denne skolen er et bevis på at disiplin og gode,

11. Referat fra Russlandsbesøket, høst 2014.

kompetente lærere gir helt fantastiske og gode resultat» (S10 V 2014). I noen aktiviteter observerte jeg at flere av de norske studentene trakk seg ut av aktiviteten. Et eksempel er fra en økt med pantomime der det innledningsvis ble arbeidet med koordinerings- og styrkeøvelser. Dette kan leses i min logg: «Når det blir krevende – hvorfor gir de opp så lett? Kulturforskjell! Disiplin fra lærere og selvdisciplin er annerledes». ¹² Kanskje var dette en riktig konklusjon fra min side, men det kunne like gjerne skyldes at rammene ikke alltid opplevdes som så trygge for alle. Jeg observerte at de norske studentene ofte stilte seg bakerst når øvelser skulle utføres, også om øvelsene ikke var så vanskelige. Etter denne samlingen i Russland sier to av de russiske studentene i dokumentasjonsvideoen ¹³ at de er klar over at de norske studentene ikke har samme grunnlagstrening som dem, men at «det er fint at de gjør sitt beste». I skuespillerutdanningen ved SPBGIK har studentene flere timer ukentlig med undervisning i dans, plastisk bevegelse og sang, mens utdanningen ved UiT har oppvarmingsøvelser for kropp og stemme som en oppstart av undervisningsøktene. En russisk student sier i videoen at de norske studentene var sjenerte først når de skulle lære seg russisk sang og dans, men «så slo de seg løs». Dette tolker jeg som at de norske studentene aksepterte at de ikke hadde samme tekniske ferdigheter som de russiske, men at rammene opplevdes som så trygge at de kunne delta på sine premisser uten å være redde for å uttale ordene feil eller utføre dansetrinnene på mangelfullt vis.

PRAKTISK HANDLING MOT FELLES MÅL

Iversen poengterer også viktigheten av praktisk handling mot et felles mål. I prosjektdokumentet leser man om hvilke uttrykksformer de ulike samlingene skulle omhandle, og at prosjektet skulle avsluttes med en felles forestilling. Felles mål var tydelig formulert når det gjaldt hva studentene skulle lære. Etter første samling bestemte vi oss for å ha et felles innholdsmessig utgangspunkt for resten av prosjektet, Ibsens *Peer Gynt*. Vi skulle bruke tematikk fra teksten og/eller selve den dramatiske teksten. Ideen kom fram i et prosjektmøte og var ikke forhåndsplanlagt. Dette var et resultat av at de ulike faglærerne hadde mange forskjellige ideer til hva vi skulle ende opp med i avslutningsforestillingen. Dette er i tråd med Iversens forslag om å løse en uenighet der man velger en idé som ikke var noens primæridé (Iversen, 2014, s. 166). Et drama som *Peer Gynt*, som er velkjent både i Norge og Russland, kan også fungere som en overbygning som kan inkludere ulike teatersyn. Vi hadde ikke klare planer for hvordan det hele skulle smelte sam-

12. Logg datert 25. april 2015.

13. Dokumentasjonsvideo fra St. Petersburg april 2015 (upubliseret).

men til slutt i en forestilling før alle samlingene var avsluttet, men vi hadde en klar bevissthet om at det hele skulle kulminere i en felles forestilling. I prosjektdokumentet leser man:

The last semester of the project (Spring 2016) the students will together create a theatre performance open to the public [...]. The purpose of this performance is to demonstrate the results of how working from different theatre traditions and expressions can influence an actual performance project.¹⁴

13 april 2016 ble «Peer Gynts vei» vist på Peter-Paul-festningen i St. Petersburg etter ti dagers intensivt forestillingsarbeid. Arbeidet ble ledet av de russiske faglærerne som hadde forberedt et konsept med innspill fra de norske faglærerne. Konseptet omfattet deler av alle samlingene i prosjektet. Det ble en slags vandre-forestilling gjennom festningens celler som tok utgangspunkt i Peer Gynts liv. Her fikk vi interaksjon mellom skuespillere og publikum, og blant annet bruk av go-prokameraer. Her er et eksempel på interaktivitet fra planleggingsdokumentet:

Sommer. Vendekretser og en ørken.

Gjester kommer til et lyst rom hvor de ser tigere og aper (skuespillere-dyr). Skuespillerne-apene strekker ut «lianer» og gjør dem floket. Alle må bane seg vei gjennom dem i det neste lokalet. Men først må man late som om han er en ape (liksom Peer Gynt). For dette bør man ta på seg maske og apeørene som henger på lianer.¹⁵

Forestillingen¹⁶ ble avsluttet da publikum var kommet inn en stor sal etter å ha gått gjennom cellene. Det hele begynner med bryllupsscenen som ble øvd inn i 3. prosjektsamling. Deretter så vi bruderovet og Peers møte med den grønnkledte, og Solveigs sang med Griegs melodi, men sunget med russisk tekst. Selv om denne delen av forestillingen ikke fulgte gangen i Ibsens drama helt slavisk, var scenene innstudert med handlinger som la vekt på rollefigurenes innlevelse og var preget av den psykologisk-realistiske teatertradisjonen som er sentral ved SPBGIK.

Forestillingen som bygde på ulike teatertradisjoner, ble både en avslutning av prosjektet og en oppsummering av det, og var et eksempel på hvordan man arbeider praktisk mot et felles mål (Iversen, 2014).

14. Prosjektdokumentet (upublisert).

15. Produksjonsplan Peer Gynts vei, 2016 (upublisert).

16. En kort videodokumentasjon av forestillingen er publisert på YouTube (Eriksen & Isaksen, 2016).

AVSLUTNING

Det er utfordrende å samarbeide med noen som har annet verdigrunnlag enn du selv har, som her: uenighet når det gjelder teatersyn, og uenighet om hvordan man underviser i teaterarbeid. I denne artikkelen har jeg diskutert hvordan et internasjonalt samarbeid i teaterutdanninger kan tilrettelegges som et velfungerende fellesskap når det er studenter som er blitt kastet inn i et samarbeidsprosjekt. Deres ledere og faglærere har planlagt et prosjekt der ulikheter og uenigheter om teater- og undervisningstradisjon var sentralt i samarbeidet, og målet var å utforske og skape noe nytt sammen til tross for at man er uenige om teatersyn og undervisningstradisjoner. Å bruke ulikhet og uenighet som en ressurs i bevisste kunstnerisk valg var en grunnleggende idé.

Hva er så suksesskriteriene for samarbeidet i dette prosjektet? Gjensidig respekt var et av dem. Uenighet trenger ikke å være negativt dersom man planlegger samarbeidet ved å legge til rette for å beholde en gjensidig respekt for hverandres utdanninger og teatersyn. En slik respekt må, slik jeg ser det, vises i konkrete handlinger, der man bevisst trekker inn arbeids- og uttrykksmåter fra begge utdanningene. Dette krever god kommunikasjon, både når man møtes fysisk og mellom samlingene. En utfordring var å kommunisere på en så klar måte at det ikke skulle oppstå alvorlige misforståelser. Språkbarriere er et av eksemplene siden få av de russiske faglærerne og lederne behersket engelsk. I slike prosjekter blir vi avhengige av tolker som ikke bare kan oversette verbalt språk, men som også har en forståelse av fagområdet. I ettertid ser jeg at noen misforståelser kunne ha vært unngått ved å bruke mer tid på planleggingen, både før søknaden om prosjektmidler ble levert og før første samlingsuke.

Å fordele oppgaver etter kompetanse er en annen suksessfaktor slik vi opplevde det, og evnen til fleksibilitet har vært avgjørende for å få til et godt samarbeid. Dette fungerte godt mellom de faglærerne som var med i hele prosjektperioden.

Jeg har diskutert hvordan kan man legge til rette for at dette skulle bli et godt fellesskap ved å bruke ulike strategier for at alle skulle kunne delta og bidra – enda et viktig suksesskriterium. I samlingene i Russland ble det nødvendig å tilpasse undervisningen slik at også de norske studentene kunne delta, selv om disse studentene ikke hadde samme grunnlag for å utføre øvelsene i for eksempel sang og dans som de russiske. Sannsynligvis hadde ikke de russiske faglærerne fått informasjon og kunnskaper om hva man kunne forvente av tekniske ferdigheter av de norske studentene. Om ikke faglærerne hadde tilpasset opplegget, kunne resultatet ha blitt at de norske studentene ikke turte bidra, jamfør Iversen (2014, s. 166), som understreker at et godt uenighetsfellesskap er preget av trygge rom og et raust menneskesyn. Når studentene møttes i Norge, var det en utfordring at de russiske

studentene var vant til å bli ledet (regissert) i arbeidet. I noen av gruppene måtte de norske faglærerne bidra mye med veiledning for å sette arbeidsprosessene i gang. Forskjell i utdanningskultur er med andre ord noe man må være oppmerksom på for å få et slikt samarbeid til å fungere.

Viktigheten av trygge og forutsigbare rammer er eksemplifisert og drøftet. Erfaringene fra dette prosjektet tilsier at man i denne typen samarbeid må planlegge nøye og klargjøre at de involverte har samme forståelse av de styrende dokumentene. En faktor jeg vil trekke fram til slutt, er at et slikt samarbeid tjener på stabilitet i ledelsen, slik at man lettere kan sikre en god progresjon og skape trygge og forutsigbare rammer. Et spørsmål det kan være interessant å undersøke nærmere i en framtidig studie, er hvilken betydning ulike ledelsesstrategier har i internasjonale samarbeidsprosjekter innen teaterutdanninger.

Ved hele tiden å ha fokus på målene for prosjektet har vi unngått å la uforutsette hendelser eller andre vanskeligheter bli uoverkommelige problemer. Utfordringer må løses både før og underveis. I tillegg til ulikheter på det faglige området har det vært utfordringer med hensyn til ulike administrative ordninger og rutiner. Dette er ikke fokusert i denne artikkelen, men er aktuelle temaer for videre forskning. Dette er et enkeltstående samarbeidsprosjekt. Derfor er det ikke mulig å konkludere med at erfaringene er representative for andre, lignende prosjekter. For å undersøke om så er tilfelle, kreves det forskning i et større omfang der ulike prosjekter sammenlignes. Flexibilitet og vilje til å prøve, også når det er utfordrende og vanskelig, er viktig for å få til et velfungerende samarbeid, noe som er i tråd med Iversens tanker om uenighetsfellesskapet som et lærende fellesskap der det er lov å prøve og feile (Iversen, 2014, s. 167).

I denne artikkelen er spørsmålet om den kunstneriske kvaliteten på det vi skapte på tvers av teatertradisjoner og undervisningsfilosofi ikke diskutert, men hva som kan utvikles videre kunstnerisk med utgangspunkt i et slikt samarbeid, er interessant med tanke på et framtidig internasjonalt samarbeidsprosjekt. Jeg spurte innledningsvis om det ikke er best å samarbeide med noen innenfor samme teater- og undervisningstradisjon som en selv, eller om ulikhet og til og med uenighet kan bidra til å skape noe nytt og spennende. Diskusjonen her har vist at en viktig faktor for å lykkes med å iscenesette ulikhet i internasjonalt samarbeid i teaterutdanninger er at man legger til rette for et velfungerende uenighetsfellesskap.

LITTERATUR

- Bjørn, S. (Videograf/klipper) (u.å.). *Tradisjon og nyere former i drama og teater* [Videoklipp]. Hentet fra <https://vimeo.com/108577866>
- Dewey, J. (1916). *Democracy and education*. New York (NY): The Macmillan Company.
- Dewey, J. (2009). *Demokrati och utbildning*. Göteborg: Daidalos.
- Diku. (u.å.). Enhancing quality in drama and theatre training and artistic based research in Norway and Russia: Traditions and new trends in drama and theatre. I *Prosjektkatalog*. Direktoratet for internasjonisering og kvalitetsutvikling i høyere utdanning (Diku). Hentet fra <https://espresso.siu.no/projects/?3&program=ncm-ru&lang=no>
- Eriksen, A. & Isaksen, S. (2016). PETROPAVLOVKA 03: Avslutningsforestilling i Peter-Paul-festningen [Videodokumentasjon]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=q9lq5aN-6Ow&feature=youtu.be>
- Fals Borda, O. (2001). Participatory (action) research in social theory: Origins and challenges. I P. Reason & H. Bradbury (red.), *Handbook of action research: Participative inquiry and practice* (s. 27–37). London: Sage Publications.
- Greenwood, D. & Levin, M. (1998). *Introduction to action research*. London, UK & Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfelleskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kobbernagel, L. (2009). *Skuespilleren på arbejde*. København: Frydenlund.
- Mouffe, C. (2009). Democracy in a multipolar world. *Journal of International Studies*, 37(3), 549–561. <https://doi.org/10.1177/0305829809103232>
- O’Toole, J. (2006). *Doing drama research: Stepping into enquiring in drama, theatre and education*. Queensland: Drama Australia.
- Postholm, M. (red.). (2007). *Forsk med!* Oslo: N.W. Damm & Søn.
- Sparkes, A. (2002). *Telling tales in sport and physical activity*. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Wadel, C. (2006). *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK.
- Wittek, L. (2006). Om undervisning og læring. I H. Strømsø, K. H. Lycke & P. Lauvås (red.), *Når læring er det viktigste* (s. 21–37). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

7

Kunst i det offentlige rom

Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli

KARL OLAV SEGROV MORTENSEN

SAMMENDRAG Etter terrorhendelsene 22. juli 2011 ble to kunstprosjekter i offentlig rom, Tori Wrånes' skulptur *Fantasihjelmen* (2012) i Kristiansand og Vanessa Bairds maleri *To Everything There is a Season* (2013) i Oslo, tolket i lys av 22. juli og vurdert som for sterke for brukerne av omgivelsene de var ment å skulle inngå i. Artikkelen undersøker de offentlige debattene som var knyttet til de to prosjektene, og hvordan det oppsto et konfliktuelt forhold mellom kunstfaglige vurderinger og hensynet til psykososial helse.

NØKKELOD kunst i offentlig rom | 22. juli | offentlig debatt | kunstfaglig diskurs

ABSTRACT After the 2011 terror attacks in Norway, two public art projects in Kristiansand and in Oslo, Tori Wrånes' *Fantasy Helmet* (2012) and Vanessa Baird *To Everything There is a Season* (2013), were interpreted in relation to the terror incidents and considered to be too strong for the users of the buildings they were meant for. The article examines the public debate that arose around the projects, and how a conflict evolved between art discourse and psychosocial considerations.

KEYWORDS public art | 2011 Norway terror attack | public debate | art discourse

INTRODUKSJON

Høsten 2013 satt jeg i innkjøpskomiteen til Sørlandets Kunstmuseum (SKMU) og deltok i beslutningen om å gå til innkjøp av skulpturen *Fantasihjelmen* av Tori Wrånes til museets samling. Skulpturen var opprinnelig laget som en utsmykning til Roligheden gård barnehage i Kristiansand og ble våren 2012 plassert på kanten av taket på barnehagen. Etter reaksjoner fra enkelte foreldre som mente skulpturen så ut som en snikskytter, pakket kommunen inn skulpturen. Hendelsen utløste en debatt i lokale og nasjonale aviser. Flere av dem som uttalte seg i saken, pekte på terroren 22. juli 2011 og den påfølgende rettssaken som en årsak til reaksjonene på skulpturen.

Etter at partene ikke kom til enighet i forhandlinger om tilpasninger av skulpturen og oppsettingen av den ble skrinlagt, besluttet SKMU å kjøpe inn skulpturen. En av flere begrunnelser som ble diskutert i innkjøpskomiteen var konteksten skulpturen var satt opp i, og debatten den allerede hadde skapt. I forbindelse med innkjøpet uttalte daværende direktør Karin Hindsbo blant annet: «Det er også et kunstmuseums oppgave å dokumentere når det skjer så store skift i måten man betrakter omverdenen på, og hvordan man tolker kunst. Vi så det samme i USA etter 11. september, og denne saken er et historisk vendepunkt i Kristiansand» (Hindsbo, sitert i Sandberg, 2013a). Hun mente da at diskusjonene rundt *Fantasihjelmen* og hvordan den ble tolket i kjølvannet av 22. juli, tilførte verket en ekstra dimensjon som museet måtte ta vare på ved også å samle inn arkivmateriale i tilknytning til skulpturen.

Omtrent samtidig med at museet kjøpte inn *Fantasihjelmen* rullet det opp enda en lignende kunstdebatt på nasjonalt nivå. Vanessa Baird ble i 2010 engasjert av KORO – Kunst i offentlige rom – til å lage tre store veggmalerier til Landbruks- og matdepartementet og Helse- og omsorgsdepartementet i regjeringskvartalet. Bairds malerier vakte sterke reaksjoner hos noen av de ansatte i departementene, og Helse- og omsorgsdepartementet takket nei til det tredje maleriet, *To Everything There is a Season*. Forklaringen var at motivet med mange flagrende saks-papirer, bilde av høyblokka, som ble angrepet med en bombe av Breivik 22. juli 2011, skjeletter og en rekke tilsynelatende døde personer ga flere av de ansatte ubehag fordi de assosierte maleriet med terrorangrepet (Krekling & Tomter, 2013). Med hensynet til de ansatte og deres psykososiale arbeidsmiljø som begrunnelse ble det inngått et kompromiss der det tredje maleriet ble gitt en sentral plassering i Kulturrådet på ubestemt tid.

INNHold OG AVGRENSNING

I denne artikkelen vil jeg se nærmere på diskusjonen som oppsto under oppføringen av Tori Wrånes' skulptur *Fantasihjelmen* slik den fremkommer i aviser og nettaviser i form av reportasjer, intervjuer, kronikker og debattinnlegg. Jeg vil foreta en nærlesning av materialet, og sortere ulike argumenter og standpunkter etter hvor de plasserer seg innenfor en kommunikasjonsmodell – i møtet mellom kunstner, verk og mottaker i en gitt kontekst av tid og sted. Dette vil jeg sammenligne med argumenter fra diskusjonen rundt Vanessa Bairds malerier og se etter likhetstrekk og forskjeller i forhold til hvor argumentene plasserer seg, og om det er mulig å gruppere dem i ulike leire. Artikkelen vil således presentere en diskursiv analyse av debatten som igjen hviler på semiotiske teorier for tolkning og meningsproduksjon av Roland Barthes (1968/1988), samt av Mieke Bal og Norman Bryson (1991/1998).

Artikkelen er en lesning av noen valgte problemstillinger i møte med et gitt kildemateriell. Den gir som sådan ikke innsyn i grunnlaget for de politiske og byråkratiske beslutningene som er tatt i de ulike prosessene utover det som blir kommentert direkte i materialet. Teksten gir heller ikke en fullstendig analyse av kunstverkene og diskusjonene rundt disse. Målet med artikkelen er imidlertid at den kan bidra til å sortere og trekke noen generelle skillelinjer i debatten om kunst i det offentlige rom i lys av 22. juli. Det gjøres for å peke på noen svakheter i behandlingsprosessene og regelverket for offentlig kunst i en slik sammenheng.

I denne sammenhengen er det viktig å påpeke at min rolle som medlem av SKMUs innkjøpskomité, som kjøpte inn *Fantasihjelmen*, medfører at utgangspunktet mitt for å drøfte debatten sympatiserer ved måten noen av debattantene leser verket. Jeg forsøker imidlertid å være bevisst på at det ikke skal legge føringer på hvordan diskusjonen presenteres og drøftes.

Jeg har valgt å sammenligne diskusjonene rundt akkurat de to verkene, *Fantasihjelmen* av Tori Wrånes og Vanessa Bairds malerier til regjeringskvartalet, fordi begge er oppført og tolket i kjølvannet av 22. juli, uten at noen av kunstnerne mener at verkene har noe med terrorhendelsene å gjøre. Dermed skiller de seg for eksempel fra et annet, mye debattert kunstprosjekt i denne sammenhengen, Jonas Dahlgrens utkast til minnested for 22. juli, *Memory Wound*, som er en direkte kunstnerisk behandling av traumet etter 22. juli. Debatten rundt Dahlgrens utkast er imidlertid interessant som del av konteksten og trekkes inn som et grunnlag for noe av diskursen rundt kunst etter 22. juli.

KUNST I NORGE ETTER 22. JULI

Terroren rammet regjeringskvartalet og Utøya 22. juli 2011. Anders Behring Breivik tok livet av 77 mennesker. Det satte dype sår i en hel nasjon og rystet deler av verden. Den påfølgende og langvarige rettsprosessen i 2012 med daglige rapporter, analyser og medieoppslag bidro til å legge enda flere detaljer på bordet og øke bevisstheten i befolkningen om grusomhetene som var gjennomført. Mange vil bære det som skjedde 22. juli 2011 med seg i lang tid fremover, noen tettere på kroppen enn andre.

Det kan virke trivielt å snakke om kunst etter dette, men en slik omveltende hendelse setter naturlig nok også sitt preg på kunstnere og deler av kunsten i et samfunn. Kunstnere arbeider ikke i et vakuum, men jobber på ulike måter i relasjon til den samfunnsmessige konteksten de er en del av. Når det gjelder dramatiske og voldsomme hendelser i samfunnet som de som fant sted 22. juli, har kunstnere gjennom alle tider gått inn og behandlet slike hendelser fra ulike perspektiver. Etter 22. juli har noen gått direkte på hendelsene og de fysiske ødeleggelsene i regjeringskvartalet og høyblokka.

Kunstneren Tor Jørgen van Eijk var ute og filmet i gatene rundt regjeringskvartalet allerede morgenen 23. juli 2011. Opptakene dannet utgangspunkt for videoverket *Immediate thereafter*, 2011. Kunstneren Sverre Malling var til stede under hele rettssaken mot Anders Behring Breivik i 2012 og tegnet en serie portretter av gjerningsmannen på oppdrag for avisa *Klassekampen*. I 2017 laget Vibeke Slyngstad maleriserien *Democracy* med ødeleggelsene i høyblokka som motiv. Andre kunstnere behandler virkningene hos ulike berørte parter. For andre igjen vil det være mer interessant å la hendelsene ligge mer som et bakteppe i det kunstneriske arbeidet, eller de vil vente og se hva hendelsene kan få for følger i retrospekt.

Uansett tilnærming har 22. juli udiskutabelt satt et merke på kunsten i Norge i de få årene som har gått siden det skjedde. I tillegg satte hendelsen fort sitt preg på deler av diskursen rundt kunsten, både i kunstkritikk og i diskusjoner om hva som er moralsk forsvarlig når det kommer til kunstneriske fremstillinger.¹ Det sistnevnte kanskje aller mest i møte med kunst i offentlig rom.

Debatten rundt offentlige kunstprosjekter i kjølvannet av 22. juli kom raskt i gang, ikke minst på grunn av flere initiativer til å opprette minnesmerker. I 2012 bestemte Stoltenberg II-regjeringen at det skulle etableres offisielle minnesteder som hedret de døde, de overlevende, hjelpemannskapene og de frivillige etter angrepene: ett på landsiden i Hole kommune og ett midlertidig i regjeringskvartalet i påvente av et permanent minneste som skal åpnes når byggeprosjektet der

1. Se for eksempel L. Sandberg (2011) og Røed (2012).

er ferdigstilt. Arbeidet med minnstedene skulle ledes av KORO. Kunstutvalget som ble etablert for minnstedene besto av en representant for Nasjonal støttegruppe etter 22. juli-hendelsene, en representant for AUF (Arbeiderpartiets ungdomsorganisasjon), en representant utnevnt av regjeringen, en arkitekt og to kunstkonsulenter. Etter en internasjonal prekvalifisering ble det holdt en lukket konkurranse (KORO, u.å. a).

I februar 2014 ble Jonas Dahlbergs forslag til tre minnsteder – *Memory Wound*, *Time and Movement* og *Dialogue for the Future* – utpekt som vinner av konkurransen. *Memory Wound* innebar et 40 meter langt og 3 meter dypt kutt i odden ved Sørbråten, på fastlandet 1 km fra Utøya. Inngrepet i landskapet var ment å skulle skille de besøkende ved minnstedet fra navnene på de omkomne på Utøya. Steinmassene var tenkt å skulle brukes i et midlertidig minnesmerke i regjeringskvartalet.

I en over tre år lang påfølgende prosess har det vært en omfattende offentlig diskusjon i aviser. På den ene siden står et nasjonalt og internasjonalt kunstfaglig miljø, deler av AUF og alle de som favner om Dahlbergs utkast som et kunstfaglig sterkt grep som for alltid vil minne folk på hva som gikk tapt 22. juli (Aldridge, 2016). På den andre siden står de som var skeptiske til grepet, med naboene til Utøya og Sørbråten i spissen. De har reagert på utkastets dramatiske inngrep i landskapet og har hatt problemer «med å akseptere at vi skal bli påminnet 22. juli hver eneste dag resten av livet» (NTB, 2014). Konflikten ledet frem til at naboene i Hole kommune tok ut stevning mot staten for å få omgjort beslutningen om minnstedet juni 2016 (KORO, u.å. a). Ett år senere, 21. juni 2017, ble *Memory Wound* offisielt skrinlagt, og arbeidet med et minnsted for 22. juli fortsetter uten Dahlgren og KORO. Debatten rundt et nasjonalt minnsted i Hole kommune er imidlertid ikke ferdig i skrivende stund, se for eksempel Solberg og Nguyen (2018).

DEN TRUENDE FANTASIEN

Tori Wrånes fikk i 2010 oppdrag fra Kristiansand kommune å lage en skulptur til nybygde Roligheden gård barnehage. *Fantasihjelmene* ble produsert i 2011–2012 og ble installert på kanten av taket på barnehagen i mai 2012, samtidig som rettsaken mot Anders Behring Breivik pågikk. Ifølge kunstneren skal skulpturen forestille en jente med astronauthjelme der fantasier, i form av en sky av leker, stormer ut av hjelmen (Wrånes i Wrånes & Vogel, u.å.).

På befaring med kunstutvalget etter montering skal brukerrepresentanten i barnehagen ha overlevert enkelte foreldres negative reaksjoner på skulpturen. De

mente «lekeskyen» kunne se ut som et våpen, og at skulpturen kunne se ut som en snikskytter plassert på taket til barnehagen. Kommunen reagerte med å pakke inn skulpturen i en presenning kort tid etterpå, og den ble stående innpakket gjennom sommeren 2012 i påvente av forhandlinger mellom partene til den etter hvert ble fjernet og deretter skrinlagt i april 2013.

I den første avisartikkelen om saken (Eikeland, 2012a), og i flere påfølgende intervjuer, kronikker og debattinnlegg, legges det frem ulike kommentarer, begrunnelser og synspunkter på skulpturen. Selve startskuddet for debatten er en assosiasjon fra enkelte foreldre, altså en tolkning fra noen av mottakerne. Dette gjør sitt til at også andre begynner å lete etter denne måten å se verket på, og gjør assosiasjonene til en egenskap ved skulpturen. *Fædrelandsvennens* kunstkritiker, Johan Otto Weisser, uttaler at «I det øyeblikket du spør om det ser ut som et våpen, så ser alle det» (Weisser i Eikeland, 2012d). Samtidig peker han på at noen av egenskapene til skulpturen bidrar til å forsterke inntrykket: «Det gjør også sitt at skulpturen er holdt i en grå, militær farge» (Weisser i Eikeland, 2012d).

Morten Stensrud, Kristiansand kommunes prosjektleder for byggeprosjektet på Roligheden gård, og KORO-konsulent for prosjektet, Sidsel Jørgensen, åpner begge for at det kan være en mulig måte å se skulpturen på dersom man ser den fra «en bestemt vinkel» eller «i motlys». De to tilskriver imidlertid ikke dette som en intensjon fra kunstneren, men forklarer det i stedet med en endring av skulpturens tiltenkte plassering:

Opprinnelig var det tenkt at skulpturen skulle sitte eller henge i et tre, men det aktuelle treet har i mellomtiden blitt saget ned. Dermed ble skulpturen i stedet plassert på kanten av taket til barnehagen, hvor den altså ifølge Stensrud og utsmykningskonsulent Sidsel Jørgensen kan se noe truende ut. (Eikeland, 2012b)

Stensrud og Jørgensen peker dermed på en kombinasjon av skulpturens form og plasseringen på taket som årsak for at noen tolker skulpturen som truende. Et leserinnlegg i *Fædrelandsvennen* av Alexander Fjelldal med overskrift «Innse skivebommen!» (2012) sier det kanskje aller tydeligst: «Om det var et skytevåpen Wrånes hadde i tanken eller ikke, er ett fett. Hvis foreldrene i barnehagen ser et skytevåpen, så gjør de det. Kanskje kunstneren og kommunen burde innse en liten skivebom?» (Fjelldal, 2012).

Kommunens prosjektleder Morten Stensrud ser ut til å ville imøtekomme og forstå tolkningen av verket som truende. Han legger til en ytterligere forklaring av tolkningen, på innpakningen av verket, på den større samfunnsmessige konteksten

verket ble oppført i og delvis på traumet som ble skapt i befolkningen som følge av 22. juli: «Sett i lys av det som skjedde i Norge for ett år siden, og sett i lys av at vi har nye landsmenn som kommer fra krigsområder, er det problematisk å ha en statue på barnehagen som kan se ut som en person med våpen» (Stensrud i Eikeland, 2012b). Denne argumentasjonen følges delvis opp av kunstkritiker Johan Otto Weisser uten at han tar tydelig stilling i saken: «Det er en utrolig flott skulptur, og det hadde ikke vært noe problem hvis ikke bakteppet hadde vært slik det er med avisene fulle av Utøya-rettsak hver dag» (Weisser i Eikeland, 2012d). I likhet med Weisser fremhever også kunstnerisk konsulent Sidsel Jørgensen et svært positivt syn på skulpturen: «Den er veldig fin, og jeg tror dette blir bra når den blir avduket. Det skal monteres lys inne i skulpturen. Den blir veldig kul når den er ferdig. Det vil si: Den er kul allerede, og vi har tenkt å lage litt festivitas rundt åpningen», sier konsulent Sidsel Jørgensen (Eikeland, 2012b).

Billedkunstner Erik Pirolt hevder på den andre siden av debatten at det er foreldrene gjennom sine assosiasjoner og kommunens tildekking av skulpturen som må stå ansvarlig for å skape et våpen (Pirolt i Eikeland, 2012d). Noe av den samme slutningen trekker Sigurd Tenningen og Jan Freuchen i et polemisk essay om tildekking i tidsskriftet *Billedkunst* (Freuchen & Tenningen, 2014). De påstår der at tildekkingen var en måte å forsterke traumet rundt skulpturen på. Et traume som ble skapt av foreldrene, kommunen, KOROs kunstneriske konsulenter og *Fædrelandsvennens* kulturjournalister i fellesskap (Freuchen & Tenningen, 2014).

Foreldrerepresentant i samarbeidsutvalget i Roligheden gård barnehage, Cecilie Almås, sier hun liker skulpturen. Hun mener det er uheldig at skulpturen er pakket inn, og ville heller «tatt med barna og snakket om den i stedet for å pakke den inn på grunn av noen foreldres assosiasjoner» (Almås i Eikeland, 2012a). Almås får støtte hos Lisbet Skregelid, førsteamanuensis på Fakultet for kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder. I kronikken «Den brysomme kunsten i Kristiansand» henviser Skregelid (2012) til enkelte barns tolkninger av skulpturen, og hevder at barn mest sannsynlig vil oppleve skulpturen helt annerledes enn den gjeldende tolkningen fra foreldre som førte til innpakningen. «Ved å ha dekket til Fantasihjelmen, vises både lite respekt for barna, og alle andres mulige fortolkninger av verket», skriver hun (Skregelid, 2012).

Det kan være nyttig å trekke noen skillelinjer i debatten rundt *Fantasihjelmen* for å tydeliggjøre hvor de ulike personene mener ansvaret for reaksjonene omkring skulpturen skal plasseres. Noen mener oppfatningen av skulpturen som truende er en assosiasjon og tolkning som helt klart må plasseres hos mottaker. Freuchen og Tenningen (2014) og Pirolt (i Eikeland, 2012d) mener det er assosiasjonene og det som gjøres i kjølvannet av dem i form av innpakning, avisomtaler

og videre saksgang som til sammen skaper et våpen og et traume – ikke kunstneren og skulpturen i seg. Skregelid og Almås er delvis enig, men løfter frem muligheten for å tolke det som en mulig styrke og kvalitet ved skulpturen der de også åpner for «det truende» som én mulig tolkning blant flere. Skregelid (2012) hevder også at det skadelige ikke er om foreldre og barn tenker på våpen når de ser skulpturen, men at «en av mange ulike tolkninger, var grunn nok til å ikke la skulpturen få se dagens lys i sin nåværende form». Hun utelukker ikke den «problematiske» tolkningen av skulpturen i en kontekst etter 22. juli som feil, men hevder det er skadelig å løfte denne frem som den eneste gyldige.

På den andre siden står de som ønsker å ta hensyn til assosiasjonene til skulpturen som noe truende. De anerkjenner kunstneriske kvaliteter i skulpturen, men legger samtidig årsaken til assosiasjonene på skulpturens utforming, plasseringen på taket av en barnehage og konteksten den har blitt oppført i, blant annet med 22. juli-rettssaken som bakteppe. De mener at man må ta hensyn til traumer hos enkelte i befolkningen, og at en slik assosiasjon er grunn god nok til å pakke inn skulpturen. Som Fjellidal sier i sitt leserinnlegg:

I et galleri kan kunsten leve på egne premisser. Publikum velger selv om de vil besøke en utstilling. I det offentlige rom må kunsten og publikum forholde seg til hverandre, enten de vil det eller ei. Hvis den ikke tåler menigmanns meninger, bør den flytte hjem til galleriet. (Fjellidal, 2012)

Fjellidals utsagn peker på et dilemma kunstnere og kunstteoretikere står overfor i møte med kunst i offentlig rom. Hvordan skal kunstnere holde på kunstnerisk integritet og jobbe mot et kvalitetskrav om at kunsten skal åpne for et tolkningsmangfold, samtidig som verket skal fungere i møte med et publikum som ikke selv har valgt å oppsøke kunsten, og som ikke er innforstått med en slik åpenhet? Denne problemstillingen skal vi se nærmere på senere i artikkelen.

Kunstkritiker Johan Otto Weisser og KOROs kunstneriske konsulent Sidsel Jørgensen anerkjenner begge at den diskuterte assosiasjonen til skulpturen er mulig å få, men de løfter også frem noen kunstneriske kvaliteter, uten at de begrunnes på en god måte, eller at mulighetene for flere tolkninger er en slik kvalitet. Ingen av dem kommer med noe tydelig standpunkt i saken.

Fantasihjelmen ble til slutt skrinlagt av kunstutvalget med begrunnelsen at den ferdige skulpturen presenterte et for stort avvik fra de opprinnelige skissene (Sandberg, 2013b). I ettertid besluttet så Sørlandets Kunstmuseum å kjøpe den inn til samlingen sin og plasserte den i sin nye barneavdeling sommeren 2014.

DE HELSEFARLIGE MALERIENE

På oppdrag fra KOROs laget Vanessa Baird tre store veggmalier til presserommet og statsrådssalene i Landbruks- og matdepartementet og Helse- og omsorgsdepartementet i årene 2010–2013. Maleriet *Lyset forsvinner – bare vi lukker øynene* i presserommet er ifølge KOROs hjemmeside «burlesk, humoristisk og ikkje reint ufarleg. Her er referansar til norsk arkitektur og landskap, til dyr og fuglar, og til kjende fablar og folkeeventyr» (KORO, u.å. b).

Ifølge departementsråd Bjørn-Inge Larsen i Helsedepartementet var det flere av de ansatte som reagerte på verket *Lyset forsvinner – bare vi lukker øynene* til departementets presserom. Ifølge Larsen assosierte de det med 22. juli, og det ga dem ubehag. I tillegg hevdet Larsen at det var deler av motivet som det var uheldig for helseministeren å bli intervjuet foran (Krekling & Tomter, 2013). Helse- og omsorgsdepartementet takket deretter nei til det tredje maleriet av Vanessa Baird, *To Everything There is a Season*.

I den påfølgende diskusjonen gikk kunstneren selv ut og stilte seg uforstående til kritikken. KOROs direktør, Svein Bjørkås, tilbød å sende KOROs formidlere til departementet for å vise at det kunne være flere måter å lese bildet på (Bjørkås i Krekling & Tomter, 2013). Fra andre kunstfaglige aktører varierte argumentene fra å gi alternative tolkninger av verket, til Karin Hindsbo som stilte spørsmålet: «Hvorfor kan vi se på disse bildene på TV, når vi ikke klarer å se på et kunstverk? Hvorfor klarer vi ikke se et maleri som er en fortolkning, mens vi i flere år har sett på bilder fra katastrofene?» (Hindsbo, 2013). Kunstnerisk konsulent Ane Hjort Guttu opplevde 22. juli-argumentet som et vikarierende argument som egentlig skulle dekke over at enkelte simpelthen ikke likte kunsten (Guttu i Horvei, 2013).

Redaktør i kunsttidsskriftet *Kunstforum*, Andre Gali, knyttet Bairds burleske stil med en lengre maktkritisk tradisjon innenfor kunsten (Gali, 2013). Gali hevdet malerienes fokus på det kroppslige og på overskridelse representerer en motkultur til statsmaktens sterke vektlegging av det rasjonelle og regelstyrte. I samme tekst tok Gali imidlertid til orde for å finne et kompromiss som kunne legge en løsning frem i tid for å skape en større distanse til terrorangrepet.

Hensynet til de ansatte og deres psykososiale arbeidsmiljø i Helse- og omsorgsdepartementet gjorde at det tredje maleriet i stedet ble gitt en sentral plassering i Kulturrådet på ubestemt tid.

EN KUNSTFAGLIG DISKURS

Når vi snakker om forholdet mellom kunstner, verk og mottaker, og hvor assosiasjoner og tolkninger oppstår, er det den semiotiske retningen innen moderne litteraturteori som muligens har teorisert mest inngående og presist om dette. Roland Barthes berømte essay fra 1968, «The death of the author» (Barthes, 1968/1988), beskriver mening som noe som oppstår i møtet mellom verk og mottaker, uavhengig av kunstnerens intensjoner. Dette har siden åpnet for en hel bølge av teoretikere innenfor litteratur- og senere kunstfeltet som til sammen har skapt et paradigme innenfor samtidskunsten der tolkning og mening er noe som oppstår som en utveksling mellom verket og mottakeren og dens erfaringer.

I et slikt perspektiv har det lite å si hva kunstneren mener et verk betyr, noe også mange kunstnere i dag virker innforstått med. Tori Wrånes vil for eksempel ikke uttale seg til pressen om saken i det hele tatt. Vanessa Baird snakker på sin side om at hun ikke forstår reaksjonen, men hun sier også at «det vedgår meg ikke at noe er støtende, vrient eller ubehagelig, det er ikke min bagasje det er snakk om» (Baird i Lund, 2018). Dermed plasserer hun reaksjonene på maleriene hos publikum, som også er noe hun ikke kan eller vil forholde seg til når hun lager verkene.

Ser man på utspill som kommer fra ulike kunstfaglige aktører, tilbyr flere av dem alternative tolkninger av verkene, nettopp for å vise at det fins flere måter å lese verkene på enn de som i utgangspunktet har trigget debatten. I diskusjonen om Vanessa Bairds malerier utvider André Gali (2013) perspektivet i sin tolkning ved å tilføre et kunsthistorisk blikk på Bairds burleske fremstillingsform og hvordan den står i en maktkritisk tradisjon innen kunsten. Karin Hindsbo (2013) forsøker å ta et steg tilbake ved å stille spørsmål ved hvorfor tolkninger av en hendelse kan virke sterkere enn selve hendelsen. Kunstnerisk konsulent Ane Hjort Guttu (i Horvei, 2013) setter spørsmålsteget ved om det i det hele tatt er noen som føler seg traumatisert i møte med verket, og om ikke det bare er en måte å bli kvitt et verk man ikke liker. Felles for disse er at de i liten grad imøtekommer tolkningene og assosiasjonene som er utgangspunktet for debatten. I stedet tilbyr de andre perspektiver og lesninger som skaper avstand til, hever seg over, eller legger på nye betydningslag for å underminere gyldigheten til disse.

I diskusjonen om *Fantasihjelmen* har vi noe av det samme. Erik Pirolt (i Eikeland, 2012d) mener «foreldrene skaper våpenet», og Freuchen og Tenningen (2014) polemiserer over tildekkingen ved at det er den som «oppretholder traumet». Her er det imidlertid flere som anerkjenner assosiasjonen til skulpturen som truende. Både medlemmer i kunstutvalget (i Eikeland, 2012b) og kunstkritiker Johan Otto Weisser (i Eikeland, 2012d) anerkjenner at det er mulig å få en slik assosiasjon til skulpturen, og det blir jo en av grunnene til innpakningen og

fjerningen av *Fantasihjelmen*. I dette tilfellet er det Lisbet Skregelig (2012) som viser at dette er et verk som kan åpne for mange ulike tolkninger. Hun viser til at barns oppfatning av skulpturen mest sannsynlig er noe helt annet enn de voksnes. Samtidig anerkjenner hun assosiasjonene til skulpturen som truende, som en av flere mulige måter å se den på. Skregelig hevder imidlertid at det å pakke inn skulpturen er en måte å hindre et tolkningsmangfold på, og låser skulpturen fast til det ene problematiske perspektivet på den (Skregelig, 2012).

Som et samlet fenomen kan reaksjonene og kommentarene fra de fleste på kunstfaglig hold leses som en eksemplifisering av det Mieke Bal og Norman Bryson redegjør for i artikkelen «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders» (1991/1998):

The basic tenet of semiotics, the theory of sign and sign-use, is anti-realist. Human culture is made up of signs, each of which stand for something other than itself, and the people inhabiting culture busy themselves making sense of those signs. The core of semiotic theory is the definition of the factors involved in this permanent process of signmaking and interpreting and the development of conceptual tools that help us grasp that process as it goes on in various arenas of cultural activity. Art is one such arena. (Bal & Bryson, s. 242)

Bal og Bryson hevder her at kulturfeltet er mest opptatt av å skape og tolke tegn i en diskurs som er i en evig bevegelse:

[M]eaning arose exactly from the movement of one sign or signifier to the next, in a perpetuum mobile where there could be found neither a starting point for semiosis, nor a concluding moment in which semiosis terminated and the meanings of signs fully «arrived». (Bal & Bryson, s. 247)

Diskursen om kunst handler da ikke lenger om å finne frem til verkets kjerne eller sanne betydning. Ved å komme med stadig nye tolkninger fjerner man seg lenger og lenger fra det verket man i utgangspunktet skriver om for å opprettholde en evig diskusjon eller meningsutveksling.

De fleste av dem som i vårt tilfelle skaper denne kunstfaglige diskursen, kommer de opprinnelige reaksjonene som skapte debatten i møte, men de skriver seg samtidig rundt og forbi og over dette, og legger på andre tolkninger, perspektiver og synspunkter. Akkurat slik Bal og Bryson (1991/1998) redegjør for, jobber aktørene innen den kunstfaglige diskursen med det som er faget deres, å tolke og forstå tegn, og å produsere nye tegn. Denne diskursen er essensiell for å opprettholde en faglig dialog i kunstfeltet, slik det også er i akademia generelt. Samtidig opprett-

holder den en distanse til andre argumenter utenfor denne. Alexander Fjelldals leserinnlegg «Innse skivebommen!» (2012) kan leses som et uttrykk for frustrasjon over dette, sett fra utsiden.

NÅR DET KUNSTFAGLIGE KOMMER TIL KORT

Prosessene rundt maleriene til Baird og skulpturen til Wrånes viser for det første at kunst kan vekke sterke reaksjoner i den som ser den. Når verkene i tillegg ses i tett sammenheng med en dypt traumatisk hendelse som 22. juli, blir dette ekstra sterkt og vanskelig for enkelte. Det igjen setter de ansvarlige i en konflikt mellom det å ta hensyn til noen individers fortolkning og beskytte deres mentale helse, mot det å se verket i en større sammenheng som et offentlig symbol, vurdert innenfor en kunstfaglig standard.

I disse tilfellene kommer de kunstfaglige argumentene og det faglige prinsippet om tolkningsmangfold til kort når de blir stilt overfor argumenter om traumer etter 22. juli. Kunstnerisk konsulent Ane Hjort Guttu hevdet at nettopp det var en bevisst strategi fra ledere i departementene:

Etter min mening er 22. juli-argumentet et vikarierende argument. Jeg tviler ikke på at noen i departementene kobler verkene til 22. juli, men motstanden mot Bairds arbeider handler først og fremst om at enkeltpersoner i disse systemene ikke liker kunsten. Dessverre er 22. juli-assosiasjonene lettere å bruke som innvending – det er vanskelig å argumentere mot folks angst og traumer. Bairds arbeider har et utall tolkningsmuligheter, og dette er også noe av kvaliteten ved dem. (Guttu i Horvei, 2013)

Hjort Guttu setter her fingeren på at det oppstår en konflikt mellom kunstfaglig vurdering og hensyn til brukere og andre, der kunstens faglige hensyn og åpne tolkningsrom, kommer til kort. Redaktør i *Kunstforum*, André Gali, mener at det er nettopp det KORO's prosesser skal sørge for at man unngår:

KORO stiller med konsulenter, kompetanse og rammeverk for prosessen, men både representanter for brukere, byggherre og arkitekt er med i kunstutvalget som står for utvelgelsen. Kunstutvalgets sammensetning har som hensikt å sikre en viss kunstnerisk autonomi og samtidig ta hensyn til brukerne. (Gali, 2013)

Noe av den samme konflikten mellom kunstfaglige vurderinger og hensyn til enkelte menneskers opplevelse av et kunstverk ser man i debatten rundt utkastet

til minnstedet for 22. juli, *Memory Wound*. Her kan diskusjonen for og imot gjennomføringen av *Memory Wound* grovt sett deles inn i to sider; de som mener det er et kunstfaglig godt svar på tapet og avmakten mange i Norge følte på etter 22. juli, og de som mener at verket ikke tar hensyn til dem som er direkte berørt av hendelsene eller dem som ønsker å legge 22. juli bak seg. Professor i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, Siri Meyer, mente i sin beskrivelse av utkastet at det la opp til en kunstopplevelse som var «åpent for alle slags reaksjoner» (Meyer, 2015, s. 98). Kunstkritiker i *Aftenposten*, Kjetil Røed, kritiserte på sin side utkastets «konfronterende fokus på tap» (Røed, 2015), og hevdet senere at verket var «i tråd med den moderne kunstens kongstanke: at erkjennelse og frigjøring kommer gjennom å holde såret åpent. Gjennom brudd, konfrontasjon, overskridelse» (Røed, 2016). Røed mente minnstedet i større grad burde vektes etisk, heller enn estetisk, og ta større hensyn til de som ønsker å komme seg videre (Røed, 2015).

Helt generelt er kunst i offentlige rom i større grad enn kunst i gallerirom eksponert for et bredere publikum, og et publikum som ikke oppsøker kunsten på eget initiativ. Den har da i utgangspunktet et potensial for å skape diskusjoner der flere føler seg berettiget til å ytre seg om kunsten, noe også KORO reflekterer over i sitt strategidokument:

En tilsvarende utfordring er knyttet til at det alltid finnes en latent spenning mellom samtidskunsten og dens mottakere. Når kunstnerne [...] forlater det spesialiserte kunstrommet for å lage kunst tilpasset offentlige rom, så møter de en verden hvor distanserte og spesialiserte kunstbetraktninger ofte er erstattet av et uoversiktlig mangfold av interesser, preferanser, maktforhold og forventninger. Mottakermiljøene ønsker ofte at kunsten skal forskjønne de offentlige rommene, og at den skal representere de virksomhetene som holder til der på bestemte måter. Kunstnermiljøene er på sin side ofte opptatt av helt andre forhold, spørsmål som springer ut av de perspektivene og strategiene som preger kunstfeltets indre forståelser av hva som er viktig kunst og hvordan offentlige oppdrag kan understøtte dette. (KORO, u.å. c, s. 2–3)

I debattene rundt minnstedene for 22. juli, maleriene til Vanessa Baird og *Fantasihjelmene* dukker det opp en diskusjon om nærhet og distanse til terrorhendelsene. I en slik diskusjon blir det kunstfaglige perspektivet løftet opp som et konseptuelt og distansert blikk, og flere kunstfaglige kommentarer bekrefter dette ved å hevde at perspektiver som skaper distanse er viktig nettopp for å opprettholde en faglig vurdering. Når det gjelder minnstedet for 22. juli, står de overlevende og pårørende personlig nært tapet og traumet, og det er også snakk om at oppdraget om

minnested ble satt i gang med for stor nærhet i tid til terrorhendelsen. Her har imidlertid AUF og de etterlatte hatt representanter i komitéen. Det som har blusset opp som kjernen i debatten er plasseringen, fordi naboene til Utøya som er geografisk nært, føler det invaderende. Kjetil Røed foreslo på sin side å flytte Dahlgrens utkast til et sted som ikke er så nært på (Røed, 2016).

I diskusjonen om Vanessa Bairds malerier stiller ting seg annerledes fordi kunstverket ikke direkte forholder seg til 22. juli, men assosiasjonene til terrorhendelsene blir lagt på som en tolkning av noen. En tolkning som fortrenger alle andre tolkninger og hensyn på grunn av nærhet i tid og sted for terroren 22. juli, med plassering i regjeringskvartalet, der også mange av de ansatte i departementene ble berørt. Av den grunn foreslår André Gali et kompromiss som handler om å skape distanse i tid:

Hva med å vente en periode før man setter opp det siste bildet? La terrorhandlingen komme på avstand. Kanskje vil de ansatte i det aktuelle departementet være rede til å møte Bairds bilder om noen år, når det såre og traumatiske har fått en distanse og blitt bearbeidet ytterligere. (Gali, 2013)

Etter runder med mye kunstfaglig diskusjon blir dette også KOROs løsning på saken ved å plassere det siste verket i serien midlertidig i lokalene til Kulturrådet i påvente av at tiden en gang blir moden for å samle maleriene.

De samme konfliktlinjene oppstår i debatten rundt *Fantasihjelmen*. Her er det imidlertid liten eller ingen fysisk nærhet til 22. juli, bortsett fra noen foreldres assosiasjoner om våpen og snikskytter som kommer samtidig med rettssaken mot Anders Behring Breivik. Det er bare snakk om en tidsmessig nærhet til tragedien. Kristiansand kommune velger imidlertid ikke å stole på at det fins andre måter å tolke skulpturen på som er like gyldige, eller at den gjeldende tolkningen kan forandre seg over tid, også hos dem som i utgangspunktet brakte den på banen. Skulpturen pakkes inn umiddelbart og låses til én tolkning. Når skulpturen siden fjernes, stenges også muligheten for å skape distanse i tid til terroren 22. juli og for at andres assosiasjoner og tolkninger rundt den skal kunne vokse frem. I dette tilfellet står også de kunstfaglige argumentene om tolkning mye svakere og er mindre prinsippfast enn i tilfellet med maleriene til Vanessa Baird i regjeringskvartalet. Dermed står også den demokratiske prosessen og de kunstfaglige vurderingene rundt verket svakere i et prosjekt som er ledet og initiert av Kristiansand kommune, sammenlignet med et nasjonalt prosjekt der KORO selv har tatt initiativ til og ledet prosessen.

AVSLUTNING

Debatten omkring disse verkene viser en tydelig konflikt mellom kunstfaglige hensyn og hensyn til ulike brukeres psykososiale miljø og deres assosiasjoner til verkene i nærhet til 22. juli. Det kan virke som det er liten kommunikasjon mellom disse ståstedene, og de kunstfaglige argumentene kommer fort til kort overfor omtalte traumer. Med en analogi viser Freuchen og Tenningen at offentlig kunst ofte er utsatt for utsagn og debatter som i det store og hele mangler nyanser, mens nettopp nyanserikdom og tolkningsmangfold ligger i kjernen av diskursen i kunstfeltet:

Tanken om å avsløre hva noe egentlig er, uttrykkes gjerne gjennom ordtaket «å kalle en spade for en spade». Ironisk nok er ordtaket en feiloversettelse av det greske skáphe (trau), som renessansehumanisten Erasmus forvekslet med spapheíon (graveredskap). Når tidenes desidert mest omtalte spade faktisk viser seg å være et trau, er vi inne på velkjent kunsthistorisk territorium, hvor absolutte sannheter betraktes som vulgære forenklinger. I den offentlige kunstdebatten er imidlertid de flittigste brukerne av Erasmus' feiloversettelse påfallende lite villige til å grave etter ukjente betydningslag. (Freuchen & Tenningen, 2014)

Tenningen og Freuchen peker her på at tolkningsmangfold og grundigere undersøkelse av hva ting kan bety, som er sentrale kvalitetsmarkører i kunstfeltet, ofte kommer til kort stilt overfor andre syn som bastant låser kunstverk til én lesning.

Konfliktlinjer som dette har imidlertid KORO vært klar over lenge. Deres prosesser skal være et verktøy for å inkludere ulike parter for å unngå konflikter rundt offentlige kunstprosjekter. Likevel kan det virke som det i tilfellene med *Fantasihjelmen* og Vanessa Bairds malerier har vært liten bevissthet omkring hvor sterkt 22. juli skulle prege prosessene rundt disse verkene. Det kan skyldes at begge prosjektene er initiert og satt i gang før terrorhendelsene, uten at det er tenkt noen kobling til terroren overhodet. Dette kommer imidlertid veldig svakt frem og frontes i liten grad av dem som står ansvarlig for prosjektene, og da særlig i tilfellet med *Fantasihjelmen* der de kunstfaglige retningslinjene i et kommunalt prosjekt ikke står like sterkt som i et KORO-ledet prosjekt. Det kan imidlertid se ut som om KORO har blitt klar over at de må sikre en enda bedre kvalitet i sine egne prosesser. Samtidig må de avklare det prinsipielle i innledningen av slike oppdrag med mottakerne av kunsten. Direktøren i KORO, Svein Bjørkås, formulerer det slik: «I tillegg til det formelle, jobber vi aktivt med hvordan vi kan bedre våre arbeidsmetoder, for å unngå denne typen antagonistiske situasjoner i fremtiden.

Det vi har erfart, er at når det virkelig gjelder, så spiller ikke regelverket noen rolle» (Bjørkås i Krogvig, 2013).

En godt utviklet faglig diskurs ses på som avgjørende for å ha et høyt kvalitativt nivå på det kunstfaglige arbeidet. I Norge har også hele kunstfeltet blitt ytterligere profesjonalisert i de siste tiårene, i tillegg til at kunstutdanningene i økt grad har tatt opp i seg teoretiske perspektiver og et akademisk språk. I tilknytning til kunst i offentlig rom vurderes en bredere offentlig debatt som like viktig som den kunstfaglige diskursen. Men både kunst i offentlig rom og debattene knyttet til den har alt å tjene på at de som leder slike prosesser og de som til sist sitter med beslutningsmyndighet, våger å ha is i magen og ha tiltro til at det over tid vil vokse frem nye synsvinkler og måter å tolke og se et kunstverk på. Det er jo nettopp et slikt meningsmangfold de fleste, både fra kunstfaglig og politisk hold, ønsker å ha i tilknytning til både kunst og offentlig debatt.

Vi ser imidlertid i casene som har blitt analysert i denne artikkelen, at de faglige perspektivene kommer til kort stilt overfor argumenter som er knyttet til 22. juli – der traumer, følelser og argumenter for et godt psykososialt miljø styrer valgene som blir tatt overfor kunsten i en kortsiktig retning. I slike sammenhenger blir det helt avgjørende at instansene som leder prosessen med kunstprosjektene, slik som KORO, har god kommunikasjon med øvrig politisk og byråkratisk beslutningsmakt. Der de i ekstra vanskelige saker, som i tilfellet med Baird, kan komme til enighet om midlertidige løsninger, men der det ligger nedfelt en prosess som sikrer en revurdering av prosjektene lenger frem i tid.

I casen med *Fantasihjelmen* og Kristiansand kommune ser vi at de kunstfaglige argumentene står enda svakere enn i casen med Vanessa Bairds malerier. Dette skaper en usikkerhet rundt prosessene med kunst i offentlige rom på et lokalt nivå. Dessverre muliggjør det i dette tilfellet at man beslutter å pakke inn og fjerne en skulptur på basis av en assosiasjon noen får. I verste fall åpner dette for ustabile og tilfeldige rammevilkår for et fagfelt som ønsker og evner å jobbe profesjonelt.

I 2019 har Kristiansand kommune ute et høringsutkast for en ny strategi for kunst i det offentlige rom. I høringsutkastet er det en uttalt ambisjon å høyne bevisstheten om kunst i kommunen, og viktigheten av å tenke inn kunst i utviklingen av offentlige plasser og steder i Kristiansand. Men om det ikke jobbes med klarere prinsipper for hvordan man konkret skal sikre at et kunstfaglig nivå ivaretas i prosessene med slike prosjekter, og der et langsiktig perspektiv med et mangfold av tolkninger ses på som en kvalitet og får mulighet til å spille seg ut, vil andre hensyn og tilfeldigheter fortsatt få uforholdsmessig vekt.

LITTERATUR

- Aldridge, Ø. (2016, 20. oktober). Minnesmerket etter 22. juli vil hjelpe oss å takle sorgen: Kunstnere fra hele verden forsvarer Dahlbergs kunstverk. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/JAb8P/Minnesmerket-etter-22-juli-vil-hjelpe-oss-a-takle-sorgen>
- Bal, M. & Bryson, N. (1991/1998). Semiotics and art history: A discussion of context and senders. I D. Preziosi (red.), *The art of art history: A critical anthology* (s. 242–256). Oxford/New York, NY: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1968/1988). The death of the author. I D. Lodge (red.), *Modern criticism and theory. A reader* (s. 166–172). London/New York, NY: Longman.
- Eikeland, T. (2012a, 11. mai). Frykter barna blir skremt av skulptur i barnehage. *Fædrelandsvennen*. Hentet fra <https://www.fvn.no/kultur/i/G8zJ9/Frykter-barna-blir-skremt-av-skulptur-i-barnehage>
- Eikeland, T. (2012b, 12. mai). Foreldre ble skremt av barnehageskulptur. *Aftenposten*. Hentet fra https://www.aftenposten.no/norge/i/LAQbR/Foreldre-ble-skremt-av-barnehageskulptur?spid_rel=2
- Eikeland, T. (2012c, 14. mai). Slik ser skulpturen ut. *Fædrelandsvennen*. Hentet fra <https://www.fvn.no/kultur/i/7JX1v/Slik-ser-skulpturen-ut>
- Eikeland, T. (2012d, 15. mai). Varierte reaksjoner. *Fædrelandsvennen*. Hentet fra https://www.fvn.no/kultur/i/4G6Qe/Varierte-reaksjoner?spid_rel=2
- Fjellidal, A. (2012, 23. mai). Innse skivebommen! [Leserinnelegg]. *Fædrelandsvennen*. Hentet fra <https://www.fvn.no/mening/i/MXoeE/Innse-skivebommen>
- Freuchen, J. & Tenningen, S. (2014, 23. oktober). Spaden er et traue. *Billedkunst*. Hentet fra <https://www.norskebilledkunstnere.no/billedkunst/node/13940>
- Gali, A. (2013, 21. oktober). En mulig løsning for Baird. *Kunstforum*. Hentet fra <http://kunstforum.as/2013/10/en-mulig-losning-for-baird/>
- Hindsbo, K. (2013, 2. oktober). Hvorfor er 22. juli-kunst for sterk kost for departementene? *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/i/kazXQ/Hvorfor-er-22-juli-kunst-for-sterkt-kost-for-departementene>
- Horvei, M. (2013, 10. oktober). Kunst i offentlig rom er bare så fri som den tillates å være. *Kunstkritikk*. Hentet fra <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/kunst-i-offentlig-rom-er-bare-sa-fri-som-den-tillates-a-vaere/>
- KORO. (u.å. a). Fakta: Minnesteder etter 22. juli. *KORO*. Hentet fra <https://koro.no/aktuelt/fakta-minnesteder-etter-22-juli/>
- KORO. (u.å. b). R6, Regjeringsbygg. *KORO*. Hentet fra <https://koro.no/prosjekter/r6-regjeringsbygg/>
- KORO. (u.å. c). Kunst i fellesskapets rom. Strategi for KORO 2014–2019. *KORO*. Hentet fra https://koro.no/content/uploads/2014/11/Strategiplan_2014-2019_bokmaal.pdf
- KORO. (u.å. d). Opprop for Memory Wound. *KORO*. Hentet fra <https://koro.no/aktuelt/opprop-for-memory-wound/>
- Kreklung, D. V. & Tomter, L. (2013, 5. juli). Dette bildet minner de departementsansatte for mye om 22. juli. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/dokumentar/minner-ansatte-for-mye-om-22.-juli-1.11114165>

- Krogvig, I. (2013, 22. november). Vanessa Bairds siste veggmaleri til Kulturrådet. *Kunstkritikk*. Hentet fra <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/vanessa-bairds-siste-veggmaleri-til-kulturradet/>
- Lund, L. K. (2018, 18. august). Indrefiletet i livet er å sitte i mørket. *Morgenbladet*. Hentet fra <https://morgenbladet.no/kultur/2017/08/indrefiletet-i-livet-er-sitte-i-morket>
- Meyer, S. (2015). *Kunst og etikk: En innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Moxnes, A. (2013, 5. juli). Hvem setter grensene for kunst etter 22. juli. *NRK*. Hentet fra https://www.nrk.no/ytring/hvem-definerer-akseptabel-kunst_-1.11118477
- NTB. (2014, 14. mars). Naboer vil ikke ha Utøya-minnesmerke. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/norge/i/qnEVe/Naboer-vil-ikke-ha-Utoya-minnesmerke>
- Røed, K. (2012, 20. januar). Å sitere katastrofen. *Kunstkritikk*. Hentet fra <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/a-sitere-katastrofen/>
- Røed, K. (2015, 25. juli). Statens udemokratiske minnested. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/2ge4/Statens-udemokratiske-minnested>
- Røed, K. (2016, 10. november). 22. juli-minnesmerket: Om å pynte seg med lidelse. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/94oMM/22-juli-minnesmerket-Om-a-pynte-seg-med-lidelse>
- Sandberg, L. (2011, 12. desember). Dødens øy. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/5EmJE/Dodens-oy>
- Sandberg, T. (2013a, 9. september). Kunstmuseet kjøper sensurert verk. *Fædrelandsvennen*. Hentet fra <https://www.fvn.no/kultur/i/kxOPv/Kunstmuseet-kjoper-sensurert-verk>
- Sandberg, T. (2013b, 5. april). Omstridt skulptur skrinlegges. *Fædrelandsvennen*. Hentet fra <https://www.fvn.no/kultur/i/KXdXG/Omstridt-skulptur-skrinlegges>
- Skregelid, L. (2012, 16. juli). Den brysomme kunsten i Kristiansand. *Fædrelandsvennen*, s. 5.
- Solberg, P. H. & Nguyen, L. (2018, 20. mars). Nektes innsyn om plassering av minnested. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/buskerud/nektes-innsyn-om-plassering-av-minnested-1.13970330>
- Wrånes, T. & Vogel, W. (u.å.). In the belly of the beast: Tori Wrånes and Wendy Vogel in conversation. *Mousse Magazine*. Hentet fra <http://moussemagazine.it/belly-beast-tori-wranes/>

8

Dissens makes sense?

Mellom motstand og mening i møter med kunst

LISBET SKREGELID

SAMMENDRAG I artikkelen argumenteres det for hvorfor det å møte samtidskunst, også den som oppleves som kontroversiell og konfliktfylt, kan ha en relevans i barn og unges liv generelt og i skolen spesielt. I artikkelen anvendes begrepet «dissens» (Rancière, 2010) i en kunstdidaktisk sammenheng (Skregelid, 2016). Det synliggjøres hvordan uenighet og motstand som møter med kunst kan invitere til, kan være en ressurs som kan føre til nye blikk på en selv og omverdenen, her omtalt som «subjektiveringshendelser».

NØKKEWORD samtidskunst | ungdomsskoleelever | motstand | dissens | subjektiveringshendelser

ABSTRACT The article argues why encountering contemporary art, including that which is perceived as controversial, is relevant in the lives of young people in general and in school in particular. The article makes use of the term «dissensus» (Rancière, 2010) in an art educational context (Skregelid, 2016) and demonstrates how disagreement and resistance that encountering art might cause, can contribute to changes in the ways of relating to one selves and others – here termed «events of subjectivation».

KEYWORDS contemporary art | young people | resistance | dissensus | events of subjectivation



FIGUR 8.1 Morten Viskum: *Rotter og oliven*, 1995 © Morten Viskum / BONO 2019

Er det virkelig lov å endre innholdet i matvarer med døde rottebabyer? Hvorfor gjorde han det? Hva var hensikten med å slippe glassene ut i matvarebutikkene? Burde han ikke vært innlagt på psykiatrisk avdeling? (Jente, 10. trinn)

I 1995 utførte den norske kunststudenten Morten Viskum et stunt der han byttet ut glass med oliven med olivenglass med rottebabyer på formalin i 20 butikker rundt omkring i Norge. Kunstverket *Rotter og oliven* dokumenterer denne hendelsen som fikk stor oppmerksomhet og som av kritikere ble omtalt om en «skandalesuksess». Uttalelsen ovenfor, av en ungdomsskoleelev på 10. trinn, er hentet 15 år etter kunststuntet på utstillingen *Morten Viskum* ved Sørlandets Kunstmuseum. Eleven var en av deltakerne i et forskningsprosjekt som baserte seg på et samarbeid mellom museet, to skoler i Kristiansand og meg som forsker. Gjennom tre år, fra 8. til 10. trinn, besøkte elever fra de to skolene tre samtidskunstutstillinger som

del av undervisningen på skolen der de ble utfordret på deres forestillinger om hva kunst kan være, og hva som gjør kunsten interessant. Videre ble de utfordret på ulike måter å møte kunst på.

Jeg vil i denne artikkelen argumentere for hvorfor det å møte samtidskunst, også den som oppleves uforståelig, kontroversiell og konfliktfylt, kan ha en relevans i barn og unges liv generelt og i skolen spesielt. Jeg vil også synliggjøre hvordan uenighet og motstand som møter med kunst kan invitere til, kan være en ressurs som kan føre til erkjennelser og nye blikk på en selv og omverdenen. I den forbindelse introduseres kort begrepet «dissens», av den franske filosofen Jacques Rancière (Rancière, 2010). I artikkelen diskuteres det hvordan dissens i en kunstdidaktisk sammenheng kan muliggjøre det som kan omtales som «subjektiveringshendelser», som betegner transformasjoner og forflytninger i subjektet. Her belyses diskusjonen med de involverte elevenes refleksjoner rundt den siste utstillingen elevene besøkte som del av doktoravhandlingsprosjektet *Tribuner for dissens. En studie av ungdomsskoleelevers møter med samtidskunst i en skole- og kunstmuseumskontekst* (Skregelid, 2016).¹ Innledningsvis presenteres utstillingen og hva elevene gjorde der.

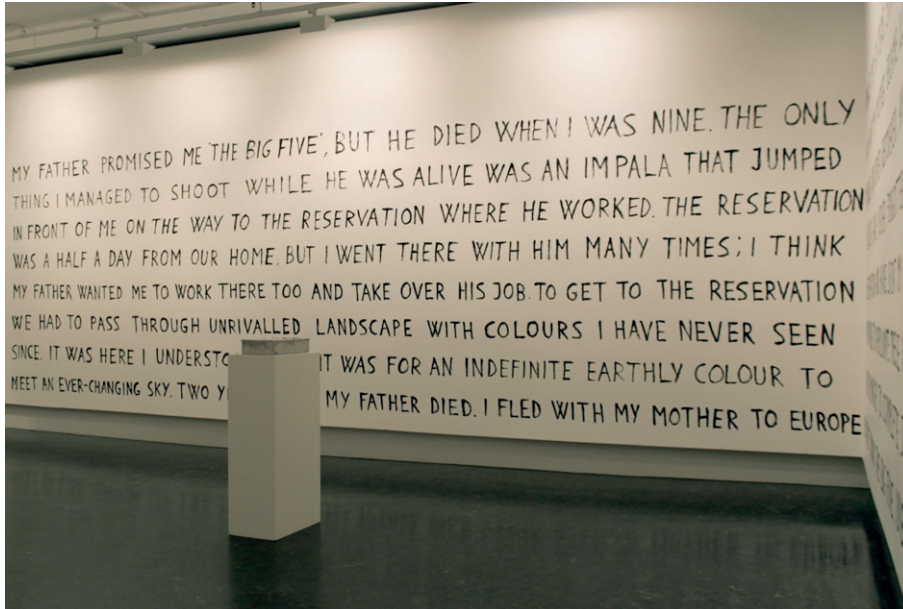
BESØK PÅ UTSTILLINGEN MORTEN VISKUM

Utstillingen *Morten Viskum* ved Sørlandets Kunstmuseum var den første store separatutstillingen av denne kunstneren i Norge. Viskum (f. 1965) regnes for å være en av Norges mest kontroversielle kunstnerne. Kunstshistoriker Øyvind Ustvedt omtaler Viskum i boka *Ny norsk kunst etter 1990* slik: «Målt i avisoppslag er Viskum utvilsomt en av denne epokens mest synlige kunstnere» (Ustvedt, 2011, s. 153). Ustvedt refererer blant annet til studentarbeidet *Rotter og Oliven* (1995) som er avbildet foran (Figur 8.1). Etter prosjektet, som er omtalt innledningsvis og andre kunstverk som involverer døde dyr, har Viskum også vært omdiskutert for å bruke deler av menneskekroppen i kunsten sin. Hans tematisering av det tabubelagte har vakt sterke reaksjoner, for eksempel i forbindelse med verket *The Clown* (2012), som viser en avstøpning av Viskum selv med tydelige trekk fra Anders Behring Breivik.²

1. Avhandlingen er også gitt ut som akademisk bokpublikasjon (Skregelid, 2019).

2. *The Clown* (2012) var en del av Viskums selvscenesettelsesprosjekt som går ut på å lage en dukke i full størrelse basert på avstøpninger av ham selv. Hvert år i forbindelse med Viskums fødselsdag 2. februar blir avstøpninger tatt til en ny dukke på et verksted i Paris. I 2016 lagde Viskum verket *Make America Great Again* med seg selv som Donald Trump.

Utstillingen *Morten Viskum* ble vist fra 13. februar til 2. mai 2010 og synliggjorde et bredt utvalg av Viskums kunst med hovedvekt på installasjoner og serier, blant annet et videoverk som viste en performance der Viskum maler med en avkappet menneskehånd. Man kunne også se malerier som var malt med disse hendene. Videre inneholdt installasjonen *The Black Hand* (2009) en hånd fra et dødt menneske i en metallboks med formalin, som man kunne åpne lokket på om man ville (Figur 8.2).



FIGUR 8.2 Morten Viskum: Del av installasjonen *The Black Hand*, 2009 © Morten Viskum / BONO 2019. Foto: Lisbet Skregelid © Lisbet Skregelid, 2019

Etter at lærerne fra de to involverte skolene hadde fått innblikk i Viskums kunst generelt og verkene på denne utstillingen spesielt, var det både *et ønske* og *et krav* fra lærerne om at utstillingsbesøket ble en del av en større sammenheng og knyttet til undervisningen på skolen. Videre var det et krav at elevene skulle forberedes før de kom på museet, og at jeg som forsker bidrog i et etterarbeid på skolene. I planleggingen ble det brukt tid på å forsøke å finne dekning for besøket i den gjeldende læreplanen *Læreplanverket for Kunnskapsløftet* (KL06) (Utdanningsdirektoratet, 2006). I planleggingsfasen så lærerne og jeg først på fagplanene for kunst og håndverk. Bortsett fra noen få generelle formuleringer i formål for faget gav fagplanen for kunst og håndverk på ungdomstrinnet liten støtte til å skulle beskjeftige seg med Viskums kunst. I motsetning til fagplanen for kunst og håndverk var

det lettere å finne en faglig forankring for et besøk på Viskum-utstillingen i fagplanen for norskfaget.³ Ved begge skolene ble besøket og arbeidet som relaterte seg til utstillingen, dermed en del av undervisningen i norsk. Det ble lagt opp til et møte med elevene på skolen før utstillingen der hensikten med besøket ble presentert. Det ble også fortalt om Viskums bakgrunn som veterinærstudent, hans bruk av uortodokse kunstneriske materialer og referert til noen av hans verk.

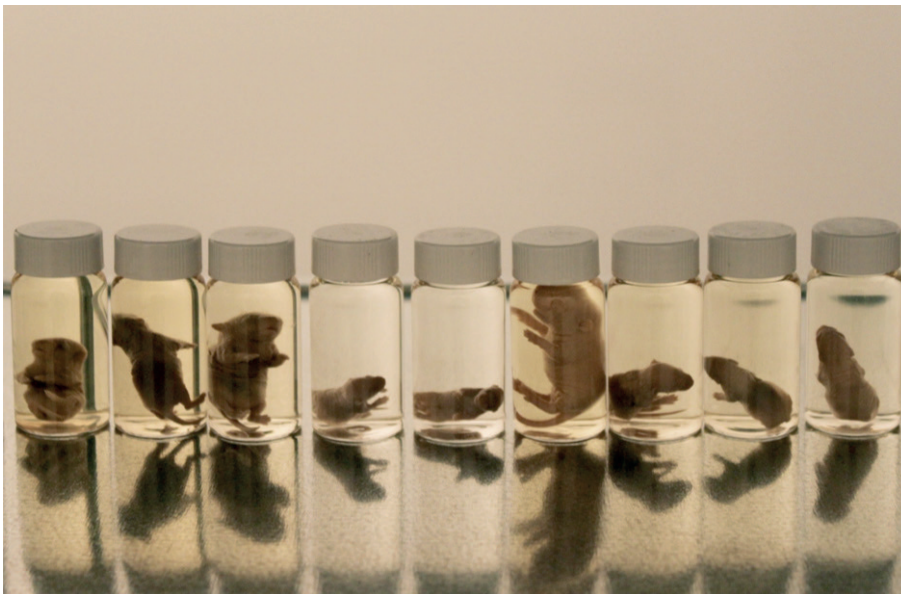
Besøket på utstillingen som varte i rundt halvannen time, bestod for begge skolene av en introduksjon som fokuserte på hva elevene allerede visste om det de skulle se og hva de lurte på. Videre så vi et par kunstverk sammen. Elevene fikk anledning til å se først, og så ble det snakket litt om verkene i fellesskap. Sentralt i samtalen var å sette ord på det vi så, hva vi *tenkte* om det vi så og hvilke *spørsmål* vi stilte oss i møter med verkene. Elevene skulle deretter i par utforske utstillingen for å finne et verk som de ønsket å fordype seg i og stille spørsmål til. Til slutt samlet vi hele gruppen, som var fra rundt 20–28 elever pr. gruppe, rundt noen av verkene som elevene hadde valgt, og hadde en lengre felles diskusjon, ledet av elevene ved to til tre verk. Diskusjonen tok vi utgangspunkt i elevenes egne spørsmål til kunstverkene.

Jeg vil her vise til samtalene som utspilte seg i møte med to av Viskums verk, og hvordan disse forløp i elevenes etterarbeid på skolen. Jeg vil så presentere begrepet «dissens» og diskutere hvorfor dette begrepet er aktuelt å knytte til elevenes ytringer og refleksjoner. Deretter synliggjør jeg hvordan elevenes refleksjoner over deltakelsen på Viskum-utstillingen og prosjektdeltakelsen generelt gir næring til argumentasjonen hvorfor kunst som kan oppleves som kontroversiell og vanskelig, kan ha en relevans i barn og unges liv generelt og i en skolekontekst spesielt.

3. Dette kan ses i sammenheng med kunst og håndverksfagets vekt på praktisk skapende arbeid. I min doktoravhandling skriver jeg om dette: «det å gi opplevelser en form og det å utvikle produkter» er det sentrale i faget (Skregelid, 2016, s. 8). I den gjeldende fagplanen for kunst og håndverk er det «en stor overvekt av kompetansemål som vektlegger øvelser og trening i tekniske ferdigheter. Innholdsfokuserte og konseptuelle tilganger til å jobbe med kunst og håndverk, som preger deler av samtidens kunstuttrykk, har ingen eksplisitt plass i KL06» (Skregelid, 2016, s. 8). Med Fagfornyelsen er det ytterligere signaler om «en dreining tilbake til verkstedet» og at kunst generelt skal få en mindre fremtredende plass (Utdanningsdirektoratet, 2019). Dette kan tyde på at det blir enda mindre muligheter for å erfare kunst innenfor skolekonteksten.



FIGUR 8.3 Morten Viskum: *Jeg håper dere ikke døde forgjeves*, 1999 og *Monogram V*, 2008 © Morten Viskum / BONO 2019. Foto: Sørlandets Kunstmuseum © Sørlandets Kunstmuseum, 2019



FIGUR 8.4 Morten Viskum: Detalj fra *Jeg håper dere ikke døde forgjeves*, 1999 © Morten Viskum / BONO 2019. Foto: Lisbet Skregelid © Lisbet Skregelid, 2019

SAMTALE 1: OM «JEG HÅPER DERE IKKE DØDE FORGJEVES» (1999)

Den første samtalen jeg refererer til tar utgangspunkt i verket: *Jeg håper dere ikke døde forgjeves* fra 1999 (Figur 8.3). Kunstverket viser en stålhyll med 2160 små glassbeholdere med musefoster på formalin i ulike størrelser (Figur 8.4). To jenter, Ida og Mari,⁴ som har valgt dette verket, begynner med å stille spørsmål til resten av gruppen på utstillingen:

Ida: Ja, det var vel egentlig hvorfor han gadd å sette de rottene på glass for at vi skal se de?

Mari: Jeg har ikke interesse av det. Og så hvorfor tok han så mange mus istedenfor bare noen få? Han kunne jo begrenset seg litt?

Spørsmålene blir både gjentatt og reflektert litt over. Spesielt Mari er tydelig på at hun ikke liker det hun ser og gir sterkt uttrykk for at hun ikke har noe interesse av å se verket. Hun regner heller ikke med at så mange andre har interesse av å se det, og mener igjen at Viskum er «helt gal». Ida har en mer delt oppfatning. Begge stiller spørsmål om intensjonen og hva Viskum vil vise med å putte døde dyr på glass. I både refleksjonene og debattinnleggene som elevene skriver etter besøket, kommer dette tydelig frem.

I samtalene videre snakkes det om hva som skjer med forsøksdyr når de har tjent sin oppgave. En av guttene, Tor, mener de blir kastet i søpla eller at de brennes. Kuratoren som har ansvar for formidling ved museet, stiller spørsmål i forlengelsen av reaksjonene på verket.

Kurator: Hvordan hadde det vært hvis det hadde vært ti mus? [...] Hadde det vært like mektig? [...] Hadde det vært like vanskelig?

Mari: Nei. Jeg kan tolerere litt. Eller liksom. Det er ikke greit. Det er jo dumt, men det er bedre enn å ta en hel rad. En rad er nok.

Mari gir uttrykk for at Viskum heller kunne hatt verket hjemme. Hun står fast på at hun *ikke* synes det er greit å stille ut musene og gir uttrykk for at hun *ikke* har lyst å vite om forskning på dyr i det hele tatt. Dette initierer en videre debatt som involverer flere ytringer. Her kommer flere elever på banen:

4. De involverte elevene har samtykket til deltakelse og er anonymisert i tråd med Nasjonale retningslinjer for forskningsetikk (De nasjonale forskningsetiske komiteene & Kalleberg, 2006). I denne artikkelen er elevene anonymisert med fiktive navn. Prosjektet som denne artikkelen bygger på er ellers meldt inn og tilrådd av Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD).

Johan: Ja, jeg synes det er greit. Fordi han får vist liksom hvordan det er for eksempel det med forsøk, hvor mange dyr som faktisk blir forsket på. Så da synes jeg det er greit at han gjør det.

[...]

Hilde: Men hvorfor skal han inn med det på et kunstmuseum? Altså, vi leser jo om det.

Johan: Jeg tror ikke vi skjønner det bare med å lese det.

Hilde: Jeg skjønner jo like godt når jeg leser det i et blad, som når jeg ser det der.

Johan: Jeg tror ikke alle gjør det.

Mari: Ja, men hallo. Jeg mener, er det kunstutstilling eller er det forskningsutstilling?

Hilde: Ja. Helt enig.

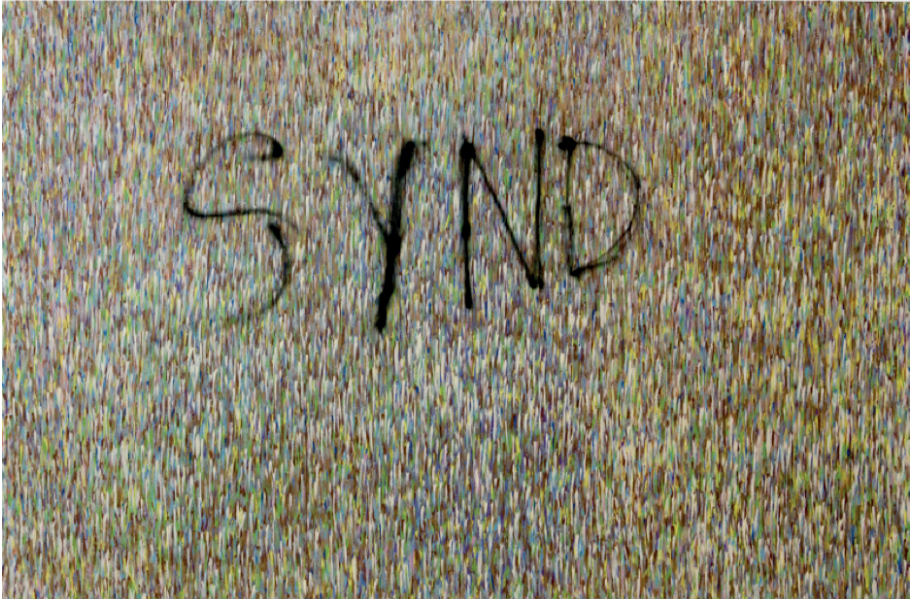
Tor: Det er et godt spørsmål.

Kuratoren spør deretter om det ville ha vært annerledes om man hadde sett verket på en naturvitenskapelig utstilling. En av elevene gir uttrykk for at man hadde vært mer forberedt om man hadde sett verket på et naturhistorisk museum, mens ei jente mener det er uklart om Viskum ser på seg selv som kunstner eller vitenskapsmann. Kuratoren spør videre hvilken forskjell det gjør at hyllen med musene blir vist i en *kunstkontekst*. Dette leder over i en avsluttende samtale om hva som kan være dette kunstverkets oppgave. Her blir det nevnt at kunstverket skal rokke ved våre følelser. En gutt mener at verket kan gjøre oss oppmerksomme på bruken av forsøksdyr, at vi kanskje skal stille oss kritiske til praksisen med å bruke forsøksdyr i forskning. Momenter som dette blir nevnt både i de påfølgende diskusjonene på skolene og i flere av de individuelle refleksjonene og debattartiklene som ble skrevet av elevene i etterkant av utstillingsbesøket.

SAMTALE 2: OM «HÅNDEN SOM ALDRI SLUTTET Å MALE XXIV»

Et av kunstverkene som involverte en av Viskums avkappede menneskehender, var *Hånden som aldri sluttet å male XXIV* (1998) (Figur 8.5). En av elevene forklarer teksten «Synd» på bildet:

Mette: Bildet består av mange korte malingsstrøk i flere farger og bildet er malt med ei av de døde hendene, og i midten så er det en danske som har tagget inn «Synd» fordi han mente at det var synd at de brukte døde mennesker. Det er det bildet består av.



FIGUR 8.5 Morten Viskum: *Hånden som aldri sluttet å male XXIV*, 1998 © Morten Viskum / BONO 2019

Eleveparet som valgte dette verket sier også dette om verket: «Vi får tanker som gjør oss kvalme, men det at en danske skrev Synd', syntes vi er litt fascinerende. Vi er enige om at det er synd hvordan folk bruker dyr/mennesker». Det første spørsmålet elevene stiller til resten av gruppen, er om de tror fargevalget er tilfeldig. Dette får de *ikke* noe respons på. Det neste spørsmålet, derimot, trigger med elevene. Emma spør: «Og så lurer vi på hvorfor han bruker en død menneskehånd til å tegne? Hvorfor bruker han ikke seg sjøl skulle jeg si?»

Dette spørsmålet fører til mye diskusjoner om dette og de andre verkene som direkte eller indirekte inkluderer en avkappet menneskehånd. Elevene kommer raskt i gang med å forsøke å utforske og tenke ut mulige intensjoner Viskum kan ha hatt med å bruke hånda som pensel.

Janne: Det kan jo være at han gjør det bare for å gjøre det litt mer spesielt. I stedet for å bare lage et helt vanlig kunstverk, at han gjør det med en død hånd, da blir det kanskje litt mer spesielt enn hvis du gjør det sjøl.

Oda: Han får mye mer oppmerksomhet med det.

Spørsmål som er knyttet til *hvor* Viskums «døde» hender kommer fra, melder seg også og innleder det som blir en langvarig debatt som fortsetter i etterarbeidet på skolen (og også i fritiden, får vi vite):

Lise: Det kan jo være at han har spurt, at han har spurt han som har den hånda om han kan bruke hånda før han døde ... etter han døde.

Kurator: Ja, synes du det er greit da i så fall? Hvis han har fått tillatelse av den som eide den, på en måte?

Lise: Ja, jeg vet ikke. Men jeg synes det er veldig rart. Jeg skjønner ikke helt hvorfor han bruker ei hånd. Jeg skjønner ikke ... Liksom hva er poenget?

Mette: Jeg synes at det er en ting at han stiller ut masse rotter for å vise at det brukes i sminke og alt sånn der, men jeg synes det går over grensen når han begynner å male med ei død hånd, og så attpåtil stiller han ut ei hånd!

Emma: Jeg skjønner ikke hvor han har fått tak i de tre hendene altså. Du spør en person, et menneske om du kan få hånda de si når de dør. Hvor dumt høres ikke det ut!

Tine: Ja at han kunne jo like godt gjort det med si egen hånd. Det blir akkurat de samme maleriene på en måte. Jeg skjønner ikke helt hvorfor han bruker de?

Kurator: Ja, det gjør det.

Emma: Kanskje han vil at folk skal ha litt imot han?

Elevene er ivrige og snakker i munnen på hverandre når det spekuleres i *hvor* Viskum kan ha fått tak i hendene han bruker. Noen lurer på om han har *drept* eieren av hånda, mens andre tenker kanskje at noen kan ha *donert* hånden sin frivillig, på liknende måte som man donerer organer, og har gitt Viskum tillatelse til å bruke hånden. De spør også seg selv om personene hendene kom fra, var døde eller levende. En elev tenker at hånden kanskje kommer fra en mann som måtte amputere eller «kutte av seg hånda». Fra dette utsagnet drøftes hva som skjer med bein og armer som må kuttes av ut fra medisinske hensyn. Hvor blir de av? Det er en av elevene som bringer dette på banen. Dette fører til spørsmålet om Viskum kanskje har *funnet* hendene. Kuratoren kan avsløre at en av hendene har tilhørt en mann på over 60 år, men at Viskum ikke vil si noe særlig om dette. Dette er tydelig irriterende for elevene.

Kuratoren spør hvorfor de tror Viskum holder så mye skjult. Det responderes fra elevene både med at det nok er «for å gjøre oss nysgjerrige», for at vi «skal ha noen spørsmål å stille» for at «vi skal lage våre egne meninger».

Diskusjonene om Viskums bruk av døde hender handler mye om hvor grensene går eller bør gå i kunsten generelt. I diskusjonene trekkes det sammenlikninger

mellom bruk av mus, rotter og hender. Flere her gir uttrykk for at de kan godta bruken av mus og rotter, men at det å bruke hendene er å gå for langt.

Disse diskusjonene og refleksjonene rundt Viskums kunst kan ses i lys av Jacques Rancières begrep «dissensus» (Rancière, 2010) samt det jeg omtaler som «subjektiveringshendelser».⁵ Jeg vil i det følgende kort presentere Rancière og hans forståelse av dissens før jeg diskuterer de ovennevnte eksemplene i relasjon til disse teoretiske begrepene.

RANCIÈRE OG DISSENS

Jacques Rancière (f. 1940) er en sentral skikkelse innen både estetisk, politisk og pedagogisk filosofi. Rancières forståelse av likhet som en ahistorisk og universell *forusettning* gjennomsyrrer det meste av hans tenkning. Dette viser seg både i hans syn på forskning, undervisning og møter med kunst. I mitt forskningsarbeid anvendes likhetstenkningen også som et metodisk premiss da jeg for eksempel samarbeider med de involverte lærerne og museumsansatte om den kunstdidaktiske regien og inkluderer ungdomsskoleelevene ved å bruke deres stemmer i forskningsprosessen.

I min presentasjon av ulike kunstdidaktiske perspektiver og det estetiske kunstdidaktiske regimet (Skregelid, 2016) har jeg latt meg inspirere av Rancières inndeling av tre regimer for kunst, *det etiske*, *det representative* og *det estetiske kunstregimet* (Rancière, 2012b).⁶ Det estetiske kunstregimet preges av en estetisk effektivitetsmodell (Rancière, 2012a). Ved å holde fast på likhetsprinsippet mener han at det kunst gjør eller kan gjøre, *ikke* er et spørsmål om å overbringe budskap, å lage modeller for hvordan man skal oppføre seg eller lære bort hvordan man skal forstå kunst. Det som karakteriserer en estetisk effektivitetsmodell, er det han omtaler som «atskillelsens effektivitet, den virkningsfullheten som kommer fra mangelen på sammenheng» i intensjon og virkning (Rancière, 2012a, s. 86). Han sier videre om den estetiske effektiviteten at den «betegner i seg selv det virkningsfulle i opphevelsen av enhver direkte forbindelse mellom produksjon av kunstformer og produksjonen av en bestemt virkning på et bestemt publikum» (Rancière, 2012a, s. 89). Kunsten må, ifølge Rancière, ses som «det tredje elementet» som er fremmed for både kunstneren og tilskueren, et element som ingen

5. Jeg anvender videre oversettelsen av “dissensus” til “dissens” i samsvar med Geir Uvsløkks oversettelse av begrepet i *Den emansiperte tilskuer* (Rancière, 2012a).

6. Rancières tre «regimer» blir også presentert og anvendt i Merete Elnans artikkel i denne antologien: «Mot, motstand og dilemmaer: Oppdragsteater for et ungt publikum om et tabubelagt tema».

Eier: «noe hvis mening ingen besitter, noe som finnes mellom dem og avviser enhver identisk overføring, enhver likhet mellom årsak og virkning» (Rancière, 2012a, s. 28).

I denne forbindelse blir begrepet dissens sentralt i Rancières tenkning. Jeg ser dissensbegrepet som et nøkkelbegrep hos Rancière, et begrep som karakteriserer hans didaktikk, estetikk og politikk. Rancières forståelse av dissens kan ses både som kunst i seg selv og som meningsforskjell. Begrepets mangetydighet, som professor i litteraturvitenskap Kjersti Bale redegjør for i etterordet i *Den emansiperte tilskuer*; mener jeg åpner for begrepets muligheter i en kunstdidaktisk sammenheng:

Som så mange franske filosofer før ham, spiller Rancière på ords mangetydighet. Dissens betyr uenighet. Samtidig kan ordet ses på som en sammensmeltning av forstavelsen dis- som på norsk tilsvarende u-, og *sens*, som på fransk kan bety både retning og mening. Dessuten er *sens* første del av *sensible*, som betyr sansbar. Dissensus hentyder slik både til uenighet, forflytning, mening og det sansbare. (Bale, 2012, s. 217)

Rancière er opptatt av hva kunsten viser og hvordan kunsten bryter med vante forestillingsformer og bidrar til nye måter å se, høre og sanse på: «Dissensen setter på spill både det åpenbare i det som kan sanses, tenkes og gjøres, og delingen av dem som er i stand til å sanse, tenke og endre koordinatene til vår felles verden» (Rancière, 2012a, s. 75–76). I boka *Dissensus: On Politics and Aesthetics* beskrives dissens på liknende måte, som brudd og forskyvninger i det sansbare: «It is the demonstration (*manifestation*) of a gap in the sensible itself» (Rancière, 2010, s. 38).

Ifølge Rancière har kunsten ingen latent mening som kan avdekkes. Kunst rommer en grunnleggende åpenhet og også muligheter for uenighet og meningsforskjeller. I artikkelen «What is the Aesthetic Regime?» skriver Joseph J. Tanke om sammenhengene mellom Rancières estetiske kunstbegrep («aesthetic art»), dissens og mening: «These aesthetic practices are, for Rancière, one of the primary means of creating dissensus» (Tanke, 2011, s. 73). Tanke presiserer her at kunst og kunstutstillinger kan være dissens, og at dissens også kan være kunstens oppgave, det kunsten skal tilstrebe. På samme måte som generelle undervisningssituasjoner kan karakteriseres av et oversettelsesarbeid, er Rancière altså opptatt av at møter med kunst handler om oversettelser, som gjerne skjer i et «fellesskap av berettere og oversettere» (Rancière, 2012a, s. 39). Dette fellesskapet er et fellesskap som er skapt gjennom desidentifikasjon, og som, ifølge Rancière, er preget

av dissens. Dissens i denne betydningen, som et kunstverks åpenhet for et mangfold av ulike betydningspotensialer, kan i denne sammenhengen knyttes til hans refleksjoner om «det tankefulle bildet» i *Den emansiperte tilskuer* (Rancière, 2012a). For Rancière er et tankefullt bilde «en ikke-tenkt tanke» som er preget av ubestemmelighetssoner mellom det tenkte og det utenkte (Rancière, 2012a, s. 164).

DISSENS I SPILL

Vi kan vende tilbake til utstillingen *Morten Viskum* og diskusjonene rundt *Jeg håper dere ikke døde forgiveves* (1999) (Figur 8.3 og 8.4). Det er tydelig at elevene som har valgt å stille spørsmål om kunstverket, viser motstand mot det. De stiller også spørsmål til valg av virkemidler og visningen av verket. Verket representerer noe annet enn det elevene allerede har i sitt kunstvokabular. Det bryter med omgivelsene eller i det sanselige, om man bruker Rancières formulering, og tydeliggjør hans forståelse av kunst som dissens. Kunstverket inviterer også til et mangfold av fortolkninger og meningsforskjeller, og demonstrerer hvordan kunst kan *føre til* dissens og uenighet.

Det er også interessant å se på den kontekstualiserende informasjonens funksjon i diskusjonene om de 2160 musene, som kuratoren og til dels elevene selv bidrar med ved å fortelle om Viskums bakgrunn og lese tekster som følger utstillingen. Det som i mange sammenhenger kan oppleves som en forklaring og som kanskje kan *hindre* en samtale, initierer her til videre spørsmål. I samtalen om *Jeg håper dere ikke døde forgiveves* blir *visningskonteksten* tematisert, der en av elevene mener at man like godt kunne ha lest om disse tingene i en bok, mens andre mener verket viser virkeligheten. Ulike aspekter ved visningskonteksten blir debattert, for eksempel om man ville ha sett på verket annerledes om det hadde vært i et naturmuseum. Det visuelle kraft blir diskutert i forlengelse av dette. Enkelte av elevene er svært standhaftige på sine synspunkter. Det kommer ikke frem noen konsensus om kunstverket. Som en av elevene påpeker, er det imidlertid et godt spørsmål å stille om dette er en kunstutstilling eller en forskningsutstilling. På samme måte som en elev initierer diskusjonene om visningskontekst, er det også en elev som bringer inn informasjonen om at musene og rottene er brukt til forskningsformål. Spenningene mellom bakgrunnsinformasjon og aksept eller ikke-aksept for å bruke forskningsmusene går som en rød tråd gjennom samtalen om dette og flere av verkene som viser mus og rotter. Dersom det er forskningsmus, er det ok å vise dem? Hvorfor må de vises på utstilling og hvorfor vise så mange?

Ved dette kunstverket, men også i møtet med mange av de øvrige verkene på utstillingen, blir elevenes etiske holdninger satt på prøve. Diskusjonene berører spørsmål om ansvar. Hva er riktig og hva er galt i en forskningssammenheng? Hva er riktig og hva er galt i en kunstsammenheng? Etske problemstillinger som møtene med kunsten bidrar til, skaper ikke bare dissens mellom elevene men også i enkeltelevne. Elevene stiller også spørsmål om kunsten er etisk, og om det er etisk riktig å bli eksponert for denne kunsten. Hvorfor skal man bli «påtvunget» slike sterke inntrykk hvis man ikke ønsker å ta noen stilling? En av elevene sier tydelig at hun ikke har noen interesse av å se verk som dette, og heller ikke å bli tvunget til å ta stilling til det verkene tematiserer eller det samtalen kretser rundt. I lys av spørsmål om etikk blir Rancières kapittel «Det utålelige bilde» i *Den emansiperte tilskuer* (2012a) relevant, der han spør om vi må tåle at kunstnere lager utålelige bilder. «Er det tillatelig?» (Rancière, 2012a, s. 130). Han spør også om et bilde som har en intensjon om å avsløre virkeligheten, kan bli *for* virkelig og *for* vanskelig å se på? Rancière er prinsipielt innstilt på å forsvare den utålelige kunsten som har som mål å bidra til forandringer, men er samtidig opptatt av at disse verkene ikke kan ta «sin egen betydning eller effekt for gitt» (Rancière, 2012a, s. 161). Kunstneres intensjoner muliggjør et mangfoldig betydningslandskap som kunstnerne ikke rår over. Kunstnernes intensjoner er ikke nødvendigvis i overensstemmelse med publikums oversettelser.

Den andre diskusjonen jeg refererer til, er knyttet til *Hånden som aldri sluttet å male XXIV* (1998) (Figur 8.5). Dette verket utfordret nok elevene i enda større grad en muse- og rotteverkene, og deres etiske holdninger og hva som er tålelig kunst ble satt på prøve. I sin søken etter mening i møtet med Viskums kunst opplever elevene meningsløshet, spesielt når de blir konfrontert med disse avkappede menneskehendene. Samtidig som det stilles spørsmål om hvorfor Viskum bruker hendene i kunsten og mange viser avsky, forsøker elevene også å finne mulige begrunnelser. Det er elever som utforsker mulige intensjoner Viskum kan ha hatt ved å benytte disse hendene i kunsten sin. I denne samtalen nevnes for eksempel at han kanskje ønsker å provosere, få folk til å bli sinte. Mange av elevene er tydelig opprørt. Det stilles òg spørsmål om hvorfor det er så viktig å bruke de avkappede hendene å male med når malerienes visuelle utforming hadde blitt den samme dersom han hadde brukt sine egne hender.

Dette eksemplet viser tydelig hvordan dissens, som uenighet og meningsforskjell, dominerer det sosiale samspillet. Her er det temperatur, og følelsene er med i diskusjonene. Klassene utgjør fellesskap, og museet og skolene er arenaer der disse uenighetene får spilles ut.

SUBJEKTIVERINGSHENDELSER

Jeg har her vist til elevenes ytringer og refleksjoner i diskusjonene rundt Viskums kunstverk i utstillingen *Morten Viskum*, og hvordan dissens både kan betegne kunsten og den uenigheten og de meningsforskjellene som finner sted. Så hva fører dette til for elevene? Hvilken betydning har opplevelsene av denne forstyrrende kunsten og denne uenigheten som utspiller seg både i museumsrommet og på skolen, og også hjemme rundt middagsbordet? Hvilke roller spiller dissens som kunst, som meningsforskjeller eller som kunstdidaktisk dissens for potensielle forflytninger og transformasjoner i elevene?

I motsetning til den dominerende læringsretorikken som anvendes i forskningen på museumsfeltet,⁷ og i motsetning til en forståelse av undervisning som en kausal prosess der man kan måle utfall og læringsutbytte eller produsere de elevene man ønsker seg, mener jeg begrepet «subjektiveringshendelse» er anvendelig som analysebegrep for å reflektere over hva ungdoms møter med samtidskunst kan *muliggjøre*, og hvordan den kunstdidaktiske regien bidrar til dette.

Subjektiveringshendelse «er en erkjennende forandring som har karakter av et brudd, som dissens, der nye måter å se ting på og nye måter å snakke om fenomener på, måter som før ikke har vært synlige, blir muliggjort eller synliggjort» (Skregelid, 2016, s. 21). Min definisjon av «subjektiveringshendelse» bygger blant annet på Rancières benevnelse «politisk subjektivering» (Rancière, 2012a, s. 128). Hans forståelse av politikk handler om at subjekter som ikke før har kommet til orde, blir sett og hørt. På liknende måte mener han også kunst kan bidra til at man kan frigjøre seg fra dominerende oppfatninger av hva et subjekt skal være, og hvordan det skal agere i verden. Kunsten skisserer opp nye inndelinger av det som kan ses, sies, tenkes og gjøres «og dermed også et nytt landskap for hva som er mulig» (Rancière, 2012a, s. 161). Siden subjektivering for Rancière handler om en omdefinering av vårt erfaringsfelt, er subjektivering ikke bare en privat sak som angår det enkelte subjekt, men noe som får betydning for den sosiale konteksten, for andre, og er derfor politisk. Han er opptatt av hvordan *uenighet* spiller en rolle for hvordan folk kan komme til syne, og sier «the place where the people appear is the place where a dispute is conducted» (Rancière, 1999, s. 100). Følger man Rancières resonnement om subjektets tilsynekomst, som handler om at subjekter frigjør seg fra de dominerende oppfatningene om hva et subjekt skal være

7. Som en konsekvens av konstruktivistiske tilnæringer til læring, fokus på det deltakende publikum og dialogbasert undervisning har den kunstdidaktiske praksisen i museer og gallerier i de siste 10–20 årene orientert seg om subjektive og individuelle måter å møte kunsten på, eventuelt sammen med andre. Mye av forskningslitteraturen på feltet omhandler eller refererer til læringsteori, og det er den enkeltes *læringsprosess* som gjerne blir undersøkt.

og hvordan det skal innordnes i verden, mener jeg diskusjonene ovenfor kan eksemplifisere hendelser der subjekter kan fremtre siden disse diskusjonene både handler om kunstens representasjonsformer og et mangfold av etiske problemstillinger. I tillegg til Rancière har professor i pedagogisk filosofi Gert J. J. Biesta og professor innen fagområdet art education Dennis Atkinsons bidratt til forståelsen av «subjektiveringshendelser» (Atkinson, 2011, 2012, 2018; Biesta, 2006, 2010, 2014a, 2017a, 2017b). Begge er kritiske til dominansen av evidensbasert undervisning og betoner heller risikoens og forstyrrelsens betydning for hvordan subjekter kan komme til orde og til syne i didaktiske eller kunstdidaktiske kontekster.

Jeg mener eksemplene ovenfor synliggjør forbindelsene *mellom* dissens og subjektivering. Elevenes forståelser av både kunst og om forskning utfordres, og vi kan ane endringer i deres måter å tenke på. Både visningskontekst, etiske problemstillinger og spørsmål om ansvar og samvittighet er tematikker som både utfordret elevene og oss andre involverte. Dette representerer brudd i forhold til hvilke tematikker som tidligere hadde vært diskutert.

Alle som var involvert, brynte seg på hverandres ytringer om kunsten. Dette handlet ikke bare om verkene på utstillingen, men det handlet også om den kunstdidaktiske regien, for eksempel ved at det har vært fokus på spørsmål, og at kontekstualiserende opplysninger om for eksempel kunstnerens intensjon har ført til ytterligere spørsmål. Videre mener jeg at det som er nevnt ovenfor, viser hvilken betydning den relasjonelle sammenhengen og det dissensuelle «fellesskapet av oversettere» (Rancière, 2012a, s. 39) har for subjektiveringshendelsene.

«DENNE KUNSTUTSTILLINGA ER SÅ PROVOSERANDES AT EG ANBEFALER Å SJÅ DEN»

Et fremtredende trekk ved elevenes betraktninger rundt Viskum-utstillingen er *ambivalensen* som viser seg i elevenes uttalelser. At møtene med utstillingen har vekket et vidt spekter av følelser, tanker og refleksjoner som til dels er motstridende, er tydelig.⁸ Ei jente skriver i debattartikkelen de skulle skrive på nynorsk i etterkant av besøket om hvordan hun både *utfordres* og *inspireres* av motstanden som møtet med utstillingen representerer: «Denne kunstutstillinga er så provoserandes at eg anbefaler å sjå den. Jo fleire motargumenter eg har, jo meir tenkjar eg kor verdt det var å sjå den» (Synne).

8. Dette kan ses i sammenheng med Nina Skoglis artikkel «Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene» i denne antologien der hun drøfter ambivalens og usikkerhet som sentrale virkemidler for å bearbeide kontroversielle temaer på teaterscenen.

En annen elev viser til en liknende argumentasjon for utstillingen i sin debattartikkel der han innleder med mange spørsmål, og der også overskriften er formulert som et spørsmål: *Dyreplagar og geni?* Han bruker sin egen ambivalente følelse for utstillingen for å argumentere for at andre skal se den:

Anders: Som sagt har eg blanda kjensler for utstillinga. Eg synast på ein måte at han er fascinerande samtidig som han er provoserande på meg. Eg klarer eigentleg ikkje si om eg likar han eller ikkje, men ein ting veit eg: Eg er glad for at han vart stilt ut og at eg fikk sjå han. Det vekka kjensler hos meg, og heilt sikkert alle andre også, som eg ikkje heilt vet korleis eg skal beskrive. Det er vel derfor eg heile tida svingar litt for og imot denne utstillinga. Eg svingar aldri imot å sjå han, det meiner eg at alle burde uansett, det er jo tross alt ein viktig, tankevekkande utstilling. Det er berre om eg synast at den er bra at eg ikkje heilt klarer å bestemme meg for.

Ambivalensen og dissensen viser seg også i hvordan elevene fordeler seg når det gjelder å ville anbefale utstillingen eller ikke. Ved begge skolene er det mange flere som er positive til utstillingen og som anbefaler andre å se utstillingen, enn de som ikke gjør det. Samtidig er det flere som sier at de både «liker» og «ikke liker» utstillingen, men som samtidig anbefaler andre å se den. Dissensen blir videre brukt både som argument for å se utstillingen og for ikke å se den. Det som likevel er interessant, er hvordan elevene, når det har gått en tid, enes om at de er glad for at de ble tatt med på utstillingen. Dette kommer klart frem to måneder etter besøket, mot slutten av skoleåret når elevene oppsummerer alle de tre årene. Dissensen som preget elevenes ytringer og diskusjoner, får til slutt konsenskarakter.

SAMMENHENGER MELLOM DISSENS OG SUBJEKTIVERINGSHENDELSER

Sammenhengene mellom dissens og subjektivering blir spesielt tydelig når elevene reflekterer over hva slags kunst de opplever som interessant og relevant og hva tre års prosjektdeltakelse har ført med seg. Enkelte elever formulerer seg ganske eksplisitt om hvordan kunsten kan tematisere vanskelige temaer, og dermed bevisstgjøre en på hvordan man skal opptre og hva slags menneske man kan være. Det blir også sagt at kunsten kan oppmuntre til handling slik at vi forandrer oss. Den kan også påvirke måten vi gjør ting på.

Når elevene får spørsmål om å kommentere utsagnet «Kunsten skal ikke bare behage, den skal også stille spørsmål og ta frem det ubehagelige og det bisarre»

(Persen i Dahl & Johansen, 2006, s. 249) av den samiske kunstneren Synnøve Persen hentet fra elevenes lærebok i Kunst og håndverk *Akantus*, er kommentarene noen kommer med, disse:

Vidar: Utsagnet betyr at kunst ikke bare skal vise oss godt men at den skal få oss til og tenke over ting og at vi må få vite alt om verdenen selv om det kanskje er ubehagelige og rare ting. Det jeg tenker når jeg hører dette er at vi må høre ubehagelige ting for å kunne forandre måten vi gjør ting på, hvis vi ikke hadde visst det gale som verdenen gjør hvordan kunne vi da visst at vi burde forandre måten vi gjør ting på.

Mona: Jeg synes at dette utsagnet er veldig bra, for det beskriver kunsten så godt. Det er jo sant også. Kunsten skal ta opp vanskelige temaer, og få oss til å tenke over ting. Jeg tror at det er dette som på lang sikt får kunst til å klarne hodene våre, og hjelper oss og definere hva slags mennesker vi er, fordi det får oss til å stille spørsmål til oss selv også. Hvilket menneske vil jeg være?

Denne siste elevens utsagn mener jeg tydeliggjør at subjektivitetshendelser muligjøres i møter med kunst. Kunsten stiller ikke bare spørsmål til verden rundt oss, men også til oss selv og andre. Mona vender oppmerksomheten mot seg selv og andre, og mener at kunsten kan hjelpe «oss» med å definere hvem vi skal være. Disse uttalelsene kan også ses i sammenheng med elevenes argumenter for at Viskum-utstillingen var verdt å se. Flere elever mener denne utstillingen er mer interessant nettopp fordi den er ubehagelig, fordi den irriterte og provoserte dem og fordi den stilte spørsmål.

Siri: Jeg syntes det er et bra utsagn, og jeg er veldig enig. Etter at jeg har sett en utstilling, skal jeg ha en del spørsmål inni meg. Dette føler jeg Viskum traff veldig bra på. Han fikk alle til å tenke så utrolig mye, og vi kom med kjempe-mange spørsmål. Vi ble provosert av kunsten hans, og vi tenkte veldig mye over det vi så. Vi ble irritert over at vi ikke visste alle svarene, og vi ble bare mer og mer nysgjerrige. Vi ville vite hvorfor han hadde gjort det han hadde gjort, som for eksempel med den døde hånden. Hvorfor bruke en død hånd? Og hvorfor sette opp 2160 rotter i formalin, og ikke bare et par? Det får oss til å tenke, å dra fram ting som vi vanligvis ikke ville snakke om, og ting vi syntes er ekkelt å tenke på. Dette klarte Morten Viskum veldig bra med denne utstillingen.

Et tegn på subjektiveringshendelse i dette sitatet er utsagnet om at utstillingen har bidratt til at elevene har snakket om ting som de vanligvis ikke ville snakke om, ubehagelige ting. Flere poengterer altså her at kunst skal stille spørsmål, og at dette er en karakteristikk ved kunsten. Det er ikke kunst om det ikke åpnes for spørsmål. Jeg mener diskusjonene jeg har referert til, viser hvor viktig det var å fokusere på *spørsmål* i denne utstillingen. Verkenes åpenhet trigger og aktiviserer elevene. De undrer seg i møtet med Viskums kunst. Elevenes begreper om hva kunst kan være, blir tydelig forstyrret, men siden det er elevenes spørsmål som er i fokus og siden spørsmålene danner premissene for utviklingen av diskusjonene rundt verkene, synes ikke forstyrrelsen å bli så lammende at de melder seg ut og mister interessen.

OM Å ÅPNE FOR FORSTYRRELSER OG DET UFORUTSETTE

Artikkelen viser hvordan dissens som både kunsten kan representere og som møter med kunst kan føre til, kan være en ressurs og være et sentralt premiss for at kunsten skal oppleves som relevant. Videre har jeg, ved hjelp av begrepet «subjektiveringshendelser», vist hvordan denne dissensen har bidratt til at elevene har fått nye blikk både på seg selv og omgivelsene. Dette demonstrerer relevansen i å bidra til at elever kommer ut av sin komfortsone. Det demonstrerer også betydningen av å gjøre ting i skolen som man ikke har kontroll på hva utfallet vil bli.

En pedagogikk som åpner for det uforutsette og usikre og som vektlegger dissens og uenighet, står i kontrast til skolens nåværende måle- og testpraksis. Jeg mener, i likhet med Biesta, at skoleelever trenger å forstyrres. Vi trenger en «Pedagogy of Interruption» for å bruke hans ord (Biesta, 2006), eller det jeg omtaler som «didaktisk dissens» (Skregelid, 2016).⁹ Artikkelen viser at møter med kunst er spesielt egnede steder for uenighet, og dermed synliggjøres demokrati i praksis og det jeg omtaler som politisk eksistens (Skregelid, 2016, s. 267). Dette diskuterer jeg mer inngående i doktoravhandlingen. Biesta peker på mangfoldet i skolen og

9. Ressursen i dissensbegrepet i både en kunstdidaktisk kontekst og i en mer allmennpedagogisk sammenheng utbroderes videre i artikkelen «A Call for Dissensus in Art Education» (Skregelid, under utgivelse). Flere har nå tatt i bruk dissensbegrepet i en pedagogisk sammenheng. Biesta diskuterer om det er mulig å implementere dissensus i avsnittet «Asking for the impossible: Teaching as dissensus» i boka *The Rediscovery of Teaching* (Biesta, 2017a). Se også Helene Illeris' bruk av dissens og subjektifikasjon for å diskutere dilemmaer og konflikter mellom underviseres intensjoner og studenters forventninger i artikkelen «Uddannelse som social kunstform?» (Illeris, 2018).

det faktumet at skolen er obligatorisk, at elevene er forpliktet til sameksistens, når han argumenterer for hvorfor skolen er et spesielt egnet sted for demokrati i praksis (Biesta, 2014b). Sosiologen Lars Laird Iversen peker òg på tryggheten som skolen representerer og omtaler klasserom som «demokratiske samfunn i liten skala» (Iversen, 2014, s. 62).

NÅR KUNST FØRER TIL MARERITT

Selv om jeg her viser til elevene som stort sett var positive til utstillingen på tross av de ambivalente følelsene de måtte ha, var det også elever som var uttalt negative og som sa de sov dårlig i nettene etter utstillingsbesøket. Det var også en elev som ikke fikk lov av foreldrene til å dra på utstillingen med sine medelever i det hele tatt. Så: Er det OK å introdusere kunst som kan forårsake mareritt og aversjon blant elever? Ei jente skriver om hvor *sykt* hun synes det var at 15-åringer skulle få se en død menneskehånd, og mange rotter som var halshogde og hengt. Hun sier: «Jeg har mange venninner som har drømt om dette, og som har vært redde for dette.» (Mette)

En slik uttalelse og prosjektet som helhet demonstrerer kunstens kraft på godt og vondt. Ytringen og prosjektet som sådan reiser også spørsmål som omhandler ytringsfrihet og sensur. Burde kanskje ikke elevene bli tatt med på denne utstillingen? Burde elevene ha fått mulighet til å velge bort besøket? Burde de i større grad vært advart?¹⁰

Advarsler om traumeutløsende innhold i litteratur og utstillinger, såkalte «trigger warnings»,¹¹ har til hensikt å skåne mennesker med for eksempel posttraumatiske stresslidelser som kan ta skade av for voldsomme inntrykk. 1. juni i 2015 ble bildeprogramloven (Lov om beskyttelse av mindreårige mot skadelige påvirkning bildeprogram mv.) iverksatt her i Norge. Formålet med loven var å beskytte mindreårige mot skadelig påvirkning fra levende bilder. Mange opplever at loven truer ytringsfriheten og er begrensende for kunsten. I den forbindelse mener direktør ved Munchmuseet Stein Olav Henrichsen at det er viktig å diskutere sensuren i kunsten når ytringsklimaet i prinsippet er godt. «Vi kan ikke vente til problemene er der» (Smesrud, 2015). Om denne loven hadde vært iverksatt før 2015, hadde vi kanskje ikke fått se Viskum male med den avkappede hånda. Vi hadde kanskje heller ikke fått se to av videoverkene som ble vist i utstillingen *Munch+Melgaard*

10. Slike spørsmål er også relevante og drøftes mer inngående i Merete Elnans artikkel «*Mot, motstand og dilemmaer*» i denne antologien.

11. Se også i Siemke Böhnisch' artikkel i denne antologien, «*Uenighetsdramaturgier: Samtidsteater som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap*» om bruk av «trigger warnings» på teaterfeltet.

på Munchmuseet våren 2015. Denne utstillingen, der kunst av Bjarne Melgaard og Edvard Munch var organisert sammen, var omdiskutert og kontroversiell på grunn av sitt seksualiserte uttrykk og voldelige innhold. Munchmuseet ble også politianmeldt, men denne anmeldelsen ble senere trukket tilbake. Kunstkritikerne var uenige om det var behov for aldersgrense eller ikke (Røed, 2015). På tross av dette var utstillingen en stor suksess, og den var spesielt godt besøkt av skoleklasser da den blant annet var del av et prosjekt innenfor Den kulturelle skolesekken. Det var likevel en del lærere som valgte ikke å ta med elevene (Johnsen, 2015), på samme måte som lærere i Kristiansand vegret seg for å ta med seg elever på Viskumutstillingen i 2010.

Denne artikkelen argumenterer for at det er bedre å snakke med barn og unge om det de utsettes for enn å sensurere det, og at besøk på utstillinger i en skole-sammenheng generelt bør inngå i en større kunstdidaktisk helhet der man forbereder og bearbejder kunstopplevelsene.

Barn sanser ofte verden og sine omgivelser på andre måter enn voksne, og verk som er problematiske for voksne, kan oppleves helt annerledes av barn. Dette er noe jeg selv har vært opptatt av og har skrevet om med utgangspunkt i diskusjoner vedrørende offentlige utsmykninger i Kristiansand (Skregelid, 2012).¹² Det er likevel mange kompliserte grenseoppganger her. På dette området trengs det mer kunnskap og mer diskusjon, også om kunstnerens *etiske* ansvar. Kan kunstnere pålegges etikk og moral? Er ikke kunstneres ytringsfrihet og kunstens autonomi helt sentral for kunstens væren?

Professor i kunsthistorie Siri Meyer diskuterer de ovennevnte spørsmålene i boka *Kunst og etikk. En innføring* (Meyer, 2015). I de avsluttende ordene kommenterer hun den frie ytring og om institusjoner som ønsker å begrense den:

Det finnes fremdeles institusjoner og statsmakter som insisterer på å ha tolkningsmonopol. Setter vi derimot demokratiet høyest, er det bildets ulikartethet som gjelder. Her ønskes striden om ulike tolkninger velkommen. Nettopp her, i slike bildestrider, viser kunsten frem sin dype etiske verdi. (Meyer, 2015, s. 120)

Disse tankene harmonerer med min argumentasjon for at kunstens demokratiske potensial ligger i dens invitasjon til strid og dissens. Jeg vil likevel også argumentere for kontekstavhengige etiske overveielser både når kunst skal møtes og lages.

12. Se også Karl Olav Segrov Mortensens artikkel i denne antologien, «Kunst i det offentlige rom: Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli».

LITTERATUR

- Atkinson, D. (2011). *Art, equality and learning: Pedagogies against the state*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Atkinson, D. (2012). Contemporary art and art in education: The new, emancipation and truth. *International Journal of Art & Design Education*, 31(1), 5–18.
- Atkinson, D. (2018). *Art, disobedience, and ethics: The adventure of pedagogy*. London: Springer.
- Bale, K. (2012). Etterord. I J. Rancière (red.), *Den emansiperte tilskuer* (s. 209–231). Oslo: Pax Forlag.
- Biesta, G. J. J. (2006). *Beyond learning: Democratic education for a human future*. Boulder, Colorado: Paradigm.
- Biesta, G. J. J. (2010). *Good education in an age of measurement: Ethics, politics, democracy*. Boulder, Colorado: Paradigm.
- Biesta, G. J. J. (2014a). *Utdanningens vidunderlige risiko*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Biesta, G. J. J. (2014b). Vi får ikke alltid det, vi ønsker os: Et ikke-arkaisk syn på uddannelse, demokrati og dannelse. I I. B. Lundgaard, J. Thorek Jensen & Kulturstyrelsen (red.), *Museer: Viden, demokrati, transformation* (s. 112–119). København: Kulturstyrelsen.
- Biesta, G. J. J. (2017a). *The rediscovery of teaching*. London: Routledge.
- Biesta, G. (2017b). *Letting art teach*. Arnhem, Nederland: ArtEZ Press.
- Dahl, E. & Johansen, R. O. (2006). *Akantus* (2. utg.). Oslo: Det Norske Samlaget.
- De nasjonale forskningsetiske komiteene & Kalleberg, R. (2006). *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*. Oslo: Forskningsetiske komiteer.
- Illeris, H. (2018). Uddannelse som social kunstform. Kunstneriske og pædagogiske dilemmaer i forskning med kunstfaglig uddannelse. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 2(1), 23–38. <https://doi.org/10.23865/jased.v2.1133>
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfelleskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnsen, V. (2015, 19. mars). Vil ikke ta med elevene på omstridt Munch-utstilling. *Nettavisen*. Hentet fra <http://www.nettavisen.no/kultur/vil-ikke-ta-med-elevene-pa-omstridt-munch-utstilling/8556626.html>
- Meyer, S. (2015). *Kunst og etikk: En innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Ranci re, J. (1999). *Dis-agreement: Politics and philosophy*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Ranci re, J. (2010). *Dissensus on politics and aesthetics*. London/New York: Continuum.
- Ranci re, J. (2012a). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag.
- Ranci re, J. (2012b). *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Røed, K. (2015, 31. januar). Ingen barnevennlig utstilling. *Aftenposten*, s. 55.
- Skregelid, L. (2012, 16. juli). Den brysomme kunsten i Kristiansand. *Fædrelandsvennen*, s. 5.
- Skregelid, L. (2016). *Tribuner for dissens: En studie av ungdomsskoleelevers m ter med samtidskunst i en skole- og kunstmuseumskontekst* (Doktoravhandling). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Skregelid, L. (2019). *Tribuner for dissens: Ungdoms m ter med samtidskunst*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

- Skregelid, L. (under utgivelse). A call for dissensus in art education. *IJETA: International Journal of Education Through Art*.
- Smesrud, M. S. (2015, 21. august). Nå får kunst aldersgrense. *Klassekampen*. Hentet fra <http://www.klassekampen.no/article/20150821/ARTICLE/150829964>
- Tanke, J. J. (2011). What is the aesthetic regime? *Parrhesia*, (12), 71–81.
- Ustvedt, Ø. (2011). *Ny norsk kunst: Etter 1990*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Utdanningsdirektoratet. (2006). *Læreplanverket for Kunnskapsløftet*. Oslo: Kunnskapsdepartementet.
- Utdanningsdirektoratet. (2019). *Fagfornyelsen – høring læreplaner i kunst og håndverk og duodji*. Oslo: Kunnskapsdepartementet. Hentet fra <https://hoering.udir.no/Hoering/v2/341?notatId=654>

9

Målgruppetenkning som konflikt og ressurs

Et spenningsfylt møte mellom visuell kunstner og to-åringer

ANNE-METTE LIENE

SAMMENDRAG Denne artikkelen undersøker hvordan målgruppetenkning kan utløse en konflikt og samtidig være en ressurs i en kunstnerisk prosess. Den tar utgangspunkt i et pilotprosjekt ved Sørlandets Kunstmuseum og drøfter en spenningsfylt hendelse i møte med målgruppa (barn på 2 år). Målgruppetenkning støter her på kunstnerens interesse av å fastholde en kunstnerisk autonomi. Konflikten beskrives og undersøkes fra prosjektlederens perspektiv. I konklusjonen ligger en oppheving av det tilsynelatende paradoksale.

NØKKEWORD kunstformidling | kunst for barn | småbarn | museum | målgruppe

ABSTRACT The article examines how target group thinking may trigger a conflict as well as being a resource in the artistic process. It is based on a pilot project at SKMU and discusses a suspenseful event where the target group is present (children aged 2 ys). Target group thinking meets the artist's interest in maintaining an artistic autonomy. This conflict is described and examined from the perspective of the project leader. There is a repeal of the apparently paradoxical in the article's conclusion.

KEYWORDS art mediation | art for children | toddlers | museum | target group

«Jeg lager aldri kunst for å tilfredsstille et publikum, om du er 2 eller 80 år.»

(Marit Roland, 2016)¹

BAKGRUNN OG METODE

Artikkelen tar utgangspunkt i prosjektet «Kunstproduksjon i BARNAS Kunstmuseum», som fikk økonomisk støtte fra Kunstløftet² i 2015. Kunstnerne Marit Roland og Trond Nicholas Perry ble invitert til å lage kunstverk som skulle inngå i et kunstformidlingsprosjekt i BARNAS Kunstmuseum ved Sørlandets Kunstmuseum (SKMU). Ved å utforme en egen avdeling for barn i alderen 0–10 år har museet lagt vekt på barn som en egen besøksgruppe. I rommene som tilhører avdelingen, finnes stasjonære romkonstruksjoner som innbyr til lek og fysisk utfoldelse. Modulene er utformet med luker og rom der det stilles ut kunst som er beskyttet bak glass. Før prosjektet ble realisert, savnet jeg kunstverk i BARNAS Kunstmuseum som kunne gi mulighet for taktil berøring og opplevelse av kunst gjennom å bruke kroppen og ta i bruk flere sanser i møte med kunstverket.

Karl Olav Segrov Mortensen, kurator og kunstformidler ved SKMU, og jeg hadde som prosjektledere på forhånd definert målgruppa for dette prosjektet til to år. Vi ville undersøke muligheter og utfordringer for kunstproduksjon for denne aldersgruppa der avdelingen BARNAS Kunstmuseum skulle være en aktiv testarena. Prosjektet var et pilotprosjekt og innebar at kunstnerne skulle være i kontakt med målgruppa underveis i produksjonsprosessen. I tillegg skulle jeg som teaterutøver, med utgangspunkt i kunstverkene, utvikle performative sekvenser som skulle integreres i en tverrestetisk kunstformidling for barn i alderen to år. I denne artikkelen skal jeg belyse hvordan *målgruppetenkning* kan utløse konflikt og samtidig være en ressurs i en kunstnerisk prosess. Jeg vil rette søkelyset mot en konkret hendelse som oppstod i møte med barn i produksjonsprosessen, og som fikk betydning for utformingen av kunstverket *Paper Drawing #16* av Marit Roland. Mine perspektiver vil i denne artikkelen være både kunstnerens konflikt i sin egen kunstneriske prosess og min rollekonflikt i grenseoppgangene mellom å være prosjektleder, forsker og utøver i dette pilotprosjektet.

Mitt ståsted er preget av at jeg har vært direkte involvert i den kunstneriske prosessen, og dermed av nærhet til det materialet jeg forsker på. Jeg tar utgangspunkt i erfaringene til både kunstneren og meg selv som prosjektleder og deltaker i pro-

1. Upubliserte refleksjonsnotater.

2. Kunstløftet var en støtteordning i Norsk kulturråd 2008–2015 (se Kulturrådet, u.å.).

sjektet. «Det foreligger en nærhet og et innenfrablikk til det som skal undersøkes, og det å forske med kunsten er en form for forskning som er orientert mot mening, fortolkning, forståelse og endring», skriver Tone Pernille Østern i sin artikkel om «Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat» (Østern, 2017, s. 8). Jeg ville ikke ha fått tilgang til det empiriske materialet og den sanselige dimensjonen uten å være fysisk til stede. I artikkelen diskuterer jeg hvordan min deltakelse innebærer både fordeler og ulemper der min faglige bakgrunn som førskolelærer og erfaring fra scenekunst for små barn blir en naturlig del av min forståelsesramme.

KUNST OG KULTUR FOR DE YNGSTE BARN

De yngste barna er ikke lenger en ny publikumsgruppe innenfor kunst og kultur. Dette har sammenheng med at denne aldersgruppa har fått et større fokus og blitt et viktig satsingsområde i et samfunnsperspektiv, som vises i både forskning og økonomiske støtteordninger som retter seg mot barn i aldersgruppa null til tre år. I forbindelse med Klangfuglprosjektene, som ble finansiert og initiert av Norsk kulturråd (1998–2002) og EU-prosjektet Glitterbird – Art for Very Young (2003–2006), ble det gjort et viktig arbeid med å skape og formidle kunst til barn under tre år. I boka *Med kjærlighet til publikum* formidler forfatterne Hernes, Os og Selmer-Olsen (2010) at en viktig intensjon med Klangfugl og Glitterbird var at små barn skulle få muligheter og rettigheter til å oppleve kunst og kultur på lik linje med andre publikumsgrupper. Dette har medført at denne aldersgruppa har blitt en inspirerende målgruppe for mange kunstnere, også i etterkant av disse prosjektene. Norsk kulturråds egen støtteordning gjennom Kunstløftets første (2008–2011) og andre periode (2012–2015) har hatt stor betydning for at det har blitt utviklet kunst og kulturuttrykk innenfor både bildekunst, musikk og teater for de yngste barna (Kulturrådet, u.å.).

Samfunnets satsing og fokus på barn og unge har også skapt motstand. Da stiftelsen Cultiva i Kristiansand kommune i 2011 endret strategi og hovedsatsingsområdet ble kunst for barn og unge (Cultiva, u.å.), fikk det blandet mottakelse blant kunstnere. En rekke kunstnere fra ulike kunstfelt tilknyttet landsdelen var skeptiske til at kunstneriske prosjekter skulle styres ut fra målgruppetenkning. Det resulterte i et opprop, signert av 87 kunstnere, «Hva Cultiva må gjøre» (Abusdal et. al., 2011), mot Cultivas nye strategi, som blant annet påpekte styrets manglende kompetanse på kunstfeltet, samt utydelige kriterier og evalueringsprosedyrer i søknadsprosesser.

I det tverrestetiske pilotprosjektet i BARNAS Kunstmuseum som denne artikkelen bygger på, ble vi involvert i et motsetningsforhold når det gjaldt både erfaring med og interesse for målgruppetenkning i kunstneriske prosjekter. For oss som prosjektledere var utgangspunktet målgruppetenkning, mens kunstneren Marit Roland uttrykte at hun vanligvis ikke lager kunst for å tilfredsstille et publikum. Hennes fokus var på kunstverket, uavhengig av publikummet det skulle presenteres for. Hun var urolig for at målgruppetenkning kunne begrense hennes kunstneriske frihet. Dette medførte en spenningsfylt dimensjon helt fra starten av. Hva ville involvering av den spesifikke målgruppa i en kunstproduksjon på et kunstmuseum føre til? Det var et spørsmål vi gjennom dette pilotprosjektet ønsket å finne svar på.

DEFINERT MÅLGRUPPE – MOTSETNINGSFYLT STARTPUNKT

Det var flere grunner til at vi på forhånd definerte målgruppa til barn i alderen to år. Sørlandets Kunstmuseum hadde på daværende tidspunkt ingen erfaring med organisert omvisning for det yngste publikummet, bortsett fra Mortensen og mitt første tverrfaglige samarbeidsprosjekt i 2012. Jeg ønsket da å prøve ut min soloforestilling *Cellodans – en forestilling for barn i alderen 0–3 år* (Liene, 2012), som opprinnelig var laget og spilt i ulike barnehager, i en ny kontekst. Vi løste dette ved å lage en omvisningsform der sekvenser av forestillingen ble en del av kunstformidlingen for barselgrupper som bestod av barn i alderen 6–10 måneder og deres foreldre. Denne erfaringen ønsket vi å bygge videre på. Det gjorde vi ved å lage et pilotprosjekt som rettet seg mot målgruppa to år. Valg av målgruppe var derfor en kombinasjon av SKMUs ønske om å utvikle BARNAS Kunstmuseum til en dynamisk avdeling, et ønske om å tilby kunstopplevelser for det yngste publikummet, og min interesse, kompetanse og forskning rettet mot tverrestetiske kunstopplevelser for små barn. Et prosjekt som involverte visuelle kunstnere gav oss en mulighet for videre utforskning i et tverrfaglig samarbeid. Ved å definere en målgruppe i en sammenheng der de involverte hadde ulik erfaring med og interesse for målgruppetenkning tilførte vi prosjektet både utfordringer og muligheter for utvikling av kompetanse innenfor tverrfaglige uttrykk og samarbeid.

Vi valgte kunstnere som vanligvis ikke skaper kunst ut fra målgruppetenkning. Marit Roland er kjent for sine romlige og stedsspesifikke papirinstallasjoner der hun tegner *med* papirmaterialet, og ikke *på* papiret som en todimensjonal flate. Da vi valgte Roland som en av kunstnerne, ønsket vi å tilføre prosjektet en utfordring som innebar motstand. Man kan lett forestille seg at papirmateriale har kvaliteter som er spennende å utforske for barn i alderen to år. Men hvordan skape kunstverk

i papirmateriale for denne målgruppa? Roland hadde ikke erfaring med å lage kunst for denne aldersgruppa, og vi som prosjektledere hadde ingen tydelig ide om hvordan Roland ville løse denne utfordringen, noe som dermed ble en spennende, men risikofylt dimensjon ved prosjektet.

PREMISSER

Et annet premiss som var forhåndsbestemt av oss prosjektledere, var at vi skulle ha kontakt med barn i målgruppa underveis i produksjonsfasen. Vi innledet et samarbeid med en prosjektbarnehage der en gruppe barn i målgruppa skulle komme på besøk i BARNAS Kunstmuseum underveis i prosessen og prøve ut kunstneres ideer til kunstverk, før ferdigstilling. Dette var en videreføring av en arbeidsform som jeg som teaterkunstner hadde gode erfaringer med, for å utvikle og forankre kunstuttrykk til målgruppa. Intensjonen vår var å gi kunstneren en mulighet til å prøve ut idematerialet sitt, og samtidig få erfaring med både å se og oppleve barn i den konteksten som prosjektet inngikk i. Dette medførte blant annet en ny arbeidsform der Roland måtte åpne opp for både barna og oss prosjektledere i en fase der hun vanligvis trenger ro og konsentrasjon. Dette var ikke et ønske og behov fra kunstneren selv. I mine øyne var kunstneren modig som stilte seg åpen for de nye rammene og utfordringene som det innebar.

Det var ikke en selvfølge at Roland takket ja til å være med i et slikt tverrestetisk samarbeidsprosjektet. Som kunstner hadde utstillingskonteksten som kunsten hennes skulle stilles ut i, betydning for hennes avgjørelse. Rolands opplevelse av og skepsis til at kunst for barn i noen sammenhenger kan ha en tendens til å bli naiv med fokus på underholdning, gjorde at visjonene til prosjektet ble avgjørende. For henne hadde det også betydning at Sørlandets Kunstmuseum hadde kjøpt skulpturen *Fantasihjelmen* av Tori Wrånes (Refleksjonsnotat Liene & Roland, 2016 [upublisert]).³ Kunstverket var opprinnelig et bestillingsverk til en barnehage i Kristiansand, men ble fjernet da den skapte reaksjoner hos enkelte foreldre som mente skulpturen av «astronautjenta» gav assosiasjoner til en snikskytter. Det oppstod en debatt om sensur og kunst både lokalt og i nasjonale medier, som Mortensen ser nærmere på i antologiens artikkel «[Kunst i det offentlige rom – tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli](#)». Sørlandets Kunstmuseum kjøpte kunstverket, og ved å montere det i BARNAS Kunstmuseum ble det tilgjengelig for det publikummet det var blitt sensurert for. Roland opplevde med dette at SKMU

3. Bruk av felles, upubliserte refleksjonsnotater i denne artikkelen er forhåndsklarert og godkjent av Marit Roland.

viste et tydelig standpunkt i en kunstpolitisk debatt om barn og kunst. Denne holdningen hadde innvirkning på at hun sa ja til å lage kunst for barn i alderen to år på Sørlandets Kunstmuseum (Refleksjonsnotat Liene & Roland, 2016 [upublisert]).

PROSJEKTSTART

På hvilken måte kunne barnas lek brukes som ressurs i Rolands kunstneriske prosess? Det var naturlig og forventet at det dukket opp spørsmål fra kunstneren til rammene, intensjonen og innholdet før møtet med barna. I et refleksjonsnotat uttrykker Roland at når besøket nærmet seg, fikk hun en vond magefølelse og angret nesten på at hun hadde sagt ja til å være med i prosjektet. Hennes uro var knyttet til usikkerhet i forhold til om vi la opp til et pedagogisk opplegg, noe som kunne medføre begrensninger for henne som kunstner. Hun brakte med dette inn en interessant problemstilling. Hva skjer når kunstner og pedagog møter hverandre? Er det slik at rollene gir muligheter, eller begrenser de hverandre? Diskusjonen ble, slik jeg oppfattet det, utløst fordi hun har bakgrunn og erfaring som lærer og kunstformidler, og for henne er målgruppetenkning knyttet opp til formidling. For Roland er det viktig å skille mellom rollen som pedagog og kunstner. Hun uttrykte i et refleksjonsnotat at hvis hun som kunstner begynner å tenke for praktisk og ikke minst pedagogisk, så mister hun den kunstneriske nerven som er så viktig for å lage gode verk. Hennes erfaring i prosjektet var at da hun skulle i gang med det praktiske arbeidet og fikk ideer hun ønsket å gjøre, ble hun brått dratt inn i en pedagogisk tankegang. Hun karakteriserer det som potensielt ødeleggende for den kunstneriske prosessen (Refleksjonsnotat, Liene & Roland, 2016 [upublisert]).

Siden Roland ikke har erfaring med å trekke inn barn i sitt skapende arbeid, var min tolkning at dette var en naturlig reaksjon på premisser i en arbeidsform som hun vanligvis ikke bruker. For meg var det viktig å presisere overfor henne at dette premisset ikke var satt ut fra et pedagogisk tankesett. Ideen om å involvere barn underveis kom fra mine tidligere erfaringer fra egne kunstneriske prosesser som teaterutøver. I slike sammenhenger involverer jeg barna i ideutviklingsfasen. Et viktig prinsipp er at jeg ikke leder barna inn i et planlagt opplegg med et tydelig mål, men at jeg i stedet er sammen med barna i deres spontane lek og utforskning av de objektene jeg har valgt å presentere for dem (Liene, 2010). Min holdning til barn og lek, og dermed også de observasjonene jeg gjør, er preget av min bakgrunn og erfaring som førskolelærer. Mitt faglige ståsted bygger på forskningen til Faith G. Guss på forbindelser mellom barns uttrykksform i deres late-som-om-lek og teaterkunst (Guss, 2015). Leken blir i konteksten jeg har referanse til, et sted der ideer til forestillingen kan oppstå, og dermed kan barnas spontane lek bli en ressurs for den

kunstneriske prosessen. Når idematerialet er videreutviklet, prøves det sceniske materialet på målgruppa før ferdigstilling av forestillingsarbeidet (Liene, 2010).



FIGUR 9.1 Kunstneren Marit Roland har hengt papirkjegler i en eikekube. Dette var en ideskisse på vei mot et ferdig kunstverk. Foto: Anne-Mette Liene

Spørsmålene og bekymringene fra kunstneren utløste også en usikkerhet hos meg som prosjektleder i forhold til hvordan denne arbeidsformen, som jeg har positive erfaringer med fra teaterfaglig sammenheng i barnehager, ville fungere for en visuell kunstner, og i en museums kontekst. Jeg var opptatt av om og hvordan kunstneren kunne ha utbytte av å observere og delta i barns lek med hennes kunstneriske ideer som skulle presenteres som uferdige papirformer. Ville det gi henne positive erfaringer og oppleves som en ressurs for den videre kunstneriske prosessen? På hvilken måte ville hun være interessert i barnas lek og utforskning av

papirformene når det vanligvis ikke er noe hun har fokus på? Hva slags kunstneriske spørsmål og utfordringer ville oppstå på bakgrunn av disse erfaringene? Fordi prosjektet hadde en eksplorerende design, ble utforskning og erfaring underveis avgjørende for utformingen av prosjektet.

BARNAS MØTE MED PAPIRFORMENE – FORBEREDELSE OG KONFLIKT

Før barna skulle komme på besøk, hadde Roland hengt opp kremmerhusliknende papirformer i taket og langs veggen på en stor eikekub som var plassert i det rommet der hun skulle lage sitt stedspecifiske kunstverk. Denne kjegleformen har hun brukt i tidligere kunstverk, for eksempel i *Paper Drawing #10*, vist i Kunstnernes Hus ved høstutstillingen 2014, og den var et naturlig kunstnerisk utgangspunkt for henne.

Vi hadde på forhånd informert de barnehageansatte som var med barna om at intensjonen med besøket i BARNAS Kunstmuseum var å se etter hva barna ble fascinert av og nysgjerrige på i møte med de kunstneriske skissene. Vi voksne skulle derfor ikke styre barna inn på et bestemt opplegg, men vi skulle se hvordan barna forholdt seg til rommet og de verkskissene som var der ved å la dem utforske det på egen hånd. Med slike åpne rammer var vi innforstått med at vi tok en risiko med tanke på at papirformene kunne bli endret i møte med barnas spontane lek. Dette hadde vi derfor avklart med kunstneren i forkant.

Det var med stor spenning vi åpnet døra til BARNAS Kunstmuseum og ønsket velkommen til en barnegruppe på sju barn i alderen to år. De gikk inn i rommet med små skritt, kikket først rundt i rommet. Noen av barna gikk mellom papirkjeglene som dannet en slags papirvegg på eikekuben. Andre barn gikk inn i kubens og kikket opp på kjeglene som var festet i taket på kubens. Enkelte barn ble stående utenfor kubens og kikket på papirinstallasjonen, litt på avstand. Vi voksne som var til stede i rommet, plasserte oss utenfor kubens og kikket på barnas aktivitet mer enn vi deltok i utforskningen og oppdagelsene til barna. Etter en liten stund fikk et av barna tak i en av kjeglens som hang fra taket, og dro i den slik at den løsnet fra festet. Barnet begynte å slå og dunke papirkjeglen mot gulv og vegger, og kjegleformen ble etter hvert deformert og ødelagt. Flere barn ble nysgjerrige og interessert i denne utforskningen, og plutselig var mange barn med. Flere kjegler ble revet ned og aktiviteten utviklet seg til en fysisk lek der barna hoppet på og rullet seg rundt med og i papirformene. Det var mye lyd, bevegelse, latter og smil fra barna. Da leken var over, var det ingen papirkjegler igjen i rommet, og papiret lå spredt utover gulvet (Liene, 2017, s. 37).



FIGUR 9.2 Barn i målgruppa to år utforsker kunstneren Marit Rolands ideskisse, underveis i hennes kunstneriske prosess. Foto: Anne-Mette Liene

FØLELSER OG UTFORDRINGER

Jeg opplevde usikkerhet og fysisk ubehag underveis da jeg observerte barnas utforskning som plutselig eskalerte til en fysisk lek preget av høyt energinivå. Jeg oppfattet at det var utfordrende for både meg og de andre voksne i rommet å forholde oss til rammen vi på forhånd hadde satt om at barna skulle få utforske uten at vi voksne styrte leken. Flere voksne henvendte seg til både kunstneren og oss prosjektledere for å spørre om de skulle gripe inn. I boka *Med kjærlighet til publikum* (2010) diskuterer Hernes, Os og Selmer-Olsen omsorgspersoners betydning for barns kunstopplevelser. De peker blant annet på hvordan voksnes tilstedevæ-

relse i situasjonen har påvirkning på barna (Hernes et al., kap. 7). Jeg oppfattet at vi voksne ble både overrasket og usikre i situasjonen, og det førte til en uro i rommet. Reaksjonene fra oss voksne, tror jeg, påvirket barnas lek til å bli mer energifull. Vår plassering *utenfor* kubene førte også til at barna fikk en egen plass å boltre seg på, som om de fikk en scene i rommet, og vi voksne en tilskuerplass. Ut fra mitt teaterfaglige ståsted oppfattet jeg at vårt fokus og vår oppmerksomhet mot barna ble som en slags «applaus» til hendelsen, forsterket gjennom måten vi plasserte oss på og tilstedeværelsen vår i rommet (Feltnotater, Liene, 2015 [upublisert]).

Det ble et følelsesmessig kaos da jeg på den ene siden observerte barns frydefulle lek, samtidig som leken deres med papirkjeglene førte til at kunstnerens ideskisser gikk i stykker. Det oppstod utfordringer og dilemma for meg å være tett på den kunstneriske prosessen. Tone Pernille Østern påpeker at «skillet mellom kunst og kunstner, forsker, forskningsdeltaker og forskningsmateriale ofte er svært vanskelig å trekke» (Østern, 2017, s. 20). Jeg hadde flere roller i prosjektet, og på dette tidspunktet kom jeg i en rollekonflikt. Barnas lek kolliderte med verdien av papirskissene som kunstneriske ideer i en kunstners prosess. Jeg kjente på ansvaret for at barna ikke forholdt seg til denne dimensjonen. Min følsomhet og usikkerhet var i stor grad knyttet til kunstneren. I nærhetsforskning, som jeg mener kjennetegner dette prosjektet, «krever høy grad av refleksivitet, og etiske perspektiver blir viktige» (Østern, 2017, s. 17). Jeg var redd for at Roland syntes vi prosjektledere hadde satt rammer som ikke ivaretok og respekterte henne som kunstner.

Jeg ble involvert både emosjonelt og relasjonelt. Jeg var personlig påvirket av konteksten siden jeg hadde vært fysisk til stede i rommet og kjent på det ubehaget som hadde oppstått. Østern skriver om «propeller» som kan gi både drivkraft, motstand og retning i de metodologiske valgene når man forsker med kunsten (Østern, 2017, s. 13). Nærhet, kropp og kontekst er blant begrepene hun trekker frem når man skal ta valg som er knyttet til det hun i sin artikkel omtaler som metodologiske stabiliseringspunkter som har sitt utspring i aesthesis, det sanselige (Østern, 2017, s. 13). Hun peker også på at «det å forske med kunsten nesten alltid setter i sving, eller hviler på, kroppslig kunnskap, hos forskeren selv og/eller hos forskningsdeltakerne» (Østern, 2017, s. 17). Hvordan kunne denne kroppslige erfaringen skape både drivkraft og retning?

SAMARBEIDSRELASJON SOM RESSURS

Roland uttrykte etter hendelsen at hun var usikker på veien videre i forhold til den kunstneriske prosessen. Hun lurte også på om vi prosjektledere opplevde at hun ikke hadde innfridd våre forventninger. På grunn av premisset om åpen samar-

beidsform mellom kunstnerne og oss prosjektledere ble det naturlig og viktig med en felles refleksjon umiddelbart etter besøket av barna. Det gav oss en mulighet til å se på hendelsen ut fra ulike faglige perspektiver. Som teaterpedagog og prosjektleder var det viktig å løfte frem rammene rundt besøket som jeg mente hadde betydning for hva som hadde utspilt seg. Det ble viktig for den videre prosessen at hendelsen og opplevelsen fikk synke inn hos alle involverte. Behovet for å finne en løsning for veien videre meldte seg hos meg som prosjektleder for å moderere usikkerheten som vi kjente på. Men i stedet ble det viktig å stole på at det ved hjelp av *tid* kunne modnes nye veier for den videre prosessen, og på den måten unngå at man gikk inn i konstruerte løsninger for å sikre at prosjektet ble gjennomført (Liene, 2017, s. 39). Samtidig stod vi helt klart foran en krevende utfordring fordi involvering av målgruppa hadde utløst en konflikt i den kunstneriske prosessen. Kunstneren måtte finne en ny vei. Kunne hendelsen brukes som en ressurs i den videre prosessen?

HENDELSEN – EN NØDVENDIG ERFARING

Denne hendelsen ble en konfliktfylt opplevelse både underveis og i etterkant av møtet med barna. Jeg ble både mentalt og fysisk sliten. Jeg erfarte det Østern påpeker i sin artikkel:

Man trenger å ivareta både egen sikkerhet når man er ute på feltet/i praksiser, være klar over de sterke emosjonelle prosesser man kan komme til å sette i gang, få innsyn i og trekkes inn i, samt håndtere den utmattelse man ofte kan oppleve fordi prosessene er nærgående, altopplukkende, sterkt relasjonelle og vanskelige å legge fra seg når man ikke «er på jobb». (Østern, 2017, s. 18)

Min første reaksjon da barna forlot museet, var at jeg følte *ansvar* for hendelsen og at jeg kunne ha *forhindret* situasjonen. Jeg ønsket på det tidspunktet at situasjonen og opplevelsen hadde vært unngått. Jeg så ikke at hendelsen innebar kvaliteter og var en verdifull og nødvendig erfaring.

Selv om involvering av barn var kjent for meg, var konteksten ny. Den kunstneriske ideen eller utformingen tilhørte en kunstner. Jeg måtte gi fra meg kontrollen. Jeg møtte rommet kunstneren hadde utformet på lik linje med barna. Jeg hadde ingen kunnskap eller erfaring med papirmaterialet i forhold til hva det kunne tåle av berøring. Det gjorde at jeg tok en annen posisjon og var mer tilbakeholden enn det jeg vanligvis pleier. Da den grenseløse leken oppstod, ble jeg likevel utfordret som pedagog og prosjektleder. Umiddelbart og ubevisst reagerte

jeg følelsmessig og tankemessig som pedagog, men lot være å gripe inn i situasjonen. I ettertid ser jeg på dette som et kritisk og avgjørende punkt. Mine ulike roller og faglig kompetanse kunne i dette tilfellet ha hindret og blitt en begrensning og ikke en ressurs for den kunstneriske prosessen. Vi erfarte at overføring av arbeidsform mellom ulike kontekster medfører nye erfaringer og utfordringer. Det ble viktig ikke å insistere på mine tidligere erfaringer, men stille meg åpen og forholde meg til nye dimensjoner innenfor nye fagområder.

Vi erfarte hva som *kunne* skje hvis barna fikk fritt spillerom. Kunstverket skulle stilles ut på et kunstmuseum der publikum har tilgang til verket også utenom organisert omvisning. Det måtte derfor utføres på en måte som kunne tåle at barna var der uten voksne. Denne dimensjonen var jeg ikke bevisst på i starten av prosjektet. Dette er noe jeg vanligvis ikke trenger å forholde meg til. I mine teaterprosjekter tas de scenografiske elementene bort når forestillingen er over.

BETYDNING FOR KUNSTNERISK PROSESS?

Vi erfarte at barna ødela ideskissene som hadde blitt presentert for dem. Kunne hendelsen brukes som en ressurs for den videre kunstneriske prosessen? Roland hadde startet i kjegleform, som hun hadde brukt i flere av sine tidligere kunstverk. Det var nærliggende å tenke at kunstverket etter denne hendelsen måtte løftes i en høyde der det ikke var mulig for barna å berøre verket. Samtidig var det et ønske om å lage et kunstverk som kunne gi barna mulighet til å oppleve og møte det på en sanselig og kroppslig måte, slik det er naturlig for denne aldersgruppa å være i og oppdage verden på. I boka *Med kjærlighet til publikum* (Hernes et al., 2010) skriver forfatterne: «Typisk for aldersgruppen er at de gjerne utforsker gjenstander fysisk og motorisk. Gunnvor Løkken [1996, AML] fremhever det kroppslige hos barn i denne alderen, og sier det så sterkt at barn ikke har kropp, men er kropp» (Hernes et al., 2010, s. 84). Ville konsekvensene av den konfliktfylte erfaringen med målgruppa bli pedagogiske føringer og virke hemmende på Rolands kunstneriske frihet? Kunstneren uttrykte usikkerhet i forhold til veien videre.

Motstanden hun opplevde hos seg selv i sin egen kunstneriske prosess, løste hun ved å gå tilbake til den arbeidsformen som hun vanligvis bruker. Hun måtte være i roen og konsentrasjonen som kunstner, som fører henne inn i den tilstanden der hun kan la materialet og rommet bestemme (Refleksjonsnotat, Liene & Roland, 2016 [upublisert]), men nå med den nye erfaringen hun hadde med seg fra møtet med barna. Hun la bort kjegleformen og brukte barnas energi fra hendelsen til å gå løs på papiret. Denne prosessen førte til at hun, som hun selv kaller det, skapte et verk «med autoritet». Hun utdyper dette på følgende måte: «Å skape et verk

med autoritet er for meg å legge bort alle føringer, å jobbe med en fenomenologisk tilnærming, hvor min tilstedeværelse i rommet og materialene bestemmer. Bortenfor språk, nærmere en tilstand» (Roland i refleksjonsnotat, Liene & Roland, 2016 [upublisert]). På dette tidspunktet i prosessen ble det viktig å legge vekk ideer som ble styrt og begrenset av tanker om hvordan vi kunne unngå at verket skulle bli ødelagt i møte med barna. For meg som prosjektleder ble det viktig å gi henne kunstnerisk frihet, vise henne respekt blant annet gjennom *tid* og *rammer* til å styre sin egen kunstnerisk prosess frem til ferdigstilling av verket. Vi endret derfor planen vår til at hun *ikke* skulle ha flere møter med målgruppa.

I etterkant av utformingen av verket *Paper Drawing #16* peker Roland på viktige perspektiver på hvordan kunstnerens tvil og usikkerhet til utstillingskontekst kan ha betydning for publikums møte med og forhold til uferdige kunstverk de blir presentert for. I et refleksjonsnotat uttrykker Roland at hennes erfaring er at et halvhjertet kunstverk blir gjennomskuet enten betrakteren er to eller 80 år. Vi reflekterte over hvordan kunstnerens tvil og usikkerhet kom til uttrykk i ideskissene, og hvordan dette kan ha bidratt til barnas måte å møte dem på. Når kunstneren ikke presenterer verkskisser med overbevisning, er det kanskje ikke å forvente at publikum gjør det. Roland uttrykker dette perspektivet på følgende måte:

Et halvhjertet «test» kunstverk som henger og dingler «tar» ikke rommet, slik verkene mine ofte gjør. Dette så jeg så godt da det endelige verket kom opp og barna ikke ødela verket. *Paper Drawing #16* ble skapt med mye energi og autoritet, noe som speiles i verket, og da forholder også barna seg til dette. De prøver ikke å rive ned og ødelegge, de vil heller finne ut, komme bak-under-rundt. Jakte på lyset. Veldig spennende erfaring! Og oppsummert forteller dette noe svært viktig: Undervurder aldri ditt publikum. Mener du det du sier i kunsten din, vil betrakter, om dette er en kritiker eller en to-åring, med stor sannsynlighet ikke rive det ned! (Roland i Refleksjonsnotat, Liene & Roland 2016 [upublisert])

Da hun gikk tilbake til sin egen arbeidsform, ble det, som hun selv uttrykte det, skapt et verk med autoritet, som førte til andre reaksjoner hos barna. Erfaringen gjorde at hun gikk en ny vei med utformingen av verket, men arbeidsformen og verktøyet hennes forble de samme uavhengig av alderen til publikumet. For meg peker dette på en spennende dimensjon i våre ulike tankesett.

Hun måtte gå i en annen kunstnerisk retning. Hun var opptatt av at hennes kommende verk skulle behandles likt med alle andre arbeider, og ikke ilegges pedagogiske føringer, bortsett fra eventuelle behov for sikkerhet. «Kidsa skal få et like

genuint verk som alt annet jeg lager!» (M. Roland, personlig kommunikasjon, 26. november 2015). Som prosjektleder kunne jeg i prosessen til Roland observere at hun etter møtet med barna tok i bruk papirmaterialet på nye måter og la bort kjegleformene. Ut fra et prosjektleders perspektiv var det spennende å se en utvikling fra en kunstner uten erfaring med målgruppa, som nå gikk inn i skapende prosesser der erfaringen med målgruppa var til stede i bevisstheten hennes.

Ut fra den opprinnelige planen skulle verket vises frem for prosjektbarnegruppa før endelig ferdigstilling, men det tok vi bort. Kunstneren hadde ikke behov for flere tester med målgruppa. Det respekterte vi. Vi imøtekom hennes ønske om å trekke seg tilbake i denne fasen av monteringen. Et av premissene var at vi skulle ha en åpen dialog underveis, som ville gi muligheter og grunnlag for felles refleksjon. Jeg var usikker på om jeg fikk være til stede i denne delen av prosessen. Men jeg fikk lov til å være observatør i rommet, og gjennom egen tilstedeværelse og sansing fikk jeg nærhet til hennes fysiske bevegelser og utforming av verket. Dette ble et viktig materiale for utformingen av det performative uttrykket som jeg senere skulle lage med utgangspunkt i Rolands kunstverk.



FIGUR 9.3 *Paper Drawing #16* av Marit Roland. Foto: Marit Roland

PAPER DRAWING #16

Det ferdige verket til Marit Roland, *Paper Drawing #16*, ble utformet som en stedsspesifikk papirinstallasjon. Det inngår i en pågående serie papirinstallasjoner der Roland jobber med det hun liker å kalle tredimensjonale tegninger der papir, form, rom og bruk av lys står sentralt. I avslutningsrapporten vår til Kunstløftet blir verket videre beskrevet slik:

Med kuben som bærende prinsipp ligger papiret oppå og rundt og nærmest sluker kuben som en stor papirtornado. Roland har jobbet i store bevegelser og formet papiret på en ekspressiv måte, som også tåler at barn setter sine spor igjen i arbeidet. Barna kan krabbe inn under og rundt inne i verket og oppleve det fra ulike sider. (Rapport, Liene & Mortensen, 2016 [upublisert])

Kunstverket fikk et uttrykk som ivaretok og inspirerte barna til å utforske papirinstallasjonen gjennom kropp og sanser. Verket ble stående i ni måneder, uten spor av ødeleggelser. Da det ble demontert, var det på grunn av naturlig slitasje etter vennlige spor av barnas bevegelser. Det var også kunstnerens egen vurdering ettersom papirmaterialet hadde mistet sin spenst etter disse månedene, såkalt materialtretthet. Verket skapte også nysgjerrighet blant det øvrige publikummet. Mange voksne gikk inn i BARNAS Kunstmuseum for å se og oppleve *Paper Drawing #16*. Vi erfarte dermed at Rolands kunstverk skapte interesse og kommuniserte uavhengig av alder, om de var 2 eller 80 år. Jeg vil legge til at *Paper Drawing #16* vakte interesse både i nasjonale og internasjonale sammenhenger, og at fotodokumentasjon av verket har blitt publisert i ulike medier (Jungbauer, 2016; Næsheim, 2017).

Forholdet mellom den fysiske leken og opplevelsen av kunst var, som tidligere nevnt, en interessant problemstilling ut fra utformingen av BARNAS Kunstmuseum. Temaet har tidligere blitt belyst av Kristine Kolloen Nilsen i hennes masteroppgave *Lekeplass eller kunstmuseum? En undersøkelse av samspillet mellom lek og formidling i BARNAS Kunstmuseum på Sørlandets Kunstmuseum* (Nilsen, 2015). Jeg opplevde at Rolands kunstverk både ivaretok og skapte muligheter for målgruppas kroppslige tilstedeværelse og utforskning av rom. Hun skapte et kunstverk på en slik måte at barna kunne berøre verket, og der små spor etter deres bevegelser og forflytninger i papirinstallasjonen tilførte verket verdi.

AVSLUTNING

For meg var det uvant å samarbeide med en kunstner som verken hadde erfaring med eller interesse for den konkrete målgruppa. Etter mange år med undervisning i barnehagelærerutdanningen og med egne forskningsprosjekter rettet mot denne aldersgruppa, har dette blitt en naturlig og selvfølgelig interesse for meg og dem jeg jobber tett sammen med. Kunstneren Marit Roland fikk en verdifull erfaring i møte med målgruppa underveis i prosessen. Jeg hadde forestilt meg at hun, etter ferdigstillelse av verket, hadde interesse av å være med på en omvisning til Mortensen og meg for målgruppa for å se og oppleve hvordan kunstverket ble en del av et performativt uttrykk, og ikke minst se barnas møte med det ferdigstilte kunstverket *Paper Drawing #16*. Jeg ble først litt skuffet over at hun ikke hadde behov for det. Men da jeg spurte henne om hvorfor, var svaret at hun likestilte barnepublikummet med andre publikumsgrupper (Refleksjonsnotat, Liene & Roland, 2016 [upublisert]). Det peker på en holdning om at barn skal tas på alvor på lik linje med annet publikum. Hennes fokus som kunstner er å skape kunst, og når verket er ferdigstilt, tar kunstformidlere seg av kontakten med publikum. Slik ble det også i dette prosjektet. Målet var ikke at vi skulle skape en felles interesse for målgruppa, men at vi skulle skape et prosjekt ut fra målgruppetenkning. En viktig dimensjon var at kunstneren gjorde seg en helt ny erfaring ved å stille seg åpen for å slippe målgruppa inn i den kunstneriske prosessen, uten å forlate sin egen arbeidsform og integritet som kunstner.

Målgruppetenkning var et premiss i dette prosjektet. Uten premissene om definert målgruppe og i tillegg involvering av målgruppa underveis i den kunstneriske prosessen, hadde ikke den omtalte hendelsen oppstått. Uten denne hendelsen hadde vi ikke fått erfaringen – som i første omgang utløste en konflikt, men der konflikten fikk betydning for den videre kunstneriske prosessen og utformingen av det stedsspesifikke verket *Paper Drawing #16*. Selv om det var en følelsesmessig krevende opplevelse og en erfaring for alle som var involvert, fikk vi ved å slippe kontrollen og ta en risiko oppleve det «verste» som kunne skje. Og heldigvis fikk vi oppleve dette underveis, før verket var ferdigstilt.

Roland har uttalt at hun ikke ville ha vært foruten denne erfaringen med barna, men har likevel ikke hatt behov for å slippe barna inn i en kunstnerisk prosess igjen. Hun har i felles refleksjoner uttrykt at det hun lærte, trenger hun ikke å lære igjen. Hun påpeker også at det hun lærte av denne erfaringen handler om hvor viktig det er med autoritet i verket, om ikke å undervurdere sitt publikum, ikke være for høflig og ikke la seg lede. «Det har tydeliggjort at min rolle som kunstner er konstant uavhengig av hvem som måtte oppleve kunsten min. Jeg hadde ikke blitt dette bevisst uten å ha latt kunsten min bli 'utsatt for barn'. Jeg fikk en direkte, ren

og umiddelbar reaksjon på skissen» (Roland i refleksjonsnotat til Liene & Roland, 2016 [upublisert]).

At hun ikke ønsker å slippe barna inn i prosessen igjen, har jeg forståelse for. Men siden denne hendelsen hadde betydning for utformingen av verket, ville det heller ikke være overraskende om hun så det som en mulighet i en annen sammenheng. Dette skiller seg fra og blir en kontrast til min arbeidsform i teatersammenheng der jeg vektlegger erfaringer i møte med referansegruppa ettersom innholdet og konteksten i et hvert kunstnerisk prosjekt vil være ny. Dette understreker at den tverrfaglige samarbeidsrelasjonen førte til at vi utviklet kompetanse og ny erfaring sammen, uten å forlate den faglige tradisjonen hver enkelt av oss involverte befinner oss innenfor. Vi beholdt en spennende dynamikk fordi vi gikk ut av prosjektet med en ny tverrestetisk erfaring der involvering av målgruppa fikk betydning, i tillegg til faglig kunnskap, for utformingen av kunstverket *Paper Drawing #16*, uten å forlate arbeidsform og faglig ståsted.

Motsetningene mellom oss ble en kvalitet og gav oss en mulighet til nye erfaringer og oppdagelser. Jeg vil avslutte med å vise til at Marit Roland har uttalt at den konkrete erfaringen har blitt en ressurs i hennes videre arbeid. Da hun, i 2018, skulle demontere *Paper Drawing #24* i Haugesund Kunstforening, inviterte hun et begrenset publikum i ulik alder inn i kunstverket. De fikk fritt spillerom til å gjøre hva de ville, og hun definerte dette som en performance – *End of Paper Drawing #24* (Roland, 2018). Hun understreker at dette hadde hun ikke gjort uten den erfaringen hun gjorde seg i BARNAS Kunstmuseum.

LITTERATUR

- Abusdal, J., Andersen d.y., R., Aurebekk, B., Avenstroup T., Haugen, K. A. Bang, J. ... Aasan, Ø. (2011, 11. juni). Hva Cultiva må gjøre. *Fædrelandsvennen*. Hentet fra <https://www.fvn.no/mening/i/dzaAA/Hva-Cultiva-ma-gjore>
- Cultiva. (u.å.). Satsingsområder. Hentet fra <https://www.cultiva.no/satsingsomraader/satsingsomraader/>
- Guss, F. G. (2015). *Barnekulturens iscenesettelser I: Lekens dynamiske verdener*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Hernes, L., Os, E. & Selmer-Olsen, I. (2010). *Med kjærlighet til publikum: Kunst for barn under tre år*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Jungbauer, J. (2016, 22. mars). Abstract Paper Art by Marit Roland, IGNANT. Hentet fra <https://www.ignant.com/2016/03/22/abstract-paper-art-by-marit-roland/>
- Kulturrådet. (u.å.). *Kunstløftet 2008–2015*. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/kunstloftet>
- Liene, A.-M. (2010). I en boble. *Barnehagefolk*, 27(2), 12–14.

- Liene, A.-M. (2012). *Cellodans: En forestilling for barn i alderen 0–3 år* [Teaterforestilling]. Kristiansand: Bobleteateret. (Urframføring: Odderøya barnehage 1. oktober 2012.)
- Liene, A.-M. (2017). Motstand som kvalitet? *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 54(1), 36–39.
- Nilsen, K. K. (2015). *Lekeplass eller kunstmuseum? En undersøkelse av samspillet mellom lek og formidling i BARNAS Kunstmuseum på Sørlandets Kunstmuseum* (Masteroppgave). Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Næsheim, E. (2017, 28. august). Stavanger – galleri invitert til Russland. *Stavanger Aftenblad*. Hentet fra <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/LK4W1/Stavanger-galleri-invitert-til-Russland>
- Roland, M. (2018). *End of Paper Drawing #24*. Hentet fra <https://maritroland.wordpress.com/end-of-paper-drawing-24/>
- Østern, T. P. (2017). Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(5), 7–27. <https://doi.org/10.23865/jased.v1.982>

10

Bang drums until the cement softens¹

International music collaboration in Palestine

SOLVEIG KORUM

ABSTRACT There are many possible readings of a music project taking place in a territory under occupation. By paying attention to the context, values and interests of actors involved in the Music Collaboration between Palestine and Norway (2002–2017), this chapter uses Boltanski and Thévenot’s framework of justification to examine possible narratives of the project. Three main narratives stand out, namely, a civic, inspirational and (development) industry one, all of which are tightly interwoven.

KEYWORDS Palestine | music | multi-agency collaboration | legitimacy | international development

SAMMENDRAG Det finnes mange nyanser og mulige tolkninger av et musikkprosjekt som foregår på okkupert territorium. I dette kapitlet brukes Boltanski og Thévenots legitimeringsteori for å analysere musikk samarbeidet mellom Palestina og Norge (2002–2017). Tre fremtredende narrativer, som alle er sterkt sammenvevde, diskuteres i teksten: musikk som palestinsk motstand, musikk som inspirasjon og musikk som et verktøy i internasjonal bistand.

NØKKEWORD Palestina | musikk | flerpartsamarbeid | legitimitet | internasjonal bistand

1. Hind Shoufani, in Habjouqa, 2015, p. 11.

INTRODUCTION

This chapter explores the role of international music collaboration in a territory under occupation. The scope of my research is at the intersection of art practice, activism, and international aid and politics.

Art can be a strategy for survival in zones of conflict. It can serve as a coping mechanism and can renew lost hope; it can support resistance and rebellion (Urbain, 2008; Naidu-Silverman, 2015; Howell, 2016 and 2017). With constant oscillation between history and tradition, innovation and change, power and resistance, and individual expression and the interests of the collective (Kanaaneh, Thorsén, Bursheh & McDonald, 2013), there are many possible readings of an art project taking place in a territory under occupation. In this chapter, I present a study of a Norwegian state-funded music collaboration between Palestine and Norway (2002–2017, hereafter the Music Collaboration) where two organizations, Sabreen² and Concerts Norway (CN),³ have spent more than 6.6 million USD⁴ from the development and regional allocation budget of the Norwegian Ministry of Foreign Affairs (MFA) to provide music training to Palestinian teachers, concert opportunities for children and youth, and artistic development for local artists.

The main objective of the chapter is to map out how the backdrop of the Israeli-Palestinian conflict, international development strategies and the humanitarian needs of the Palestinian people impact the organizational, educational and artistic content of this Music Collaboration. By paying attention to the context, values and interests of actors involved in the project, the study relies on ethnographic methods to examine and discuss possible narratives of the Music Collaboration. When considered through the analytical lens of Boltanski and Thévenot's framework of justification ([1991] 2006), three main narratives of the project emerge: The discernible music as resistance narrative is set against narratives of inspirational partnerships and arts in foreign (aid) policy. These narratives, tightly interwoven, impact the Music Collaboration in very distinct ways. The project offers opportunities for identity work and activism in Palestinian primary schools, and artistic partnerships as well as strategic organizational and civic development. Yet, this study shows that many tensions remain and, in the absence of a permanent political solution in Palestine, there is reason to question whether such projects *really*

-
2. Sabreen is a Jerusalem-registered NGO conducting non-profit musical activities related to community building and education.
 3. Concerts Norway (1968–2016) is a Norwegian governmental organization whose main task was to provide live music to schoolchildren.
 4. NOK at rate 8.5 to USD.

make a profound difference. This reality notwithstanding, the redemption – the soothing – provided by musical training and practice should not be underestimated in this context, nor should the stimulated relationship between Palestinian children and their heritage.

METHODOLOGY

I have approached my research question primarily from an ethnographic point of view. I have done fieldwork and conducted semi-structured interviews in Jerusalem, Bethlehem, Nablus and Ramallah on two occasions,⁵ and I have interacted with musicians and administrative representatives of Sabreen who have toured in Norway.⁶ As a previous employee of CN's international department, I have also followed this project closely through colleagues in the period 2008–2016, yet I have never been involved in project development or management myself. Before writing this book chapter, I have consulted all project documents, reports and external evaluations of the Music Collaboration.

A REFLEXIVE PROCESS OF ANALYSIS

My professional background from the music and development field has provided me with useful insights, but also created biases and blind spots in dealing with the mentioned material (Mosse, 2005; Halvorsen, Johnsen & Repstad, 2009). I am furthermore conscious that my gaze upon this project and understanding of its mechanisms can never be entirely free from the (colonial) images that we nourish about this region in the West (Said, 1978; Spivak, 1988; Bhabha, 1994). I can never escape from my white, Norwegian middle-class background that puts me in the position of being a potential coloniser; not in the physical sense of the word, but because of the conceptions on which I am basing my datacollection and analysis. In order to remedy this, I have exchanged drafts of this chapter with Palestinian colleagues prior to publication, and I am grateful for corrections and nuances received from them. Karl Weick's tool and theories of "sensemaking"

5. I spent two weeks in Palestine in February and March 2017 and two weeks in September 2018 with the sole objective of conducting fieldwork for my PhD. I have previously visited the area as an employee of CN, where I attended the *Saama* international conference for music education in Bethlehem in December 2014.

6. My main body of informants consists of twenty-three people with various links to the project. Nine of these are cited in the current text; see list at the end of the chapter.

(Weick, 1995) have also been of great use to me. Sensemaking emphasizes the *actor's own* creation of narrative – the way people *themselves* make retrospective sense of the situations in which they find themselves. By giving space to the voice of Sabreen, to other Palestinian cultural actors around this group and also to their Norwegian partners, I aim to highlight the complexity of this music project in a state of conflict.

THE CONTEXT

Palestine has been under Israeli occupation for more than seventy years. This shall not be regarded as mere context for the musical project, but rather, as suggested by Georgina Born (2012, in Boeskov, 2017, p. 1), the “context is folded into the musical experience”. The context encompasses both the physical and intellectual landscape in which the project takes place, and establishing this landscape is the aim of this section.

HISTORICAL CONTEXT

In 1948, the majority of Palestinians were forced to leave their territory. This is referred to as *Al-Nakba* – literally, “the catastrophe” (Tuastad, 2014). The Nakba was followed by other defeats, and increased frustrations lead to riots, attacks and suicide bombings during the first Intifada from 1987 to 1993. After years of violent clashes, strikes and boycotts, the two parties met for negotiations. The Oslo Accords⁷ seeded hope on both sides. Yet, unable to resolve some key issues, it became clear that lasting peace was not in sight. A second Intifada was launched from 2000 to 2005. The hopeless situation not only occurred because of the Israel-Palestine conflict, but was also caused by lack of unity between Palestinians themselves (Tuastad, 2014, pp. 70–84): The malfunctioning of the Palestinian Authority (PA) and divisions between the Hamas-led Gaza and Fatah-led West Bank constituted a deadlock to unity. Separate Palestinian governments are the reality even today, and Gaza is still physically closed off from the rest of the territory. The PA is regularly accused of corruption, and several of my informants complained about the confusion of whose interests they actually represent. This position is also reflected in Jakobsen (2010, p. 71), where the view is stretched to the extreme: “The next intifada will not be against Israel, but the PA”. Tuastad (2014) largely attributes the explanation of this to the failure of the Palestinian Liberation Organ-

7. Oslo I was signed in 1993, Oslo II in 1995.

isation (PLO) and how, supposedly, they never managed the transition from being a resistance movement to becoming nation-builders. Building society takes a different mentality and different skills than fighting against the oppressor.

Hence, Palestinians have suffered under external occupation from Israel, but have also seen great divisions among themselves. These divisions are political, as well as economic, social and cultural. Additionally, they are divided by their attitudes toward the international community, who have played a significant role in the conflict since its inception.

NGO-IZATION OF SOCIETY AND DOMINANCE OF FOREIGN AID TO PALESTINE

Since the Oslo Accords, there has been a significant “NGO-ization” of the Palestinian society (Jad, 2007). The Music Collaboration must be read in this aid context, even though the Norwegian partner, CN, does not have the traditional features of an international NGO (Lewis, 2014). In the Palestinian territory, however, CN has taken roles and responsibilities similar to those of an international NGO, notably because project management and funding have been carried out within a *development* framework. The term “development” has traditionally been understood and measured in economic and structural terms (Schuurman, 2000; Escobar, 2001), yet the UNESCO report “Our Creative Diversity” (1996) offered fundamentally new perspectives in development thinking. It not only emphasized how culture conditions all human activity, but it also moved culture to the centre stage when meeting societal challenges of the post-Cold War era. As a direct consequence of this report and an increased focus on culture and development in international policy, UNESCO adapted in 2001 a Universal Declaration on Cultural Diversity. This document was followed by a binding legal instrument from UNESCO (2005) in which it was stated that “Parties shall endeavour to integrate culture in their development policies at all levels for the creation of conditions conducive to sustainable development”. In this framework, culture is understood both as a means and a goal in itself. The Music Collaboration between Palestine and Norway incorporates both these perspectives, and later in the text, I will return to the weighting of them.

FOREIGN AID: DESTRUCTIVE TO LOCAL IDEALISM?

Western powers have been particularly supportive towards cultural development in Palestine since the second Intifada. I will later explore potential strategies behind this investment and different ways of interpreting it, yet to give the reader

an idea about the amount of money put into the cultural development of Palestine from 2006 to 2010, Norway alone has granted 10 million USD to diverse cultural and sports-related projects (NORAD, 2011, p. xi). I have been unable to confirm the total sums of cultural assistance to Palestine from other Western countries, yet Jakobsen (2010, p. 94) states that “there are very few projects that are not in some way or another in collaboration with foreign NGOs or state departments [...] It is my impression that there isn’t much going on, at least in the cultural sphere, which is truly independent and locally controlled”.

This needs to be understood in relation to a wider context of Palestine as one of the most donor-supported societies in the world. Much activity, i.e. provision of public services as well as social movements and civic life, is built on the support of foreign aid. At first glimpse, the proliferation of NGOs and inflow of foreign money may seem positive, yet Jad (2007) takes a different position and argues the contrary. According to her, the proliferation of NGOs and foreign support to Palestine possibly leads to a lower genuine civic engagement, an argument she illustrates by the progressive de-politicisation of the women’s movement in Palestine: After the peace process in the 1990s, “the dual dynamics of statebuilding and NGO-ization led to more fragmentation and demobilisation of all social movements” (Jad 2007, p. 623). The post-Oslo agenda brought with it new structures, development discourses, projects and networks, all making Palestine more “donor-driven, reflecting a Western agenda and representing elite” (Jad 2007, p. 623). Looking to the field of music, this observation is confirmed by Moslih Kanaaneh in *Palestinian Music and Song* (2013, p. 7), who speaks about the “long-term negative impact on culture and socio-political situation of this shift in policy of Western aid to Palestinians” (see also El-Ghadban and Strohm, in Kanaaneh et al., 2013, pp. 175–200). A similar view is held by one of my informants, the director of a Palestinian NGO that works to improve teaching and learning in twenty public schools in greater Jerusalem:

No one wants to give unless they are paid for it [...] The consequence of this is possibly worse in the artistic field than other fields since the arts ideally should be the last stronghold of our [the Palestinian] people. Our culture shall not be dictated or paid for by foreigners. (Conversation in Ramallah, February 2017)

However, in spite of the Music Collaboration possibly being interpreted as destructive to local idealism, several informants add that funding for the arts is much needed in a context where the Palestinian government does not provide

huge finances in this field. They are hence positive to the support to artists and cultural infrastructure, but sceptical to the often-accompanying agendas of the funds.

MAPPING VALUES: INTRODUCING A FRAMEWORK OF WORTH

Where is Sabreen and its collaboration with CN situated in this landscape? To address this question, I find it useful to place the actions and discourses of the two partners into “orders of worth”, a framework of justification established by the French pragmatic sociologists Boltanski and Thévenot ([1991] 2006). By employing six distinct categories, six “common worlds”, namely, the *civic*, *inspirational*, *fame*, *industrial*, *domestic* and *market* worlds, I will discuss the partners’ similarities and discrepancies in their way of apprehending the Music Collaboration and its value(s).⁸

SABREEN PLACED IN A FRAMEWORK OF WORTH

Sabreen started in the 1970s as an informal hub for musical artists and other creative individuals. It developed into Sabreen Association for Artistic Development, a Jerusalem-registered NGO from 1987 with the stated goals of conducting non-profit musical activities related to community building and education. In addition to widespread artistic collaborations and performances, Sabreen conducts instrumental teaching and workshops and is involved in several educational projects in Jerusalem and the West Bank in collaboration with the Palestinian authorities and international partners. Their adapted logo, “music and change”, states the two orders where their discourse and activities are mainly rooted, namely, music belonging to the *inspirational* order, and societal change to the *civic* one. In all of Sabreen’s endeavours, including the Music Collaboration with Norway, they have defined highly idealistic goals of how music activities can contribute to change in individuals and in society:

Learning by Music will increase the cultural literacy of children in schools, an objective towards realizing greater personal identity development, character building, and creating platforms for free expression, all which contribute to the development of a learned, cultured and diversified generation who contributes to the building of the Palestinian nation, practices freedom and democracy. (Sabreen, 2016, p. 1)

8. This framework can serve either as a structure for mapping values or as a theory where the different forms of worth are set up against each other. In the current chapter, I rely on the former function.

Even though these claims are difficult to measure and might appear somewhat overly romantic, they find justification in academic literature (Catterall, 2009; Bamford, 2017) and in an external evaluation of the programme: “the project is relevant to the national priorities as stated in the MoE [the Palestinian Educational Ministry] strategy [...] particularly promoting national identity and citizenship”, a conclusion Millard (2015, p. ii) reached after in-depth interviews with teachers and educational supervisors in Palestine.

In addition to the mentioned justifications from the inspirational and civic worlds, there are also other values and interests in play: Sabreen needs to brand their organization, build a strong network (*fame* order) and engage with many donors in order to survive financially (*market*). The PA provides no state support to cultural NGOs; hence, Sabreen has to compete with similar organizations in the broader NGO landscape of Palestine. Some precision is, however, needed: Even though NGOs in general are “not for profit”, it is not without a hint of truth that several informants (outside Sabreen) speak about “NGO-shops” (Palestinian NGO-leader; Palestinian social anthropologist, interviewed in Ramallah, February 2017). This relates not only to the high competition of funds, but also to the salaries of employees in the NGO sector. This includes the managerial team of Sabreen, where salaries are high compared to the general level of income in Palestine (Sabreen, 2016). The (development) *industry* order is also of great importance for Sabreen, as – in order to access Western project funds – they have to draft their projects according to the rules and policies of the development industry. It is key for them to master development discourse and the very specific concepts in use.⁹ To assure balance and sufficient attention given to the different orders of worth, the organization has put in place a shared leadership structure: To handle the market and industry orders, they have a strong administrative director, George. He has been in this position since 1993 and holds expertise in dealing with large bureaucracies and international funding agencies. To assure legitimacy within the orders of inspiration and fame, they have a charismatic artistic leader, Said, who enjoys a high level of recognition among artists and musical institutions in Palestine (Palestinian social anthropologist; Palestinian actress and cultural activist, conversation in Jerusalem, March 2017). Said was until recently an appointed member of the Palestinian Cultural Fund, operating under the PA-run Ministry of Culture (MoC) in Ramallah. Additionally, both George and Said relate their activities to the civic order, yet from different angles.

9. See for example Cornwall and Eade (2010).

CONCERTS NORWAY AND THE MUSIC COLLABORATION PLACED IN A FRAMEWORK OF WORTH

In which “common world” did Sabreen and CN meet, and how did they go about drafting the Music Collaboration?

As a governmental organization promoting live music in Norway, CN was established in 1968 to serve the country’s cultural rebuilding process after World War 2. At its core, it had a rights-based, dynamic and democratic view of music: By offering school concerts, public concerts and festivals all over Norway, “all who could crawl and walk in Norway would be exposed to live music. The goal was to strengthen national culture and unity through joint experiences and access to high quality music” (former director of international collaboration in CN, interviewed in Oslo, November 2016). The concerts organized by CN aimed at reflecting the culture of Norwegian society, and with the arrival of numerous immigrants during the 1970s and 1980s, the repertoire was expanded with musical expressions from Asia, Africa and South America. In order to build knowledge about these musical cultures, a team from CN travelled widely to countries in (what is now termed as) the global South in order to collect musical material, to network and to invite musicians to collaborative projects in Norway. In 1992, CN established a multicultural music centre in Oslo (*Norsk Flerkulturelt Musikksenter*), and around the same time, they established the first World Music Festival of Scandinavia, *Verden i Norden*,¹⁰ in 1994. CN had good connections to the educational world: From 1989 to 1992, a three-year musical research project was conducted in collaboration with Oslo University, the *Resonant Community*. Based on exposure to various music cultures, they found significant results in identity formation and the activity level of immigrant pupils in the Norwegian school system (Skylstad, in Urbain, 2008, p. 181). Launching around nine thousand concerts per year, CN had solid expertise in production and distribution of various concert formats, with a specific focus on children as the main target group. They furthermore enjoyed large networks in the arts and in education that were of interest to Sabreen. Hence, when the first project proposal was jointly drafted in 2002 after a visit by CN’s director to Palestine, both parties expressed that this was done with the goal to mutually enrich each other in an inspirational “art world”. The art world is defined by Becker ([1982] 2008, p. x) as “the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produce(s) the kind of art works that art world is noted for”. This perspective offered an opportunity for acting as equals in development, or rather

10. This festival exists as an independent foundation today under the name *Oslo World*.

“lifting the collaboration out of development” (administrative head of Sabreen, conversation in Bethlehem, February 2017), as the partners had mutual interest in artistic exchanges, education and civic dialogue. They were, of course, constrained by their respective contexts, stereotypes and the different positions in the MFA/development system, one being the “expert organization from the North” and “agent of the West”, the other “a struggling art organization in an occupied territory” (administrative head of Sabreen), yet the joint values they saw in musical activities and music education and the expertise they possessed in the art world stood out as superior to their respective roles in the development system. Anchoring the project primarily in the art world, and not in the narrow framework of development, opened up a range of alternative doors for the collaboration, a perspective that coincides with what Stupples argues (2011, p. i):

[T]he critical agency of art in the South lies in its ability to stand as an alternative imaginative space to development, one not reduced to development’s crises and deficiencies, and one from which alternative cultural imaginings can be constructed by those usually framed as the “subjects of development”.

In interviews, employees from Sabreen and CN have shared that they perceive music as a path to human flourishing and a tool to form and negotiate identities. Throughout the collaboration, the partners have been curious about each other and what music could mean in different (North and South and conflictual) contexts. They emphasize “music as a tool for positive change” (CN project leader of the Music Collaboration with Palestine, interviewed in Oslo, November 2017), yet exactly *what* this change may look like or *how* “musical systems offer the same rules for everyone” (administrative head of Sabreen) remains unspecified. At the risk of revealing cleavages between the partners, they stick to a general and somewhat romantic language of music as an ultimate tool for creativity and unity. They seem to avoid speaking about music as resistance (see below), and highlight this art form as an aesthetic resource, a psychological, educational and relational tool. Sabreen and CN seem to make no distinction between high and low culture as propagated by, for example, Bourdieu (1984), and were open to include *any* musical genre in the Music Collaboration. The emphasis has nevertheless been on traditional Arabic music and folklore. I will come back to this choice in the last part of this chapter, yet my main purpose of bringing it up in this paragraph is to show that there seems to have been no agenda from CN’s side to impose a musical agenda of the West, no specific “missionary strategy” (Beckles-Willson, 2013, p. 371) where musical forms of the West prevail against local forms of music.

THE VALUES OF PROFESSIONAL AND PERSONAL RELATIONS

In 2017, CN ended its engagement in Palestine due to a new mandate from the Norwegian Ministry of Culture (Kulturtanken, 2017). However, in spite of the organizational commitment ending, regular contact still occurs between individuals in the two organizations. Friendships and loyalties beyond the project parameters have been forged. The image of CN employees as faithful partners with “a strong heart for [their] friends in Palestine” (former director of international collaboration in CN; CN project leader of the Music Collaboration) is recurrent, both among project coordinators who have been involved over many years and among short-term staff who have either been on shorter professional trips to Palestine or worked with artists from Sabreen in Norway. There seem to be a strong sense of solidarity, in which no one – including myself after two fieldwork experiences in Palestine – is left unmarked by the situation. This corresponds with the highest good in the “domestic world”, where loyalty and mutual respect are key values. CN’s international director retired in 2016 but has remained in an unpaid advisory position to Sabreen. Here he explains the reason:

Once you have been in those areas and seen the conditions under which the population live and make music, it is difficult to look at this as merely a job. I have seen the hopelessness of our partners and their families. I have seen how much great talent and huge potential that lay enclosed behind this big wall. I have seen their good and hard work [...] I say to myself, whatever I can do to continue my support, I will do it. (former director of international collaboration in CN)

He further emphasizes that working with Sabreen, for him, is not a matter of looking at them as “underdeveloped”. For the former director and other informants in CN, the real issue is to “relieve pressure [...] showing that someone out there cares about their conditions” and, of course, as mentioned earlier, “to develop artistically interesting and relevant partnerships” (former director of international collaboration in CN).

It derives from this that, rather than being subjects of development (and development’s crises and deficiencies), Sabreen and CN have established a relationship marked by respect, equality and recognition for each other’s competencies in the art world. There is strong solidarity between the partners. Through the Music Collaboration, Sabreen has had access to CN’s toolkit of skills and networks. CN gained valuable access to high-quality Arabic musicians who have toured Norwegian schools and participated in CN programs abroad since 2002. The “paternalism of partnerships” (Baaz, 2005), observed in varying degrees in most develop-

ment projects, is subverted by the reciprocity of the partners and the way the stakeholders of the Music Collaboration perceive each other and work “hands-on” together. More than a one-way experience where expertise is transmitted from the North to the South, the Music Collaboration appears as an exploration of human relationships, of musics (yes, in plural!), and can in this way be seen as an alternative and valuable addition to traditional narratives of development.

MUSIC AND THE CONFLICT(S)

Returning to Georgina Born’s statement about the context being “folded into the musical experience” (in Boeskov 2017, p. 1), this next section will focus on the musical content of the programme, i.e., artistic considerations and genre choices of the Music Collaboration, as well as their intersection with political dilemmas faced in this specific context: How strong is the conception of “music as resistance” compared to the already mentioned narratives about inspirational partnership and art as a strategy for international development?

TO BE OR NOT TO BE AN ACTIVIST?

Prior to the collaboration with Norway and other Western donors, Sabreen functioned as an independent artist collective with one leg in the West Bank and one in East Jerusalem from the early 1980s. It was started during a decade marked by much disappointment among Palestinians. Lost hope and revolutionary spirit characterized their first CD release, “Smoke of Volcanoes” (1984). When the first Intifada started, Said, artistic director of Sabreen, was in his studio and immediately started to compose music. The turmoil eventually led to the release of a second album, “Death of the Prophet”, in 1987. Their third album, “Here Come the Doves” (1994), was coloured by high hopes after the Oslo Accords. With the lack of political follow-up, however, a period of disillusion followed, and “Where to?” was released in 2000. After that, Said talks about “paralysis”, both in musical sound and style: “When you are paralysed, you cannot do anything. This is why it was particularly good to start the collaboration with Concerts Norway in that period. We got new inspiration and musical friends” (artistic manager of Sabreen, interviewed in Jerusalem, March 2017).

Throughout their history, Sabreen has both delivered explicit political musical work against occupation and conducted educational and community music activities without explicit political content. Is it possible, then, to divide Sabreen’s music into one strand that deals with resistance and another strand dealing with community music and education? To determine this, we need to take a closer look

at how resistance is understood and defined. For Karen Abi-Ezzi, “resistance addresses fixed, dominant structures, which through their hegemony constitute the status quo” (in Urbain, 2008, p. 99). Occupation has been the status quo of the Palestinian people for more than sixty years. For Omar Barghouti, a well-known choreographer from Ramallah, “resistance to occupation is the very mode of resistance of people under occupation, shaping and determining all aspects of their lives and all components of their culture” (in Kanaaneh et al., 2013, p. 9). Moslih Kanaaneh argues further in this direction and proposes that the life of an occupied population is inherently comprised of two interrelated components: Subjugation to occupation and resistance to it. “Resistance can be direct and active, or indirect and passive” (Kanaaneh et al., 2013, p. 8). This broad perspective implies that there must be a range of possible forms of resistance. Physically violent demonstrations, strikes, boycotts and refusals to pay taxes are the most visible ones, yet culture in general, and music in particular, are also seen by many as a powerful and symbolic means to stand up against the external oppressor. The following excerpts from the song “Ow Baaden” (which translates as “Now What?”¹¹) exemplifies a musical work by Sabreen where they ask explicit political questions:

You closed off the streets by the hundreds / you sprayed the youth with water
 You killed one thousand, two thousand and more / then what?
 You filled the land with walls, with settlements and arrested children, young
 men and women / every day new collusions, decisions, conspiracies / and then
 what? [...]
 You are God’s chosen people, you portray us as people who ride donkeys
 Oh donkey, help them understand we will not leave this land / and then what?
 We were a people at peace with ourselves / no one among us used to be rude [...]
 The story carries on from one generation to the other / It’s almost as if you were
 watching a movie / The same one, for one hundred years a hundred times a day
 [...] And then what?
 (Sabreen, 2015)

The performance and use of this kind of activist music is, however, something that does not fall under the mandate of the Music Collaboration with Norway: “If this musical material was used in music education and spread in schools”, says a CN project leader, “we would be taking a political role we do not wish to have. As a state-sponsored Norwegian project, we cannot be activists”.

11. English subtitles are available in the video on YouTube (Sabreen, 2015).

This statement is interesting for several reasons, the main one being the distinction between the political and the non-political in this context. If we are to follow Barghouti and Kanaaneh's definition of resistance, there can be no such distinction as "music produced under occupation is inevitably music of resistance" (Kanaaneh et al., 2013, p. 9). Perhaps this is more about the fact that, as Beckles-Willson (2013, p. 254) suggests, the "political" in the Palestinian context has negative connotations, whereas "unpolitical" is seen as positive from a Western partner's point of view? Since the Norwegians have expressed their solidarity with the Palestinians on many other occasions, and officially support a two-state solution (Solberg et al., 2018), it seems surprising to write off the political aspect in the musical activities in schools, yet it is understandable if seen as a "product of a context in which anything political has become negatively loaded to the extreme" (Beckles-Willson, 2013, p. 254).

IDENTITY BUILDING AND MUSICAL SKILL TRAINING IN SCHOOLS

Identity-work (Stokes, 1997; Small, 1998; Biddle & Knights, 2007) and music education as skill enhancement (Catterall, 2009; Bamford, 2017), on the other hand, seem more palatable than politics, and eventually this is what is most emphasized by the Music Collaboration: "Palestine has a rich cultural heritage and Palestinian arts and culture play a significant part as markers of national identity. In the Palestinian people's struggle towards self-government and independence, a cultural expression plays an important role" (Sabreen, 2007). How is this translated, musically, to the Music Collaboration's activities in Palestinian schools? Let me share one example from a school concert I attended in Bethlehem in 2017.¹²

There are three musicians in a room filled with about forty girls and their female teachers. They are around eight years old and radiate expectations through their shy smiles. On the wall there is a large portrait of former PLO leader and Palestinian hero Yasser Arafat, there are letters and artwork that the pupils themselves have made. Shafeek (qanon), Mudir (vocalist) and John (percussion) from Sabreen ask for silence. The girls are obedient. The musicians start by showing their instruments. John, for example, states that the dharbuka is rectangular, not round. The children laugh and scream to tell him that he is wrong. The musicians then ask the kids whether they know what various traditional instruments are called.

12. I attended two concerts with the same three musicians. NG, assistant administrative director of Sabreen, was also present, in addition to AM from Concerts Norway and myself.

According to the new curriculum in Palestinian schools, the one the Music Collaboration has contributed towards making, there are certain traditional instruments that the pupils shall know how to name. The humorous exchange between John and the children serves as a test of whether they have learned what they were supposed to. The performance then continues:

The musicians open the concert with a folk tune, telling the story of a “Girl waking up in the morning / rubbing her eyes / birds singing / she has to go to school / now, we are going to sing / handsome boy”. It seems to resonate familiar images in the pupil’s heads. The next song is about the olive trees of Palestine, also a traditional song. Everybody knows it. In addition to the forty girls in the classroom, there are now about forty more standing in the door, all joining the song. The teachers participate actively with the kids. Then follows a range of songs in the same genre, before “Ami Ba Masoud” (My uncle Masoud) closes off the session. This is a song that also involves physical exercise: “My uncle Masoud has a big stomach / He eats a lot, but will never get full / 50 eggs, 12 marmalades ...” While the song continues, the pupils participate with movements, touching their stomachs, heads and so on.

This school concert reflects an effort to touch the pupils by presenting children’s songs mixed with nostalgic images of family, daily life and nature in Palestine. Recognizing the ways in which musical practices are imbricated with social dynamics (Hesmondhalgh, 2014, p. 4) is a key to understand the logics behind the music class conducted by the three musicians from Sabreen. This is community and identity building in practice: Within the frames of national education, these musicians maintain tradition, and they pass on the Palestinian musical legacy to younger generations. However, things are not that simple. In the group of teachers and pupils, there are Palestinians of various backgrounds. Palestinians are, as pointed out earlier in this chapter, not a unified group. Not socially, not economically, not religiously or culturally. In spite of the common experience of being under Israeli occupation, their sense of identity differs, an experience that Boeskov (2017) accounts for in his writings about music education in a Palestinian refugee camp in Lebanon:

It is a clearly formulated goal for the Palestinian organisation running the music program that the Palestinian children through music and dance are taught what it means to be Palestinian, that they learn to be proud of their national and cultural identity and to identify with the fight for the return to

the lost homeland. The musical practice contributes in this way to the reinforcement of certain ideas, values and attitudes towards important social and cultural issues. However, to an outsider at least, it seems that the musical practice also indicates rather narrow boundaries to what feelings and versions of Palestinian identity that can be legitimately expressed. (Boeskov, 2017, p. 2)

Against the backdrop of the Palestinian-Israeli conflict, Palestinians have again and again had to emphasize their unity: “there was no such thing as Palestinians ... They did not exist” (Golda Meir, Israeli prime minister from 1969 to 1974, cited by Alajaji, in Kanaanah et al., 2013, p. 98). Yet, unless complexity is accounted for and integrated into musical activities, there seems to be a missed opportunity to capture nuances and integrate them into a future peaceful coexistence.

On the other hand, skill training in music, i.e., educational training happening in parallel to the identity work, provides concrete (yet very basic) competencies that can be used for many purposes. Mastering an instrument or reading notes are competencies that students and teachers can use to express their own creativity, manage emotional stress or enhance social interactions with others. These are tools that they, in their turn, can use to either align with the proposed version of what it means to be Palestinian or invent new versions that resonate better with how they feel about themselves and their community. By giving them skills to enjoy and create just *any* music, I argue, music education in this context builds the “capacity to aspire” (Appadurai, in Rao & Walton, 2004, pp. 59–84).

“YOUR CULTURAL RIGHTS ARE FULFILLED – YOU ARE FREE?”

The notion of sharing creative tools and providing the freedom to express oneself musically is the last point I wish to touch briefly upon in this chapter. There is something paradoxical (and slightly schizophrenic?) about this form of music intervention in the Palestinian society, paid by foreign aid. In spite of the notion of partner equality and all the benefits music education seems to bring to individuals and the community, one uncomfortable question remains: “Through cultural interventions and sponsorships, the Westerners tell us: Your cultural rights are fulfilled, you are free. They want to tranquilize us by supporting cultural movements [...] drive youth into culture so that they don’t protest or do politics” (Palestinian NGO leader).¹³ Is this so?

13. Similar views are also expressed by two other informants: a Palestinian social anthropologist and a Palestinian filmmaker and producer.

This statement can be interpreted as an extension of the idea of development aid as an anti-politics machine (Ferguson, 1990), where the focus is shifted from development *per se* to the motives behind development: Who does it? On which grounds? Whom does it really benefit? A former NORAD¹⁴ representative, who worked for Norway in Palestine when the Music Collaboration was launched in 2002, highlights that their main intention to support this project was to nourish contacts between Palestinian and international cultural actors. Building cultural competence, infrastructure and networks was considered an important part of Palestinian state building and for the two-state solution supported by Norway. She nevertheless acknowledges that the current criticism from the Palestinian cultural community has a certain validity, even though she does not recognize herself or the Norwegian MFA intentions in this: “Sadly, with the lack of a permanent political solution, possibly the best we can do is to work towards the fulfilment of Palestinian cultural rights. I consider the collaboration between Sabreen and CN successful in this manner” (former NORAD representative to Palestine, conversation in Oslo, February 2018).

CONCLUSION

The annexation wall surrounding the Palestinian territories is not only a geographical condition; it also “occupies a symbolic function inside people’s heads” (administrative head of Sabreen). An international Music Collaboration in this context appears as a strategy for (*civic*) relief and resistance: By focusing on Palestinian identities and musical legacies passed on to the young generation, the Music Collaboration has contributed to resisting the external occupier. By teaching musical skills and building the capacity to aspire, the project has provided teachers and students with tools to address walls inside their minds.

A second narrative is rooted in an (*inspirational*) art world in which likeminded artists and organizations meet. Their motivations and justifications are primarily artistic in the sense that passion and musical professionalism are what unite them. Palestinian and Norwegian partners make cooperative efforts towards cultural production and are bound primarily by artistic excellency and opportunities, not primarily for activist purposes.

This stands both in contrast to and together with the third narrative, namely, a (*development*) industrial narrative where the Music Collaboration takes place in and is conditioned by an international aid context and a bigger picture of Western foreign policy.

14. Norwegian Agency for Development Cooperation.

I argue that these narratives are tightly interwoven: Music and music education in Palestine cannot be disconnected from resistance, and even though activism was never CN's main intention, the collaboration has nevertheless fostered solidarity and political engagement. Framed by a Norwegian development aid policy, the project has aimed to fulfil Palestinian cultural rights. Yet, in the absence of a permanent political solution in Palestine, it is difficult to see how this project can *really* make a difference. The cement will probably not soften, and the wall will not fall even if drums are played day and night in Palestine. This reality notwithstanding, the redemption – the soothing – provided by musical training and practice should not be underestimated in this context, nor should the connection between Palestinian children and their heritage. The democratic state the Palestinians hope to build relies on an educated population, and using music in this regard offers education and skills that make this dream more possible (see also Millard, 2015, p. 29). In this perspective, for all its ambiguities, music appears to be a useful strategy.

LITERATURE

- Appadurai, A. (2004). The capacity to aspire: Culture and the terms of recognition. In Rao, V. and Walton, M. (eds.), *Culture and public action* (pp. 59–84). California: Stanford University Press.
- Baaz, M. E. (2005). *The paternalism of partnership: A postcolonial reading of identity in development aid*. London/New York: Zed Books.
- Bamford, A. (2017). The role of arts in a changing educational landscape. *Arts in Education Portal*. Retrieved from <http://artsineducation.ie/wp-content/uploads/Anne-Bamford-Essay-1.pdf>
- Becker, H. S. (2008). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press. (First edition 1982.)
- Beckles-Willson, R. (2013). *Orientalism and musical mission: Palestine and the West*. New York: Cambridge University Press.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Biddle, I. & Knights, V. (2007). *Music, national identity and the politics of location: Between the global and the local*. Aldershot: Ashgate.
- Boeskov, K. (2017). *Music and social transformation in a Palestinian refugee camp*. Paper presented at the SIMM-posium 2, London.
- Boltanski, L. & Thévenot, L. (2006). *On justification: Economies of worth*. Princeton/Oxford: Princeton University Press. (First edition 1991.)
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. London/New York: Routledge Kegan & Paul.
- Catterall, J. S. (2009). *Doing well and doing good by doing art: The effects of education in the visual and performing arts on the achievements and values of young adults*. Los Angeles, CA: I-Group Books.

- Cornwall, A. & Eade, D. (2010). *Deconstructing development discourse: Buzzwords and fuzzwords*. Oxford: Practical Action Publishing.
- Escobar, A. (2001). *Encountering development: The making and unmaking of the third world*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ferguson, J. (1990). *The anti-politics machine: Development, depoliticization, and bureaucratic power in Lesotho*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Habjouqa, T. (2015). *Occupied pleasures*. New York: FotoEvidence Press.
- Halvorsen, A., Johnsen, H. C. G. & Repstad, P. (2009). *Å forske blant sine egne: Universitet og region – nærhet og uavhengighet*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Howell, G. (2016). *Music, development, and reconciliation in Sri Lanka*. Report to the Sri Lanka Norway Music Cooperation. Retrieved from https://www.academia.edu/29403950/Music_Development_and_Reconciliation_in_Sri_Lanka
- Howell, G. (2017). *A world away from war: Music interventions in war-affected settings* (PhD Dissertation, Doctor of Philosophy). Brisbane, Australia: Queensland Conservatorium, Griffith University.
- Håskoll-Haugen, A. (2015, April 19). Må leve mens vi venter. *Bistandsaktuelt*. Retrieved from <https://www.bistandsaktuelt.no/nyheter/nyheter---tidligere-ar/arkiv-kulturnyheter/2014/-ma-lev-mens-vi-venter/>
- Jakobsen, J. (2010). *The Ramallah lecture*. Ramallah: ArtSchool Palestine. Retrieved from <http://theramallahlecture.blogspot.com>
- Jad, I. (2007). NGOs: Between buzzwords and social movements. *Development in Practice* (17), 622–629.
- Kanaaneh, M., Thorsén, S. M., Bursheh, H. & McDonald, D. A. (2013). *Palestinian music and song: Expression and resistance since 1900*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kulturtanken. (2017). *A new mandate*. Retrieved from <http://www.kulturtanken.no/a-new-mandate/>
- Lewis, D. (2014). *Non-governmental organizations, management and development*. New Delhi: Routledge.
- Millard, A. (2015). *Children and music as a statebuilding tool: The potential of the music for everyone project: A retrospective and prospective evaluation*. External evaluation commission by the Norwegian MFA.
- Mosse, D. (2005). *Cultivating development: An ethnography of aid policy and practice*. London: Pluto Press.
- Naidu-Silverman, E. (2015). *The contribution of art and culture in peace and reconciliation processes in Asia*. Copenhagen: Centre for Culture and Development, CKU.
- NORAD. (2011). *Evaluation of the strategy for Norway's culture and sports cooperation with countries in the South. Case country Palestinian area*. Oslo: NORAD.
- Sabreen. (2007). *Music for everyone (2007–2009)*. Program documents and reports to the Norwegian MFA.
- Sabreen. (2015). بعدين | OW BAADEN? [Video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=HuUxWdd0nsk>
- Sabreen. (2016). *Learning by music (2016–2018)*. Program documents and reports to the Norwegian MFA.

- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Schuurman, F. J. (2000). Paradigms lost, paradigms regained? Development studies in the twenty-first century. *Third World Quarterly*, 21(1), 7–20.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Solberg, K., Kolberg, M. & Kruse, J. E. (2018, January 8). Norge ønskes som tilrettelegger for mulige fremtidige fredssamtaler. *NRK*. Retrieved from <https://www.nrk.no/urix/soreide-har-samtaler-med-palestinske-ledere-om-tostatslosning-1.13856830>
- Spivak, G. (1988). Can the subaltern speak? In Nelson, C. (ed.), *Marxism and interpretation of culture* (pp. 271–313). Chicago: University of Illinois Press.
- Stupples, P. (2011). *Breaking the frame: Art in international development* (PhD Dissertation, Doctor of Philosophy in Development Studies). New Zealand: Massey University. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10179/3678#sthash.ow8MXSE4.dpuf>
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Oxford/ New York: Berg.
- Tuastad, D. H. (2014). *Palestinske utfordringer*. Oslo: Cappelen Damm.
- UNESCO. (1996). *Our creative diversity*. Report of the World Commission on Culture and Development. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2001). *The universal declaration on cultural diversity*. Retrieved from http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO. (2005). *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*. Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919>
- Urbain, O. (2008). *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*. London: I. B. Tauris.
- Weick, K. E. (1995). *Sensemaking in organizations*. Thousand Oaks, CA: Sage.

LIST OF CITED INFORMANTS (IN ORDER OF APPEARANCE IN TEXT)

- Director of a Palestinian NGO that works to improve teaching and learning in twenty public schools in greater Jerusalem.
- Palestinian social anthropologist at Birzeit University.
- Palestinian cultural activist and actress from Jerusalem.
- Former director of international collaboration in CN (1993–2016).
- Administrative head of Sabreen.
- CN project leader in charge of the Music Collaboration with Palestine from 2016.
- Artistic manager of Sabreen.
- Palestinian filmmaker and producer.
- NORAD representative who worked in Palestine when the Music Collaboration was launched in 2002. Current job as MFA envoy to an African country.

11

Music development and post-conflict reconciliation in Sri Lanka

GILLIAN HOWELL

ABSTRACT Can music development programs such as large-scale public festivals help to repair the sociocultural divisions wrought by war and violent conflict? If so, under what facilitating conditions? This chapter engages with these questions, presenting research into the Sri Lanka Norway Music Cooperation, a partnership between Sri Lankan development NGO Sevalanka Foundation and Concerts Norway, the Norwegian state concerts agency that was funded by the Norwegian Ministry of Foreign Affairs from 2009 to 2018.

KEYWORDS music development | reconciliation | music festivals | intergroup contact theory | Sri Lanka

SAMMENDRAG Kan utviklingsprosjekter med musikk, kunst og kultur i form av offentlige festivaler bidra til å bearbeide de sosiokulturelle konsekvensene av krig og voldelige konflikter? I så fall, på hvilke måter kan man tilrettelegge festivalene? I dette kapitlet presenteres forskning fra et større prosjekt som ble utført av kulturdepartementets etat for kunst og kultur Kulturtanken (tidligere Rikskonsertene). Prosjektet som ble finansiert av Utenriksdepartementet i perioden 2009 til 2018, var et samarbeid mellom utviklingsorganisasjonen Sevalanka Foundation på Sri Lanka og Kulturtanken.

NØKKEORD musikk-utviklingsprosjekt | forsoning | musikkfestivaler | Sri Lanka | inter-gruppe kontaktteori

INTRODUCTION

When the civil war in Sri Lanka reached its destructive yet decisive end in 2009, the social, cultural, economic, political and environmental tolls on the country and its people were immense. Three decades of fighting between the Liberation Tamil Tigers of Eelam [LTTE] and the Sri Lankan government armed forces had entrenched geographical divisions between the populations of the North and East of the island (the main war-affected areas) and the rest of the country. Major connecting routes were off-limits or only recently opened; many parts of the country remained militarized, with military personnel a standard sight; and checkpoints existed, challenging freedom of movement and any presumptions of a unified and accessible national territory (Subramanian, 2014). The spatial divisions reinforced existing linguistic divisions, perpetuated through monolingual education systems (with schools and universities denoted as Sinhala-, Tamil- or English-medium) and the limited opportunities or incentives to develop proficiency in another local language (Davis, 2015; Herath, 2015). The “victor’s peace” that the war’s military conclusion produced had left the conflict that fueled the civil war in stalemate, and consequently the war-weary population was divided emotionally, psychologically and politically, as well as spatially and linguistically.

Meanwhile, the war had destroyed infrastructure and many of the material resources of communities in the war-affected areas. Across the Northern and Eastern provinces, people had been displaced multiple times, with a resulting loss of connection to their traditional lands and the resources with which to affirm their cultural identity to each other and others. Of particular interest to this study is the fact that these losses included instruments, costumes and performance spaces.

Into this complex space entered a radically different post-conflict reconciliation project. The Sri Lanka Norway Music Cooperation (hereafter referred to as SLNMC or the Music Cooperation) was a program that sought to “strengthen reconciliation through music activities” in post-war Sri Lanka (Concerts Norway, 2015), using music and performing arts as a platform to bring divided people together into shared meeting spaces, while simultaneously reviving, strengthening and celebrating the diverse folk traditions of modern Sri Lanka. It built upon Norwegian partner Concerts Norway’s expertise in music sector development (they had established similar development-focused music co-operations in Nepal, Bangladesh, China and Palestine, among others), and Sri Lankan partner Sevalanka Foundation’s expertise in community development, their island-wide agencies and established community networks. The flagship event of the SLNMC was an annual folk music festival, held in Jaffna (in the Tamil-majority North) and Galle (in the Sinhalese-majority South) in alternate years, in addition

to a year-round program of capacity building for different elements of the music sector.

The idea that reviving and strengthening the music sector could concurrently reconnect and strengthen society and therefore support reconciliation was taken as a matter of faith. At the time of the first Jaffna Music Festival in 2011, the act of bringing diverse artists together in a shared “artist village” for three days and presenting performances of traditions that had lain dormant during the war years was so novel and so emotionally charged that the festival acquired the mantle of “reconciliation” almost by default (Fernando & Rambukwella, 2014; Sevalanka Foundation, 2011, 2012). However, by 2015, new demands from the program donor (the Norwegian Embassy and its upstream funder, the Norwegian Ministry of Foreign Affairs) for a more robust assessment of the SLNMC’s achievement of reconciliation goals prompted the partner organizations Concerts Norway and Sevalanka Foundation to seek external expertise to ascertain how their development of the Sri Lankan music sector was delivering on its mission to support Sri Lanka’s post-war reconciliation agenda. I took on this role in 2016, and the findings and conclusions presented in this chapter are drawn from that research (see Howell, 2016).

This chapter responds to the questions, “Can music development programs such as large-scale public festivals contribute to reconciliation following war and violent conflict? If so, under what conditions?” It shows that while music development work shares a number of practices and values in common with “music for reconciliation” work, there are important conditions and points of divergence that are critical to the realization of goals in the latter. These divergences are particularly evident in relation to festival programming. To demonstrate this, I first present a theoretical framework linking music participation, intergroup contact and reconciliation. I then present empirical findings that illustrate both the potential and the constraints of these efforts in relation to inter-group reconciliation.

A THEORETICAL FRAMEWORK FOR MUSIC AND RECONCILIATION

“Reconciliation” is a much-debated and multi-faceted concept associated with a complex of tasks with societal, cultural, political, educational, individual and even economic dimensions. These multiple dimensions meant that the first step in developing the theoretical framework for this study of the SLNMC was to determine which aspects of the festival experience might be generating conciliatory experiences for which participant groups. At the outset of the research program in 2016, I encountered some program advisors who believed festival audiences were

the desired group for change. The experience of sharing the concerts with fellow audience members from different ethno-religious groups, as well as through the symbolic power of seeing performers from both sides of the conflict sharing the stage together and enacting inter-ethnic “harmony” (Belkind, 2010; Dardashti, 2013; Howell, 2018), would, they believed, promote conciliatory feelings across the audience. However, while shared festival experiences may help to reinforce existing social bonds (Wilson, Arshed, Shaw & Pret, 2017), research indicates that they are unlikely to generate what social capital theorist Robert Putnam refers to as the *bridging* social capital (Putnam, 2000) that links hitherto divided or unlike groups. This is despite the general sense of friendliness and trust that many festival attendees identify (Wilks, 2011).

Therefore, rather than looking for change among audiences, this research investigated positive changes towards reconciliation among the festival artists, adopting Bloomfield’s (2006) conceptualization of reconciliation as an interpersonal process taking place at the individual and community levels of society through social and cultural tasks. Interpersonal conciliatory processes complement the structural and political processes that produce change at the societal level; however, the two approaches (interpersonal and structural/political) require very different tools and tasks, with interpersonal reconciliation working from the bottom up.

Cohen’s (2005) theoretical framework for reconciliation through the arts offered guidance on what these bottom-up, social and cultural tasks might look like in reconciliation work taking place through aesthetic, artistic engagements. Strongly grounded in the experiences of peacebuilding practitioners, this framework is concerned with the deep and often daunting interpersonal processes required to “transform relationships of hatred and mistrust into relationships of trust and trustworthiness” among former adversaries (p. 10). Cohen’s framework proposes seven tasks that support this transformation:

1. Appreciating each other’s humanity and respecting each other’s culture
2. Telling and listening to each other’s stories, and developing more complex narratives and more nuanced understandings of identity
3. Acknowledging harms, telling truths and mourning losses
4. Empathizing with each other’s suffering
5. Acknowledging and redressing injustices
6. Expressing remorse, repenting, apologizing; letting go of bitterness, forgiving
7. Imagining and substantiating a new future, including agreements about how future conflicts will be engaged constructively.

(Cohen, 2005, pp. 10–11)

Of these, the first two tasks were assessed as likely to be accommodated within a music development program and therefore part of an artist's experience in an intercultural music festival. They can be summarized as tasks of *intercultural learning, respect and appreciation*. The remainder of this article will use the phrase *cultural learning* to encompass these first two tasks.

A further concern for the SLNMC research project was to consider the extent to which the SLNMC festival experiences were likely to result in positive changes to the interpersonal relationships among artists from different communities. Intergroup Contact Theory provided a model for considering the quality of contact between groups, and the interpersonal transformations that could be connected to this.

Arising within the field of social psychology, Intergroup Contact Theory (Allport, 1954; Hewstone, 2003; Pettigrew, Tropp, Wagner, & Christ, 2011) theorizes the conditions, mechanisms and moderating factors through which contact between conflicting groups is likely to result in a reduction in prejudices, and the development of more positive perceptions of each other. This enduring theory – first proposed by Allport in 1954, developed further by other scholars (see Pettigrew et al., 2011, for a detailed review) and used effectively as an evaluation framework for music and conflict transformation projects (Bergh, 2010) – proposes that the conditions of the contact situation are key to the outcomes of the contact, mediated by the type of activities and tasks, and moderated by the meaning that the contact holds for participants. Table 11.1, below, summarizes the main points of the theory.

Across the contact theory literature, the possibility of *generating affective ties and forming friendships* is consistently shown to be an immensely important factor (Pettigrew et al., 2011). Friendships formed through repeated contact are likely generators of positive behaviors for prejudice reduction, such as increased empathy, self-disclosure, reduced anxiety and more nuanced perspectives on the other group (Hewstone, 2003; Pettigrew et al., 2011). Intergroup friendships also increase knowledge about the other group, enhancing the potential for cultural learning.

Considered together, these two theoretical models indicated a framework for understanding and assessing the potential for interpersonal reconciliation through arts processes. They suggested that reconciliation outcomes would be best supported in the Music Cooperation through opportunities for artists to engage in deep and nuanced learning about the other group and through contact among artists from different cultural/ethnic/linguistic groups that addressed the conditions, mediators and moderators of contact theory, with particular emphasis on the opportunity to build strong affective ties and make friends.

TABLE 11.1 Summary of Intergroup Contact Theory created by the author after Pettigrew et al. (2011) and Hewstone (2003).

If contact takes place between two (conflicting) groups in situations where	
CONDITIONS	<p>There is equal status between groups</p> <p>The situation is one where stereotypes are likely to be disconfirmed</p> <p>The group members share a common goal or objective for the contact</p> <p>Intergroup cooperation is required</p> <p>They have the opportunity to get to know each other properly</p> <p>The contact has the support of authorities or leaders, and wider social norms support contact and equality</p>
And there are opportunities for group members to be engaged in	
MEDIATORS	<p>Learning about the out-group</p> <p>Behavior-driven attitude change (e.g., forming more positive attitude towards out-group members through being involved in a cooperative learning task with them)</p> <p>In-group re-appraisal, and</p> <p>Generating affective ties and forming friendships</p>
And if	
MODERATORS	<p>The intergroup contact is meaningful to the involved parties, rather than superficial;</p> <p>There is strong group salience (meaning that it is evident which group each participant belongs to); and</p> <p>The contact has been entered into voluntarily by all parties</p>
Then the contact is more likely to result in “more positive, or at least less negative, out-group attitudes” (Hewstone, 2003, p. 352).	

METHODOLOGY

As already noted, this chapter draws upon data from a larger research project that took place in Sri Lanka between February and May 2016. That larger project involved a mixed methods design and considered multiple components of the Music Cooperation’s programming. However, this chapter presents the findings

relating to performer experiences of the Jaffna and Galle Music Festivals, which used qualitative data only.

The research design focused in particular on seeking out performers who had had two or more festival experiences, as this increased the likelihood (without guaranteeing it) that they might have had repeated meetings with artists from other parts of the country. Data gathering focused on artists' perspectives (rather than organizers' perspectives) for two reasons: first, it was useful to create some distance from the more idealistic rhetoric and assumptions of program organizers, who could be deemed to be professionally invested in the reconciliation outcomes of the project being presented in the most positive light (Bergh, 2010). More importantly, the conceptualization of the festivals as sites for interpersonal reconciliation *among artists* positioned the artists as the "first line" targets and key agents of change. They were therefore considered the best-placed to reveal the reconciliation achievements of the Music Cooperation's festival activities.

Semi-structured interviews and focus groups were the primary data-gathering tool. The interviews were conducted with the help of an interpreter and sought to understand the opportunities for sustained friendships and intercultural learning that the festivals provided. The interviews also invited discussion of any other significant changes that had occurred as a result of the artists' Music Festival experiences. The interviews were transcribed and analyzed thematically, and further contextualized with participant observation of the 2016 Galle Music Festival, in which the researcher was both an observer and an active participant in one of the stage acts. Data from these observations were also included in the analysis. Table 11.2, below, gives the full list of informants, with their festival performances indicated as JMF (Jaffna Music Festival) and GMF (Galle Music Festival), and the relevant years of their participation.

TABLE 11.2 Research participants, locations and festival appearances.

Artist/group name	Art form	Regional/Cultural group	Festival participation
Kovalan Koothu	Tamil Folk Theatre	Northern province, Mullaitivu, war-affected area	JMF 2011, GMF 2012
Kaffer Manja	Afro-Portuguese derived <i>baila</i> dance music	West coast Minority group with African heritage	GMF 2013, JMF 2014.
Kali Kambatam	Muslim music and dance	Eastern province, Akkarai-pattu near Batticoloa (war-affected, tsunami-affected area)	JMF 2013, GMF 2014
Mangala Isai	Tamil art music – professional performers	Northern province, Jaffna,	JMF 2013, GMF 2014
Thappu drumming group	Parai drummers and dancers	Northern province, Kili-nochchi (war-affected area)	JMF 2015 GMF 2016
Navadharshani	Tamil musicologist; professor of performing arts, Jaffna University	Northern province, Jaffna	Consultant to JMF 2011, 2013

FINDINGS

The findings are presented here under four themes. The first two – cultural learning and the generation of affective ties and friendships – were the main subjects of interest as determined by the overarching theoretical framework for the study. However, the artist informants also discussed barriers and obstacles that limited the depth of these opportunities for learning and friendship, and these are considered as a separate theme. The fourth theme, capacity building, emerged as a source of significant positive change that artists associated with their festival participation. Capacity building was found to help create what Allport (1954) considers to be optimal conditions for intergroup contact.

CULTURAL LEARNING

Artists described opportunities for both inter- and intra-cultural learning within the Music Festivals. *Inter*-cultural learning refers to learning about the cultural

practices of other groups, while *intra*-cultural learning concerns a deepened understanding of the diversity and nuances of practices within their own cultural group. The research found that both types of cultural learning had implications for strengthening reconciliation.

Inter- and intra-cultural learning took place through four mechanisms in particular: seeing and hearing new sounds, performance forms, and performers (including international artists); having conversations with other artists about performance forms and instruments; getting to try the instruments of other performers; and through actively exchanging knowledge and skills, such as through performing together or teaching each other.

For many artists, seeing and hearing new sounds and performance forms was a significant and valued learning opportunity, given the way the war years had eroded opportunities for performers from different communities to meet and perform for each other. For example,

The performance [in JMF 2011] gave us a chance for other people to come, other performers, the Sinhalese people, to come and talk to us. And they had a kind of passion to learn more about our art form. And we had time to learn that too. We had time to talk with these people. (Kovolana Koothu focus group)

Artists from minority groups were glad to have the opportunity to educate others about their folk forms. For example, the Muslim Kali Kambatam performers were eager to dispel the entrenched idea that “the Muslims don’t dance” or that dance is *haram* [forbidden] for them. They were proud to show off their intricate stick dance and percussion tradition and delighted to witness other people’s curiosity. Intra-cultural learning within the Music Festivals was particularly pronounced for artists from the war-affected areas, as the militarization of the Northern province meant that “even the Vanni people had never met the Jaffna people [two war-affected regions in the North] or seen their performances. We don’t have connections with others, we are all isolated” (Navadharshani, Jaffna Music Festival consultant).

In this context, intra-cultural learning was an important step in celebrating connections and diversity, which supported community healing, which in turn laid the foundations for appreciating the culture and identity markers of others. Intra-cultural exchanges were fortified through a further SLNMC programming strategy of producing “village-level” festivals in which rural performers presented local traditions to local audiences. Village-level festivals were programmed as “dress rehearsals” for performances at the national-level (and higher-profile) Jaffna or

Galle Music Festivals, but they simultaneously represented a significant investment in the revival and local celebration of traditional practices that the war years had disrupted. SLNMC financial and intellectual support enabled village custodians of the traditional music, dance and theatre forms to rehearse, train new performers and strengthen their performance practices. Thus, intra-cultural learning can be connected to the outcome of capacity building and will be discussed shortly.

The most substantial examples of intercultural learning were found in two cross-community collaborative projects that involved young music and dance students in creating performance works that integrated performance elements from all the traditions represented in the groups. These collaborations took place in the weeks leading up to the 2016 Galle Music Festival, and the performance groups were included in the Festival program. The projects demanded high levels of collaboration and navigation of different cultural practices, and involved the performers presenting music and dance from their own and other groups' traditions. They were projects in which cooperation between groups towards a shared goal was required, and that were supported by higher-level authorities (such as university institutions and Church sponsors), and thus addressed a number of the conditions, mediators and moderators of Intergroup Contact Theory, as summarized in Table 11.1.

Overall, artist informants valued the opportunity to learn more about other cultural groups, an important mediator in Intergroup Contact Theory and a key task in Cohen's framework for arts-based reconciliation. However, the interactions within the main festival model rarely went beyond superficial exchanges of information, suggesting that the festivals played a useful role in making introductions, but were not necessarily positioned to facilitate deeper cross-cultural engagements in most artists' experiences, or to robustly disconfirm stereotypes.

AFFECTIVE TIES AND FRIENDSHIPS

Many of the interviewed artists described open and friendly interactions with the artists they met through their Music Cooperation experiences. During the first two music festivals in particular (Jaffna Music Festival 2011 and Galle Music Festival 2012), when the artists were accommodated together in a purpose-built, temporary Artist Village, performers had ample time to interact and socialize in unscheduled, organic ways. Artists experienced multiple occasions of singing, playing and dancing together; sharing food; and "talking about positive things, and also about the difficult things that we had in our lives" (Kovalan Koothu focus

group). This engagement in processes such as self-disclosure and empathy corresponds with the tasks that Cohen's theoretical framework for reconciliation through the arts and the conditions that Intergroup Contact Theory suggest can lead to reduced intergroup prejudice.

Supporting this, several of the artist groups observed that the Music Festival offered artists a space where they could engage with each other as musicians and artists, rather than as representatives of their ethnic group. As the Kovalan Koothu artists explained, "We were together in that moment because we were all folk artists there. No race was looked at". The artists suggested that an important mechanism for friendship formation was having the opportunity to meet on multiple occasions. For example, the Kovalan Koothu artists (Tamil, from Mullaitivu) formed a friendship with a group of Sinhalese performers (from Kurunegala). They first met at the 2011 Jaffna Festival, then met again at the 2012 Galle Festival.

Researcher: When you saw them again in 2012, did you remember each other?

Artist: Oh yes [emphatic]. We had a very good acquaintance and interaction with them. They came to our performance and when it finished the close bonds were still there. Some of the performers came from Kurunegala and we would send cards to each other for Sinhalese and Tamil New Year. At that time, we were talking about teaching each other our respective music and theatre forms ... we talked about how they [the Kurunegala group] wanted to perform here in the Tamil area. That is an indicator of how strong the relationship between us was at that time. (Kovalan Koothu focus group)

Other groups (e.g., Kali Kambatam, Kaffer Manja) reported meeting artists they had met at the Galle or Jaffna Music Festival at subsequent events organized by third parties, such as the Government of Sri Lanka's festivities for Independence Day, or the cultural program attached to the Commonwealth Heads of Government Meeting in Colombo in 2013. This suggests that SLNMC participation positioned artists to become part of a national network of recognized folk performers, and friendships could form through the interactions that occurred through these wider networks. However, as with the findings connected to cultural learning, the main outcomes connected to the formation of affective ties between artists from divided communities are suggestive of seeds planted towards possible friendships, rather than the creation of robust ties that could endure beyond the boundaries of the SLMNC activities. There were a number of reasons for this containment, which we now examine.

BARRIERS AND OBSTACLES TO FRIENDSHIPS AND LEARNING

Many artists found that the time allowed within festival schedules for artist interactions was very limited, particularly from 2013 onwards when the festivals moved from the three-day “Artist Village” model to shorter events. Artist groups had bespoke travel and accommodation arrangements and tightly packed schedules that did not allow them to witness each other’s performances, share meals, gather in social groups or exchange information about their cultural practices in any meaningful way.

Additionally, there were few opportunities for repeated meetings within the SLNMC structure. The festival programmers sought to share opportunities for music development widely across the island, and to present new artists to its audiences each year. From the artists’ point of view, this diluted the potential for intercultural exchange and friendship formation that the festivals promised.

The best way to converse is through [seeing each other’s] performance. But we only had limited opportunities to perform. Often a group comes for the first time, and then the second time we don’t see the same group. I don’t know why the selection committee rejects them or whatever it is. But for our folk traditions to be kept in good form [and by implication the social bonds] then the same groups should be selected for the next program. (Kovalan Koothu focus group)

Communication barriers also limited opportunities for artists to form meaningful cross-community friendships, given Sri Lanka’s institutionalized language segregation, and the paucity of bilingualism (across Sinhala and Tamil) among the population (Davis, 2015). According to one group, language was the first and most prominent barrier.

If we know the language, then lots of things become easier. We used a little English when we could, and some people were translating for other people. Each group has got a translator with them, so they helped us too. (Kali Kam-batam focus group)

An interesting finding was that the social goals of the Festival were outside the interest and focus of professional performers (here “professional” denotes those artists who regularly perform outside their communities in response to invitations and paid bookings and earn a significant proportion of their income from music). One Tamil group, responding to a question about the Music Festival’s capacity to generate cross-community friendships, explained:

We are all just there performing our music, and when the concert is finished then everything gets finished. At the 2014 festival, the connection with other artists was not anything special. We made their acquaintance, but it didn't progress from there. If there were social meetings organized for the artists, we would be happy to take part, but if there was another engagement we had to go to, then that is what we would prioritize. (Mangala Isai focus group, Jaffna)

In contrast, community-level artists repeatedly nominated the experience of meeting other performers – Sri Lankan, international and of different faith groups – as one of the most important outcomes of their Festival experience. This finding has implications for artist selection and festival programming: SLNMC festival programmers did not explicitly consider whether the artists selected each year were interested and invested in forming cross-community friendships with other performers.

For those artists who formed friendships and hoped to continue an independent and on-going exchange, such as the aforementioned friendship between the Tamil Kovalan Koothu artists and the Sinhalese artists from Kurunegala, financial and political barriers arose. Following their 2012 meeting, these two artist groups conceived a plan for further skills exchanges, in which the Kurunegala group would travel to Mullaitivu (a town in the Tamil-majority north-east of the island) in order to learn the Kovalan Koothu folk theatre form, and to teach wood-carving skills in exchange. The artists offered to do this for free. However, as the Kovalan Koothu focus group explained, other financial barriers remained, such as the need for artists to be compensated for their time away from other work. Many folk artists subsist on daily wage labor, and therefore any travel away from home impacts the household income significantly.

In addition, there was a perception of likely political resistance:

Mostly all the folk artists are not very much into politics. But the non-artists in charge, or the group leaders in the background, they are political. And because of this and of the financial problems, it is not easy to be able to go somewhere else and do a performance. If we Tamil artists want to go out of the North, there are ethnic problems. Not from the performers but from those who could be behind them. The government, and some local leaders. (Kovalan Koothu focus group)

Thus, while the Festival model theoretically had potential to deliver opportunities for intercultural learning and cross-community friendships, there were numerous barriers linked to festival programming, scheduling and artist selection. For those

artists eager to maintain their connections beyond the festival, the realities of entrenched linguistic and political segregation created obstacles that were insurmountable without access to further resources. The festival experience planted the seeds of possibility but struggled to nurture these seeds further. To do so would have required some different strategies, and this will be considered in the Discussion section of this chapter. However, these barriers did not mean that the artists' SLNMC experience was a negative one. All of those interviewed shared stories of significant change that had occurred in their lives due to their SLNMC participation. These changes have an indirect link to reconciliation goals and are discussed next.

CAPACITY BUILDING

All of the folk artists interviewed for this research were adamant that the most significant changes that the SLNMC had brought about in their artistic lives came as a result of the Music Cooperation's support and investments in art-form revival and performance skills. There was a cascading effect, initiated through provision of material supports, that led to greater public and state recognition of the performance traditions and their custodians.

Material supports (such as new instruments, replenished costumes and resources for staging and presentation at both village- and national-level festivals) enabled damaged and endangered performance traditions to be revived and shared once again with their communities.

Through displacement [the war-affected artists] lost everything to perform with, they don't have anything even to live with. They had stopped imagining that they could have the chance to perform again, or that they could have a life like that. Then Sevalanka provided the essential things like costumes and instruments and they started to perform. (Navadharshani, Jaffna Music Festival Consultant, 2011, 2013)

Through these investments and performance opportunities, the folk artists began to see the esteem that their performances garnered in the eyes of outsiders. This was a significant change, as many of the artists from war-affected areas were highly self-conscious about the decades spent away from their art form. According to Navadharshani, many had "an inferiority complex. They felt they had not been trained for the stage or had the same performance experiences as the Sinhala artists had." Furthermore, their performance forms were traditionally only presented in community settings. Those from rural, minority or historically low-caste

folk traditions suspected that their folk instruments denoted them as “working on a different level” to musicians playing more modern instruments or presenting urban or court-derived art forms.

The recognition and admiration the artists found in that positive “outsider” perspective brought psychological benefits. Artists saw the ways their performances inspired and satisfied others. The Thappu drummers were very encouraged by the interest that other artists and foreigners showed in their performance at Jaffna Music Festival in 2015. “They asked, ‘Where can we learn this drumming?’” (Thappu Drummers focus group, Kilinochchi). The Kaffer Manja musicians were thrilled and proud to find that their performances of Afro-Portuguese-derived *baila* music inspired the festival audience to leave their seats and begin to dance, having remained seated for all the earlier performers.

The initial investment from the Music Cooperation also made participation in national and local festivals or other performance platforms viable, enabling many of the artists to perform outside their village or local context more frequently (Navadharshani, Jaffna Music Festival Consultant, 2011, 2013), including on television (Kaffer Manja focus group). Invitations from state institutions arrived for some. For example, the Tamil Parai drummers, a traditionally low-status group whose music is typically associated with funerals, were one of the stand-out acts of the 2011 Jaffna Music Festival. After the festival, Jaffna University decided to open an auspicious event with Parai drummers rather than with the more typical higher-status instruments (Navadharshani, Jaffna Music Festival consultant), indicating a positive shift in perception of the Parai art form in the Tamil community. The Kali Kambatam performers noted that they were “the only Sri Lanka Muslim group performing at [the 2013] festival” and believed that their inclusion had been instrumental in helping to build the profile of Muslim performance forms in Sri Lanka. They considered that this recognition helped to persuade the state music competitions to include a category for Muslim music traditions, alongside those already existing for Tamil and Sinhalese performers.

For all of the artists interviewed, increased esteem and agency prompted them to think more positively about the future. “Being given the chance to perform in the festival changed our psychological satisfaction towards our future and towards everything. We now had something to do, to take charge of” (Kovalan Koothu focus group). This was in stark contrast to the sense of desolation that many artists experienced in the initial aftermath of the war, when many “stopped imagining that they could have the chance to perform again, or that they could have a life like that” (Navadharshani, Jaffna Music Festival consultant). The artists described the way that their festival experiences and subsequent invitations prompted them to

approach the future more strategically. They “needed to become more organized, [as they had] bookings in the calendar a long way in advance” (Kaffer Manja focus group), and to start to train the next generation of performers in order to meet the demand for performances and preserve their traditions.

These experiences (of recognition, performance opportunities and positive orientation towards the future) combined to counteract and disprove feelings of inadequacy or inferiority. This contributed one of the facilitating conditions of positive intergroup contact, that of *equal group status* (see Table 11.1). This is a significant finding. When considerable power asymmetry exists between conflicting social groups (such as through perceptions of higher and lesser status, greater or lesser education and competence, greater or lesser legitimacy), it can hinder tasks of interpersonal reconciliation (Rouhana, 2004). But the more secure psychological and emotional foundations that capacity-building work helped to establish enabled artists from minority groups or from the war-affected and less developed regions of the island to participate on a more equal footing with their Sinhalese counterparts; this meant that all participants were better placed to build positive affective ties and engage in cultural learning exchanges. In other words, through helping to establish feelings of equal group status among the festival performers, the capacity-building aspects of music development helped to prepare the ground for the SLNMC goal of interpersonal reconciliation.

Across each of these outcomes – cultural learning, friendship formation and capacity building – it is clear that the conditions and mechanisms that Intergroup Contact Theory suggests help to reduce intercultural prejudice (see Table 11.1) were only modestly present. The different ethnic groups sometimes needed to cooperate, they sometimes had the opportunity to get to know each other properly and to learn more about each other’s lives and practices; there was tacit (sometimes enthusiastic) support from higher authorities; there were sometimes opportunities to form friendships; and capacity-building work helped to create a more equal status between the groups. The next section considers the implications of these ambivalent findings, and what that indicates about positioning music festivals, and music development more broadly, as a strategy for supporting reconciliation.

DISCUSSION: MAKING MUSIC FESTIVALS WORK AS VEHICLES FOR RECONCILIATION

The findings of this research indicate that the SLNMC music festivals can only claim an equivocal contribution to reconciliation goals. The organizers and donors had hoped that through developing the skills and capacities of the folk music sec-

tor and bringing diverse artists together for celebratory public festivals, artists would be able to reconnect, and the divisions of the war years would be dismantled (or at least, the process of dismantling would begin). However, the festival experience was intensive and short; it offered scant opportunities for meaningful exchanges between the artists. This meant that the interpersonal tasks required to take any initial connections between artists beyond mere acquaintance and exposure were unlikely to occur. The festivals were positioned as the flagship SLNMC event each year in terms of investment of resources and public recognition, but for the artists, the festivals represented only the starting point for intercultural learning and ties. Just as the seeds were planted, the support for their germination and blossoming ended.

These outcomes indicate that music development programming has *some* potential to contribute towards reconciliation between divided groups, potential that was under-realized in the SLNMC program. Reconciliation was a presumed by-product of the programming strategy of presenting folk traditions from across the island, juxtaposing artists from across the lines of political division and enabling (to some extent) artists to interact and learn from each other. Intergroup Contact Theory offers a theoretical guide for the way that the conditions and mechanisms associated with the music interactions could bring these presumed by-products more reliably to the fore. We can thus speculate that more substantive reconciliation outcomes could have been achieved if organizational decisions around programming, scheduling and logistics had strategically prioritized interpersonal relationships and opportunities for inter-artist learning as part of the music development.

There are some notable ways that a festival-programming logic concerned with music development diverges from a festival-programming logic seeking to develop conciliatory cross-community relations through music. Consider, for example, the logics that drive scheduling and programming decisions. A music development goal may be to create greater recognition and performance opportunities for as wide a range of folk performance forms as possible. This goal might be delivered through a programming strategy of including many *different* artists and groups in the annual festivals, filling the schedule with presentational activities and offering constant new discoveries for audiences. Artist selection decisions would be made on each performer's (or group's) capacity to engage the audience and represent the high quality and diversity of performance forms in the folk music and dance sector.

However, a "music for reconciliation" programming strategy would seek to maximize the quality of relationships between the artists. It might prioritize the

building of meaningful social connections and bonds between performers and enable these to be strengthened through multiple and/or prolonged occasions to meet, talk, play and collaborate. The reconciliation goal suggests a programming strategy of repeat invitations to perform; of scheduling the artists' activities within the festival to maximize opportunities for cross-cultural interactions, exchanges, shared unstructured downtime and dialogue between artists; and even of targeting specific communities where the most impact on reconciliation can be made. Music development would be the overt reason for the gathering, and would also be an outcome of the festival, but the intention towards reconciliation would require quite different strategies to those for a music development festival without the reconciliation overlay.

In a programming logic seeking to develop the music sector, festivals might play an important culminating role, providing a way to celebrate the achievements within the sector and build new audiences. The Jaffna and Galle Music Festivals played this kind of role. However, the findings in this research indicate that for artists, the festivals offer an initial opportunity to connect with other artists. Artist interviews indicated that subsequent exchanges and collaborations between artists are more likely sites for nurturing and deepening social bonds and intercultural learning exchange. Therefore, repeated opportunities to meet, connect and collaborate are important. With this in mind, festivals should be planned as components within a multi-year endeavor in order to build cross-community connections between artists, rather than as culminating events.

In both programming logics, building the capacity of local traditions and practicing artists (i.e., strengthening practices and practitioners and access to resources and infrastructure) plays a highly significant role. Within a music development logic, it is a goal within itself. Within a "music for reconciliation" model, building capacity serves an additional purpose of establishing the important condition of equal group status among the performers. It is a necessary step in laying the groundwork for positive and forward-looking artist interactions, and is highly valued among artists. Similarly, investing resources towards *intra-cultural* learning supports feelings of equal status and value among artists, increasing predispositions towards reconciliation.

These learnings lead us towards a possible logic model for music festivals as part of a larger music development and reconciliation initiative (Figure 11.1, below). A noteworthy aspect of this model is that the music festival is a *midpoint* in the process, rather than a culminating event, and its purpose is one of energizing, inspiring and connecting people prior to further scaffolded development programs. It is described in the model as a "national" event, but the scale and scope

of the festival should be determined with consideration for artists’ performance strengths, as well as for the benefits that high production values may afford in terms of status and importance to the work of folk artists.

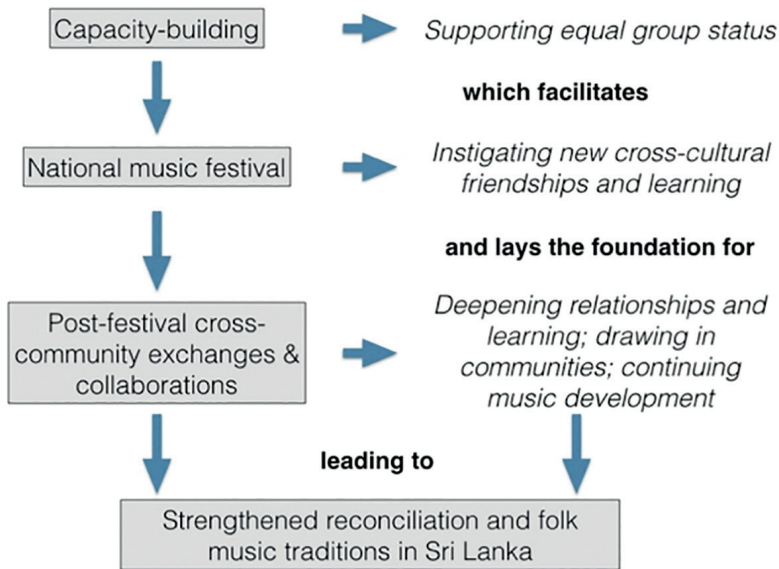


FIGURE 11.1 Possible logic model for festivals for reconciliation within a music development framework.

The logic model shows that the tasks of music development and reconciliation can be connected in a meaningful way, but also shows that the intentions that underpin strategies and stages in the music development process are paramount. It concurs with the intuitive idea that drawing divided people together across and through music can help to strengthen intergroup relations, but theorizes that this will occur as a result of strategic effort rather than as a by-product. Importantly, the model shifts the focus on music sharing as the primary mechanism of social change to the quality and conditions of the intergroup contact, and the depth to which the key reconciliation tasks (of learning and friendship formation) can be undertaken. Its components bear strong resemblance to those of the Sri Lanka Norway Music Cooperation, but the festival is an early rather than a culminating event, and it precedes an indeterminate set of “cross-community exchanges and collaborations”, as these are where the artist informants in this research indicate that a depth of cultural learning will occur and robust affective ties will be formed.

CONCLUSION

Reflecting on her experience of the festival programming in the Sri Lanka Norway Music Cooperation, Jaffna Music Festival advisor Navadharshani suggested that “psychologically, these performances of folk traditions were very essential for recreating our society and our minds”. The reviewed theories linking reconciliation and the arts concurred with this assessment, indicating that aesthetic experiences that draw divided people together could indeed help people navigate divisions that are entrenched in spirit and body, as well as in mind. But the findings of the 2016 research into SLNMC demonstrate that these projects are not straightforward. The operational context is complex, and the presence of multiple concurrent aspirations can complicate planning and programming. The answer to the research question, *Can music development programs such as large-scale public festivals contribute to reconciliation following war and violent conflict?* is therefore an ambivalent “maybe”.

This research found that if post-conflict reconciliation through music is the goal, it needs to be planned strategically, rather than left to simply occur as an organic and assumed by-product of intercultural music development activities. Planning for reconciliation through music diverges in key ways from that of music development, particularly with regard to programming, scheduling, and artist selection. At the same time, one of the staple activities of music development work, capacity building, makes an important contribution to cultural learning, confidence and recognition. External investment in resources, knowledge and skills, and provision of new platforms for promoting, celebrating and sharing folk performance practices, can help to ensure that all artists can participate in cross-community music activities on an equal (or less unequal) footing, an important pre-condition for positive intergroup cooperation and reconciliation.

Expressive culture and distinctive performance practices are indeed among the casualties of war, and there is something inherently heartening about the possibility that strengthening and replenishing traditional performance practices might also be a way to repair the damages to the social fabric. This chapter illustrates both the limitations and possibilities of post-conflict music development work as a vehicle for reconciliation, and offers a theoretical framework and logic model to guide future program implementation and development.

ACKNOWLEDGEMENTS

The research project that this chapter presents took place in 2016 with funding through the Australian Government's Endeavour Research Fellowship program. Fieldwork was undertaken between March and May 2016, and the completed report was made publicly available in November 2016. The author also thanks the anonymous reviewers for their helpful and critical feedback on an earlier draft of the chapter.

LITERATURE

- Allport, G. (1954). *The nature of prejudice*. New York: Basic Books.
- Belkind, N. (2010). A message for peace or a tool for oppression? Israeli Jewish-Arab duo Achinoam Nini and Mira Awad's representation of Israel at Eurovision 2009. *Current Musicology*, 45(89), 7–35.
- Bergh, A. (2010). *I'd like to teach the world to sing: Music and conflict transformation* (PhD dissertation). University of Exeter.
- Bloomfield, D. (2006). *On good terms: Clarifying reconciliation* (Report no. 14/2006). Berlin: Berghof Research Center for Constructive Conflict Management.
- Cohen, C. (2005). Creative approaches to reconciliation. In M. Fitzduff & C. E. Stout (eds.), *The psychology of resolving global conflicts: From war to peace* (Vol. 3, pp. 69–102). Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- Concerts Norway. (2015). Grant proposal to the Norwegian Ministry for Foreign Affairs, Section 03. In-house document, made available to the author March 2016.
- Dardashti, G. (2013). "Music of Peace" in a time of war: Middle Eastern music amid the second intifada. In R. S. Harris & R. Omer-Sherman (eds.), *Narratives of dissent: War in contemporary Israeli arts and culture* (pp. 25–43). Detroit, MI: Wayne State University.
- Davis, C. P. (2015). Speaking conflict: Ideological barriers to bilingual policy implementation in civil war Sri Lanka. *Anthropology and education Quarterly*, 46(2), 95–112.
- Fernando, M. & Rambukwella, H. (2014). Evaluation report of the Norway Sri Lanka Music Cooperation Programme 2009–2014. In-house document. Colombo, Sri Lanka: Sevalanka Foundation.
- Herath, S. (2015). Language policy, ethnic tensions and linguistic rights in post war Sri Lanka. *Language Policy*, 14(3), 245–261. <https://doi.org/10.1007/s10993-014-9339-6>
- Hewstone, M. (2003). Intergroup contact: Panacea for prejudice? *The Psychologist*, 16(7), 352–355.
- Howell, G. (2016). Music, development, and reconciliation in Sri Lanka. Report to the Sri Lanka Norway Music Cooperation (Concerts Norway and Sevalanka Foundation). Retrieved from https://www.academia.edu/29403950/Music_Development_and_Reconciliation_in_Sri_Lanka
- Howell, G. (2018). Harmony. *Music and Arts in Action*. Special Issue: *Keywords for music in peacebuilding*, 6(2), 45–58. Retrieved from <https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/185>.

- Pettigrew, T. F., Tropp, L. R., Wagner, U. & Christ, O. (2011). Recent advances in intergroup contact theory. *International Journal of Intergroup Cultural Relations*, 35, 271–280.
- Putnam, R. (2000). *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. New York: Simon & Schuster.
- Rouhana, N. N. (2004). Group identity and power asymmetry in reconciliation processes: The Israeli-Palestinian case. *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 10(1), 33–52.
- Sevalanka Foundation. (2011). Report on the Jaffna Music Festival. In-house publication, made available to the author, March 2016. Colombo: Sevalanka Foundation.
- Sevalanka Foundation. (2012). Report on the Galle Music Festival. In-house publication, made available to the author, March 2016. Colombo: Sevalanka Foundation.
- Subramanian, S. (2014). *This divided island: Stories from the Sri Lankan war*. London: Atlantic Books.
- Wilks, L. (2011). Bridging and bonding: Social capital at music festivals. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure, and Events*, 3(3), 281–297. <https://doi.org/10.1080/19407963.2011.576870>
- Wilson, J., Arshed, N., Shaw, E. & Pret, T. (2017). Expanding the domain of festival research: A review and research agenda. *International Journal of Management Reviews*, 19, 195–213. <https://doi.org/10.1111/ijmr.12093>

12

Fortellinger fra Sarajevo

Vi lot ikke musikken dø

RANDI MARGRETHE EIDSAA

SAMMENDRAG Musikkakademiet i Sarajevo var den eneste offisielle musikkinstusjonen som var i virksomhet gjennom Bosniakrigen, som varte fra 1992 til 1995. I dette kapitlet gjengis og drøftes fortellinger fra tidligere musikkstudenter ved akademiet. Fortellingene gjenspeiler hvordan musikken spilte en viktig rolle for den enkelte i en konfliktfylt tid. Analysen viser hvordan musikk ble erfart som en kilde til håp, stabilitet, fremtidstro og motstandskraft.

NØKKEWORD Sarajevo Music Academy | Bosniakrigen | musikerfortellinger | musikk som håp

ABSTRACT Sarajevo Music Academy was the only musical institution in Sarajevo that kept going during the Bosnian War from 1992 to 1995. In this chapter narratives by former music students at the academy are presented and discussed. Their stories mirror how individuals perceived the way music worked in their lives in troubled circumstances. The analysis reflects how hope, tranquility, faith and resilience were traced to music in times of war.

KEYWORDS Sarajevo Music Academy | Bosnian War | music students' narratives | music as hope

INTRODUKSJON

Denne artikkelen omhandler kunstens funksjon i en krigssituasjon. På samme måte som i artikkelen «Theater of War – Cultural Resistance and Susan Sontag’s Staging of Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* in Besieged Sarajevo» (Abazović i denne antologien) refereres det til hvilken rolle kunstneriske uttrykk spiller for en mental og psykologisk overlevelse midt i en væpnet konflikt. Artikkelen diskuterer hvordan musikalsk utøvelse kan gi mening i en vanskelig tid, men omhandler også hendelser som er knyttet til institusjonen Sarajevo Music Academy og andre sider ved kulturlivet i den beleirede byen.

Studying and singing in war was a true salvation and escape to a better world. In the morning, when I opened my eyes, instead of hearing the birds sing from my home, in a beautiful part of Sarajevo full of greenery, I heard grenades banging under the windows of the apartment where I was a refugee. (Pljevljak-Krehić, 16.4.2017)¹

Vignetten gjenspeiler hvordan musikk kan være en livskraft i vanskelige situasjoner og en flukt bort fra omgivelser som er preget av væpnede konflikter. Her refererer fortelleren til aktivitetene *å studere* og *å synge* som meningsfylte handlinger som står i dyp kontrast til den påfølgende beskrivelsen av meningsløse krigshandlinger. Krigsbeskrivelsen viser til situasjoner i Sarajevo, Bosnia-Herzegovina under Balkankrigen fra 1992 til 1995.

Kapitlet har sitt utgangspunkt i *Musical Dialogues*, et toårig internasjonalt prosjekt som jeg tok initiativ til og har hatt et lederansvar for sammen med den armenske pianisten Mariam Kharatyan og den norske sosialantropologen Arve Konnestad.² Prosjektet har inkludert både en kunstnerisk del med vekt på konsertproduksjon og en musikkvitenskapelig rettet studie av hvordan musikk kan være virksom i konfliktfylte omgivelser. I prosjektet var Kharatyan, sammen med de to bosniske musikerne Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić fra Sarajevo Music Academy, viktige bidragsytere i konsertproduksjonene og i innsamlingen av empiri. Jeg har vært produsent for konsertene og koordinert det praktiske arbeidet parallelt med den teoretiske og historisk-dokumentariske studien om musikk i beleirede Sarajevo.

-
1. Fra programheftet til konserten *Musical Dialogues, An Exploration of Hope* 17. april 2017 på *National Gallery of Art*, Washington DC.
 2. Prosjektet inngikk *Kunst i kontekst* <https://www.uia.no/senter-og-nettverk/kunst-i-kontekst-kik> og *FOU i lærerutdanningen*, to tverrfaglige plattformer for forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid ved Universitetet i Agder.

ET DIALOGBASERT PROSJEKT

Prosjekttittelen *Musical Dialogues* er inspirert av professor Susan O'Neill (2011), som diskuterer hvordan musikalske samspillprosesser gir muligheter for dialog og utvikling av gjensidig forståelse mellom aktører fra ulike kulturer. Den kunstneriske utøvelsen fungerer i slike forbindelser som «kontaktsoner» (*contact zones*) mellom deltakerne. I arbeidsprosessen med *Musical Dialogues* ble konsertene «kontaktsoner» som gav alle involverte innsikt i hverandres kulturhistorie og livsvilkår. Prosjektet ble en møteplass for deltakere fra i første rekke Armenia, Bosnia-Herzegovina og Norge, og i én av produksjonene deltok også representanter for en jødisk-arabisk utdanningsorganisasjon i Israel. Konsertrepertoaret ble utviklet i nært samarbeid med den armenske pianisten Mariam Kharatyan, mens den teoretisk-analytiske delen av prosjektet tar utgangspunkt i det som ble fortalt av Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić. Forskningsspørsmålene som etter hvert utviklet seg, var:

- ▮ Hva kan musikk gjøre for enkeltmennesker og grupper av individer i særskilte konfliktfylte omgivelser?
- ▮ Hvordan reflekterer en som var musikkstudent i Sarajevo under beleiringen over erfaringene nå mer enn 20 år etter krigen?

Diskusjonen viser til et empirisk materiale som inkluderte intervjuer, uformelle samtaler, utvikling av et konsertrepertoar samt arbeid med to studentseminarer og et kurs for grunnskolelærere. Refleksjonene bygger også på egne inntrykk etter besøk på museer og utstillinger og ved krigsminnesmerker i Sarajevo og gjennom studier av festskriftet *Fifty Years of Academy of Music Sarajevo* (Čavlović & Krajtmajer, 2006) som presenterer en detaljert beskrivelse av situasjonen ved Sarajevo Music Academy under beleiringen.³

FORSKNINGSFELTET

Det har vært gjennomført en rekke studier på hvordan musikk og andre kunstneriske uttrykk har vært virksomme både i krigssituasjoner og i etterkant av væpnede konflikter. Tematikken drøftes også i andre artikler i denne antologien, slik som Abazović (Kap. 4), Korum (Kap. 10) og Howell (Kap. 11). Diskusjonen i

3. Jeg har flere ganger vært i Sarajevo og hatt jevnlig kontakt med Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić. Jeg er takknemlig for at de ønsket å være involvert i mitt forsknings- og konsertprosjekt. Møtet med Ivan Čavlović, forhenværende dekan ved musikkakademiet, har også hatt betydning for prosjektet.

dette kapitlet er rettet spesifikt mot musikk, men det vises også til hendelser der andre kunstuttrykk som visuell kunst, film, teater og foto står i sentrum.

Ifølge Ramon Parramon, leder for den spanske kunstinstitusjonen ACVIC, Centre d'Arts Contemporànies, må spørsmål om kunst og konflikt først og fremst diskuteres ved å undersøke kunstens mening i en større sammenheng. I tidsskriftet *Peace in progress* diskuterer han hvordan individets opplevelse som utøver, betrakter, mottaker, deltaker eller på andre vis må fortolkes i lys av kollektive oppfatninger og samfunnsmessige og institusjonelle infrastrukturer (Parramon, 2017, s. 6). Til spørsmålet om hvorvidt kunsten kan løse konflikter, svarer han at kunsten generelt har muligheter til å være virksom og aktiv i konfliktfylte omgivelser, men samtidig skaper den også nye spørsmål. Altså kan kunsten eller «kreativiteten» være en bidragsyter i arbeidet med å løse konflikter. Grunnen er at kunsten er virksom gjennom individer og gruppers deltakelse i sosiale, kulturelle, institusjonelle og politiske sammenhenger: «Artistic creativity starts making sense when it is expressed from the social context, in the framework of an interconnection between creative subjects, infrastructures, institutions and collective bonds» (Parramon, 2017, s. 2). Parramon forstår kunstneriske uttrykk som en mulig kritisk stemme og «en dimensjon som kan ha politisk og sosial påvirkningskraft» (Parramon, 2017, s. 4)

Innenfor det tverrdisiplinære nettverket Music and Arts in Action (MAiA) har man studert hvilke roller musikk og andre kunstarter spiller i samfunns- og kulturliv. MAiA presenterer forskningsprosjekter innenfor kunstutdanning, musikkantropologi, sosiologi, psykologi og drama. Felles for MAiA-prosjektene er at man stiller spørsmål som: «How, when and where do music and art *do* something, how do music and art *matter*?» (MAiA, Music and Art in Action, u.å., Focus and Scope, avsn.2). Studier fra Bosnia-Herzegovina inngår blant MAiA-prosjektene, som for eksempel Craig Robertsons studie av det tverrøkumeniske koret *Pantomima* i Sarajevo (Robertson, 2010). Andre prosjekter med relevans for mitt forskningsprosjekt er studiene «The Role of Artistic Processes in Peace-Building in Bosnia-Herzegovina» av Zelizer (2003) og «The Cellist of Sarajevo: Courage and Defiance through Music as Inspiration for Social Change» (Thompson & Ibrahimfendic, 2017), en drøfting av cellisten Smailović' rolle i fredsfremmende arbeid. De to forfatterne Thompson og Ibrahimfendic har et inngående kjennskap til beleiringen i Sarajevo.⁴ Australiske Gillian Howell har gjennomført en studie av

4. Thompson har arbeidet i amerikansk utenriktjeneste i mer enn 30 år. Hun har deltatt i etablering av forskningsmiljøer i Bosnia-Herzegovina, Irak og Liberia og har ellers arbeidet i land preget av væpnede konflikter. Ibrahimfendic er en bosnisk advokat som har arbeidet for Human Rights Ombudsman i Sarajevo.

hvordan ungdommer fra Mostar brukte musikkaktiviteter for å stabilisere relasjoner mellom grupperinger som hadde stått sterkt mot hverandre under krigen (Howell, 2017).

I antologien *Music and conflict transformation: Harmonics and dissonances in geopolitics* drøfter Urbain (2015) temaet musikk og konflikt fra både utøverperspektiver og teoretiske innfallsvinkler. Innledningsvis peker Urbain på hvordan musikk har blitt anvendt til å bygge broer mellom kulturer og nasjoner, bearbeide konflikter og også bidra til helbredelse av traumer, både for individet og på et kollektivt plan. Men han trekker også frem eksempler på dokumenterte hendelser der musikk har blitt brukt med motsatt hensikt, og uttaler: «Music can be used to enhance human life or destroy it» (Urbain, 2015, s. 3). Også den britiske professoren Jeff Warren (2014) peker på at ikke all musikk kan oppfattes som «god». Musikken må forstås både ut fra de situasjonene eller praksisene der de musikalske uttrykk anvendes og er virksomme, og ut fra *hvem* det er som erfarer og fortolker musikken. Warren viser til at både kulturelle normer, personlige erfaringer og relasjonelle forhold virker inn på hvilke egenskaper individet legger inn i musikken. Det blir for enkelt å påstå at musikken i seg selv har en indre moralsk kraft til for eksempel å fremme fred (Warren, 2014, s. 4).

Når Varkøy (2017) drøfter tematikken «Hva er musikk godt for?» i boka *Musikk, dannelse og eksistens*, peker han på at ikke all musikk nødvendigvis må settes opp i ett og samme verdihierarki, det er et viktig poeng at «musikkens erkjennelsesfunksjoner er mangeartede» (Varkøy, 2017, s. 58). Når de utdyper musikk og musikkopplevelsens betydning i forskjellige kulturer, vender de seg mot musikkantropologien, der fokus ikke er rettet mot musikk som konkrete objekter, men som en personlig eller kollektiv opplevelse.

Musikk er i like stor grad virksomheter og prosesser nært forbundet med menneskelige følelser og opplevelser av mening [...] Det handler om en personlig, konkret og dypt menneskelig uttrykksform relatert til kunst og tekst. (Varkøy, 2017, s. 64)

Varkøy viser til musikkantropolog Christopher Small (1927–2011), som laget verbet «to music» eller «musicning», som viser til at all «musikk» handler om en eller annen form for deltakelse. Alle som på en eller annen måte er involvert i en musikalsk situasjon, konstruerer egne meningsoppfatninger som kan gå langt ut over det konkrete og hverdagslige, mot opplevelser med og erfaringer av musikk, livskvalitet og lykke (Varkøy, 2017, s. 65). Fortellingene fra Sarajevo som presenteres senere i dette kapitlet, kan fortolkes som en illustrasjon av begrepet «musicning».

DEN HISTORISKE KONTEKSTEN

At Sarajevo var *under beleiring* vil si at det var en militær blokade i byen, forårsaket av kamphandlinger mellom flere folkegrupper. Beleiringen varte i 1395 dager. Det ligger utenfor artikkelens rammer å gå dypt inn i de politiske forholdene som var grunnlag for konflikten, men kort beskrevet var urolighetene forbundet med uoverensstemmelser som var relatert til oppløsningen av det tidligere Jugoslavia i områder der befolkningen bestod av muslimske bosniere (*bosniaks*), katolske kroater og ortodokse serbere. De stridende partene inkluderte regjeringshæren i Bosnia-Herzegovina, hæren fra Republika Srpska, armeer fra Kroatia og flere paramilitære styrker. En detaljert fremstilling av konflikten finnes blant annet av Thompson og Ibrahimefendic (2017). Den følgende beskrivelsen fra avisen *The Guardian* viser det brutale alvoret i Bosniakrigen:

Search the internet for images of the 1992–96 siege of Sarajevo, and you will find endless shots of bodies and wretched buildings; of soldiers, politicians and peace envoys; of the citizens of the Bosnian capital, sprinting across streets and crossroads, hoping to avoid the indiscriminate Serbian snipers. The populace was advised not to wear bright colours, in particular yellow or red, in order to avoid becoming targets. (Searle, 2011)

Til tross for at Sarajevos innbyggere var under et konstant militært press i denne perioden, kunne byen vise til et rikt kulturliv under beleiringen. Zelizer (2003) hevder at kunstens rolle i Bosnia-Herzegovina har fått for liten internasjonal oppmerksomhet og refererer til høy aktivitet innenfor kulturlivet i Sarajevo på 1990-tallet:

In particular in Bosnia-Herzegovina, international and non-governmental organizations (NGOs) and artists are well known for their efforts during the war, in which they protested against the violence, conducted creative therapy projects and organized hundreds of theatre and music performances, both at the elite and grassroot levels. (Zelizer, 2003, s. 62)

Zelizer argumenterer videre for at kunstneriske uttrykksmåter har kvaliteter som kan forenkle kommunikasjon og skape forståelse mellom ulike grupper og kulturer.⁵ Hans synspunkter kommenteres senere i dette kapitlet. Studiene hans fokuse-

5. Zelizer understreker likevel at han ikke betrakter all virksomhet med kunst og kultur som utelukkende «god». Han poengterer at det også er en rekke eksempler på at kunst har blitt anvendt med negativ hensikt. Denne problematikken drøftes også av Jeff Warren (2014) i *Music and Ethical Responsibility*.

rer ikke bare på hvilke roller musikere, skuespillere, filmskapere eller andre utøvere hadde under krigen, han viser også til den generelle interessen det var blant Sarajevos innbyggere for å komme til de ulike arrangementene. Også Thompson og Ibrahimefendic (2017) peker på hvordan utøvere og publikumsgrupper stod sammen i den krigsherjede byen:

Their actions as performers and spectators manifest courage and defiance. They magnify their chances of being targeted by participating in public, thus acting courageously, and defy the powers-that-be whose intent is to dehumanize and annihilate them. (Thompson & Ibrahimefendic, 2017, s. 3)

Vi ser at i denne situasjonen ble skillelinjene mellom formidler og tilhører nedtonet i forhold til den tradisjonelle relasjonen mellom konsertmusikere og publikum på klassiske konserter der musikeren er giveren og publikum er mottakeren. Utøvere og publikum møttes som likeverdige. Hver og en hadde tatt samme risiko uavhengig av hvilken rolle de hadde på de ulike arrangementene. Å være til stede synes å være like viktig som å «få» musikk presentert til trøst eller oppmuntring. Man ville være sammen om musikkutøvingen, man hadde en sterk *relasjonell* innfallsvinkel (Bourriaud, 2007) til konsertene. Dette samstemmer nettopp med Smalls begrep «musicking». Musikk er på ulike måter en handling der alle de involverte i en musikalisk fremføring, både musikere, publikum, billettselgere, teknikere og andre, er *deltakere* i den musikalske praksisen. De er delaktige i handlingen «to music». Musikk er først og fremst handling og fellesskap (Small, 1998).

METODISK TILNÆRMING OG PROSJEKTETS RAMMER

Forskningsprosjektet som ligger til grunn for dette kapitlet tar utgangspunkt i kvalitativ metode med vekt på en fortellingsanalytisk tilnærming. Et kjennetegn i denne typen studier er at de som forteller, gis en forholdsvis stor plass i fremstillingen (Thagaard, 2013, s. 106). Det betyr at man i diskusjonen fremhever hvordan formidleren skaper mening til begivenheter i sitt liv ved å vise til sammenhenger mellom de hendelsene som beskrives: «Fortellingene er organisert i forhold til en underliggende logikk eller et plott, som representerer fortellingens grunnidé, om sammenhenger mellom de hendelser som beskrives» (Thagaard, 2013, s. 123).

De som forteller i denne sammenhengen, er primært de to bosniske musikerne Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić, selv om det øvrige materialet som trekkes frem, også kan forstås som fortellinger. Siden jeg er forskeren, inngår også min stemme i fremstillingen. Dette er et typisk trekk ved *narrative inquiry*, en beteg-

nelse for en nyere fortellingsanalytisk metode (Clandinin & Huber, 2006). Forskeren beveger seg fra praksisfeltet til utformingen av en tekst, så går han/hun tilbake til informantene i praksisfeltet for dialog omkring skriftliggjøringen av materialet, og deretter utformes en faglig vitenskapelig tekst. Metoden impliserer et samarbeid over tid mellom forsker og deltakere, samarbeidet er ofte knyttet til spesielle steder og fortellingene omhandler særskilte hendelser og sosiale relasjoner (Clandinin & Huber, 2006). I dette prosjektet danner krigshandlinger i beleirede Sarajevo bakgrunn for deltakernes fortellinger. Tekstene er utviklet gjennom dialog mellom forsker og deltakere og analysert ut fra en tilnærming som vektlegger identitet og sosial tilhørighet, det vil si hvordan individet forstår seg selv innenfor institusjonelle, kulturelle og sosiale kontekster (Clandinin & Huber, 2006, s. 6).

Forskningsprosjektets rammer var et institusjonelt samarbeid mellom Universitetet i Agder og Sarajevo Music Academy. Deltakere fra begge institusjonene besøkte hverandres læresteder og ledet seminarer for studenter og lærere i tillegg til gjennomføringen av konsertprosjektene *A Bosnian-Norwegian Collaboration* (Sarajevo, november 2015), *Music in Action in Conflict Areas* (Kristiansand, september 2016), *Music as Exploration of Hope* (Washington DC, april 2017) og *Concert for voice and piano* (Sarajevo, april 2018). Verkene som ble fremført av de to bosniske musikerne, var fra et klassisk repertoar: Milan Prebanda (1907–1979) *U Suton, Put, U buri* og *Romansa* (sang og klaver), Ljubomir Bajac (1890–1951) *Fallen Hopes* (klaver solo), Julius Fučík (1872–1916) *Bosnian Rhapsody* (klaver solo). Fire komposisjoner ble komponert for ensemblet og urfremført i løpet av prosjektet *Musical Dialogues*: Konrad Øhrn (f. 1950) *Concertpiece for piano, strings and timpani*, Nansen Suite (fløyte, fiolin og klaver), Stig Nordhagen (f. 1966) *Til ungdommen. Suite for solister, kor og orkester* (tekst av Nordahl Grieg) og *On Another's Sorrow* (tekst av William Blake). Dialoger omkring repertoaret og fremføringene fremstår som en viktig dimensjon i samarbeidet mellom alle involverte.

FORTELLINGENE FRA SARAJEVO

Artikkelen «Music Helps Sarajevo Stay Sane during War» gjenspeiler en journalists refleksjoner etter at han hadde gått rundt i Sarajevo gater:

Among the scarred streets and alleys of Sarajevo there is one comforting cross-road, where the sound of a Beethoven Sonata or a Chopin waltz may be heard. The music, sometimes betraying a student's faltering hand, cascades from the Sarajevo conservatory. In its lightness and otherworldliness, it offers solace a

city still raw with suffering. People linger in the shelter of the sound of half-forgotten times. But the music is deceptive in the comfort it offers, for the institution it comes from has been lacerated. Once synonymous with civilization and the universality of music, the conservatory now shows the barbarous legacy of the Bosnian war. (Cohen, 1994)

Journalisten kommenterer en students øving, og til tross for at fremføringen ikke var perfekt, fortolker han det han hører som en slags trøst til de som passerer. Musikken strømmet ut gjennom en knust vindusrute i bygningen som hadde vært sentrum for utdanning i klassisk musikk siden opprettelsen i 1955. Journalisten oppfattet musikken som «lett», men med et potensial til å flytte oppmerksomheten bort fra krigen til et slags drømmeland. Beskrivelsen skapte en interesse hos meg for å finne ut hvordan de som befant seg inne i bygningen, hadde opplevd sitt daglige liv med musikk i en hverdag som var preget av væpnet konflikt.

Det finnes flere internasjonalt kjente referanser til kunst- og kulturlivet i Sarajevo under beleiringen. Mest kjent er kanskje fotografiene av den allerede nevnte cellisten Vedran Smailović, som spilte i ruinene av rådhuset i Sarajevo, på kirkegårder eller ved en jernbanelinje – kledd i kjole og hvitt. Motivet *konsertkledd cellist i ruiner* får frem sterke følelser hos de fleste. Muligens er det ikke bare de ødelagte bygningene som gjør inntrykk, kanskje er det også instrumentets visuelle utforming og instrumentets klanglige særpreg. Dessuten vil de fleste se for seg at celloen hører hjemme i en vakker konsertsal og ikke i en ruinhaug. Ifølge Thompson og Ibrahimfendic (2017) sikret Smailović seg en plass blant verdens fredsskapere: «Smailović became a grassrootleader whose actions, alongside with those of other artists trapped in the siege, illustrated how art can catalyze social change» (Thompson & Ibrahimfendic, 2017, s. 3).

Den amerikanske forskeren David M. Berman, som undersøkte dagliglivet ved skoler i Sarajevo under beleiringen, skildrer hendelser på Trecá Gimnazija, en videregående skole i et område som ble kalt *Sniper Alley*. Her arrangerte tredjeårs-elevene årlig et maskeball. Berman siterer fra *Trecá Gimnazijas Almanak 1998*, som refererer spesielt til maskeballen i 1996. Da hadde elevene skaffet seg de beste maskene noensinne. Ungdommene fortsatte med maskeballtradisjonen også etter krigens slutt, og arrangementene fikk nærmest en symbolsk funksjon: «Yet the masked balls continue as a sign of resistance and hope for the future, and the surrealistic images of the dancing offer a ghostly mirror that reflects the surrealistic images of the siege» (Berman, 2001, s. 31).

For de involverte syntes maskeballene å få funksjon som en surrealistisk representasjon av krigen på den ene siden og et arrangement som symboliserte

håp på den andre. Maskeballene ble også helt klart pustepauser under beleiringen. En av ungdommene omtalte arrangementene som sin *time out*: «[...] our five minutes, in order to forget all sleepless nights» (Berman, 2001). Maskeballene på Trecá Gimnazijas får samme funksjon som sangen i den innledende vignetten i denne artikkelen, som en «flukt» man like gjerne kan forstå som en pause fra krigen.

I det følgende presenteres fortellinger og refleksjoner fra først og fremst Adema Pljevljak-Krehić, operasanger ved National Theatre Sarajevo og vokallærer ved musikkakademiet, men også av Maja Ackar, professor, pianist og visedekan for internasjonalt samarbeid ved samme akademi.

VI SANG UANSETT

Adema Pljevljak-Krehić var student ved Sarajevo Music Academy i perioden fra 1992 til 1996. I et intervju forteller hun om sine erfaringer som student i den beleirede byen, og i løpet av vårt samarbeidsprosjekt vendte hun tilbake til enkelte punkter og utdypet sin fortolkning ytterligere. På spørsmålet om det i utgangspunktet var problematisk for innbyggerne at Sarajevo bestod av en etnisk sammensatt befolkningsgruppe og at byen var multikulturell, svarer sangeren at dette var ikke noe man var opptatt av før krigen. Samme perspektiv trekkes frem i intervju med Maja Ackar (28. september, 2016) og av Čavlović (2006). Robertson (2010) påpeker at Sarajevo ble betraktet som en av de mest tolerante og økumeniske byene i Bosnia-Herzegovina og i hele Europa før Balkankrigen. Sangeren beskriver alvoret i situasjonen mens beleiringen var et faktum. Til tross for svært vanskelige ytre forhold bestemte hun seg imidlertid for at utdannelsen skulle fullføres, selv om det å komme til akademiet var risikofyllt:

Our teachers never knew whether we would get home alive from school and classes. The situation was that you never knew whether there would be shelling that day, or snipers or anything. Every single day we were exposed to this on our way to class. Only now when I am a parent myself, can I understand how worried my own parents must have been. However, we had kind of, how do I say it, switched off. (Adema Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Ifølge sangeren hadde de unge studentene en bemerkelsesverdig evne til å avfinne seg med situasjonen. Nå, mer enn 20 år etter hendelsene, reflekterer hun over hvordan foreldrene kunne ha holdt ut at hun gjennomførte utdanningen, noe som inkluderte den farefulle forflytningen hjemmefra midt inn i et krigsherjet område. Men

studentene arbeidet som om alt rundt dem var i orden, mest mulig «normalt». De arrangerte konserter og fremføringer til tross for bombing av byen:

There was shelling, because there usually was. We went on singing and did not let this affect us or change anything. We concentrated on what we were doing and the audience remained seated, they didn't run away. We were there and we performed our music; because this was a kind of, a way of, salvation. (Adema Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Sangeren vektlegger at studentene generelt konsentrerte seg om å fremføre musikk uten å la seg forstyrre av ytre forhold. De unge musikerne brukte fremføringene til å få tankene bort fra omgivelsene, samtidig som musikkutøvelsen fikk en underliggende funksjon siden opprettelsen av selve konsertarrangementet bidro til at de som en gruppe formidlet en følelse av kontinuitet og stabilitet ved musikkakademiet (Ruud, 2016, s. 132). Pljevljak-Krehić poengterer at de fortsatte å musisere til tross for gjentatte bombenedslag i nærheten. Hun sier: «We just sang in spite of it.» Å bevege seg hjemmefra var risikofyllt og krevde fysisk styrke, men likevel kom studentene til akademiet: «We had to walk every day [...] approximately for 2 – 3 hours, and it was always risky to walk to schools [...] Yet we arrived. But we never felt hunger, or thirst or tiredness. We were always fit, we came, and we sang» (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016).

Det risikofylte ved å bevege seg rundt i Sarajevo sentrum er et sentralt tema i Adema Pljevljak-Krehić' fortellinger. Temaet finner vi igjen i filmen *1395 Days Without Red* av filmskaperne Anri Sala og Selja Kamerić. Her beveger hovedpersonen seg nesten panisk gjennom så å si folketomme gater i Sarajevo. Glimtvis befinner hun seg i en gammel bygning der et symfoniorkester øver på 1. sats fra Tsjajkovskij symfoni nr. 6. Musikerne, som har på seg tykke ytterklær, er intenst fokuserte på samspillet. Ingen snakker sammen, bare dirigenten gir noen korte beskjeder (Searle, 2011; Sala, 2016). På samme måte som Pljevljak-Krehić fremstiller det, gjengir filmen den engstelsen og den fysiske utholdenheten som var nødvendig for å holde hverdagslivet i gang. Alle studentene måtte bidra for å holde oppe aktiviteten ved musikkakademiet, forteller Pljevljak-Krehić: «Each student would bring something, and we made a fire and used this to warm us up, and it was a badly build up furnace and the smoke came back into this room ... But we absolutely did not care. We sang.» (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Til tross for de praktiske manglene retter studentene sitt fokus mot *faget*. Musikkutøvelsen representerte på denne måten deres søken tilbake til den normale hverdagen. Lærere og studenter fortsatte som de ellers ville ha gjort. Det er «business as usual». Pljevljak-Krehić refererer også til at mange studenter valgte å fortsette sine studier:

Instead of shivering from shells crashing and snipers whistling, instead of thinking about whether we will all die of hunger in the city under siege, with no electricity or water, I chose to study and enjoy music. Not only I, but all the other students at my school, and thousands of students in other faculties, too. (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Uttalelsen bygger opp under forståelsen av at studentene ikke ville gi opp. De fortsatte å gå til studiestedene sine der de hadde en tilhørighet til noe som lå utenfor den politiske situasjonen (Ruud, 2016, s. 165). Som hvilke som helst musikkstudenter støttet de opp om hverandres konserter og drømte om egne karrierer. Kanskje ble drømmen om egen karriere enda mer viktig i denne situasjonen:

And I was happy. I was not in Sarajevo in war, but on a world stage, which I would actually later experience. I remember it like it was yesterday, I sang Mozart, Schubert, accompanied by piano, the audience conscious that when they came out after the concert, they could be killed. And if I didn't have a concert, I went to listen to others. Culture has been our salvation. And if you ask me today, I think music saved me. The song was, if I may say so, all we had. (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

På den ene siden kunne man kognitivt forflytte seg langt bort fra Sarajevo gjennom sangen. På den andre siden ble det dannet tette relasjoner der og da med et publikum der hver enkelt risikerte å miste livet bare ved å møte opp på konserten. Pljevljak-Krehić tok selv den samme risikoen når hun oppsøkte andres fremføringer. Musikkutøvingen ser ut til å ta henne med til et sted der hun ønsker å være, et sted der alt er normalt, der det er «business as usual». Sangen er hennes forbindelse til den verden hun drømmer om, hun var *i dialog* med den drømmeverdenen hun lengtet etter. Kulturen symboliserte derfor en «frelse» ut av den politiske konflikten, men den gav også struktur til hverdagen i den kaotiske situasjonen som rådet.

Den offensive holdningen til Adema Pljevljak-Krehić korresponderer med andre kvinneskikkelser i Sarajevo som ble internasjonalt kjent som representanter for lokalbefolkningens utholdenhet. Blant de mest kjente eksemplene finner vi fotografiet «Walking Tall in the Face of Danger» av den britiske fotografen Tom Stoddart (Williams, 2012)⁶ og fotografiene og videoen fra missekonkurransen

6. Tom Stoddart tok bildet av Meliha Vareshanovic på vei til arbeid i forstaden Dobrinja i Sarajevo. Han gir det tittelen *You will never defeat us* (www.tomstoddart.com)

Miss Sarajevo der kvinnene poserer med et banner som har påskriften «Don't let them kill us».⁷

VI LOT IKKE MUSIKKEN DØ

Også pianist og professor Maja Ackar fokuserer sin fremstilling på kampen for å holde aktivitetene på akademiet i gang under beleiringen:

Students and teachers who lived further from the center where the Academy is located, had difficulties to reach it. Shelling was more frequent each day and the aggressor's grip on the city was becoming tighter and harder each day. The teachers were allowed to give lessons in their homes when it was possible. A lot of students left Sarajevo, a lot of teachers as well. (Ackar, 28.9.2016)

Det ble vanskelig når mange forlot byen og musikkakademiet. Lærerstabene ble også kraftig redusert i løpet av det første året under beleiringen:

By June of 1992 the Academy was without professors of piano, solo singing, cello, musicology and many other academic courses. Out of 45 full time professors, only 15 didn't leave Sarajevo...The Academy building was hit by shells several times. One of the scars was framed as a reminder. (Ackar, 28.9.2016)

Til tross for de store ødeleggelsene det første året klarte man å gjennomføre flere av studieprogrammene ved at lærerne også kunne undervise i sine egne hjem:

[A] more flexible way of fulfilling tasks had to be adopted. Teachers were allowed to deliver classes in their own flats (where possible), teachers and students' absence were tolerated due to risks involved in moving around in the city. (Čavlović, 2006, s. 30)

Høsten 1992 holder man undervisningen i gang, men uten fastsatt timeplan: «No schedule was made and it was left up to teachers and students to agree upon the time and place of classes» (Čavlović, 2006, s. 33). Ackar poengterer at blant studenter og lærere var det både katolikker, ortodokse, jøder og muslimer. Det hadde ikke ført til spesielle problemer tidligere, og var heller ikke problematisk i den

7. Carter forteller om sine erfaringer i Sarajevo og om produksjonen av videoen *Miss Sarajevo*. Videoen ble utgangspunktet for musikkvideoen *Miss Sarajevo* som ble produsert av U2 i 1993.

pressede situasjonen som oppstod i 1992. Lærerne hadde fokus på akademiets fremtid:

There were no factions or intolerance, and relations among people were at a very high level ... Without thinking on whether they would live until tomorrow, at Council sessions, teachers would passionately discuss the future of Academy of music, making plans. (Čavlović, 2006, s. 38)

Lærernes motto ble etter hvert «find your student, place and time, and deliver the class», kommenterer Čavlović (Čavlović, 2006, s. 40). Bygninger og mennesker ble sterkt merket av den ekstreme tilstanden. Noter så vel som kopimaskiner var mangelvare, og Pljevljak-Krehić forteller at hun ofte skrev partiturer av for hånd fra akademiets notehefter fordi det ikke fantes kopimaskiner. Men til tross for dette var akademiet åpent for studenter gjennom hele beleiringen. Femten studenter gjennomførte grunnutdanningen i utøvende musikk, det ble levert to masteroppgaver, og én student tok doktorgraden (Ackar, intervju. 20.4.2015). Studentene trosset den pågående væpnede konflikten idet de synger, de spiller og arrangerer konserter i nærmiljøet. For musikken stod i sentrum, understreker Ackar, uansett kan ingen bombe *musikken*: «The most important, we kept on making music ... We didn't let music die, or be crushed by bombs and shots» (Ackar, 28.9.2016). De kunstneriske og de kulturelle verdiene er det man må kjempe for, de vil overvinne religiøse og politiske splittelser:

Optimism is what keeps us all together, both as individuals and as groups. We are aware that our mission and role in the society we live in, is to build artistic and cultural values. This will help us overcome any kind of division, whether political, national or religious. We are the vanguard of our society. (Ackar, 28.9.2016)

Musikkonservatoriet i Sarajevo var den eneste musikkinstusjonen i byen som var i virksomhet gjennom hele perioden fra 1992 til 1996. Aktivitetene stoppet opp ved Sarajevo nasjonalopera og i byens filharmoniske orkester, delvis også ved musikkavdelingen i Sarajevo radio og TV (Čavlović, 2006). Mens akademiet i Sarajevo kjempet seg igjennom ødeleggelser, tyveri og ansatte og studenters tragiske bortgang, er man ved andre musikkutdanningsinstitusjoner i Europa i stor grad uvitende om hva som skjedde. I november 1994 lyktes det Čavlović å komme til konferansen *European Association of Academies of Music* AEC. Han presenterte forholdene ved akademiet for sjokkerte musikkutdannere fra andre land, og fra dette tidspunktet startet gjenoppbyggingen av akademiet med støtte fra utdan-

ningsinstitusjoner i blant annet Wien, Helsinki, Bern, Karlsruhe, Graz og Madrid (Čavlović, 2006, s. 46). I juli 1995 startet virksomheten på akademiet opp igjen med undervisning tre dager i uka. I november 1995 kunne man igjen ferdes i fred gjennom byens gater. Fra 1996 var musikkakademiet tilbake i tilnærmet normalt drift (Čavlović, 2006, s. 50 f.).



FIGUR 12.1 Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić på konserten *Musical Dialogues, A Norwegian-Bosnian Collaboration* i Sarajevo 19. november 2015. Foto: Vanya Cerimagi

DISKUSJON: MUSIKKSTUDIER I KONFLIKTFYLTE OMGIVELSER

Ackars fremstilling stemmer godt med Pljevljak-Krehić' fortolkning av sin egen situasjon som musikkstudent under krigen. Sammen med Čavlović' skildringer og det øvrige kildematerialet gir de to musikernes fortellinger et inntrykk av hvordan noen enkeltindivider og grupper som musikkstudenter, musikk lærere og publikum forholdt seg til musikk og andre kunstneriske uttrykk i en hverdag som var preget av væpnet konflikt. Deres synspunkter gir også et glimt inn i hvordan en musikkutdanningsinstitusjon forholdt seg til væpnet konflikt. På den ene siden hadde studentene i Sarajevo en hverdag som var fylt med musikalsk utøvelse og det kontinuerlige arbeidet med studiene, slik det også er for vår tids musikkstudenter, men på den andre siden refererer fortellerne til bombeangrep, snikskyttere, mangel på brensel, ødelagte undervisningsrom og manglende

undervisningsmateriale.⁸ *Utholdenhet* er ett av de temaene som går igjen i kilde-materialet. *Troen* på musikk skinner også igjennom i de fleste uttalelsene, og også referanser til fellesskapet.

Tidligere i kapitlet er det vist til Christopher Smalls begrep *musicking*. Small er ikke bare opptatt av at enhver musikalsk praksis eller fremføring blir formet av et fellesskap. Han peker på at musikk også er uttrykk for tradisjoner, definert som «a firmly known sets of musical relationships», og at kjennskap til tradisjoner inngår i både utøvere og tilhøreres musikkopplevelse (Small, 1998, s. 216). Det er derfor nærliggende å tenke at fremføringene av kjente musikalske verker i Sarajevo under beleiringen medvirket til å skape en følelse av stabilitet hos dem som var til stede. På bakgrunn av dette kan man forstå denne uttalelsen til Pljevljak-Krehić: «Culture has been our salvation.» Musikkstudenter, lærere og publikum hadde en felles kultur i utøvelse av og interesse for musikk. De representerte ulike etniske grupper som hadde levd i fred med hverandre tidligere, og kulturen blir nå deres felles «anker» i en vanskelig tid.

De bosniske musikerne som fortalte sine historier, refererte til enkelte komponister, men ikke til konkrete komposisjoner. Det handlet mer generelt om å være musikalsk utøver i konfliktfylte omgivelser. Thompson og Ibrahimefendic (2017) viser til hvordan enkelte komposisjoner ble symbol for krigen i Bosnia-Herzegovina: Smailović fremførte Albinonis *Adagio in G-minor* fra krigsherjede bygninger, U2 fremførte sangen *Miss Sarajevo*, Joan Baez sang *Amazing Grace* sammen med Smailović og Zubin Metha spilte *Mozarts Requiem* fra ruinene av Nasjonalteateret (Thompson & Ibrahimefendic, 2017, s. 12).⁹

Knudsen, Skånland og Trondalen har undersøkt musikkens ulike funksjoner i bearbeidelsen av det nasjonale traumat 22. juli 2011. Forfatterne trekker blant annet frem hvordan de kunstneriske aktivitetene som anvendes i etterkant av terroren, *samordner handling*, det vil si at folk vet *hvor* og *når* de skal møte opp for å være sammen i bearbeidelsen av sorgen (Knudsen et al., 2014, s. 5). På samme måte får konsertene betydning for musikkstudentene og deres publikumsgrupper i Sarajevo. De møtte opp, musiserte og lyttet, de møttes *til noe*, et fellesskap omkring musikken, selv mens krigshandlingene pågikk for fullt. Knudsen, Skånland og Trondalen peker også på at fremføringene hadde en innvirkning på utøvernes egne bearbeidelser av sterk sorg, samtidig som de i konsertsituasjonene er i interaksjon med publikum (Knudsen et al., s. 5).

8. Pljevljak-Krehić fortalte for eksempel at de ikke hadde kopimaskiner, og studentene måtte derfor selv skrive av partiturer fra de få eksemplarene av publiserte noter (fra intervju 15.2.2016).

9. Thompson og Ibrahimefendic (2017) refererer til at det ble spilt 148 teaterstykker og ble avholdt 170 utstillinger og et stort antall konserter under beleiringen. Den internasjonale Sarajevo Film Festival <https://www.sff.ba/en> ble opprettet mens det fremdeles var krig.

Ruud viser til at individer som møtes i ulike musikkulturer, danner sine egne *fortolkende fellesskap* (Ruud, 2016, s. 133). Man kan si at studentene ved Sarajevo Music Academy, publikumsgruppene som gikk på studentkonsertene i byen, deltakerne i Miss Sarajevo og elevene som arrangerte maskeballene på Trecá Gimnazija i *Sniper Alley*, alle fortolket sin deltakelse i kunstneriske aktiviteter som meningsfulle symbol for fremtid og håp. Det er nærliggende å tenke at de også hadde forståelsen av at kunst og kultur, her først og fremst musikk, er objekter med en *kraft i seg selv*.

Giert Biesta, belgisk professor i pedagogikk og kjent for sin forskning på kunst og kunstfagenes rolle i samfunnet, bruker begrepet *dialog* når han beskriver kunstens funksjon i samfunnet: «Art, in its different manifestations, is an ongoing attempt at figuring out, quite literally, what it means to be in dialogue with the world» (Biesta, 2017, s. 38). Biesta er opptatt av hvilken rolle kunsten spiller i opplæring og utdanning, men han diskuterer også kunstens rolle som *livskraft* for den enkeltes eksistens. Han sier: «Art is the exploration and transformation of our desires so that they can become a positive force for the way in which we seek to exist in the world» (Biesta, 2017, s. 72).

Både Pljevljak-Krehić, Ackar og Čavlović' fremstillinger viser en tro på at musikken «virket» i deres personlige liv og også i musikkakademiets virksomhet gjennom den lange beleiringen. Musikken hadde mening som kraft, stabilitet, fellesskap og gav også hvile eller «pauser» fra krigen (Berman, 2001; Zelizer, 2003).¹⁰ Når Ruud (2016) diskuterer hvordan musikk «virker», sier han:

Meningsopplevelsen avhenger av hvordan musikken brukes, av situasjonen vi befinner oss innenfor, hvilke musikalske artefakter – lyder eller instrumenter – vi benytter oss av. En slik prosessuell forståelse av hvordan musikalsk mening oppstår og hvordan musikk kan virke på oss, setter den musiserende og lyttende personen i et dialogisk forhold til musikken og dens elementer innenfor en spesiell praksis eller situasjon. (Ruud, 2016, s. 200)

Fortellingene fra Sarajevo skildrer individers forståelse av hvordan musikk «virket» i deres liv i konfliktfylte omgivelser. De hadde plassert seg selv i et nært, dialogisk forhold til musikken. Fossum og Varkøy (2017) diskuterer på hvilke måter vi kan si at musikk «virker». De er skeptiske til en tenkning der musikk påstås å ha helbredende kraft og forvandlende makt: «Vi har rett og slett for lite forskningsbasert kunnskap om hvordan musikken og de musikalske aktivitetene virker

10. Man kunne ha sagt at kunsten representerte en «flukt fra virkeligheten». Det er med hensikt valgt en annen formulering.

og skaper de antatt gode effektene på mennesker og samfunn» (Fossum & Varkøy, 2017, s. 157). Forfatterne poengterer imidlertid at man likevel kan *tro* på musikkens virkning. Men ut fra denne posisjonen blir musikk først og fremst en representasjon av *håp*, der «håp» defineres som «bevisstheten om at noe har mening», men ikke nødvendigvis betyr det samme som at «alt vil ende godt» (Fossum & Varkøy, 2017, s. 172).

Gjennom analyser av materialet som ble samlet inn i dette prosjektet, fremstår musikk og kulturuttrykk som symbol for fremtid og håp. Musikk, teater, film, dans og utstillinger under beleiringen ble også uttrykk som omverdenen reagerte på, de gav innsikt i situasjonen under beleiringen ut fra et annet perspektiv enn politiske nyheter. Bildene av Smailović i ruinene, fotografen Stoddarts bilde av den velkledde kvinnen som passerer en soldat, videoene fra missekonkurranser i krigsherjet by, filmfestivaler og konsertene i Sarajevo bidro til at omverdenen i sterkere grad ble oppmerksomme på hendelsene der (Zelizer, 2003; Thompson & Ibrahimfendic, 2017).¹¹

OPPSUMMERING

Spørsmålene omkring musikkens funksjon for den enkelte og i samfunnet har vært diskutert opp gjennom historien (Varkøy, 2015; Ruud, 2016). I denne artikkelen har søkelyset vært rettet mot hva musikk kan gjøre for enkeltmennesker og grupper av individer i særskilt konfliktfylte omgivelser. Fortellingene fra Sarajevo viser at musikk knytter mennesker sammen, markerer politisk samhold, regulerer energier og emosjoner, skaper historiebevissthet og tilhørighet og er en form for eksistensiell ressurs og kilde til livsfortolkning (Ruud, 2016, s. 110).

Intensjonen med prosjektet *Musical Dialogues* var å undersøke hvordan musikk har vært og er virksom i et samfunn som er preget av politisk og væpnet konflikt, og også å belyse hvordan enkeltpersoner og grupper av flere individer var i dialog med kunsten som en fortolkning av sin egen situasjon og en plassering av seg selv i omverdenen. Fortellingene som har blitt gjengitt her, gjenspeiler hvordan håp, hvile, fremtidsdrømmer, tro, utholdenhet, kraft og fellesskap kan knyttes til *musikk* i konfliktfylte omgivelser. Maja Ackar formulerte det slik: «We didn't let the music die.» Musikk ble erfart som et objekt med egenverdi som var til stede for noen i de konfliktfylte omgivelsene i Sarajevo under beleiringen.

11. Hvorfor verdenssamfunnet likevel ikke maktet å forhindre eskaleringen av konflikten på et tidlig tidspunkt eller å forkorte den lange beleiringen, er et spørsmål man kan stille seg.

LITTERATUR

- Ackar, M. (2017). *Musical dialogues: An exploration of hope* (program). Washington DC: National Gallery of Arts.
- Berman, D. M. (2001). *The heroes of Trecá Gimnazija: A war school in Sarajevo, 1992–1995*. Oxford: Roman and Littlefield Publisher.
- Beyer, B. (2013). *Sirkelen sluttet: Bevisstgjøring og endring i formidling av musikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Biesta, G. (2017). *Letting art teach. Art education after Joseph Buys*. Arnheim, Nederland: ArtEZPress.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Čavlović, I. & Krajtmajer, V. (2006). *Fifty years of Academy of Music in Sarajevo*. Sarajevo: Academy of Music Sarajevo, Nationalna Univerzitetska Biblioteka.
- Čavlović, I. (2006). Academy of Music over the past 50 years: War years. I I. Čavlović & V. Krajtmajer, *Fifty years of Academy of Music in Sarajevo* (s. 28 – 55). Sarajevo: Academy of Music Sarajevo, Nationalna Univerzitetska Biblioteka.
- Clandinin, D. J. & Huber, J. (under utgivelse). Narrative inquiry. I B. M. Gaw, E. Baker & P. P. Peterson (red.), *International encyclopedia of education* (3. utg.). New York: Elsevier. Hentet fra https://www.academia.edu/4559830/Clandinin_D._J._and_Huber_J._in_press
- Cohen, R. (1994, 23. oktober). Music helps Sarajevo stay sane during war. *New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/1994/10/23/world/music-helps-sarajevo-stay-sane-during-war.html>
- Howell, G. (2017). Postwar life-space and music in Bosnia-Herzegovina. I *Risk, Protection, Provision and Policy Journal* (s. 45–66). Singapore: Springer.
- Knudsen, J. S., Skånland, M. & Trondalen, G. (2014). Musikk etter 22. juli. *CREMAH: Senter for forskning i musikk og helse*, 7(5). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Kunst i kontekst. (2018, 20. mai). Hentet fra <https://www.uia.no/senter-og-nettverk/kunst-i-kontekst-kik>
- MAiA – Music and Art in Action. (u.å.). Hentet fra <https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/about>
- Parramon, R. (2017). Can art resolve conflicts, or does it live on them? I *Peace in progress, The Digital Magazine from the International Catalan Institute for Peace*, 32. Hentet fra http://www.icip-perlapau.cat/numero32/articles_centrales/article_central_1/
- Pljevljak-Krehić, A. (2017, 16. april). *Musical dialogues: An exploration of hope* (program). Washington DC: National Gallery of Arts.
- Robertson, C. (2010). Music and conflict transformation in Bosnia: Constructing and reconstructing the normal, *Music and Arts in Action*, 2(2), 38–55. Hentet fra <http://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/conflicttransformationbosnia>
- Sala, A. (2016, 10. februar). Music before language (intervju). Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=uilnCeim0ZY>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performance and listening*. New England, Hanover: Wesleyan University Press.

- Thagaard, T. (2013). *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Searle, A. (2011, 4. juli). Manchester international festival: A return to Sarajevo. I *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/culture/2011/jul/04/1395-days-without-red-review>
- Steward, A. (2011, 22. juni). Be specific: Miss Sarajevo Director/activist Bill Carter talks about how U2 changed his life. I *The Washington Post*. Hentet fra https://www.washingtonpost.com/blogs/click-track/post/be-specific-miss-sarajevo-directoractivist-bill-carter-talks-about-how-u2-changed-his-life/2011/06/22/AGpCFyfH_blog.html?utm_term=.77d186c6dac6
- Stoddart, Tom. (2013). Portfolios: Info: Representation. Hentet fra <http://www.tomstoddart.com>
- Thompson, R. J. & Ibrahimfendic, E. (2017). The cellist of Sarajevo: Courage and defiance through music as inspirations for social change. I S. Erenich, & J. F. Wergin (red.), *Grassroot leadership and the arts for social change* (s. 3–28). Bingley, UK: Emerald Publishing Limited.
- Urbain, O. (red.). *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*. London: I.B. Tauris and Toda Institute for Global Peace and Policy Research.
- Varkøy, Ø. (2017). *Musikk, dannelse og eksistens*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Warren, J. R. (2014). *Music and ethical responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zelizer, C. (2003). The role of artistic processes in peace-building in Bosnia-Herzegovina. I *Peace and Conflict Studies Journal*, 10(2), 62–75. Hentet fra <https://nsuworks.nova.edu/pcs/vol10/iss2/>
- Intervju med Maja Ackar, Sarajevo Music Academy, Bosnia-Herzegovina 20.4.2015
- Intervju med Maja Ackar, Universitetet i Agder, Kristiansand 28.9.2016
- Intervju med Adema Pljevljak-Krehić, Sarajevo i Bosnia-Herzegovina 15.2.2016
- Intervju med Adema Pljevljak-Krehić, Sarajevo i Bosnia-Herzegovina 25.4.2018

Forfatteromtaler

Anne Eriksen (f. 1959) er førstelektor i drama ved Musikkonservatoriet, Universitetet i Tromsø, Norges arktiske universitet. Hennes seneste publikasjoner er «Fra hjerte til hjerte» i *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 2(2), 2018.

Anne-Mette Liene (f. 1972) er førstelektor i drama ved Fakultet for kunstfag, Universitetet i Agder. Hennes forsknings- og utviklingsprosjekter fokuserer på utvikling av tverrestetiske kunstopplevelser for barn med særlig vekt på de yngste barna.

Dina Abazović (b. 1985), lecturer and PhD Candidate in English Literature at University of Agder, Norway with the dissertation *Still Life: Literary Testimonies from the Bosnian War*. Co-author (with Øyvind Berg) of *Ikke rot med knoklene mine* (Oslo, 2013).

Gillian Howell (b. 1970) is an Adjunct Research Fellow at the Queensland Conservatorium Research Centre, Griffith University. Her latest publication: «Community music interventions in post-conflict contexts», Bartleet & Higgins (Eds.), *Oxford Handbook of Community Music* (2018).

Jeppe Kristensen (f. 1975) er professor i teater ved Fakultet for kunstfag, Universitetet i Agder. Han er dramaturg og sceneinstruktør, hovedsakelig i det danske kompani Fix & Foxy, som blandt annet har skabt forestillingene *Pretty Woman a/s*, *Ungdom*, og *Velkommen til Twin Peaks*.

Karl Olav Segrov Mortensen (f. 1976) er kunsthistoriker og kurator ved Sørlandets Kunstmuseum i Kristiansand. Der har han jobbet med nyproduksjon av samtidskunst, kunsthistoriske utstillinger og tverrfaglige formidlingsprosjekter.

Lisbet Skregelid (f. 1974) er førsteamanuensis ved Fakultet for kunstfag ved Universitetet i Agder. Hun forsker på betydningen av møter med kunst, og på hvordan kunst kan ha relevans i skole og utdanning. Hennes siste publikasjon er *Tribuner for dissens: Ungdoms møter med samtidskunst* (2019).

Merete Elnan (f. 1969) er førstelektor i teater ved Fakultet for kunstfag, Universitetet i Agder. Hun har publisert «The Notion of Children: How Can the Idea of Childhood [...] Influence Theatre for Young Audiences?» i van de Water (red.), *TYA, Culture, Society* (2012).

Nina Helene Skogli (f. 1988) er ph.d.-stipendiat i teater ved Universitetet i Agder. Prosjektet hennes undersøker teaterforestillinger som omhandler kontroversielle temaer, og hvordan de genererer erfaringer som strekker seg langt utover teaterets «her-og-nå».

Randi Margrethe Eidsaa (f. 1957) er førsteamanuensis i musikk ved Universitetet i Agder. Hennes siste publikasjon er «Dialogues between Teachers and Musicians in Creative Music-Making Collaborations» i Christophersen & Kenny (red.), *Music-Teacher Collaborations* (2018).

Siemke Böhnisch (f. 1964) er professor i teater ved Universitetet i Agder (UiA). Hun leder den tverrfaglige forskningsgruppen Kunst og konflikt ved UiA. Hennes siste publikasjon er «Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli» i *Teatervitenskapelige studier*, (2), 2019.

Solveig Korum (b. 1984), PhD Candidate at University of Agder (Faculty of Fine Arts) and Senior Adviser in Kulturtanken. Her doctoral project explores the role and possible dilemmas of musical activities in the context of international development aid.