

Masteroppgave i teatervitenskap

YTRINGSFRIHET OG KULTURKAMP

Et blikk på forestillingsprosjektet *Ways of Seeing*, og den
kulturpolitiske diskursen i dens kjølvann.

Maja Bergebakken Sundt



UNIVERSITETET I BERGEN

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

VÅR 2021

Takk til

ANNA BLEKASTAD WATSON, KNUT OVE ARNTZEN

... for veiledning og faglig påfyll.

HILDE BERGEBAKKEN, ROAR SUNDT

... for oppdragelse og arbeidsmoral.

ANNE BRUHEIM PEDERSEN, INGVILD DIRDAL BJØRNSEN, SARA BJØNNES
HAGFORS, STINE REVHEIM SVELLINGEN

... for pauser, input og fellesskap.

FREDRIK THORBJØRNSEN STØRSETH

... for språkvask og omsorg.

BIT TEATERGARASJEN, BOREALIS, CORNERSTONE, FRONTLOSJEN, MIRTE
BOGAERT, PROSCEN

... for distraksjon og aktualitetsorientering.

LILLIAN BIKSET

... for tilgang til upublisert materiale.

LINNEA REITAN JENSEN

... for administrativ hjelp på fakultetet.

COVID-19

... for ingenting.

Abstract EN

In the aftermath of what is known as “the Bertheussen case” (Bertheussen-saken) we now know that a single agent took it upon herself to change the narrative of a performance that used a film of her house. Showcasing herself as a victim of the heinous crimes the artists behind *Ways of Seeing* committed by doing so.

This thesis takes a closer look at the political and artistic project *Ways of Seeing*, which premiered at Black Box Teater in November 2018. Taking a closer look at what the artists behind it wanted to convey to their audience. With hot political topics like migration, racism, surveillance and right-wing extremism, this documentary theatre production seeks to turn our gaze from the looked at to the onlooker. Turning our gaze from the surveillance of refugees to the ones who profit power and influence from it. Open our eyes to the political power games that goes on behind closed doors. Mapping out the network that benefits from making Norwegians a more racist society.

The nationwide debate that took place after the performance premiered evolved around whether it is ok to film someone’s house. Even the Norwegian Prime Minister chimed in, reminding the artists to think about how they make it harder to be a politician. Only days after this statement, Bertheussen was arrested for a series of events, including attempted arson and threat letters, made to look like the artists were behind them. When the trial against Bertheussen began, the artists followed up with a series that continued their original artistic project as well as a commentary to the trial.

We now see the war of ideologies, against the artists and their postcolonial project, versus the right-winged racism of the Progress Party (Fremskrittspartiet) that at the time, sat in the Norwegian government. The postcolonial ideology is presented as an artistic project. The political arena became a spectacle too. This thesis looks, from a postcolonial perspective, at the artistic project and the resounding political spectacle in the performance’s aftermath. And by doing this, I also seek to map out the battle of ideology between the anti-fascist artists and the response by the racist network it targeted.

Innholdsfortegnelse

TAKK TIL	2
ABSTRACT EN.....	3
INNHALDSFORTEGNELSE	4
PRESENTASJON AV PROBLEMSTILLING	7
METODE OG LITTERATUR I FELTET	9
<i>Habitus ved Bourdieu</i>	10
<i>Historiografi og det politiske ved Postlewait</i>	12
<i>Teatralitet ved Féral</i>	13
<i>Postkolonial teori</i>	13
SENSUR	15
HISTORISK SENSUR I NORGE.....	15
<i>Guds grønne enger</i>	15
<i>Rasismen på 1930-tallet</i>	16
STATUS PÅ KUNSTNERES YTRINGSFRIHET	17
<i>The State of Artistic Freedom</i>	18
<i>Kunstnere vurderer ytringsfrihet</i>	18
SELVSENSUR.....	19
FRPs KULTURPOLITIKK	20
<i>Silje Hjemdal stiller et spørsmål til kulturministeren</i>	22
TEATERHISTORISK KONTEKST	23
DOKUMENTARTEATER.....	23
<i>Opphav: Piscators og agitprop</i>	24
<i>Videreføring: Piscator tar i bruk projeksjoner</i>	27
<i>Kort oppsummering: Piscator</i>	28
ENTARTETE KUNST	28
KUNSTNERISK YTRINGSFRIHET OG DEBATTKLIMAET I SAMTIDEN	30
<i>Sløseriombudsmannen</i>	30
<i>Hets eller kritikk</i>	32
<i>Fritt Ord og det frie ord</i>	33
<i>Sløserikommisjonen</i>	34
<i>DIE VIELEN</i>	39
KORT AVRUNDING	40
WAYS OF SEEING: FORESTILLINGSANALYSE.....	41
PRESENTASJON OG METODE	41
<i>Pia Maria Rolls kunstneriske virke</i>	42
<i>Introduksjon av Ways of Seeing</i>	43
FORESTILLINGEN	45

<i>Estetikk og scenografi</i>	45
<i>Lydbilde</i>	46
<i>Hovedaktører og fraværet av oppgjør</i>	46
<i>Nettverket som kartlegges</i>	49
<i>Det postkoloniale perspektiv</i>	50
<i>Spøkelset</i>	51
<i>Hverdagekspert</i>	52
<i>Autentisitet og overvåking</i>	54
<i>Avsluttende tanker</i>	55
FORESTILLINGENS ANDRE DIMENSJON	57
FRP OG LAILA OM KUNSTNERISK FRIHET	58
<i>Debattens tidligste fase</i>	58
<i>Hensynsløst og grovt overtramp</i>	59
<i>Statusblind teaterdebatt</i>	60
<i>Black Box er moralsk konkur</i>	61
<i>Forslag om å trekke støtte</i>	62
<i>Siktelse</i>	63
<i>Nettverket som ble avslørt</i>	64
<i>Performative Laila</i>	68
<i>Rettsaken mot Laila Anita Bertheussen</i>	70
<i>Nettverket som forsvant</i>	72
KUNSTNERNE SVARER: WOS-TV	72
<i>Tematiske gjenopptakinger fra forestillingen</i>	74
<i>Report from the trial</i>	77
<i>Talking art by passers-by</i>	78
<i>Kunsthistorie og kulturdebatt</i>	79
DE STADIGE ETTERDØNNINGER	80
<i>Populismens strategi</i>	81
<i>Forestillingens synliggjøring</i>	81
OPPSUMMERING OG AVSLUTTENDE TANKER	82
GOD OG RIKTIG KUNST	82
KULTURKAMP OM IDEOLOGI	84
RASISME DA OG RASISME NÅ	84
ROPET ETTER OPPGJØR	86
INDIVIDET OG OFFENTLIGHETEN	87
ANGÅENDE SLØSERIOMBUDSMANNEN	88
<i>Angående Sløserikommisjonen</i>	90
LITTERATUR	91

*“Mystification is the process of explaining away
what might otherwise be evident”*

John Berger (*Ways of Seeing*, 1972)

Presentasjon av problemstilling

Teateret har som sin egenart en veldig spekulativ kraft. Kunsten skjer kun i det øyeblikket det skjer, så opphører det. Det blir mottatt av publikum individuelt og forstått ut ifra hvert enkeltindivids oppfatning og hermeneutiske horisont (Svendsen, Säätelä, and Jason 2007). Med teaterets flyktige natur, er det i hva publikum sitter igjen med etter applaus, som skaper forestillingens verdi (Hov 1993, 54). Med så mange variabler og så mye vektlegging av individuell tolkning kommer uenigheter, kommer friksjon.

Forestillingen *Ways of Seeing* hvor Pia Maria Roll hadde regi, hadde premiere på Black Box Teater i november 2018. Forestillingen handler om nettopp ulike *måter å se* ting på. Når den da skaper mye kontrovers og debatt i samfunnet, som den gjorde våren 2019, kommer man ikke unna at kunstnernes tese stemmer så langt. Men hva var forestillingens mål?

Forestillingen begir seg inn i gråsonen mellom rett og galt, hva som er lovlig og ulovlig; både for staten og for individet (Sceneweb 2020e). I et kombinert intervju og essay av Deise Faria Nunes forteller Pia Maria Roll om prosessen og tematikken bak stykket, og her kommer utgangspunktet for forestillingen frem: «Hemmelige tjenester er eksplosivt voksende organisasjoner som ligger utenfor demokratisk kontroll. Grunnen til at det stort sett ikke er særlig interesse for dette er at konsekvensene stort sett ikke rammer hvit middelklasse. Men det var først da vi begynte å se sammenhengene mellom dette og gjenoppblomstringen av fascismen at det begynte å bli interessant» (Roll i Nunes 2018, 77-78). Forestillingen gaper over mye tematisk, så jeg vil redegjøre for dette, men hovedsakelig er forestillingen *Ways of Seeing* er en kartlegging av nettverket som har interesse av å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn.

Det politiske teateret holdt seg ikke inne i en black box. En debatt preget det offentlige ordskiftet i lang tid etter forestillingen. Vrangforestillinger møtte motforestillinger. Mange mente mye og få hadde sett forestillingen. Sterke meninger møttes, og en ideologikamp fikk enda et kapittel. Det ble nesten som en «forestilling» i seg selv. Denne «forestillingen» var preget av virkemidlene misforståelser og retoriske helomvendinger. Vi fikk en usannsynlig ny hovedrolle, som forblir usett. Akkurat hvor regissert deler av dette var, kom frem mange måneder etter sceneteppet hadde gått ned på Black Box Teater.

Ways of Seeing ønsker å vise frem hvilke krefter som tillates å utvikle seg i det skjulte og sammenhengen mellom dette og ideologisk oppblomstring som rammer melaninrike minoriteter, særlig med muslimsk bakgrunn. De ønsker altså å snu publikums blikk, vise frem en ny måte å se på. Kunstnerne vil belyse tilhørigheter i ulike segmenter av samfunnet, og se på hva de som trakk det lengste strå har gjort mot og med de som trakk det korteste, for å styrke og bevare sin egen posisjon. Med andre ord ønsker de å rette blikket mot makten, forstyrre de som sitter behagelig i posisjon, «vekke bjørnen». Derfor blir det naturlig å stille spørsmålet: Har scenekunsten kraft til å stille makten til veggs ved å synliggjøre noe makta ikke ønsker synliggjort?

Det er mange måter å se noe på, og det er mange måter å tolke hva man har sett.

Forestillingen var utspringet til en voldsom debatt om etikk og moral, om privatlivets fred, om innvandring, om overvåkning og om *oss* og *de*. Følgene var også en justisministers avgang, en rettssak som hører hjemme i fiksjonen, en siktelse av teatersjef og kunstnere samt en uttalelse fra vår egen statsminister om at kunstnere må tenke seg om før de lager kunst (Slaatta and Okstad 2021).

I boken *The Lord Chamberlain Regrets... A History of British Theatre Censorship* gir forfatterne Shellard og Nicholson en innføring i hvordan det offentlige sensurverket fungerte i Storbritannia. De understreker at "...one of the insights most obviously revealed on every page of this book is the absolute certainty that if you wanted to keep control of society, then you need to control the medium of theatre" (Shellard, Nicholson, and Handley 2004, ix).

Dette viderefører Elin Nesje Vestli i boken *DDR – det det var* (2009): «For teatret- et flyktig medium- står i en særstilling i forhold til andre kunstarter og er vanskeligere å kontrollere enn annen kulturell produksjon. I motsetning til for eksempel en litterær tekst produseres forestillingen på nytt kveld etter kveld. Hver forestilling er enestående i betydningen at det er en singular opplevelse.» (Vestli i Raundalen and Jager 2009, 50) (Vestli, 2009: 50). Teaterets egenart som kunstform gjør det viktig å overvåke, skulle du ønske å forme normer og syn i samfunnet.

Jeg vil i denne oppgaven se på forestillingen *Ways of Seeing* som kunstnerisk og politisk prosjekt, samt på ringvirkningene som kom i etterkant. Forestillingen baserer seg på postkolonialistisk ideologi og teori. Jeg vil i oppgaven redegjøre for hvorfor og hvordan *Ways of Seeing* kan sees å benytte dette, og jeg vil bruke dette perspektivet som utgangspunkt i

oppgaven. Jeg ønsker å se på debatten som fulgte i etterkant, på faktorene som skapte den, på de dramaturgiske valgene som formet dens narrativ. Altså vil jeg belyse om prosjektet *Ways of Seeing* nådde sitt mål. Det var ytterpunkter i politikken som stå hardt mot hardt i denne debatten. Fremskrittspartiet (FrP) og dets meningsfeller gikk aktivt inn for å få kunstnerne og teateret kneblet. Med dette ønsker jeg å undersøke den uformelle sensuren som preger det samfunnet vi lever i. Derfor er det logisk at jeg tar for meg diskursen rundt kultur og kulturpolitikk i Norge.

Jeg tar for meg hvordan dette kulturpolitiske landskapet bidrar til at selvsensuren er såpass tilstedeværende i Norge (Aalborg 2020), med *Ways of Seeing* som utgangspunkt. Debatten som oppstod i etterkant av forestillingen bestod av mange enkeltagenter, men kan i det snevre oppsummeres som FrP/regjeringen vs. kunstnerne/kulturmiljøet. Derfor vil jeg også trekke inn FrPs kulturpolitikk. Debatten rundt *Ways of Seeing* var på mange måter en kamp mellom ideologier og en kamp mellom kulturer. Derfor mener jeg det er viktig å redegjøre for FrPs strategi mot forestillingen og kunstnerne. For jeg vil påstå, at denne debatten var ganske teatral i seg selv. Dette gir gjenklang i Shakespeares strofe fra *As You Like It*: «The whole world is a stage». Jeg vil derfor se på hendelsene som skjedde i etterkant av forestillingen og knytte disse opp mot den kulturpolitiske debatten, som i stor grad preger scenekunsten og scenekunstens ytringsrom.

Kunstnerne bak *Ways of Seeing* skapte en 5-episoders serie på YouTube, kalt *WOS-TV*, som de offentliggjorde samtidig som rettssaken mot Laila Anita Bertheussen. Bertheussen hadde politianmeldt kunstnerne for forestillingen, i tillegg iscenesatt en rekke hendelser utenfor sitt eget og justisminister Tor Mikkell Waras hus. Jeg vil også se på *WOS-TV* som en oppfølger til forestillingen, og som et svar til mye av det som kom frem i lyset av etterforskningen mot Bertheussen. Jeg regner dermed *WOS-TV* som et tillegg til samme kunstneriske og politiske prosjekt som forestillingen *Ways of Seeing*.

Metode og litteratur i feltet

For å først kunne se på *Ways of Seeing* som forestilling, vil jeg først se på hvilken tradisjon fra teaterhistorien forestillingen hovedsakelig bygger på. Her velger jeg å trekke frem Erwin Piscator (1893-1966) og hans rolle som premissleverandør for dokumentarteater og

projeksjonsbruk i teateret som utgangspunkt. Jeg legger hovedvekt på Piscators arbeide i Tyskland på 1920-tallet, da denne tiden har mange av de samme tendensene som vi ser i dag. Det er store politiske bevegelser på ytterkant av den politiske skalaen som arbeider mot hvert sitt prosjekt. Disse politiske strømningene endte med at Hitler tok Riksdagen i 1933, noe som gjorde at Piscator valgte å emigrere fra Tyskland (Innes 1972). Jeg vil derfor se på nazistenes kulturpolitikk, da med vekt på *Entartete Kunst*, som også legger et historisk bakteppe av sensur av kunstneriske uttrykk (Mørstad 2018).

Selvsensur er et paradigme som er vanskelig å sette tydelige parametere for å bedømme. Jeg vil i denne oppgaven bruke dagsaktuelle rapporter om kunstnerisk ytringsfrihet og sensur, både nasjonalt og globalt, for å kunne belyse hvilke tendenser som kan føre til ulike typer sensur i samtiden. Den nasjonale rapporten er utgitt av Fritt Ord og den globale av Freemuse. Jeg vil også trekke frem noen historiske eksempler av sensur jeg mener er relevant for oppgaven. Med denne kunnskapen i bunn skal jeg vurderer «oppstusset» som skjedde i etterkant av teaterforestillingen på Black Box Teater.

I det jeg går i gang med denne oppgaven, er jeg klar over at den skyter både bredt og dypt. Det er vanskelig å fange opp alle stemmer som har uttalt seg og å nyansere alle detaljer som er lagt frem, såvel som alle fasetter ved alle teorier. Jeg vil tidvis gå i dybden på det jeg oppfatter som mest interessant, men jeg vil også unngå å miste konteksten og det store bildet. Vi er alle underlagt vår egen hermeneutiske horisont, våre egne fordommer og vår egen forforståelse. Jeg vil ha et bevisst forhold til dette gjennom oppgaven.

Aller først skal jeg redegjøre for noen akademiske teorier og praksiser som jeg legger til grunn i arbeidet med denne oppgaven. Deretter vil jeg redegjøre for postkolonial teori, som kunstnerne bak forestillingsprosjektet *Ways of Seeing* legger til grunn i sitt prosjekt.

Habitus ved Bourdieu

Habitus er et begrep som brukes for å tilkjennegi, sortere og forstå enkeltindivider innenfor sosiale rom. Dette kan brukes til å forstå sosiale hierarki og sosial makt, og er en av Pierre Bourdieu (1930-2002) mest diskuterte begreper. Jakobsen definerer, i sitt innledende essay i Bourdieus bok *Distinksjonen* (2002), habitus slik:

«Habitus er måten kroppen tilpasser seg sitt miljø på. Også en dominert habitus er en tilpasning som i en viss forstand er hensiktsmessig. Gjennom prøving og feiling lærer kroppen seg til å framtre på en måte som gjør at den ikke utfordrer, men finner sin plass. En habitus kan være individuell eller kollektiv. Teorien om habitus kan sies å være et forsøk på å løse det klassiske problemet om menneskets frie vilje. Den bevissthetsfilosofiske tradisjonen forstår handlinger og ytringer som uttrykk for enkeltindividets frie og rasjonelle valg, og antar at tanken går forut for handlingen»
(Bourdieu, Prieur, and Jakobsen 2002, XI-XII).

Bourdieu redegjør i *Distinksjonen* for to ulike former å tilegne seg kunstverk på, ut ifra hvilken habitus en besitter. Gjennom forholdet mellom materiell omkostning og det forventede «kulturelle» utbyttet, uttrykker hver undergruppe sin forestilling om hva som utgjør et kunstnerisk arbeids verdi, og hva som er den «legitime» måten å tilegne seg det på.

Bourdieu deler inn disse gruppene i «intellektuelle – enten de har papir på at de er det eller er lærlinger» og «de dominerende undergruppene» (Bourdieu, Prieur, and Jakobsen 2002, 67). Den første gruppen tolker jeg som akademikere og fagfolk innen teateret og kulturbransjen, og den andre som «øvrig befolkning». For intellektuelle er det en leting etter maksimalt «kulturelt utbytte» til lavest mulig pris som styrer for aktiviteter som å gå for å se teater, utstillinger eller smale filmer. Dette gir begivenhetene et hverdagslig preg. De søker den symbolske verdien i å tilegne seg det kunstneriske verket. De sier gjerne «Vi går på teater for å se en forestilling og ikke for å bli sett». Det er fra verket i seg selv, fra dets sjeldenhet eller fra dialogen det skaper i etterkant, de forventer å hente det symbolske utbyttet, og det er gjennom denne dialogen de forsøker å tilegne seg en del av verkets distingverende verdi.

De dominerende undergruppene, som Bourdieu kaller de, gjør begivenheten til «en aften i teatret» hvor en har en anledning til å bruke penger og til å vise at en gjør det. De velger et antrekk, de kjøper dyre seter i dyre teatre, og ser etter alle slags tegn på «kvalitet» som kan garantere mot «ubehagelige overraskelser» og mot «smakløshet»; med dette menes å velge anerkjente dramatikere, med anerkjente skuespillere i hovedrollene. De velger et stykke som rommer «alt som trengs for å være til lyst, uten å være det minste billig eller vulgært» (Bourdieu, Prieur, and Jakobsen 2002, 66-68)

Bourdieu gjør også, siden *Distinksjonen* er skrevet om og i Frankrike på 1970-tallet, et poeng ut av å knytte de intellektuelle opp til de små avant-garde teatrene og de 'dominerende

undergruppene' til operaene og de store borgerteatrene. Dette skillet som Bordieu gjør, skal jeg ha i mente når jeg ser på mottagelsen *Ways of Seeing* fikk.

Historiografi og det politiske ved Postlewait

Historiografi er teorien om hvordan historie skrives, hvordan historie fremstilles og hvordan historie tolkes. Historiefremstilling kan kun representere et utvalg historiske hendelser, belyst fra visse perspektiver og satt i en viss sammenheng som er meningsbærende på sitt vis.

Professor Thomas Postlewait er en av vår tids intellektuelle som har jobbet mest med teaterhistoriografi og jeg vil bruke hans teorier i denne oppgaven.

I sin artikkel *History, Hermeneutics, and Narrativity* fra 1992 gir Postlewait en innføring i dominerende trender innen historieforskning og formidling opp igjennom nyere tid. På 1800-tallet var den dominerende historieanalysen en metode utviklet av den tyske historikeren Leopold von Ranke. Historien skulle vise en storslagenhet i fremveksten av menneskelig sivilisasjon, og knyttet gjerne samtidige trender og utviklinger til nøkkelpersoner som statsledere og ble gjerne klassifisert som en nasjons egenart. Denne metoden vektla også en triumferende vinkling på europeisk kultur og ideologi, som var forordnet av enten vitenskapen eller Gud (Postlewait 1992, 357-358). Rankes metode ble utfordret av historikere og filosofer som Karl Marx, Max Weber og Emile Durkheim. De vektla systemer, regulariteter og mønstre, på tross av landegrenser og uten å formes til enkeltindividens narrativ (eksempelvis statsledere). Historiske analyser skulle nå basere seg på geografi, økonomi, rase, sosiale koder og klasser. Ideologi lå gjerne til grunn for denne måten å tolke historien på (Postlewait 1992, 358-359).

I sin bok *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (2009) går Postlewait dypere inn i relasjonen mellom politikk og teater i det han betegner som kausale kontekster for hendelser. Postlewait sier vi kan undersøke forholdet mellom 'det politiske' og 'teater' på to måter: Vi kan undersøke de politiske temaene, emnene og agendaene som kommer til uttrykk i en forestilling, og vi kan snu fokuset og se på de politiske betingelsene innenfor den historiske matrisen som former den teatrale kunsten. Disse to måtene å se en teatral hendelse i historisk kontekst på betegner Postlewait som «politisk teater» og som «teater og politikk». I den første metoden, altså å se på et verk som politisk teater, vil vi se på politikken som ligger i den dramatiske teksten og i den teatrale begivenheten. Fokus ligger da på ideene og synspunktene og utførelsen til kunstnerne. Her legger vi opp til å gi kunstnerne betydelig

kontroll over intensjon, motiv, handlefrihet og prestasjon. Når vi analyserer 'teater og politikk' ser vi på det politiske inne i den kulturen som verket skal reflektere, uttrykke, realisere, oppfyller eller underkaster seg. Her legger vi opp til å begrense, avgrense og tidvis også benekte kunstnere samme type kontroll som nevnt over (Postlewait 2009, 197-198).

Teatralitet ved Féral

Professor Josette Féral har arbeidet med å definere begrepet teatralitet. I sitt essay *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language* (2002) konkluderer Féral med at teatralitet ikke kan defineres med ett sett egenskaper eller karakteristikker, men at det baserer seg på den som observerer og den eller det som observeres. Ved å se, skaper observatøren et 'nytt' eller 'annet' rom. I dette rommet gjelder ikke lengre hverdagens eller normalitetens lover og regler, annet enn at den som observerer ikke tjener noen annen rolle, eller har noen annen plass, enn som en ekstern observatør. Teatralitet produserer spektakulære begivenheter for tilskueren; det etablerer et forhold som skiller seg fra hverdagen. Slik blir teatralitet en overlapping mellom fiksjon og representasjon i et annet rom der observatøren og den observerte blir bragt sammen. Av alle kunstformer, er det teateret som er best egnet for eksperimentering av denne sorten, hevder Féral (Féral 2002, 105). Dette 'andre' rommet er et rom mellom det hverdagslige og det teatraliske rommet. Det kan skapes av både tilskueren, som tilegner det hverdagslige en teatral kvalitet, og det kan komme fra en aktør som omdisponerer det hverdagslige rom til et teatralt rom (Féral 2002, 99).

Postkolonial teori

Postkolonialisme er, på lik linje med postmodernisme, et forsøk på å beskrive vår samtidige samfunnssituasjon og kultur. Postkolonialisme ser på effektene av den vestlige imperialismen som har dominert verden siden det sekstende århundre (Young 2003). Imperialismen har raknet siden slutten på andre verdenskrig, da flere tidligere kolonier har fått selvstyre. Terminologien postkolonialisme betegner både 'fasen' som kommer etter kolonisering samt arven etter koloniseringen, både den pågående frigjøringen og den pågående undertrykkelsen. På samme måte som feminisme, søker postkolonialismen å gi en stemme til de undertrykte ved å forstå og kritisere strukturer som opprettholder undertrykkelse, samt oppfordre til revolusjon. Postkolonial teori har vokst frem over de siste femti år som et motsvar til etablerte maktstrukturer. Postkolonialisme er mer stridende og aktivistisk enn hva vi anser postmodernismen som. En fasett av postkolonialistisk tankegang er å utfordre den vestlige kunst-kanon, noe som tar utallige former, alt fra total avvisning til re-evaluering og gjen-

appropriasjon MARK 2016. Appropriasjon er å låne eller bearbeide andres materiale, både kunstnerisk og kulturelt. Med gjen-appropriasjon menes å ta tilbake noe som originalt var 'sitt'.

En viktig postkolonial tenker var Frantz Fanon, lege og revolusjonær. Fanon var også er en stor inspirasjonskilde i *Ways of Seeing*, hvor de har benyttet seg av tekstutdrag fra hans bok *Wretched of the Earth* (1961)¹. I nevnte bok skriver Fanon: "In decolonisation, there is therefore the need of a complete calling in question of the colonial situation" (Fanon 2001, 30). Dette har ført til at mange postkoloniale forsøk spriker i både motivasjon og ringvirkninger.

Robert Young trekker frem i *Postcolonialism : A Very Short Introduction* (2003) at Fanon var daglig engasjert i voldelig revolusjon samt praktiserte som lege ved behov. Young påpeker at dette paradokset var kjernen i Fanons liv og virke: Å lege det åpne såret som kolonialisme er, med kirurgiske inngrep heller enn med terapeutiske metoder (Young 2003, 128-129). Poet og politiker Aimé Césaire, fra Martinique, hyllet Fanon slik etter hans død:

"If the word 'commitment' has any meaning, it was with Fanon that it acquired significance. A violent one, they said. And it is true that Fanon instituted himself as a theorist of violence, the only arm of the colonized that can be used against colonialist barbarity. But his violence, and this is not paradoxical, was that of the non-violent. By this I mean the violence of justice, of purity and intransigence. This must be understood about him: his revolt was ethical and his endeavour generous."
(Césaire i Young 2003, 129)

Aimé Césaire var også en postkolonialistisk tenker og en inspirasjonskilde i prosessen som ledet opp til *Ways of Seeing*. Den franske filosofen Jean-Paul Sartre er den siste kunstnerne bak *Ways of Seeing* krediterer som inspirasjonskilde (Nunes 2018). Sartre er også kjent for å argumentere for nødvendigheten av avkolonisering. I sin bok *Colonialism and Neocolonialism* (2001)² kritiserer han den franske håndteringen av Algerie på 50- og 60-tallet. Dekonstruksjonen av Frankrike som kolonistormakt kan ikke belyses uten Sartres bok. Boken er også kjent for å anerkjenne vold som et middel for å nå politiske mål (Sartre 2001).

¹ Originalen kom ut i 1961, jeg bruker en republisering fra 2001

² Originalen kom ut på fransk i 1964. Jeg benytter meg en av en republisering fra 2001. Det er også forordet fra denne jeg siterer i teksten.

Ways of Seeing er et prosjekt som i stor grad bygger på en postkolonial teori og jeg vil redegjøre for hvordan de har tatt det i bruk i forestillingsanalysen. Jeg vil også legge til grunn min forståelse av postkolonial teori. Den kan i korte trekk oppsummeres som et *tilfang av nye perspektiver* og en utfordring av euronormativ tankegang. Jeg vil også ha postkolonial teori og avkolonisering som prosjekt lagt til grunn i min analyse av forestillingens mottagelse i det offentlige rom.

Sensur

Historisk sensur i Norge

Store Norske Leksikon definerer sensur slik: «sensur er offentlig forhåndskontroll av trykksaker (bøker, aviser, tidsskrifter), av verker som er bestemt for oppførelse på scenen, av film, og, særlig i krigstid, av postforsendelser, telegrammer og sendinger i kringkastingen» (Elden 2019). Det er altså en måte for myndigheter å kunne bestemme og regulere hva som når ut til offentligheten. Historisk sett var dette brukt av den katolske kirke for å passe på at ingen sa imot Gud og kirken. Under Danmark-Norge var Norge underlagt sensur, men fikk i 1814 stadfestet i paragraf §100 i egen grunnlov at «Ytringsfrihed bør finde Sted». Dette var, med unntak av Nasjonal Samlings samarbeid med Tyskland under andre verdenskrig, slutten på *formell* sensur i Norge (Elden 2019). Men selv om vi ikke har formell sensur er vi ikke uten eksempler på politiske motivasjoner som har ønsket sensur, og fått gjennomslag for det. Et eksempel på dette er Nationaltheatrets oppsetning av *Guds grønne enger* fra 1933.

Guds grønne enger

I 1933 satte Nationaltheatret opp stykket *Guds grønne enger*, en oversettelse av Mark Connelys *The Green Pastures* (Sceneweb 2020a). Dette stykket er satt til en søndagsskole i Louisiana på 30-tallet, hvor tolkningene skolebarna har av Bibelen spilles ut på scenen. Dette innebærer også en personifisering av Gud. Stykket ble skrevet for hva vi i dag vil betegne som en «all black cast», det vil si kun svarte (skuespillere) på scenen. På 30-tallet i Norge, hvor alle skuespillerne var hvite, fant man ut at løsningen var å sminke skuespillerne svarte. Dette skapte furore hos de norske pietistene. Ikke bare ble Gud gestaltet i menneskeskikkelse, men han var attpåtil farget. Dette ble en omfattende diskusjon i offentligheten, noe Haakon

Bekeng-Flemmen betegner som 30-tallets karikaturstrid i sin doktorgradsavhandling *Kulturkamp og krenkelse: striden om Guds grønne enger 1932-1934*.

Denne samfunnsdebatten ble igangsatt lenge før stykket noensinne premierte. Stykket ble vist én gang, som en lukket visning for storting, regjering, redaktører og andre samfunnstopper. Styret ved Nationaltheateret ba teatersjef Halfdan Christensen om å ta produksjonen av plakaten, og stykket fikk aldri premiere. Christensen sa opp sin stilling på grunn av dette (Bekeng-Flemmen 2020). Det offentlige ordskiftet som oppsto på grunn av denne forestillingen var sterkt preget av krenkelser. Protestbevegelsen mot forestillingen ble drevet av prester og kristne organisasjoner, og fremmanet en underskriftskampanje som 33 000 norske menn og kvinner signerte. På motsatt side, som talte imot de kristne, har vi Arnulf Øverlands fremførelse av *Kristendommen den tiende landeplage* på det Norske Studentersamfund i 1933, som igjen ledet til Norges siste blasfemirettssak. Øverland ble frifunnet, kun én stemme manglet for å felle ham. Dette kunne ikke de kristenkonservative finne seg i, og en ny blasfemiparagraf ble vedtatt i parlamentet. I tillegg hadde de kristenkonservative mistet tiltro til Venstre, som de fleste av de soknet til. Dermed så Kristelig Folkeparti dagens lys (Smesrud 2020).

Her ser vi et klart eksempel på at scenekunst er med å forme den offentlige diskursen og også får politiske etterfølger. Et tydelig standpunkt mot sensur ser vi i Christensen som velger å gå av som teatersjef. Spørsmålet her blir hvordan dette fører til en eventuell endring, annet enn at det sender et sterkt budskap til styret.

Rasismen på 1930-tallet

Den ideologiske grunnmuren for den offentlige debatten rundt *Guds grønne enger* var et rasistisk verdenssyn. Bekeng-Flemmen redegjør for hvordan rasismen tok form på starten av 30-tallet i Norge, siden rase var et stort tema i striden om *Guds grønne enger*. Det var i en tid hvor både 'urbane dansemåter' og jazz begynte å komme til Norge. Ole Hallesby beklaget i Aftenposten 27.jan 1933 at «Nu vil Nationaltheatret komplettere denne innførte negerkultur. Vi skal også få negerteater» og satte det i sammenheng med *negerdans* og *negermusikk*. Harald Aars tilførte at denne fremstillingen av svarte var et tegn på det kulturelle forfallet i vår del av verden, «Stykket er et ledd i den hvite rases negerdyrkelse». At denne innføringen av 'negerkultur' var et tegn på forfall og degenerasjon av den Norske kulturen var et viktig premiss i kritikken mot forestillingen (Bekeng-Flemmen 2020, 253-255).

I den norske rasistiske diskursen ble det tegnet opp et bilde av de portrettede karakterene i Guds grønne enger som afrikanere, ikke svarte mennesker som var født og oppvokst i samtidens USA, levde etter Bibelen og snakket engelsk. De ble ansett som primitive afrikanere. Bekeng-Flemmen forteller hvordan teologen Hans Ording brukte dette synet til å trekke en parallell til at skuespillet med dette formidlet «negerens religion» som «primitiv religion», uten noe øvrig belegg. Primitiv religion som begrep ble det forstått som «naturfolkernes» religioner, gjerne assosiert med besjelet natur, totemisme og magiske ritualer. Denne typen religioner ble ansett for å være nederst på religionens rangstige, hvor kristendommen tronet og forståelsen av Gud som hvit var implisitt. Dette grepet som Ording gjorde, var strukturerende for debatten rundt *Guds grønne enger*. Grepet tjente den norske, kristne motstanden mot stykket på to områder: den opprettholdt den primitive forståelsen av «afrikanske negere», noe som legitimerte videre misjonsarbeid, i tillegg til at det skapte ytterligere furore for at kristendommen og Gud skulle portretteres i denne konteksten (Bekeng-Flemmen 2020, 218-220).

Nå har jeg redegjort for en heftig samfunnsdebatt, med et rasistisk grunnlag, fra 30-tallet. Det er noen paralleller til diskursen rundt *Ways of Seeing*, men før jeg gjør rede for forestillingen og debatten, vil jeg først ta for meg kunstens ytringsrom i nåtiden.

Status på kunstneres ytringsfrihet

Mariken Lauvstad skriver i sitt essay *Scenekunst og sensur* at: «Sensur har mange ansikter og lange forgreininger, men handler til syvende og sist om ulike måter å ta kontroll over narrativ på – ved å stilne uønskede stemmer.» (Lauvstad 2019). I essayet viser hun til at 41% av arrestasjoner av kunstnere har skjedd i det globale nord, og at i 2018 hadde land som Frankrike, Italia, Storbritannia, Spania og Tyskland saker med arrestasjoner og rettsforfølgelse av scenekunstnere. Hun spør om fremveksten av ytre høyre i Europa og tendensen mot mer autoritære ledere, nå fører til at presset på kunstnerisk frihet øker på det europeiske kontinentet. Hun viser til Freemuse sin publikasjon *State of Artistic Freedom 2019* hvor de sier at nye europeiske lover innført for å bekjempe terror benyttes til å tvinge kunstnere som kritiserer regjeringer eller stiller spørsmål ved samfunnets gjeldende verdier til taushet (Lauvstad 2019).

The State of Artistic Freedom

Freemuse er en internasjonal uavhengig organisasjon som arbeider for å fremme og beskytte kunstnerisk ytringsfrihet verden over. I sin rapport *The State of Artistic Freedom 2020*, året etter den Lauvstad brukte i sitt essay, belyser Freemuse de mest betente områdene hvor kunstnere blir angrepet og tvunget til stillhet verden over. Rapporten tar tematisk for seg ulike globale trender. En av trendene som vokser frem er at vestlige demokratier, gjerne med populistiske regjeringer i større grad enn før har brukt antiterror-lovgivninger til å sensurere kunstuttrykk. Antiterrorlovgivninger som, også er bygget på mer overvåking som sikkerhetstiltak, inkluderer også handlinger som glorifiserer terrorisme eller terrororganisasjoner. Dette linkes til den økte retorikken for å øke nasjonale sikkerhetstiltak, som igjen har ført til lite gjennomtenkte og unødvendige tiltak som igjen har hindret kunstneriske uttrykk, frie assosiasjoner og ytringsfrihet, i tillegg til kulturelle rettigheter.

«These counterterror provisions which continue to fall foul of international standards disregard the specific nature of artistic expression in which the right to shock, offend and disturb is understood to be critical to the lawful interpretation of freedom of expression» (Plipat 2020, 32).

Norge nevnes to ganger i rapporten, som landet hvor utsatte kunstnere har søkt tilflukt, men det betyr ikke at Norge er feilfritt når det kommer til sensur. I et intervju som skulle synliggjøre rapporten, fortalte Freemuse-ansatt Sverre Pedersen at den største pågående trusselen han ser på utviklingen i Norge er selvsensur. Han oppfordrer kunstnere og kunstorganisasjoner å sette dette på dagsorden. Han presiserer også at vi i Vesten har for vane å tenke at innskrenkning av ytringsfrihet er noe som ikke angår oss. Men i virkeligheten er det ikke sånn (Pedersen i Aalborg 2020).

Kunstnere vurderer ytringsfrihet

Ytringsfrihet er et prinsipp mange enes om, men hvor sterkt forankret er tilliten til at man faktisk har ytringsfrihet? Dette er et viktig moment i forhold til fri kunstnerisk utfoldelse. Fritt Ords monitorprosjekt om status for ytringsfriheten i Norge 2020-2021 lanserte i mars 2021 rapporten *Kunstnere vurderer ytringsfrihet*. I denne rapporten kommer det frem at «det har vært en negativ utvikling med henhold til hvordan kunstnere oppfatter ytringsfriheten i Norge som i stor grad skyldes endringer i offentligheten og hvordan sosiale medier fungerer» (Slaatta and Okstad 2021, 6). Rapporten påpeker at det, siden 2014 (da forrige undersøkelse fant sted) har vært to politisaker som omhandler kunstuttrykk i Norge: hendelsene rundt *Ways*

of Seeing og arrestasjonen av rapperen Kamelen under en konsert han holdt i 2018, samt domfellelsen av ham to år senere. Under en konsert med Kamelen i Kristiansand var politiet til stede på et ordensoppdrag, og Kamlene skal ha ropt «fuck politi» da han oppdaget politiet. Han ble dømt i henhold til straffeloven § 156 annet ledd. Hendelsene med Kamelen viser at juridiske sanksjoner også kan forekomme i Norge, men det er hendelsene rundt *Ways of Seeing* som har skapt vesentlige ringvirkninger (Slaatta and Okstad 2021, 37).

Eksempelvis, på spørsmålet «Har kunstneres ytringsfrihet blitt bedret eller svekket de siste fem årene?» svarer 44% av scenekunstnere ‘litt svekket’ og 15% svarer ‘mye svekket’. Totalt 59% av scenekunstnere opplever at deres ytringsfrihet har blitt svekket de siste fem årene. Dette trekker opp snittet betraktelig da de andre kunstnergruppene har svart sammenlagt på litt og noe svekket slik: 47% av kunstnere innen film/serier føler det samme, 44% innen visuell kunst og 34% innen litteratur. Dette gir en total som sier at 42% av kunstnere opplever at ytringsfriheten har blitt svekket de siste fem årene (Slaatta and Okstad 2021, 46). Det er altså en betydelig del av kunstnere som opplever dette sammenlagt, men særlig scenekunstnere. Jeg, som Slaatta og Okstad, lar dermed tankene gå til hendelsene rundt *Ways of Seeing*.

Selvsensur

Siden både Sverre Pedersen i Freemuse og Knut Ove Arntzen har presisert hvor stor grad av selvsensur som preger det norske samfunnet vil jeg gjøre en kort begrepsavklaring for å bedre kunne snakke om hva sensur er og hvordan det kan fungere.

Selvsensur er selvpålagt stillhet eller selvredigering for å imøtegå andre former for sensur. Her kan mange faktorer spille inn og problemstillingen blir derfor fort diffus. Det er dermed vanskelig å gi en klar definisjon. Denne formen for sensur oppstår av mer moralske, politiske, religiøse eller ideologiske grunner. Her innbefattes også hva Arntzen betegner som strukturell sensur. Dette kan være å tilbakeholde statlig støtte eller å kutte den. Personlige og samfunnsmessige faktorer som å ikke ønske å skille seg ut eller *Janteloven* er også eksempler som kan føre til denne typen sensur. Flere har påpekt problematikken rundt selvsensur og hvordan dette kan påvirke demokratiet (Aalborg 2020; Midtbøen, Steen-Johnsen, and Thorbjørnsrud 2017).

Professor emeritus Knut Ove Arntzen sier, når han blir spurt om hvorfor han tror *Ways of Seeing* lagde såpass mye oppstuss når de i lang tid har gjort ting som er mye «verre» i Danmark: «Det er fordi selvsensuren er så mye sterkere i Norge. Det er mye du ikke kan snakke om her. (...) Den strukturelle sensuren ligger lengre oppe i hjernebarken her enn i Danmark» (Arntzen i Erichsen 2020). Her sikter han til at Danmark i senere tid har hatt flere kulturdiskusjoner rundt kontroversielle forestillinger enn hva vi har hatt i Norge (Christoffersen 2017). Med dette kan man trekke slutningen at kulturdiskusjoner grunnet kontroversielle forestillinger også har kommet til Norge, og *Ways of Seeing* ble en markør for akkurat dette skillet. Dette er noe Julie Rognved Amundsen også har merket seg, og skriver om i sitt essay *Scenekunsten og ytre høyre*: «Uansett hvordan vi bedømmer *Ways of Seeing* som kunst må vi innse at forestillingen er blitt et vannskille for hvordan norsk scenekunst må ses i et politisk landskap. (...) Presset på kunsten er merkbart mer alvorlig.» (Amundsen 2019). Dette viser også rapporten *Kunstnere vurderer ytringsfrihet* (2021). Dette underbygger viktigheten av å analysere denne debatten.

Tendensene vi ser i *State of Artistic Freedom* er at det stadig større «behovet» for overvåkning bygger på en tanke om å avvæpne kriminelle før noe kriminelt skjer, bygger en bro mellom å kunne straffe tanke, ikke handling. Dette gjør de juridiske linjene mer diffuse. Denne tendensen er også noe som problematiseres i *Ways of Seeing*, og er noe jeg kommer tilbake til. Nå vil jeg gå nærmere inn på Fremskrittspartiets kulturpolitikk, både fordi de samlet sett var «motparten» i debatten som oppstod i etterkant av *Ways of Seeing* og fordi det er dette partiets politikk som samlet sett gir mest uttrykk for å ønske å kontrollere ulike narrativer.

FrPs kulturpolitikk

Det var FrP som i stor grad reagerte på virkemiddelbruken og retorikken i *Ways of Seeing* slik jeg skal redegjøre for i neste kapittel. FrP har slagordet *for folk flest*, men som jeg skal komme nærmere inn på senere, er de fleste toppene i partiet velstående mennesker som i hovedsak bor i dyre strøk, ofte på Oslos vestkant. Dette søker også *Ways of Seeing* å belyse. Jeg anser det derfor som relevant å undersøke hva denne politikken er og hvordan den brukes i praksis.

Ifølge Ole Marius Hyllands artikkel *Fremskrittspartiets kulturpolitikk – kulturpolitisk opposisjon i utvikling* er FrPs kulturpolitikk et ytterpunkt da den møtes av en nesten enstemmig opposisjon i resten av det politiske landskapet (Hylland 2011). Hyllands artikkel er skrevet for 10 år siden. Siden den ble publisert har FrP vært i regjering i en årrekke og har med det blitt en premissleverandør i den norske samfunnsstrukturen. Siden den gang har det vokst frem partier enda lengre ut på høyresiden enn hva FrP er, eksempelvis Liberalistene (Liberalistene 2021).

Hylland skriver at det norske kulturfeltets relasjon til staten preges av to hovedmomenter: Økonomisk avhengighet og kunstnerisk uavhengighet overfor en og samme offentlighet. For å sitere FrPs valgprogram fra 1985 på akkurat dette temaet: «En slik finansiering dreper den spontane skapervilje og den enkelte. Også i kulturlivet er det en fordel med reell konkurranse slik at brukerne kan avgjøre hvilke produkter som har livets rett» (Hylland 2011). Til tross for at FrP argumenterer for at dette ikke er mulig og at FrP fører en liberalistisk argumentasjon for kunstens autonomi.

Det paradoksale her er at Frp påstår at det er en verdiforskjell på penger. Statlige midler skaper en binding, mens private midler ikke gjør det. De mener at det beste for kunsten er å legge seg under markedskreftene. Men igjen, det er bred tverrpolitisk uenighet med FrP på dette punktet (Hylland 2011). Enda et paradoks er at de anser den økonomiske ordningen for profesjonell kunst i Norge som elitistisk, da må spørsmålet stilles om dette blir bedre av at det kun er markedskrefter som har (og vil) ta seg råd til kunstuttrykk – og hva dette gjør med innhold og moral i uttrykket? Hva dette vil gjøre med billettprisene og om *folk flest* faktisk vil ha råd til å benytte seg av kulturtilbud?

I FrPs valgprogram for 2017-2021 står det: «Kulturlivet bør i større grad utvikles som egen næring, hvor publikums begeistring i stor grad vil være avgjørende for hvilke kunstformer som overlever. Det er ingen politisk oppgave å avgjøre hva som er gode kulturuttrykk for eksempel gjennom offentlig støtte, (...)» (Fremskrittspartiet 2017). Hvis vi ser på Bordieus teorier om habitus, er det tydelig at denne typen politikk, som vektlegger *begeistring*, ikke søker kunst som kan gi ‘ubehagelige overraskelser’ eller ‘smakløshet’. Denne liberalistiske tankegangen rundt kultur overlater, som FrP selv sier, ansvaret for hva samtidskultur skal være til publikum. Men i en historisk kontekst har det ikke alltid vært sånn. Ifølge en

kommentar av Frank Rossavik, tok Carl I. Hagen (FrP) i 1988 til orde for offentlig støtte til kultursektoren, med unntak «den søpla Wam & Vennerød produserer»³, da hans partifelle Peter N. Myhre gikk hardt ut mot offentlig støtte av kultur. Myhre mente at den kulturen som ikke kunne finansiere seg selv, ikke hadde livets rett (Rossavik 2021). Med andre ord, det er tradisjon i partiet å ønske å bruke offentlige midler *nettopp* til å avgjøre hva som er god kultur. Vi finner også lignende tendenser i samtiden, eksempelvis da FrP-politiker Silje Hjemdal stilte et offentlig spørsmål til kulturministeren.

Silje Hjemdal stiller et spørsmål til kulturministeren

Silje Hjemdal (FrP) har i et offentlig, skriftlig spørsmål stilt spørsmål til kulturminister Abid Raja (V) om hva Raja vil gjøre for å sikre at Kulturrådet forvalter offentlige midler på en forsvarlig måte (Hjemdal 2020). Her trekker hun frem flere eksempler på summer tildelt fra Kulturrådet satt sammen med bruk av kroppsvæsker og nakenhet i produksjoner disse kunstnerne har laget. Begrunnelsen for spørsmålet er, i Hjemdals ord, at «De siste månedene har det blitt avslørt at Kulturrådet har gjennom flere år delt ut store summer til prosjekter som innebærer avføring og kroppsvæsker». Disse ‘avsløringene’ krediterer hun blant annet til Facebook-siden Sløseriombudsmannen. Hjemdal har fått flere henvendelser der folk stiller seg uforstående til tildelingene og «Kulturrådets tilsynelatende fiksering på kroppsvæsker når det gjelder tildelinger» (Hjemdal 2020).

I kulturpolitikk er det konsensus hos de øvrige Stortingspartiene at kunsten skal skjermes fra politiske inngrep og styring, og i forlengelse av dette skal det også skjerme kulturfeltet. Dette betegnes som armlengdeprinsippet, eller en armlengdes avstand. Dette innebærer blant annet å delegere del-myndighet til f.eks. Kulturrådet med å fordele kulturmidler (Mangset 2015). FrP varierer mellom to ulike syn på offentlige tildelinger av kulturmidler. Enten skal dette ikke forekomme, og kunsten skal vise sin levedyktighet uten offentlige tildelinger, som vist ved eksempelvis Myhre og partiprogrammet for 2017-2021. Eller så skal politikere gå aktivt inn og regulere hvilke kunstuttrykk som får tilskudd basert på ens egen definisjon av ‘søppel’ eller ‘forsvarlig’. Dette bryter med den ellers felles forståelsen i andre partiers kulturpolitikk om å overholde prinsippet om en armlengdes avstand, og politikere går med dette aktivt inn og regulerer hva som er god og hva som er dårlig kunst. Dette, om det skulle fått

³ Wam & Vennerød var betegnelsen for den norske film-duoen Svend Wam og Petter Vennerød. Filmene deres var preget av å være sosialrealisme med mørkt preg, gjerne en portrettering av de lavere klasser i samfunnet. De var selverklærte anarkister (Ophus 2012).

gjennomslag, gjør at kunstnere må tilpasse sin virksomhet og sine prosjekter ut ifra politikerens synspunkter og som dertil passer inn i et politisk narrativ. Med andre ord, en strukturell sensur.

Hva jeg også merker meg er at Silje Hjemdal betrakter det som 'avsløringer' at Kulturrådet har delt ut summer til prosjekter med kroppsvæske, noe som oppleves søkt. Hjemdal trekker frem Facebook-siden Sløseriombudsmannen som et eksempel på disse 'avsløringene'. Dette kommer jeg tilbake til. Kulturrådet har offentlige tildelingslister på sine nettsider, og kunstkritikk og anmeldelser er gjerne tilgjengelige på nett. Samt har mange kunstnere egne hjemmesider med dokumentasjon av sine arbeider. Å kalle det for en avsløring blir med det et retorisk grep som søker å undergrave Kulturrådets mandat, legitimitet og offentlige natur, noe som søker å underbygge nødvendigheten for endring innen kulturpolitikken i FrPs favør.

Teaterhistorisk kontekst

Dokumentarteater

Elin Nesje Vestli definerer dokumentarteater slik: «Dokumentardramaet baserer seg på empiriske fakta som belegges ved hjelp av autentisk dokumentasjon, i form av skriftlig, visuelt eller auditivt materiale» (Vestli i Arntzen et al. 1991, 130-131). Med dette som utgangspunkt har dokumentarteateret utviklet seg i flere grener, men Erwin Piscator er ansett som 'dokumentarteaterets far'. Et eksempel på dette er inkorporeringen av projeksjon i teateret og å sette ikke-skuespillere på scenen (Innes 1972, 77 & 111). Begge disse elementene brukte Piscator i sine arbeider, noe jeg skal redegjøre for.

Jeg vil også legge til at ikke-skuespillere har i senere tid blitt betegnet som hverdagskasperter, som den tyske teatertruppen Rimini Protokoll er særlig kjent for å bruke i sine forestillinger. Hverdagskasperter er ikke-skuespillere på scenen, som er der i kraft av å være seg selv, og dermed representere et yrke, en holdning, en sosial klasse eller lignende (Rimini Protokoll 2021b).

Ways of Seeing, med sine hverdagskasperter og dokumenterte fakta fremført gjennom tekst og projeksjoner, er et eksempel på et politisk dokumentasjonsteater. Det er også flere paralleller mellom hvordan Erwin Piscator arbeidet og utformet sine forestillinger og hvordan Pia Maria Roll også arbeider. For å undersøke forestillingen *Ways of Seeing* vil jeg derfor legge til grunn den teaterhistoriske konteksten for teaterformen i opphav og i utvikling.

Opphav: Piscators og agitprop

Erwin Piscator (1893-1966) arbeidet som regissør i Tyskland, Russland og USA. Han kjempet som ung mann på tysk side i skyttergravene under første verdenskrig. At det tyske sosialdemokratiet deltok i første verdenskrig, og ikke minst støttet den, gjorde at Piscator, etter han kom hjem fra skyttergravene, ble et aktivt medlem i det tyske kommunistpartiet. Weimarrepublikken, som fulgte første verdenskrig, var preget av et stort mangfold av kunstneriske retninger og politiske bevegelser (Led 2014). Den unge republikken var sterk preget av blant annet inflasjon, noe som gikk særlig hardt utover arbeiderklassen, offentlige tjenestemenn og pensjonister (Tøllefsen 2021). I denne tiden, med sterke politiske og kunstneriske strømninger, ble Berlin ansett som sentrum hva gjaldt kunstneriske eksperimenter. Denne konteksten var et naturlig mulighetsrom for å agitere for de forandringer man tror på, og det var nøyaktig dette Piscator gjorde. Med sin klare marxistiske holdning, var Piscator tydelig på at idéer oppstår aldri fra tynn luft, de springer ut av en gitt tid, et gitt samfunn og er derfor alltid politiske. Piscator mente at når folket er delt, må en som teaterarbeider arbeide for den herskende eller den undertrykte delen av folket. Han avviser med dette tanken om kunst for kunstens skyld (Led 2014, 12-13). Her ser vi en parallell i skiftet av fokus på historiografien, som jeg nevnte tidligere (Postlewait 1992).

Piscator er også tett forbundet med agitprop-teateret (Innes 1972, 41), og jeg mener det er viktig å se på agitprop-tradisjonen i denne oppgaven da Roll bygger mye på denne tradisjonen for politisk teater. Agitprop, forkortelse for '*agitation and propaganda*', er originalt kommunistisk propaganda formidlet gjennom ulike kunstformer. Agitprop hadde sitt utspring i metoden for nyhetsformidling under USSR, hvor statlig ansatte ropte opp nyheter til en analfabet befolkning (Innes, 1972: 23). 14. Oktober 1920 premierte *Russlands Tag* eller *Russia's Day*, og markerte både treårsjubileet for den russiske revolusjon og åpningen av Piscators Proletarteater. Dette krediteres som det første kompromissløse tyske forsøket på å gjøre teateret til et medium for revolusjonær agitprop (Stourac and McCreery 1986, 92).

På stykket var Lajos Barta, en flyktning fra den hvite terroren i Ungarn, med som co-forfatter på Piscators forespørsel. Sceneteksten ble utformet av Barta, Piscator og resten av teaterkollektivet. *Russia's Day* var et bidrag til en global solidaritetsbevegelse, og skulle derfor romme et bredt spekter av tematikker og eksempler. Så mange at alle tanker om et tradisjonelt handlingsforløp ble forkastet. Strukturen ble en dramatisk montasje av korte scener. Felles forankret i en fiende: overklasse-figurer. Eksempler på dette var prester, diplomater, eller mer konseptuelle antagonister som 'Kapital'. Denne oppbygningen av en teatral begivenhet, med sin ideologi og mål, døpte Piscator til *røde revyer* (Stourac and McCreery 1986, 93).

Proletarteateret skulle også være mobilt, det skulle reise rundt og spille der arbeiderne var, derfor var det sceniske minimalt. Enkelte av sekvensene var ikke annet enn agitatoriske taler å regne. Sceneteksten utviklet seg derimot ikke like raskt som Piscator ønsket. Han ønsket seg en mer ekspressiv scenetekst og resultatet ble å utvikle en stilisert form for teater hvor den sovjetiske propagandaens gjenkjennelige symbolikk ble brukt, og behovet for tekst ble redusert. Personifisering av sosiale fenomen var et gjengående virkemiddel. Det samme gjaldt sceniske forenklinger og agiterende dialog. Fokuset lå alltid på ideologi og dertil politiske problemstillinger. Budskap ble prioritert fremfor estetikk, og det tekniske aspektet ble nedprioritert for å kunne reise rundt. For revyene reiste rundt og spilte i forsamlingsstedene til arbeiderne (Innes 1972). Alt dette ble innlemmet i agitprop's teatrale arsenal.

Proletarteateret var innovativt også på en annen måte. Piscator byttet ut et kapitalistisk hierarki med en mer kollektiv tilnærming til selve skapelsesprosessen og teaterfunksjonene. Alle var bundet av det felles ønske og mål om å skape politisk endring. Dette nådde også ut til publikum – det var likesinnede arbeidere og mulige politiske tilhengere som var kjernepublikumet til Piscators Proletarteater (Stourac and McCreery 1986, 93-94). Ideologien som lå til grunn for hva som skulle vises på scenen, ble også grunnmuren som bygde strukturen og arbeidsmetoden. Det var altså fokus på at alle skulle få et eierskap til produktet de lagde, og i så måte oppnå et fellesskap.

Piscators Proletarteater var kortlevd som organisasjon (1920-1921), mye grunnet økonomi og utenforliggende årsaker. Med mange av disse ideene, og de sceniske virkemidlene ble videreført i Piscators kunstneriske virke. Utover 1920-tallet begynte han å se mulighetene i å

bruke journalistikk som utgangspunkt for å bevare aktualiteten og begynte å trekke dokumentariske elementer inn i sine revyer. I stedet for å skrive manus, som fort ble utdatert, fikk aktørene heller tildelt karakterer og måtte selv sette seg inn i disse via nyhetsbildet for å finne ut hvor de sto i ulike politiske problemstillinger. Dette opprettholdt også et tett bånd mellom aktørene, ideologien og organisasjonen, i motsetning til det borgerlige teatrets skuespillere. Revyenes aktører var også, grunnet økonomi, amatører. De var arbeidere som skapte teater for arbeidere. Dette hadde to positive effekter: aktørene visste sjargongen, humoren og problemstillingene som var gjennomgående på fabrikker, samt at de ikke gav publikum en utenforstående, belærende opplevelse. Revyene hadde med dette en grunnstruktur, en satt sketsj-sekvens og dermed en satt dramaturgi, på samme tid som det var åpent for å oppdatere de individuelle sketsjene som i stor grad var improvisert frem aktører imellom. Målet var alltid å engasjere publikum, enten det var sinne dirigert mot overklassen eller jubel for arbeiderbevegelsen (Stourac and McCreery 1986, 104-107). Her ser vi også, med fabrikkarbeidere på scenen at Piscator også benytter seg av hva som senere blir betegnet som 'hverdagseksperter' (Rimini Protokoll 2021a).

Revystilen garanterte et klart brudd med det borgerlige dramaet som Piscator ville bryte med. Agitprop-troppene ble ofte advart om farene ved å falle i overklassens kulturelle feller. Mangelen på teori og retningslinjer for denne helt nye formen for teater gjorde at frykten for å adoptere tendenser fra den borgerlige scenen var stor. Dette gjorde det vanskelig for Proletarteateret å utvikle seg. Denne 'konservatismen' skyldtes i stor grad det politiske klimaet. De aller fleste som engasjerte seg i agitprop-bevegelsen var arbeidere, og de gjorde dette ved siden av full jobb i fabrikk. Dette gjorde det vanskelig for dem å ta et steg tilbake og evaluere teateret og virkemidlene på en kritisk måte (Stourac and McCreery 1986, 134-135). Piscator selv berører hvorfor han ønsker å bruke revyer til akkurat dette i sin bok *Det Politiske Teater*: «...med en politisk revy ville jeg opnå større propagandistiske virkninger end med stykker (...). Revyen gav muligheten for en «direkte aksjon» i teatret» (Piscator 1970, 63).

Vi får med dette et ganske klart bilde på hvordan dokumentarisk teater ble satt på dagsorden av blant annet Piscator. Gjennom lek og improvisasjon innenfor en gitt tematikk og dramaturgisk ramme, skapes en sjanger som kan forbli høyaktuell selv over tid. Gjennom å bruke arbeidere til å lage arbeiderteater bevarer han et tett bånd til de han ønsker å nå, såvel som at det formidler en viss autentisitet. Budskapet, fremveksten av arbeiderbevegelsen og et

oppgjør med overklassen var alltid sentrum i arbeidet, og alle midler ble brukt for å formidle dette. Dermed ble også dokumentariske elementer trukket inn i forestillingen. I tillegg var det et bevisst grep å ta avstand fra det borgerlige dramaet for å lage en *egen* teaterform for proletariatet. Dette betød å ta avstand fra etablerte normer i det borgerlige dramaet – og den stramme økonomiske situasjonen gjorde dette både enkelt og nødvendig. Men det er også lett å tenke seg at med både stramme økonomiske rammer og et mål om minimal sceneteknikk for å enkelt kunne flytte rundt til ikke-teatere (med dette mener jeg at de benyttet seg av andre fellesarealer enn tradisjonelle scenerom) samt en aktiv kamp mot det borgerlige drama, at estetikken ble svært bortprioritert.

Videreføring: Piscator tar i bruk projeksjoner

Jeg vil nå gå nærmere inn på et av virkemidlene i dokumentarteateret og hvordan Piscator innlemmer dette i sine iscenesettelser. I sin masteroppgave *Projeksjonsteater: Bruk av film og video i teatret* forteller Rania Broud om det hun døper Projeksjonsteater. Hun forteller at den første forestillingen man vet om der film ble projisert var i 1904. I revyen *Le Raid Paris-Monte Carlo en Deux Heures* brukte regissør George Méliès en video av Kong Leopold II på en bilferie fra Belgia til Monte Carlo, og aktørene spilte sketsjer som passet til dette ti minutter lange filmklippet (Broud, 2017 s. 19). Allerede her blir filmen brukt i en politisk kontekst, med offentlig uthenging av maktpersoner som mål – og kan med dette regnes som samfunns- og maktkritikk. Piscator var derimot den første til å ta i bruk projeksjon på en omfattende og systematisk måte.

Dokumentariske virkemidler ble stadig viktigere for Piscator, men dette kunne ikke tillates å trekke ned tempoet til en forestilling. Han eksperimenterte derfor med ulike måter å formidle disse på. Vitnesbyrd fra samtiden ble derfor ikke eksklusivt formidlet gjennom ett medium. Han brukte plakater og projiserte tekst, bilder og filmopptak. Lydutdrag fra taler gikk over høyttalere. For å ikke la fakta bli et offer for subjektivitet, som han opplevde det formidles gjennom et menneske, ble projeksjoner brukt for å markere tid, sted og andre essensielle fakta – eksempelvis tendensene i aksjemarkedet. Da Piscator var veldig opptatt av tempo ble projisert film den mest effektive måten å formidle en beskjed på. Å la publikum lese skrift tar lengre tid enn å høre samme beskjed gjenfortalt muntlig – noe han ville unngå (Innes 1972, 77-78). Projeksjon gjorde det mulig for Piscator å trekke paralleller mellom de historiske og politiske hendelsene i samtiden og dramatikken som utspilte seg i scenerommet. Han er

grunnet denne arbeidsmetoden regnet som den første til å ta i bruk projeksjon på en omfattende og regelmessig måte (Broud 2017, 21).

Piscator var, imidlertid, bevisst kontrasten mellom de to mediene film og teater, og han var bevisst scenisk i sitt arbeide. Derfor arbeidet han med å gjøre film til en forlengelse av scenen. Piscator innså, gjennom flere forsøk, at beste måte å gjøre dette på, var å fremheve forskjellene mellom film og scene. I *Rasputin* (1927) brukte han for eksempel relasjonene mellom film og scene til å skille mellom personlige illusjoner og virkeligheter (Innes 1972, 110-111).

Kort oppsummering: Piscator

Piscator gikk systematisk frem for å formidle politisk ideologi gjennom teateret. Han tok tydelig avstand fra alt som var knyttet til 'det borgerlige drama' og jobbet *med* arbeidere for å kunne formidle *til* arbeidere. På denne måten kunne han enkelt inkorporere humoren til sitt kjernepublikum samt holde seg oppdatert på hva som preget deres hverdag. Teksten var til dels improvisert for å kontinuerlig kunne oppdateres ut ifra nyhetsbilder og politiske oppdateringer. På denne måten holdt han forestillingene høyaktuelle. I revyene ble det scenetekniske holdt minimalt, både som en motsetning til borgerdramaet, men også for å enkelt kunne reise rundt. Han inkorporerte projeksjon senere i karrieren for å kunne øke autentisiteten i sine budskap og utvide teaterrommet. Alt dette skal jeg ta med meg videre i analysen av *Ways of Seeing*.

Som nevnt bestod tiden i Weimar-republikken av store politiske, svigninger og bølger. I 1933 forlot Piscator Tyskland og etablerte seg på nytt i USA (Brockett and Hildy 2008, 418). Jeg vil nå belyse hva som gjorde at Piscator ikke kunne lenger arbeide i Tyskland.

Entartete Kunst

De store politiske strømningene i Tyskland endte med at nazistene kom til makten i 1933, og Weimarrepublikken ble et diktatur kjent som Det tredje rike. Nazistene innførte en kulturpolitikk som skulle styrke det partiet stod for. Jeg vil nå gjøre en redegjørelse for, ikke hva partiet anså som annenrangs kunst: Entartete Kunst.

Entartede Kunst, på norsk degenerert kunst, var slagordet for hva som nazistene anså som skadelig for sunn fornuft og som derfor ble forfulgt fra og med 1935. Entartede Kunst var all ikke-realistisk kunst fra 1900-tallet, da dette fra et nazistisk syn ble sett på som en utglidning fra nazistenes definisjoner på sunne verdier. Begrunnelsen var dels formen, at den ikke var forståelig for et bredt publikum, dels ånden og innholdet. Særlig hvis det kunne karakteriseres som «marxistisk», «jødisk» eller «kulturbolsjevistisk» (Mørstad 2018). Med denne definisjonen kan man tolke at alt som var politisk modernistisk kunst (Saal 2002) ble ansett som Entartede og dermed forfulgt. Som vi har sett er Piscators kunstneriske virke, og hele hans kunsttradisjon veldig knyttet til marxismen og derfor ansett som degenerert. En nazistisk «godkjent» kunst eller «ikke-degenerert» kunst var en type kunst som skulle tjene formålet med å innføre nazistenes ideologi.

Plyndring, tvangssalg og ødeleggelse av kunst var offisiell tysk politikk i årene mellom 1933 og 1945. Degenerert kunst med kommersiell potensial ble solgt utenlands for å fylle statskassen (Kongssund 2021). Museene ble rensset for kunstverk som ikke passet nazistenes ideologi, og mange kunstnere og kulturarbeidere rømte landet. Av billedkunst regner man at omtrent 16 000 arbeider ble 'utrenset', og ca 4000 av disse ble brent, og blant annet Bauhaus ble stengt (Mørstad 2018). Det ble arrangert en turnerende utstilling med navnet Entartete Kunst hvor man latterliggjorde modernistisk kunst ved å sette det sammen med bilder laget av innsatte på galehus. Angrepet på 'degenerert kunst' rammet ikke bare kunstnere, men også deres sympatisører. Arbeidere på museer og kunstinstitusjoner som ble ansett som sympatisører av 'degenerert kunst' fikk sparken og fratatt titlene og stillingene sine (Chilvers and Glaves-Smith 2009).

Denne kunstpolitikken er ikke bare formell sensur, men også latterliggjøring av både kunstformer og enkeltmennesker som opplever disse kunstformene som noe annerledes enn degenerert. Dette er et godt eksempel på det Lauvstad definerer som sensur: Å ta kontroll over narrativet, ved å undertrykke uønskede stemmer. Nazistene gjorde dette for å forme det de anså som sin idealstat, og brukte kunsten aktivt for å nå dette målet.

Jeg har nå gjort rede for Piscators Proletarteater og hans virke som i stor grad har skapt etterdønninger. Dette skal jeg bruke i analysen av forestillingen *Ways of Seeing*. Deretter trakk jeg frem nazistenes politikk på hva kunst *ikke* er, for å belyse en form for sensur som 'tok over' kulturdiskursen i Piscators hjemland og samtid. Jeg vil nå bevege meg over til vår

samtid i Norge og se på hvordan kulturdiskursen utvikler seg her. Dette vil jeg gjøre ved å sette søkelys på Facebook-siden Sløseriombudsmannen.

Kunstnerisk ytringsfrihet og debattklimaet i samtiden

Jeg vil nå gå nærmere inn på kulturdiskursen i Norge i dag, spesielt på fenomenet Sløseriombudsmannen. Jeg vil påstå at det er paralleller mellom Entartete Kunst og måten Sløseriombudsmannen fører diskurs rundt det frie scenekunstheltet. Dette kan i det store og det hele øke graden av selvsensur hos frie scenekunstnere i Norge. Sløseriombudsmannen er også involvert i et scenekunstprosjekt, *Sløserikommisjonen* av kunstner Morten Traavik. Denne forestillingen har skapt masse debatt innad i kulturfeltet, nettopp på grunn av samarbeidet med Sløseriombudsmannen. Jeg vil hevde at *Sløserikommisjonen*, på lik linje med *Ways of Seeing* har blitt utsatt for fordreining i samfunnsdebatten om hva forestillingen er og skal være.

Sløseriombudsmannen

Sløseriombudsmannen er en Facebookside med mottoet «Jeg gransker hvordan byråkrater og politikere sløser bort dine skattepenger» (Sløseriombudsmannen 2021). Målet med siden er å belyse hva staten «sløser» bort penger på. Det er ingen definisjon å finne på siden av hva de mener konstaterer sløsing, eller hva som er forsvarlig bruk av statlige midler. Budskapet formidles som oftest med en kort presentasjon av hva pengene går til, med et bilde eller film, etterfulgt av linker til sidene opplysningene er hentet fra. Siden ble opprettet i 2014 og har siden da akkumulert 71 tusen følgere (Sløseriombudsmannen 2021, tall hentet 27.04.21).

Scenekunst har fått særs mye oppmerksomhet på siden, og derfor også av siden. Med dette menes at Facebook-siden vier mer plass til de sakene som frembringer klikk på siden og skaper diskusjon i kommentarfeltene. Korte utdrag av scenekunstprosjekter vises med overskrifter og tekst som bygger på humor, ofte på kunstnerens bekostning. Dette er satt opp mot summen av totale tildelinger til kunstneren og/eller prosjektet. Et eksempel på dette er en videomontasje av Vegard Vinge som spruter maling ut av rumpa, sensurert med Kulturrådets logo, med teksten «37 millioner skatte kroner. Hva synes du om bruken av skattepenger?» (Schwencke and Strøm 2021). Kulturjournalist Morten Schwencke påpeker at nyansene faller

bort. De 37 millionene gikk til teaterkompaniet Vinge/Müller, som har opptil 40 ansatte årlig, og pengene ble fordelt over 12 år (Schwencke and Strøm 2021).

Denne overforenklede fremstillingen gjør at hvert individuelle kunstnerskap og forestilling blir 'offeret' i formidlingen av hva man anser som statlig 'sløsing'. Dette har resultert i mange kommentarer på siden, ikke bare om støtteordningene, men også om kunstnerne. Flere av scenekunstnerne som har blitt omtalt av Sløseriombudsmannen har opplevd at deltagere i sidens kommentarfelt har kontaktet kunstnerne privat med ufine budskap og trusler (Schwencke 2021c). Et annet moment er at kunstnerne personlig blir portrettert i disse videoene, som bevisst vinkles slik at de blir satt i et dårlig lys. Siden har lenge vært drevet anonymt.

Den 14. mars 2021 står Sløseriombudsmannen frem med navn i et intervju i Aftenposten. Are Søberg heter han og er hedgefondforvalter og investor, tidligere aktiv i partiet Liberalistene. Han kaller seg selv «fagansvarlig for kultur» og oppgir ikke hvem, eller hvor mange andre som står bak Facebook-siden. I intervjuet med Aftenposten svarer Søberg på spørsmålet om hvorfor han ikke fokuserer på de store utgiftspostene på kulturbudsjettet svarer Søberg: «Jeg har skrevet flere innlegg om de store institusjonene, men de får sjelden mye oppmerksomhet. Det er lettere å vise et utsnitt av konkrete scenekunstprosjekter. De er også veldig visuelle, som gir et mye sterkere inntrykk.» (Søberg i Schwencke and Strøm 2021). Her er han helt tydelig, og vi får antakelsene fra forrige, vage svar bekreftet. Han velger det som får mest oppmerksomhet blant sine meningsfeller. Selv om det er større summer som angivelig sløses på de store institusjonene velger han scenekunstprosjekter basert på visualitet som han skjønner at ikke appellerer til hans tilhengere. Med dette setter Søberg sine prioriteringer; det er ikke de største sløse-summene han prioriterer, men de som genererer mest oppmerksomhet på siden hans.

Sløseriombudsmannen har også fått politisk medhold for sine innlegg. FrP ville trekke nesten en milliard kroner fra Kulturrådet i sitt alternative budsjett for 2021. De viste blant annet til Sløseriombudsmannens side som begrunnelse. Dette gjorde at Sløseriombudsmannen og Are Søberg fikk politisk slagkraft (Schwencke and Strøm 2021). I tillegg legger Silje Hjemdal Sløseriombudsmannens innlegg til grunn når hun etterspør mer regulering av det frie scenekunstheltet (Hjemdal 2020). Dette forteller noe om hvilken innvirkning Sløseriombudsmannen har på kunstforståelsen hos de som ikke oppsøker kunst.

Hets eller kritikk

Are Søberg står fast på at innleggene han lager er kritikk, scenekunstnerne han omtaler i sine innlegg mener det er hets og sjikane. Men blant annet scenekunstner Mia Habib står frem i Aftenposten og forteller at etter poster hvor Sløseriombudsmannen har omtalt henne og hennes arbeider, som også har blitt omtalt av nettstedet Resett, har hun opplevd rasistiske ytringer og blitt kalt islamist. Tore Slaatta har konkrete eksempler på kunstnere som også har fått meldinger som «vi vet hvor du bor» og «vi vet hvor barna går i barnehage» (Schwencke 2021a).

Scenekunstner Mette Edvardsen har også blitt omtalt på Sløseriombudsmannens sider. En video på 4,5 minutter fra forestillingen med teksten «Luke 18! Er du overrasket over at det du ser her kvalifiserer til 7,6 millioner skattekrone i støtte? (fordelt over 4 år) [1] Det var de fleste av de 7345 som kommenterte da jeg la ut dette klippet som ble sett 345.000 ganger i sommer». Videoen viser Mette gjenta ord til bevegelser som sammen skal illudere hvordan det egentlige tomme rommet er innredet (Sløseriombudsmannen 2017). Som siden selv beskriver, skapte denne posten mye oppsikt første gang den ble lagt ut. Da det kun er Edvardsen selv på scenen i forestillingen, er filmklippet kun fokusert på henne. At denne ‘kritikken’ kommer fra en anonym kilde som stiller seg utenfor det vi kjenner som redaksjonelt ansvar skaper en skjevfordeling i dynamikken.

Da Are Søbergs navn ble kjent, skrev Edvardsen et åpent brev til ham på scenekunst.no. Edvardsen åpnet med at nå som han endelig ikke lengre var anonym kunne hun snakke med ham om hva han hadde gjort.

«Du har hatt rikelig med anledninger til å moderere sjikanen i kommentarfeltene dine, uten at du har benyttet deg av det. Jeg opplever snarere det motsatte, at du oppmuntrer til mer. Og siden du stiller deg tvilende til påstander om at trusler og hets har funnet sted, vil jeg herved bekrefte det: Jeg mottar svært ufine meldinger i min innboks (fra folk som ikke er anonyme) i dagene som følger etter en Facebook-post fra deg»
(Edvardsen 2021).

Edvardsen kritiserer Søberg for å ikke ta ansvar for hvordan deltakere i Sløseriombudsmannens kommentarfelt oppfører seg etter hans innlegg. Med teksten tilhørende nevnte innlegg ser jeg også en parallell til strategien bak *Entartete Kunst*, hvor

man bruker latterliggjøring av kunstverk som en måte å degenerere kunstnerskapet. Nazistene ville oppnå en ensartet kunstforståelse i samfunnet, Sløseriombudsmannen vil oppnå mindre bruk av offentlige midler på kunst. I begge tilfeller er sensur av kunstnerskap et mulig sluttresultat.

Professor Jon Refsdal Moe gikk ut og etterspurte kulturminister Abid Rajas stemme i denne debatten (Moe 2021). Raja svarte Moe: «Jeg vil aldri akseptere trusler mot og sjikanering av kunstnere, men jeg hverken kan eller vil stenge ned Sløseriombudsmannen. Jeg håper Søberg selv finner ut at det han driver med nå, ikke er bra. Samtidskunsten fortjener bedre.» (Raja 2021). Med dette tar Raja noe som oppleves som et tydelig standpunkt. Men det er også åpent for tolkning. Det er verdt å merke seg at når stemmen hans først blir etterspurt, er svaret en notis i Aftenposten. Kulturministerens svar kan både tolkes som at armlengde-prinsippet opprettholdes uansett ideologi, men det kan også anses som en ytterligere legitimering av strategier og tankegods fra ytre høyre.

Fritt Ord og det frie ord

Da Fritt Ord la frem sin rapport *Kunstnere vurderer ytringsfrihet* i mars 2021 ble det klart at det har vært en negativ utvikling i hvordan kunstnere opplever ytringsfriheten i Norge, og at dette skyldes blant annet hvordan sosiale medier fungerer. Flere kunstnere oppgir å ha opplevd trusler og hatefulle meldinger i forbindelse med kunstneriske ytringer (Slaatta and Okstad 2021). Julie Rognved Amundsen trekker kjapt linjer til den store oppslutningen rundt Sløseriombudsmannen når hun kommenterer på denne rapporten. Det gjør hun ved å påpeke at trusselen mot kunst i Norge kommer fra enkeltpersoner med politiske agendaer og utradisjonelle virkemidler. Videre sier hun at når det foregår anonymt gir det større rom for trusler og sjikane. Videre sier hun at det at siden har vært anonym, har gjort at den har unnsloppet vanlig debattkotype og folkeskikk (Amundsen 2021).

Dette innlegget svarte Are Søberg på et par dager senere. Med tittelen *Hva gjør vi når 6% av norske scenekunstnere føler seg truet?* Ber han tilsynelatende de 6% som føler seg truet av ham om unnskyldning. Unnskyldningen er skrevet slik: «Så altså: Unnskyld! Det var ikke meningen å såre dere, i hvert fall ikke så mye. Vi i Sløseriombudsmannen skal forsøke å være oss vårt ansvar mer bevisst fremover i måten vi omtaler dere på – og jeg inkluderer gjerne de resterende 94 % av norske scenekunstnere i dette også, som et tegn på godvilje.» (Søberg 2021). En dyp analyse av dette innlegget vil jeg ikke ta for meg, men om man tillater seg å

lese litt mellom linjene, tillegge skribenten en intensjon og trekke koblingen til humor-elementet i Sløseriombudsmannens Facebookinnlegg, er ikke denne unnskyldningen spesielt ektefølt. Her søker Søberg tilsynelatende å diskreditere Fritt Ords rapport, og i samme slengen kalle scenekunstnere for sensitiv. For øvrig kom Tore Slaatta, en av forfatterne bak rapporten med et svar til Søberg om rapportens kredibilitet og noen oppklarende svar på elementer Søberg trakk frem som tvilsomme. Eksempelvis, som en henvisning til tittelen, regner Søberg seg frem til at kun 6% av scenekunstnere som føler seg truet, regnet ut ifra hvordan rapportens tall er blitt samlet inn. Slaatta viser ved nøye gjennomgåelse hvordan og hvorfor Søberg regner feil, (Slaatta 2021).

Sløserikommisjonen

Sløseriombudsmannen samarbeider med kunstner Morten Traavik og hans kompani Traavik.info om et scenekunstprosjekt ved navn *Sløserikommisjonen*. Forestillingen ble markedsført med at de vil utforske nettverkene som har interesse av å gjøre Norge til et mer sløsete samfunn (Birkeland et al. 2021). Således trekker Traavik en retorisk parallell til *Ways of Seeing*. I en åpen invitasjon i Aftenposten skriver Traavik og Sløseriombudsmannen: «... inviterer og utfordrer vi herved vi både «folket» og «eliten» til å delta i sceneforestillingen Sløserikommisjonen, der vi sammen vil gå dette samfunnsfenomenet - og ikke minst oss selv - nøyere etter i sømmene.» (Traavik and Sløseriombudsmannen 2020). Forestillingen har skapt mye debatt innad i scenekunstmiljøet, siden prosjektet ble lansert. I tillegg ble forestillingen utsatt grunnet pandemien, noe som resulterte i en veldig langvarig debatt om en forestilling som ikke hadde blitt vist enda. Jeg skal ikke gå inn i denne debatten, men for å illustrere hvor mye forestillingen er debattert henter jeg et sitat fra Julie Rognved Amundsen, redaktør for scenekunst.no: «Jeg må si jeg egentlig er lei hele greia. Fordi det ble avlyst har vi fremdeles denne debatten om forestillingen i stedet for at vi ble ferdig med det» (Amundsen i Schwencke 2021b). Debatten har gått i ett, både om og rundt Traavik, om prosjektet og om den gjenstående arrangøren BIT Teatergarasjen, etter at Festspillene i Bergen trakk seg.

Traavik er kjent for å bruke provokasjon som virkemiddel for å oppnå et offentlig ordskifte rundt sine forestillinger, og i forlengelsen av det; oppnå det han omtaler som Hyperteater (Traavik 2018). Hyperteater innebærer blant annet at debatten og ordskiftet rundt forestillingen også er en del av det kunstneriske verket. I tillegg, sier Traavik i sitt 10-punkts manifest om hva han betegner som Hyperteater, at det er både amoralsk og apolitisk, fremmer

ingen ideologi og sparker til «unchallenged paradigm of soft-left humanist faux-subversiveness of so-called ‘political’ art» (Traavik 2018). Dette stiller spørsmålet om hvorvidt Traaviks Hyperteater *faktisk* er apolitisk. Han bruker retorikk for å provosere sine kolleger i scenekunstheltet ved å bruke høyresiden retoriske begreper, som for eksempel «kulturelite», for å formidle sitt budskap. Valget med å sette opp *Sløserikommisjonen* utdyper Traavik i en artikkel i Aftenposten: «Vi er jo grunnleggende uenige. Men hvis vi skal komme noen vei, er vi nødt til å komme meningene hans i møte. Jeg er overbevist om at vi gjør det best på hjemmebane» (Traavik i Schwencke 2021b). Her later det til at Traavik tar en litt mer diplomatisk posisjon og presenterer et løsningsforslag. Men fri for provokasjon er artikkelen ikke helt, da han også omtaler seg som forræder for å samarbeide med fienden. Spørsmålet blir om Traavik virkelig ønsker å være en brobygger, og skape en felles arena for konstruktiv diskusjon.

Sløserikommisjonen består av to deler. *Sløserikommisjonen Seksjon 1 – Vestland* hadde premiere 14. mai 2021 på Ole Bull Scene i Bergen, og ble i tillegg streamet direkte på Sløseriombudsmannens side. *Sløserikommisjonen Seksjon 2 – Viken* har premiere 22. juni 2021, uker etter at denne oppgaven er levert. Da disse er samme kunstneriske prosjekt, hvor Seksjon 1 er en etablering for Seksjon 2, må en helhetsvurdering utgå. Jeg var til stede på *Seksjon 1 – Vestland* og vil kort redegjøre for noen elementer i forestillingen.

Sløserikommisjonen Seksjon 1 – Vestland tok i bruk cabaret-oppbygning som en dramaturgisk ramme, med ‘SLØSERI’ i store, opplyste bokstaver over scenen. Ellers bestod scenografien av pengesekker med Kulturrådets logo, bygget opp til å ligne sandsekker fra en skyttergrav, 3 opplyste talerstoler i samme estetikk som sløseri-bokstavene, en stor seng foran scenen og en skjerm på høyre scenehalvdel. Forestillingen begynte med deres ‘hus-sjaman’ Ronald Kvernmo som rensset rommet. Zahid Ali og Shabana Rehman som programledere for en rekke innslag. Seksjonsvis presenterte programlederne de ulike gjestene og innslagene. En dyp analyse av forestillingen (del 1) vil jeg ikke ta for meg i denne oppgaven, men jeg vil presentere og drøfte noen nøkkelpunkter:

1. Personen Are Søberg

Det var mange forventninger på forhånd til at Are Søberg skulle medvirke i forestillingen. I tillegg var det en ‘åpningssekvens’ lydsatt til låten *Children of the revolution* covret av forestillingens ‘hus-band’ Arabrot. Sekvensen viste snutter av Sløseriombudsmannens poster

samt overskriftene dette har medført i samfunnsdebatten. Regissør Morten Traavik var også oppe på scenen og snakket blant annet rundt sine tanker om prosjektet og hvordan han opplevde at Sløseriombudsmannen hadde blitt en stadig viktigere aktør i det offentlige ordskiftet om og rundt kunst. Over halvveis i forestillingen er første gang vi får se Are Søberg. Han ankommer scenen i noe som ser ut som hans private tøy, i motsetning til alle de andre som har på et uniformpreget kostyme. Søberg snakker om hvordan Facebook-siden oppstod og hvordan han fikk øynene opp for samtidskunst og særlig scenekunst. Han snakker også om at vi må fordele penger på en annen måte særlig siden vi skal vende oss av med å bruke oljepenger. Shabana Rehman leser opp Mette Edwardsens brev *Til Are Søberg* i sin helhet, mens han hører på. Han sier det er leit at hun føler seg hetset, men kjenner ikke noe på ansvar for at dette skjer. Han gir henne rett i at ytringsklimaet der ute ikke er helt sunt, men så svarer han at folk reagerer såpass sterkt fordi de ikke vil betale for noe de ikke forstår og opplever som tåpelig. Retoriske virkemidler blir ikke adressert. Etter dette går Søberg av scenen og flere ulike segmenter følger, blant annet med Dangfart Tønnessen som jeg kommer tilbake til. Lengre ut i forestillingen er det også en egen sekvens hvor Traavik og Søberg står ansikt til ansikt i en dramatisk lyssetting. Her snakker de om at de ikke kan være venner til de møtes igjen i *Seksjon 2* om 5 uker. På den tiden skal de samle alt de kan bruke som argumenter mot den andres synspunkt. De oppfordrer publikum til å sende inn argumenter til hver av de på e-mail, gir hverandre en «fist bump» og går av scenen.

Personlig likte jeg veldig godt at Søberg fikk en personlig dimensjon av å være med i denne forestillingen. Han har 'gjemt' seg bak anonymitet så lenge og man har ikke forstått seg på ham som med-menneske av ytringene han har gjort i media siden hans navn ble offentliggjort. For meg blir det mer tydelig at dette er en vanlig mann som bare ikke vil bruke offentlige penger på ting han ikke er enige i, og har fått mye oppmerksomhet for Facebook-siden han har opprettet. Jeg savner likevel at man diskuterer ideologien ytterligere og at han ikke svarer i dybden på kritikken han mottar, eller evner å se behovet for å gjøre det.

2. Rumpemaling

Sløseriombudsmannens poster som har fått særlig mye oppmerksomhet er poster med scenekunst som inneholder nakenhet, bruk av kroppsvæsker og maling med rumpa. Spesielt med videoen av Vegard Vinge, som nevnt tidligere. Dette er tematikk som fikk spillerom i *Sløserikommisjonen*. Shabana Rehman holder litt uti forestillingen en monolog om at i enkelte kulturer vises sengetøyet etter en bryllupsnatt frem, meningen er at det skal være blod

på sengetøyet og dette skal være bevis på at bruden var jomfru. Deretter sitter hun modell for kitschmaler og Nerdrumelev Jan Ove Tuv. Det ble nevnt at hun skulle være aktmodell, men sitter i sengen på scenen i singlet og omsvøpt av dynen. Senere i forestillingen, etter dette med rumpemaling har vært en gjennomgående tematikk i flere segmenter, hovedsakelig da Traavik brukte seg selv som medium for å kanalisere Mårten Spångberg, skal Rehman selv male med rumpa. Hun spør Tuv om assistanse til å få maling på rumpa, og han avstår av hensyn til sin kone. Rehman smører med dette rød maling over sin egen rumpe og setter seg gjentatte ganger på sengen foran scenen. Provokasjon er noe Rehman er kjent for, eksempelvis gjennom å ta i bruk «blackface» i Stovnerrevyen. I tillegg har hun vært i hard vind i det offentlige ordskiftet for bruk av offentlige midler (Stephansen 2020).

Med dette maler hun sengen med blod. Dette kan man tolke som et oppgjør med en patriarkalsk kultur man ønsker å bryte med, og dette symboliserer hun med å ikke bare vise hud i et offentlig rom, men på en kunstnerisk måte som har vært i hardt vær i ordskiftet. Det er også et tilsvar til det offentlige spørsmålet Hjemdal stilte Raja ang nakenhet i den frie kunsten. Rehman trekker linjer mellom kvinnefrigjøring og bruk av kropp i kunsten, dermed blir bruk av kropp i kunsten et argument mot en tradisjonell forståelse 'sømmelighet'.

3. Representasjon

Et gjennomgående tema i forestillingen er representasjon. Representasjon både i forhold til kjønnsbalanse i forestillingen og på hvem som *kan* trekkes inn i forestillingen. Etter at 'hus-sjaman' Ronald Kvernmo har rensset rommet for dårlig energi med trommer og røkelse, snakker Traavik i sin «åpningstale» om at Rehman er den eneste kvinnen som er med på scenen i forestillingen. Rehman får også flere komplementar på sitt utseende av ulike mannlige medvirkende gjennom forestillingen. Deretter vises en rulletekst på skjermen med alle navn som har blitt invitert til å bidra i forestillingen, men som har takket nei, hvor de fleste var kvinner. Mia Habib, Mette Edvardsen, Pia Maria Roll, Hanan Benammar og Sara Baban var på denne listen. Traavik spør forestillingens 'hus-pedagog' Espen Skorstad hvordan dette kan ha seg. Skorstad svarer kort med at det er en kjent forskjell på menn og kvinner at menn tar mer risikofylte valg. I tillegg viser Traavik en Facebook-post skrevet av Mia Habib hvor hun sier hun ikke ønsker at henne eller hennes arbeider skal bli brukt i denne forestillingen. Forestillingens 'hus-advokat' Morten Grønving sier det så enkelt som at «skal du være med på leken må du smake steken» (Zahid Ali korrigerer Grønving og sa at uttrykket er vel 'tåle steken'). Lengre ut i forestillingen kommer Dangfart Tønnessen, en delvis kjent

karakter fra Youtube, opp på scenen og skal live-anmelde Sløseriombudsmannens videosnutter av tre ulike forestillinger. Alle forestillingene er laget av og med kvinner, deriblant Mette Edwardsens *Black*. Retorikken og konklusjonen Dangfart Tønnessen gjør er ganske i tråd med hva Sløseriombudsmannen legger opp til. Som nevnt tidligere er også Mårten Spångberg et innslag i *Sløserikommisjonen*. Han har ikke svart på invitasjonen, derfor kanaliserte Morten Traavik Mårten Spångberg ved hjelp av Ronald Kvernmo i en sjamanisme-seanse. Traavik beveger seg «som Spångberg» på scenen i flere minutter.

Disse sekvensene fikk mye oppmerksomhet i anmeldelsene etter forestillingen. Selmer-Andersen i Aftenposten kalte Dangfart Tønnessen-sekvensen for en smart scene fordi den representerte nett-trollene, og Spångberg-sekvensen for «en nydelig scene, der Morten Traavik faktisk risikerer noe kunstnerisk» (Selmer-Andersen 2021). Mens Charlotte Myrbråten i BT trekker frem akkurat disse sekvensene som noe som burde kuttes og at disse gjør at forestillingen oppleves uferdig (Myrbråthen 2021). Knut Ove Arntzen sier i Norsk Shakespearetidsskrift at Spångberg-sekvensen er «lettvint omgang med andres kunstnerskap, så her mener jeg Traavik går over en etisk grense», og om Tønnessen-sekvensen «er i beste fall å balansere på grensen mellom ironi og uthengning» (Arntzen 2021). I tillegg mener jeg Tønnessen kan ansees som en iscenesettelse og en personifisering av Sløseriombudsmannens kommentarfelt. Dette er et grep som kan trekke begge veier, det kan for kommentarfeltet legitimere deres oppførsel, nå som det har skjedd på en scene. For salen viser det hvor 'tafatt' denne kritikken kan se ut, når det er en person som ytrer det, heller enn en kommentar på internett.

Når det kommer til representasjon av kvinner, er dette også åpent for tolkning. Hva gjelder de som ufrivillig ble tatt med i forestillingen synes jeg Grønvigh kommer med en overforenklet forklaring og jeg ønsket meg mer refleksjon her. Hvis vi først overlater dette til barnehage-regler, burde ikke offeret også få definere hva som er mobbing? Jeg er spent på hvordan dette adresseres videre i *Seksjon 2*. Jeg er ikke sikker på om det var et bevisst grep at Rehman skulle motta så mange komplement på sitt utseende. Det gjorde meg litt resignert og skuffet over at vi ikke har kommet lengre. Dette oppsummerer de fleste tanker jeg har rundt *Sløserikommisjonen*: Spørsmålet for meg blir ofte hvorvidt elementer i forestillingen er intendert fra Traavik eller ikke. For meg, virker det som om han skaper debatt i offentligheten og bevisst holder forestillingen overfladisk for å kunne argumentere for tvetydighet.

DIE VIELEN

Tendenser lik Sløseriombudsmannen finner vi i andre land, også Tyskland. Linn Hernes forteller i sin artikkel *Kokt, norsk frosk* (2021) at det tyske partiet Alternative für Deutschland (AfD) bruker kulturpolitikken til å systematisk for å endre stemningen i landet og dermed berede grunnen for politisk endring endring på flere felt. Hernes påpeker også at: «I motsetning til den tyske, er norsk offentlighet mer tilbøyelig til å danse etter disse kreftenes melodi enn til å ta et politisk oppgjør (Herning 2021). Et av tiltakene vi finner i Tyskland, er organisasjonen DIE VIELEN.

I mars 2021 arrangerte Kulturrådet et webinar, ved navn *Hvem tar ansvaret? Seminar og innspillsmøte om hets og trakassering i kunstfeltet* hvor dette ble tatt opp nettopp fordi såpass mange frie scenekunstnere opplever hets og trakassering i etterkant av en post som kommenterer deres virke på Sløseriombudsmannens sider. Til seminaret var DIE VIELEN invitert ved Philine Rinnert og Karoline Zinsser. De fortalte om det tyske solidariske nettverket DIE VIELEN, oversatt til THE MANY, eller min norske oversettelse: DE FLERE. På seminaret fortalte de om hvordan de som solidarisk enhet for et inklusivt og mangfoldig kunstfelt har jobbet for og med kunstnere som har blitt utsatt for hets i kommentarfelt, som har blitt truet på andre måter. De jobber med å gjøre rammene trygge for debatt eller bistår juridisk om det skulle trenges. Et av målene til organisasjonen er å stå sammen med kunstnere og kulturarbeidere som utsettes for trusler og sjikane. Rinnert og Zinsser forteller også om hvordan de ser behovet for en lik organisasjon i andre land enn Europa, og at de kun har kapasitet til å fortelle om sin organisasjonsmodell, da de må fokusere sitt arbeide i Tyskland (Rinnert and Zinsser 2021). På DIE VIELEN sine nettsider finner vi en rekke deklamasjoner man, som kulturinstitusjon, kan undertegne som skal være både solidariske ovenfor kunstnere. Deklamasjonen viser at kulturinstitusjonene står sammen om å verne om kunstnere som blir utsatt for svertkampanjer og hets (DIE VIELEN 2021).

Det er spennende å se flere ulike trender spre seg over Europa samtidig. Freemuse forteller i sin rapport om flere vestlige demokratier og flere land i Europa som bruker anti-terror lovgivninger til å sensurere kunstneriske ytringer. Det er også konsensus om at ytre høyre har en oppblomstring i den vestlige verden, dertil i mange europeiske land. Dertil viser DIE VIELENS innlegg på Kulturrådets seminar at det er større etterspørsel etter organisasjoner som står solidarisk med enkeltkunstnere i møte med hets, som også er en økende trend i

Europa. Med Lauvstads definisjon av sensur, ønsket om å ta kontroll over et narrativ, kan man tenke seg at dette er en global trend som søker å sensurere kunstneriske ytringer. Kan en organisasjon lik DIE VIELEN være et tiltak mot denne utviklingen i Norge?

Kort avrundning

Det er ingen tvil om at det er blitt hardere kår for kunstnere. En av grunnene til dette er Sløseriombudsmannen. Jeg merker meg at Traavik i *Sløserikommisjonen* gjør et poeng ut av å sette «hus-» foran de ulike deltagernes roller i forestillingen, eksempelvis hus-sjamanen og hus-advokaten. En parallell finner vi i bevegelsen som var imot *Guds grønne enger* i 1933. Motstandsbevegelsen brukte den gang da det nedsettende ordet 'neger' foran ord for å vise at ting som ble assosiert med dette var degenerert eller annenrangs. Det er altså en retorisk strategi for å formidle et budskap på. Hva ønsker Traavik å oppnå med dette? I forestillingen oppleves det som dekadent og tilgjort, selv om det ikke gjøres noe ytterligere nummer ut av. Dette åpner for tolkning. Det kan både sikte til at det å motta midler for Kulturrådet er dekadent, og det kan vise til at det ikke er sånn – kunstnere i det frie feltet står som regel ganske alene i sitt kunstnerskap.

Sløserikommisjonen er altså en forestilling, som på lik linje med *Ways of Seeing* bruker virkemidler som er til for å provosere. Begge forestillingene oppnår også en heftig diskusjon og anklager hos de som provokasjonen rettes mot. Diskusjonene preges av begge av innlegg som ikke skiller mellom sak og person, eller mellom tematikk og innhold. Forskjellen, slik jeg ser det, er at Traavik engasjerer seg i denne debatten og bidrar til å gjøre den mer tåketete, mens kunstnerne bak *Ways of Seeing* ikke brukte samme strategi.

Ways of Seeing bygger heller på arven fra Erwin Piscator, hvor de søker å lage teater som oppmaner meningsfeller til å la seg provosere av hva de blir fortalt. Kunstnerne bak forestillingen bygger på elementer som å la politisk ideologi forme narrativet i historien. De er opprørt over den politiske situasjonen i dagens samfunn og søker å bruke teateret som et medium for å uttrykke dette. De er selv mennesker med levd erfaring fra tematikken de skal ta opp, og retter med dette sterk kritikk mot regjerende makter og deres meningsfeller. De henter også inn projeksjon som et bærende element, som skal legitimere og dokumentere hva som blir presentert på scenen. Altså bruker *Ways of Seeing* projeksjon som en forlengelse av

scenerommet. Alt dette er i tråd med hva Piscator gjorde på 20- og 30-tallet. Jeg skal nå se nærmere på forestillingen *Ways of Seeing*.

Ways of Seeing: Forestillingsanalyse

Presentasjon og metode

Jeg så forestillingen en gang live, da den ble vist på Festspillene i Bergen, 30. mai 2019. Det er denne visningen samt den kunstneriske opplevelsen jeg hadde som jeg baserer det meste av min analyse på. Jeg gikk inn i forestillingen med en forutinntatthet om at forestillingen ikke var så spennende rent kunstnerisk, basert på kritikkene. Kritikkene kommer jeg tilbake til. Jeg fulgte nøye med på hva som den gang ble omtalt som «Wara-saken» og var spent på hvordan elementene jeg bare hadde lest om i nyhetsbildet ble fremstilt. Hvor inngripende filmingen av husene var, hvordan overvåkning ble diskutert som tematikk og i hvilken grad skuespillerne tok på seg en offerrolle eller ikke.

Dette var en siste liten programmering fra Festspillenes side, da det var debatten i etterkant av forestillingen som Anders Beyer var mest interessert i (Fjeld 2019). Forestillingen bar preg av å være en hasteprogrammering, da den var satt til et auditorium på Høyskolen på Vestlandet, heller enn en black box, som forestillingen er tiltenkt.

Jeg vil også gjennom analysen supplementere med andre akademiske tekster om forestillingen, for å få et mest mulig nyansert og sannferdig bilde av forestillingen. Her vil jeg spesielt trekke frem Anna Watsons analyse i hennes doktorgradsavhandling: *De politiske gruppeteaterne i Norge: Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret* (2020), Tore Slaattas essay *Måter å se Ways of Seeing på* (2020) samt påfølgende artikkel *Teater som teater: Et gjensyn med Ways of Seeing* i Norsk Shakespearetidsskrift 1/2021 og Asbjørn Grønnstads kronikk om overvåkningsaspektet i *Ways of Seeing* ved navn *Har vi forstått hva «Ways of Seeing» egentlig handler om?* (2020). I tillegg har Lillian Bikset gitt meg tilgang på hennes upubliserte manuskript *Vrangforestillinger, Selviscenesettelsen i teaterdebatten eller Da teaterdebatten tok fyr* (2021).

Først vil jeg se nærmere på Pia Maria Rolls kunstneriske metode og tilnærming til teateret, deretter kommer analysen av *Ways of Seeing*.

Pia Maria Rolls kunstneriske virke

Pia Maria Roll arbeider med dokumentarisk hyperrealisme. Personene på scenen er ikke skuespillere, men invitert på grunn av sine liv, sin kunnskap og sin lidenskap. Respekten for de ulike livssyn som her bringes sammen i et rom, skaper en uventet avsløring av at ingen lever uavhengige av hverandre, og at deres respektive prosjekter dreier seg om en felles trang. I balansepunktet mellom virkelighet og manipulasjon belyses kontrasten mellom den politiske kunstens maktesløshet og religiøsitetens økende makt (Sceneweb 2020c).

Pia Maria Rolls kunstnerskap kjennetegnes blant annet med virkemiddelbruk knyttet til dokumentarisk teater. Målet med strategiene er å undersøke den verden og det samfunnet vi lever i, gi en stemme til de hun mener trenger å høres, og belyse temaer vi trenger å se. Hun arbeider med ulike utgangspunkt, og varierer både samarbeidspartnere, format og tematikk. Forestillingene hennes er også skapt devised⁴, i samarbeid med de ulike samarbeidspartnere (Trøndelag Teater 2012). Jeg vil gi en liten innføring i 2 av hennes tidligere forestillinger som eksempel.

The Street Scene (2008) er et personlig og til dels biografisk stykke. Bakgrunnen for forestillingen er Rolls relasjon til en studievenninne. En meningsfelle som sammen med Roll satte sin lit til det politiske teateret, men som trakk seg midt i en produksjon, byttet navn og flyttet til India for å utforske den spirituelle verden. I *The Street Scene* møtes de to tidligere venninne igjen og Roll prøver å forstå hva som skjedde. Roll føler seg sveket, og at venninnen forlot den politiske bevisstheten, kunsten og teateret til fordel for sekterisk selvutvikling. Forestillingen stiller spørsmål om det virkelig var slik. Stykkets tittel er også hentet fra Bertholt Brechts *Die Strassenszene*, som også er en av Rolls store forbilder (Sceneweb 2020c). Her portretterer både Roll og venninnen seg selv i forestillingen. Det er også et kritisk blick rettet mot Roll selv og en kritisk granskning av hver av de to hovedkarakterene. I tillegg har Roll hentet en tittel fra en kunstner (Brecht) og et prosjekt hun

⁴ Med *devised* menes en kollaborativ form å tilnærme seg teateret, og man opererer med tilnærmet flat struktur. I tillegg ligger det ikke et manus til grunn, men dette utvikles i fellesskap underveis i prosessen (Orlando 2019).

ønsker at prosjektet knyttes til. Fordi forestillingen er såpass selvbiografisk, er det også en lek med autentisitet som ligger i bunn.

Ship O'hoi (2012) skapte Roll sammen med Hooman Sharifi, og her er tematikken norsk oljeproduksjon i utlandet. Her tas vi med på en sjørute hvor Norge har investeringer. Ruten går ned Den engelske kanalen, over Middelhavet, via Libya, Aserbadsjan, Suezkanalen og rundt Kapp Det Gode Håp til Angola, og denne sjøreisen fungerte som dramaturgisk ramme i forestillingen. Også her møter vi hverdagskarakterer som Michael Landley, talsperson for tidligere Statoil (Sceneweb 2020b). Dramatikkers hus gav i 2012 ut antologien *Monsters of Reality*. Her presenterer Pia Maria Roll en performance lecture hun gjorde sammen med Landley basert på *Ship O'hoi*. I denne settingen er imidlertid Landley på scenen sammen med sine to døtre, Alina på 8 år og Astrid på 1, i tillegg til Roll selv. Roll sitter sammen med Landleys to døtre i en haug med leker og underholder de. Lekene består av kosebamser, Lego og lekedyr. Landley selv går rundt på scenen med en mikrofon. Det er primært Landley som snakker, med noen spørsmål og innskytelser fra Roll. I denne settingen får vi ikke bare møte Landley som Head of International Tax for Statoil, men også som familiefar. Vi får også se Roll som en kritisk samtalepartner og en nysgjerrig utenforstående mens hun er tett innpå Landleys familieliv. Landley forteller om prosjektene Statoil har i ulike land, og mens døtrene bygger Lego, blir de plutselig trukket inn i Landleys foredrag. Datterens Legotårn er plutselig en oljerigg i Angola (Forberg and Frandsen 2013, 40-47). Det er både et møte mellom mennesker, men også et møte mellom ideologier. Denne lekne relasjonen til dokumentarteater viser at Roll behersker flere måter å vise frem tematikk på. Roll bruker også en fiktiv reise som dramaturgisk ramme for forestillingen. Det er en lek mellom sak og person, mellom intimitet og kritikk.

Hennes kunstneriske prosjekt kan også ansees som hennes politiske prosjekt, da det i stor grad er politisk teater hun lager. Hun velger å iscenesette prosjekter som kommenterer på politikken Norge fører, som påvirker samfunnet på en måte hun opplever snakkes for lite om. Dette er også tilfellet for hennes arbeide med *Ways of Seeing*, hvor hun tar opp politisk betente saker, og er i så måte i tråd med hennes kunstnerskap slik det allerede er kjent.

Introduksjon av *Ways of Seeing*

Forestillingen hadde premiere 21. november 2018 på Black Box Teater i Oslo, teateret var også co-produsent. Pia Maria Roll stod for konsept og regi, med hjelp av Kai Johnsen på

dramaturgi. Jennie Bringaker hadde ansvaret for scenografien, og videoarbeidet var gjort av Roll, Sara Baban, Hanan Benammar og Line Lyngstadaas. Svein Inge Nergaard hadde lysdesign på forestillingen og Jon Platou Selvig hadde lyd (Sceneweb 2020e).

De er totalt 4 personer på scenen: Hanan Benhammar, Sara Baban, som fungerer som hovedaktører, i tillegg er tidligere høyesterettsdommer Ketil Lund med. Scenekunstner Ali Djabbarly spiller Halim, Benammars avdøde far. Sceneteksten er utviklet i samråd med alle disse aktørene (Nunes 2018; Sceneweb 2020e).

Selve tittelen *Ways of Seeing* er en referanse til John Bergers TV-serie og bok fra 1972, som har samme tittel. Bergers serie og bok er en skildring om hvordan vi ser, gjennom eksempler fra kunsthistorien. Her fremhever han synlige og mindre synlige symboler og budskap i historiske malerier, og setter med dette også spørsmål ved ideologiene som har formet vårt vestlige syn på estetikk og på kunst. Særlig vekt legger han på hvordan kunstuttrykk har formet kvinnesynet (episode 2) og hvordan oljemaleriene under imperialismen formet forståelsen av forholdet mellom koloniasator og kolonisert (episode 3). Med å ta tittelen på Bergers prosjekt som tittel på også dette stykket, oppretter Roll en direkte kobling til den ideologikritikken hun ønsker å fremme, samt hvordan hun ønsker å jobbe. Med det mener jeg at hun vil bruke faktiske eksempler fra vår felles historie for å understreke viktige momenter i sin redegjøring, likt hva Berger gjorde med aktuelle malerier og fotografier i sin TV-serie (Berger 1972, 2008).

I essayet *Risiko og Utopi i «Ways of Seeing»* av Deise Faria Nunes, et bestillingsverk for å komplementere og kontekstualisere forestillingen, forteller Nunes at «arbeidet (med forestillingen) startet med en interesse for overvåkning og hemmelige tjenester i etterkant av Snowden-avsløringene» og ble spisset av vissheten om at «hemmelige tjenester er eksplosivt voksende organisasjoner som ligger utenfor demokratisk kontroll» (Nunes 2018, 77). Med dette som utgangspunkt går de i gang med å kartlegge nettverkene som har interesse av å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn. «Ways of Seeing byr på perspektiver som pirker i den dypeste uroen vi som vestlige mennesker kan føle: angsten for at historien nok en gang gjentar seg selv. Angsten for å erkjenne at historien aldri har sluttet å gjenta seg selv.» (Nunes 2018, 85). Forestillingen bygger på ideen om dekolonisering, og utfordrer med det vår vestlige idé om sivilisasjon. Tekster av dekolonialiserende tenkere som Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre og Aimé Césaire er inspirasjonskilder for forestillingen og er også blitt brukt i

utforming av replikker. Nunes understreker at for Césaire har det vestlige sivilisatoriske prosjektet vært en farse, da det aldri har vært basert på etiske verdier, men på økonomisk grådighet og hensynsløs ekspansjonisme (Nunes 2018). Et nøkkelelement i denne tankegangen er at man ikke kommer videre før de tidligere kolonimaktene tar et oppgjør med sin egen, voldelige historie. Inntil det skjer, fortsetter bare det samme spillet om makt.

Forestillingen

Estetikk og scenografi

Scenen er laget med utgangspunkt i en Black Box. Høyre side av scenen preges av en stor skjerm. Venstre side av scenen er dekket av ekte trær, stokker, strå og løv. Estetikken er veldig realistisk, med ekte trær og gule tujabusker, men i black box-en får den en veldig teatral setting. Dette forsterkes av skjermen. Naturen på scenen går også igjen i kostymene, uttrykket er rustikt og fargekoordinert. Baban og Benhammar, de to hovedkarakterene, går i store ullgensere og hjemmelagde stråhatter som skal vise til at de går i ett med scenografien. Scenen er kledd i en mørk fargepalett og er dunkelt belyst. Foran lerretet ligger et barket tre, med grener og spon rundt. Høyre side av scenen er en stor oppsats av bukser, grener og kvist. Det ser ut som hverdagslig, lite velholdt, norsk vegetasjon. Mellom oppsatsen og lerretet står det også grantrær oppreist. De totale fargetonene er grønn, brun- og gråtoner, en gjennomgående fargeskala med den kalde / tørre våren som forestillingen starter i. Den visuelle utformingen oppleves veldig realistisk på en teatral måte. Samme dobbelthet oppleves i intensjonen av dette, scenens innredning ser både veldig tilfeldig og planlagt ut. Den forteller at det som nå skal fortelles, er ekte, men på en iscenesatt måte. Et lite snev av virkelighet inne i en teatral ramme. Disse elementene forsterker hverandre, det teatrale virker mer realistisk og det realistiske virker mer teatralt.

Projeksjonen på skjermen forsterker denne dualiteten mellom fiksjon og virkelighet. Skjermen brukes til å projisere bilder og videoer av ulike hus. Det varierer mellom stillbilder og videoer av et og et hus, uten menneskelige bevegelser av noe slag. Kun vind som påvirker trærne og naturen rundt, som gjør at videoen oppleves som et fryst øyeblikk eller et levende postkort. Dette sammenfaller veldig med Brouds beskrivelse av poetisk projeksjon, hvor hun sier at den «fungerer som et komplementerende eller understrekende supplement som brukes for å illustrere følelser eller en stemning.» (Broud 2017, 35).

Lydbilde

Forestillingen preges av forhåndsinnspilt lyd som komplementerer projeksjonen. Reallyder, i form av naturlyder og virkelighetslyder som komplementerer bildene som projiseres har også en innvirkning på autentisiteten av forestillingen. Du hører vindkast, som stemmer med “postkortet” som projiseres, i tillegg til fuglekvitring, trafikkstøy og annen atmosfærisk lyd. Dette bidrar også til denne bindingen av fiksjon og virkelighet, eller dette postkortet av virkelighet innen en performativ og iscenesatt ramme. I tillegg er det tidvis brukt musikk i forestillingen, både forhåndsinnspilt musikk og livemusikk. På scenen synger Sara Baban i tillegg til å spille harmonium. Benhammar spiller fiolin. Disse musikkinnslagene henter sin inspirasjon fra kurdisk folkemusikk. Baban presenterer sangen hun spiller som en sang lært til henne av bestemoren. Sangen blir et musikalsk tema som er et gjentakende element i forestillingen (Watson 2020, 175).

All tale i *Ways of Seeing* er også satt til scenisk nåtid, også kjent som «fiksjonell nåtid». Dette gjelder historiske elementer som både Ketil Lunds beretninger om erfaringer fra Lund-kommisjonen såvel som den konstruerte fortellingen til Ali Djabbar som Halim (Watson 2020, 176). Dette dramaturgiske virkemidlet underbygger viktigheten av hva kunstnerne ønsker å formidle. Grepene skal vise til at historiske problemstillinger fortsatt er høyaktuelle i dag. Så vel som presisere at dette haster, dette skjer *nå* (Watson 2020, 175).

Hovedaktører og fraværet av oppgjør

Både Benammar og Baban, hovedpersonene i forestillingen, har bakgrunn fra land som lever i etterdønningene av kolonitiden. Fransk-algeriske Hanan Benammar forteller om sin far, Halim, som i forestillingen er portrettert av Ali Djabbar. Benammars far var en intellektuell og en del av motstandsbevegelsen under Algeriekrigen fra 1954 til 1962. Halim fortalte henne aldri noe om denne tiden, hans historier ble med ham i graven, ifølge forestillingens narrativ. Benammar forteller om hvordan Jean-Marie le Pen, som var fransk løytnant under denne krigen, aldri blitt tiltalt for krigsforbrytelser i etterkant. Benammar og Halim forteller om hvordan Frankrike gikk offensivt ut for å slette alle spor av kolonitiden i både kultur, språk og kollektiv bevissthet etter krigen ble tapt i 1962, og med det sluttet kolonitiden. I Frankrike så hun tendensene til en ny oppblomstring av fascismen, særlig knyttet til le Pens parti på ytre høyre, Reassemblement National, som hans datter Marine le Pen nå leder.

Benammar flyttet til Norge i 2012, og så etterhvert lignende tendenser her til lands – særlig etter 22. juli 2011 (Nunes 2018, 79-82).

Sara Baban har erfaring fra scenen og samarbeid med Roll. Baban er kurder og flyktet fra Kurdistan i Irak og var på flukt i åtte år frem til de ble tatt til Norge som kvoteflyktninger i 1993. Nå lenger hun etter en utopi: Rojava, en selverklært selvstendig region i Nord-Syria. Frigjøringsprosjektet bygger på demokratisk føderalisme, og forkaster nasjonalstaten, politiske landegrenser og jobber for kvinners frihet. Baban besøkte Rojava våren 2018 og beskriver reisen som en dyp transformativ erfaring. «Revolusjonen er ikke en utopi i Rojava: Det er virkelighet.» (Baban i Nunes 2018, 83-84). I forestillingen forteller Baban at hun ønsker seg tilbake dit, hennes mål er å forlate Norge og flytte til Rojava.

Med hver sine erfaringer, er de glade for å komme til Norge, med en fungerende velferdsstat og sosialisme i praksis. Benammar forteller at hun var fri i Norge «...but then came 22. of July». Og hun fortsetter med spørsmål til publikum. Var Breivik en enkelthendelse eller et symptom på noe mer? Har ideene bak 22. juli blitt allment tankegods i Norge? Hva menes det i offentligheten når begrepet «etnisk norsk» benyttes? (Slaatta 2020) Benammars bekymringer får gjenklang i Nunes' essay fra produksjonsperioden: «Jeg tenker tilbake på Benammars ord, og opplever en sterk trang til å analysere det fullstendige fraværet av ideologisk oppgjør med terrorhandlingene i Oslo og på Utøya 22. juli 2011.» (Nunes 2018). Dette legger et viktig premiss; dette er prekært fordi «vi», som rase-blinde nordmenn ikke har tatt dette ideologiske oppgjøret, som minoriteter med Benammars og Babans – og Nunes – bakgrunn og hudfarge så inderlig ønsker at 'vi' tar. Samtidig som dette gir «oss» ett innblikk i smerten de ønsker å formidle. Dette er et hardt bud å melde, og om man ikke aksepterer denne tankegangen, aksepterer man heller ikke forestillingens prosjekt.

Vi har ikke hatt et lignende nasjonalt traume som 22. juli 2011 i moderne tid, og det er her «vi i fellesskap» kjenner en dyp smerte. Å trekke inn dette setter mye på spill i forestillingen: De skaper en kobling til «deres» smerte og «vår smerte» som kan bidra til å øke sympatien eller forståelsen hos publikum. Publikum blir veldig bevisste på at Norge ikke er «feilfritt», vi er ikke bare bunad, brunost og fjord – selv om vi liker å tro det. Er det derfor terrorangrepet på 22. juli ikke ble avverget? Vi overvåkes alle i stor grad i vårt samfunn, men siden fiendebildet i stor grad preges av innvandrere og særlig muslimer, ble ikke gjerningsmannen

fanget før han hadde klart å sprengte regjeringskvartalet og drepte 69 ungdommer på Utøya (Hellesnes 2021)?

I boken *Hvorfor ytre høyre vinner debatten og hvordan vi kan stoppe dem* (2018) skildrer Eivind Trædal dette som «avpolitiseringen av terroreren». Når ABBs navn ble kjent, ble det også kjent at han hadde hatt tillitsverv i Fremskrittspartiets Ungdom. Da var det en bred enighet om å ikke legge noe av ansvaret for terroreren på FrP. Noe som også er rimelig, da ABB forlot partiet da det var for lite radikalt. Men dette bidro også til å gjøre det vanskeligere å påpeke ideer i grenseland mellom gjerningsmannens konspirasjonsteorier og det daglige ordskiftet. Begrepet «snikislamisering» er et eksempel på dette, da det florerte i ABBs manifest og ble også tatt i bruk av FrPs høyrefløy, eksempelvis av Christian Tybring-Gjedde (Trædal 2018). Dette, sammen med tanken som betegnes som trykkokerteorien, vokste frem etter 22. juli 2011. Teorien er grei nok, skriver Trædal: «Dersom ekstreme ideer ikke slipper til i offentlig debatt, vil flere ekstremister kunne ta i bruk vold for å nå ut med sitt budskap» (Trædal 2018, 69). Samtidig brukte flere politikere (blant annet Venstres Trine Skei Grande og Senterpartiets Ola Borten Moe) analogien om at «i lyset vil troll sprekke», som argument for at vi skal snakke åpent om terroristens ideologi og tankesett (Trædal 2018, 63-65). Dette er de to grunnene Trædal trekker frem som grunnen til at tankegods fra ytre høyre har blitt mer hverdagslig siden 22. juli 2011.

Det er altså tale om flere dimensjoner av tematikk i forestillingen. Situasjonen i Algerie, i Rojava, postkolonistisme, rasisme, makt, maktkritikk og overvåkning. Det er et maktkritisk motblikk kunstnerne bruker da de ønsker å belyse hvem som tjener på å la fiendebildet av de to hovedkarakterene stå. Dette kommenteres på med en overvåkning, av de maktpersonene som til stadighet etterspør mer overvåkning av andre. Kunstnerne mener også at dette er så forankret i vår vestlige samfunnsforståelse at hele dens bakgrunn og byggesteiner må belyses og kritiseres og de etterspør et ideologisk oppgjør. Det blir, for meg, tydelig at trendene vi ser ellers i Europa også er til stede her i Norge, særlig etter terroreren 22. juli 2011.

Med dette ønsker kunstnerne, som tittelen tilsier, å snu publikums blikk. Snu overvåkningslinsen fra seg selv til makthavere. Med den fysiske tilstedeværelsen som de har opplevd i overvåkingen av seg selv. Snu blikket fra et eurosentrisk narrativ til å se følgene dette har skapt. De ønsker med dette å gi publikum det fysiske ubehaget av å få en slik intimsone brutt,

slik som de formidler at de har kjent på i flere omganger. Snu blikket mot oss selv for å kunne kritisere oss selv som samfunn (Nunes 2018).

Nettverket som kartlegges

Forestillingen bærer preg av å være veldig tekstdrevet, og det som skjer på scenen er en kontekstualisering av hva som blir fortalt. De snakker om deres felles kartlegging. De som kartlegges i Benammar og Babans prosjekt er blant annet Resett-redaktør Helge Lurås, investorene Øystein Stray Spetalen og Jan Haudemann-Andersen, FrP-politiker Tor Mikkel Wara, bidragsyter på Document.no Kent Andersen, aktivist og islamkritiker Hege Storhaug og hennes partner HRS-sjef Rita Karlsen, Rimi-eier Stein Erik Hagen, FrP-politikerne Christian Tybring-Gjedde og Ingvil Smines Tybring-Gjedde med flere. Benammar og Baban forteller om felles prosjekter, når de ulike partene har møttes eller samarbeidet, hvem som har investert i hva, og de snakker om innflytelse. De sitter også utenfor huset til tidligere Arbeiderparti-politiker, statsminister og nåværende NATO-sjef Jens Stoltenberg. De snakker om at han var statsminister under angrepet på Utøya i 2011 og at han nå er NATO-sjef. NATO har godkjent Tyrkias bombing av Rojava nevnes senere i forestillingen. På denne måten kartlegger Benammar og Baban det som på forhånd er avertert som målet i forestillingen, nettverket som tjener på å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn. Nettverket som tjener makt og innflytelse på å opprettholde og styrke dagens fiendebilde.

De forflytter seg rundt på hovedsakelig velstående strøk som Holmenkollen, Røa, Frogner og andre steder på vestkanten i Oslo, hvor de nevnte menneskene bor. De knytter bånd mellom regjeringspartiet FrP, alternative medier på ytre høyresiden som Human Rights Service og Resett samt investorer som investerer penger i begge deler. De forteller også om offentlige ytringer personene har gjort, eksempelvis *Drøm fra Disneyland* som Christian Tybring-Gjedde og Kent Andersen skrev i fellesskap (Tybring-Gjedde and Andersen 2010).

Opplysningene de gir er lett tilgjengelige for faktasjekk og det er hovedsakelig kun det ene navnet av interesse som nevnes utenfor huset. Eksempelvis er det kun Helge Lurås sitt navn som blir nevnt utenfor huset til Helge Lurås, ikke hans øvrige familie som bor der. Unntaket er når flere i samme hus er av interesse, eksempelvis ekteparet Christian og Ingvil Smines Tybring-Gjedde.

Benammar og Baban legger ut på dette prosjektet, å kartlegge nettverkene som tjener på å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn, som tjener på å avstå fra et ideologisk oppgjør.

Benammar forteller fra scenen at “I want to get my body really close to these people, as close as their front door. I want to look at their house, because the house – this is where we all feel most safe” (Benammar ifølge Slaatta 2020). Dette gir gjenklang i Fanons tekster, om å leve tett på sine undertrykkere, samtidig som det forankrer tematikken i et prosjekt: Benammar og Baban skal overvåke de som overvåker. I tillegg trekker Chris Erichsen en parallell til sitt eget liv, i sin anmeldelse. Erichsen trekker en linje til da han møtte Håkon Lie på Tøyenbadet: «Men jeg visste noe om ham, han visste ingenting om meg. Og jo lengre jeg satt der og betraktet ham fra øyekroken, jo mer syntes jeg at jeg skjønnte. Den ytre mangelen på handling kompenseres av et aktivt indre liv.» (Erichsen 2018). Det samme kjente jeg på da jeg så *Sløserikommisjonen*. Ved å være fysisk nærmere Are Søberg, følte jeg at jeg forstod min meningsmotstander. Dette grepet kommenterer både på usynligheten til de som regjerer i landet vårt, så vel som at det forsterker klasseforskjellen mellom de som styrer og de som i stor grad ansees som dagens fiendebilde.

Det postkoloniale perspektiv

De to hovedkarakterene oppleves som ærlige, nedstrippede portretteringer av seg selv. De ønsker å hente styrke fra egen historie og de ønsker å avdekke hva de opplever som feil i samfunnet, slik jeg ser det. Det er ikke en posisjon som offer de tar, men heller som ‘underdog’ mot disse mektige skikkelsene de overvåker. De er motiverte, de er aktive og de har et klart mål. De lager et fiendebilde av de som har laget et fiendebilde av dem. De portretterer, iscenesetter seg selv og er med dette tilsynelatende autentiske ovenfor historien de forteller, så vel som ovenfor publikum. Følelsen av autenticitet kommer spesielt frem siden dette prosjektet presenteres som viktig for Baban og Benammar. De påløper seg en personlig risiko i prosjektet, fordi de mener dette er viktig. Det *koster* noe.

I artikkelen *Teater som teater: Et gjensyn med Ways of Seeing* (2021) mener Tore Slaatta og Helge Rønning at det er en av stykkets svakheter at Baban og Benammar ikke tar på seg en offerrolle i sin portrettering av seg selv. «De to skuespillerne er ikke umiddelbart troverdige som muslimske ofre for overvåkning (...) De er rimelig ressurssterke, og det fremstår mest som et kunstnerisk stunt å snu overvåkningsblikket» (Slaatta and Rønning 2021, 45). I samme artikkel sier de: «Sara Baban og Hanan Benammar fremstår ikke i forestillingen som undertrykte muslimer i Norge, men som tilpassete og relativt vellykkede i sin integrering i det norske samfunn.» (Slaatta and Rønning 2021, 49).

Jeg vil ikke si meg enig i at når Baban og Benammar ikke tillegger seg en offerrolle i møte med husene i sitt overvåkningsprosjekt, svekker det overvåkningens tematiske tråd. Jeg anser dette heller som enda et ønske om å *snu blikket*. For like så skjult som fiendebildet de maler er skjult for offentligheten, er ofrenes stakkarslighet det stikk motsatte. Baban og Benammar er rakryggede, godt integrerte kvinner, trygg i sitt språk og i sin formidlingsevne. Slik jeg ser det, handler forestillingsprosjektet om å ta et oppgjør med standard-bildene av de gråtkvalte, skitne, desperate, tildekkede muslimske kvinnene vi får presentert i nyhetsreportasjer fra flyktningeleirer. Baban og Benammar viser heller at de er lik oss som ble født i dette landet, og gjør heller at vi stiller spørsmål med hvorvidt denne overvåkingen er nødvendig. Snu blikket, fra en etablert fasit, en etablert medie-standard forankret i vår forståelse av muslimske flykninger til å vise en likevekt en mulighet til forveksling med «kvinnen i gata».

I sin anmeldelse av forestillingen problematiserer Julie Rognved Amundsen at det er få spørsmål og svar i forestillingen, selv om hun mener det er godt dokumentarteater. «For jeg forstår ikke hvorfor de oppsøker alle disse husene. Det kommer lite erkjennelse ut av opplevelsene.» (Amundsen 2018). Ketil Lund anklager Amundsen for å sympatisere med «de rike» som blir angrepet i forestillingen. Samt at han mener Amundsen «ikke forstår kvinnenes prosjekt». Lund bemerker også at kun han er nevnt med navn i hennes anmeldelse, ikke de andre på scenen som er innvandrere og (med unntak av Djabbary) kvinner. Ytringen fikk tittelen *Ryggmargsrasisme?* (Lund 2018). Amundsen ser ut til å mene at forestillingen skal mane til noe annet enn hva den faktisk gjør. Forestillingen er en ideologikamp mot den stadig voksende ytre høyre-bølgen. Slik jeg forstår Amundsen, ønsker hun en forestilling som skaper felles diskusjon heller enn å slå hardt mot hardt. Dette er ikke hva jeg anser som forestillingens prosjekt, og det også trolig derfor Ketil Lund gikk ut med sitt svar.

Spøkelset

Ali Djabbary, med bakgrunn fra Verdensteateret (Sceneweb 2020d), portretterer Benhammars avdøde far Halim i forestillingen. Han besitter med dette mye mer en klassisk rolle enn de andre aktørene, som opptrer som seg selv, gjør ved å ta på seg en fiksjonell karakter.

Som en del av forestillingens narrativ, deler Benhammar imidlertid at hennes far tok med seg sine historier om motstandskampen i graven, han delte de aldri med henne. Derfor er store deler av hans tale hentet fra tenkere som Aimé Cécaille, Frantz Fanon og Jean-Paul Sartre

(Watson 2020, 176). Halim representerer med dette hvordan traumer hans erfaringer skapte i ham også kan prege hans datter. At disse arnene sitter igjen i minoritetene som var offer for imperialismen og har gått i arv gjennom generasjoner, og at fortidens krigsforbrytelser fortsatt preger hele folkeslag.

Halim forteller sin historie. Han forteller om sin oppvekst i Algerie, om hvordan Frankrikes utnyttelse av Algerie har preget hans verdensbilde og hvordan han ble leder av FLN (Front de Liberation Nationale, Den nasjonale frigjøringsfront) (Nunes 2018, 79) og om hvordan livet som hemmelig soldat i frigjøringskampen var. Her kommer den postkolonialistiske tematikken virkelig til syne. Halim forteller om hvordan han og hans likemenn så på de hvite med misunnelse. De ville ha alt hva de hvite hadde. Videre gir han en skildring av hvordan dette ønsket, og misunnelsen kunne komme til syne som voldelige uttrykk. «Det vi forsto var at hvis vi ble det de var redde for, kunne vi vinne. Ved å skape oss til noe som kunne skape frykt. Når vi tok til våpen kunne vi puste igjen» Halim i *Ways of Seeing* (Slaatta 2020). Dette er et sitat fra *Wretched of the Earth* (Fanon 2001).

Å benytte seg av et tilbakevendende spøkelse – særlig av en avdød far – er ikke noe nytt på en scene. I *Hamlet* av William Shakespeare vender tittelkarakterens avdøde far tilbake til ham som et spøkelse for å fortelle ham om en ugjerning (hans død) som er blitt begått samt en oppmaning til hevn for dette (Gundersen 2019). Dette skaper utgangspunkt vi som publikum, bevisst eller ubevisst, er kjent og fortrolig med. Det trekker den tunge tematikken ned på et menneskelig plan og gjør materialet tilgjengelig på et emosjonelt plan. Ved å ta i bruk dette grepet setter også Roll forestillingen inn i en anerkjent teaterhistorisk kontekst.

Hverdagsekspert

Ketil Lund, tidliger leder for Lund-kommisjonen, representerer seg selv i forestillingen. Lund-kommisjonen (1994 til 1996) avslørte «tette, ulovlige bånd mellom Arbeiderpartiet og regjeringens overvåkningstjeneste i etterkrigstiden, med hensikt å kontrollere aktivitetene til kommunistiske og andre venstreradikale organisasjoner» (Nunes, 2019: 79). Lund påpeker at fiendebildet i dag blir skapt på lignende vis, hvor det er særlig muslimer og ikke-vestlige innvandrere som blir overvåket, samt at politiet har større handlingsrom til å drive med overvåking før noe kriminelt har skjedd. Digitale overvåkningsdata deles også med amerikansk etterretning. Lund reiser i forestillingen spørsmål rundt hvorvidt dette skjer på

bekostning av demokratisk kontroll og om vi igjen får en uheldig overvåkningskultur (H. Rønning and Slaatta 2021).

I det Lund entrer scenen, godt ut i forestillingen, ligger Baban og Benammar i buskene «utenfor et hus i Holmenkollen». Lund sier han er en «*særdeles aktiv turgåer*» og oppdager disse skikkelsene ved en tursti opp til Sognsvann. Lund er i denne settingen en hverdags ekspert. Man står på scenen i kraft av å være seg selv, man formidler at man *er* noen, kontra å portrettere en rolle (Rimini Protokoll 2021a, 2020). Alle aktørene i forestillingen er i en grad hverdags eksperter (når Djabbary entrer scenen presenterer han seg selv, som Ali men at han, i kveld, er Halim).

Å bruke hverdags eksperter er et sjangergrep Roll, som vi har sett, gjennomgående bruker i sitt kunstnerskap. Å skulle representere seg selv på scenen blir en lek med autentisitet. Lund er i denne settingen ute og går tur, altså portretterer han seg selv som privatperson i den offentlige sfære. Han er motivert til å være med i stykket av politiske grunner. Lund forteller i forestillingen om at han var på epleslang hos Kåre Willoch i oppveksten. Her vises det til at Lund er vokst opp i privilegier. Han anser disse maktmenneskene som sine likemenn, og tar dette som en selvfølge. Med dette kommer kontrasten mellom de ulike sosiale og økonomiske klassene de representerer frem. I Lunds dialoger med Baban oppstår det et vennskap de imellom. Dette belyser hvor uvanlig et slikt vennskap er for de begge. Samtidig forsterker det avstanden mellom deres sosiale klasser.

«Konsekvensene av dette for vår liberale rettsstat er det faktisk få som interesserer seg for. Ikke politikerne, ikke fagbevegelsen, ikke den toneangivende delen av mediene, ikke den toneangivende delen av sivilsamfunnet, med en del hederlige unntak, så og si ingen.»
(Ketil Lund i Ways of Seeing)

Når de møtes begynner Baban å spørre Lund ut om hvem han er, om han kjenner nabolaget og så videre. Hun virker heller fiendtlig innstilt helt til de forstår at det er en meningsfelle og diskusjonspartner de har møtt. Dialogen med Lund er preget av at han stilles spørsmål og svarer på disse, noe som kjennetegner en Sokratiske dialog (Watson 2020, 177). Baban spør Lund: «Visste de hemmelige tjenestene at det de gjorde var ulovlig?». Med Lunds bakgrunn og fagkompetanse begynner Baban å rådføre seg med ham. Lund og Baban diskuterer

hvordan Baban, med sin muslimske bakgrunn, lettere vil bli mistenkt for ekstremisme og utsatt for overvåkning enn et menneske som ikke har samme bakgrunn. De tar også opp lovligheten i Baban og Benammars filmprosjekt. Baban snakker om problematikken rundt å filme andres hjem. Lund gir et betinget ja. Baban spør om det er straffbart å se inn vinduene i folks hjem og Lund forklarer at det er det ikke. «Ikke for meg heller?» spør Baban. «Ikke for deg heller» svarer Lund. Dette viser at Baban ikke helt tørr å tro på likhet for loven.

Autentisitet og overvåkning

Det at Baban og Benammar både bruker sin levde erfaring som premiss for stykkets utgangspunkt, og at de iscenesetter seg selv i stykket setter i spill mange forestillinger om autentisitet. Kunstnerne er følelsesmessig investert i prosjektet de foretar seg. Dette, samt at de benytter seg av dokumentarteater, gjør at vi som publikum opplever det hele som *ekte*. De teatrale elementene, som Halims spøkelse, og den veldig teatrale black boxen med scenografi skaper en kontrast som gjør at elementene forsterker hverandre. Dette betegner professor Knut Ove Arntzen som ny-autentisitet i sin artikkel *Den nye autentisiteten: Kunsten mellom det estetiske og det personlige*: «Kunstneren oppsøker og undersøker virkeligheten og blir derigjennom en nomade som beveger seg i tid og rom» (Arntzen i B. Rønning and Fyhn 2016, 59).

Gjennomgående er det gjennomtenkt bruk av fiksjonselementer for å bygge opp forestillingens autentisitet. Handlingsforløpet fortelles av Hanan Benammar. Hun gir publikum sine egne følelser av å ligge i buskaset og overvåke husene til «nettverket». Hun skildrer detaljer om vær og natur, som samstemmer med dokumentasjonen som projiseres. Hun gir også verifiserbar informasjon om personene som «overvåkes». Eksempelvis, dette er hva Benammar sier utenfor det første huset de besøker:

“This first house belongs to Tor Mikkell Wara, who is the Justice and emergency minister - «Justice and emergency minister » which for some reason also includes immigration and asylum issues, I don't know why. He took over two days ago after the racist, islamophobic Sylvi Listhaug was forced to resign. Interestingly, they both worked in the same lobby company, First House. According to some, Wara has been “selling influence” for the last 25 years. This very day, the 5th of April, Wara went out in public stating his agenda: to militarize the police and, just like in France, to create better possibilities for using emergency laws.” (Jor 2019).

Mens Benammar og Baban ligger i buksene og overvåker, møter de til stadighet på Ketil Lund som gir oss selvopplevde erfaringer. Lund gransket myndighetenes overvåkning av norske borgere i etterkrigstiden, en overvåking som særlig hadde vært rettet mot venstresiden (Dale 2019). Lunds tilstedeværelse i forestillingen øker både legitimiteten til det som blir formidlet samt forestillingens prosjekt. En offentlig og folkekjær, stødig størrelse som både er anerkjent innenfor overvåknings-tematikken og som kommer med betraktninger «mannen i gata» kan følge, om utviklingen av overvåkingen i Norge i samtiden.

Med overvåkning og kartlegging av dette rasistiske nettverket som en overordnet dramaturgisk ramme for forestillingen, viser de også skjevfordelingen av makt i relasjonen mellom innvandrere og dette omtalte nettverket på en veldig visuell måte. Du ser veldig tydelig disse to kvinnene, uten noe annet enn en agenda, opp mot disse dyre husene i flotte strøk med hekk og hage. Asbjørn Grønnstad, professor i Visuell Kultur ved Universitetet i Bergen, påpeker i en kronikk i Aftenposten at denne typen overvåkning har et navn; *sousveillance*. «Fenomenet handler om å rette oppmerksomheten mot makthavere og andre med autoritet til å overvåke bestemte samfunnsgrupper» (Grønnstad 2020). *Sous* er fransk for 'under', koblet sammen med det engelske ordet for overvåkning; *surveillance*. Altså er det overvåkning nedenfra og opp. Eksempelet Grønnstad trekker frem er av politivold mot svarte i USA, da Rodney King ble banket opp i 1991. Grepert Roll og resten av gjengen bak forestillingen har gjort med å bruke *sousveillance* i sin dramaturgiske ramme styrker deres budskap om skjevfordelingen av makt. Grepert er dermed historisk brukt som et middel i kampen mot moderne rasisme, noe det også brukes til i denne forestillingen.

Avsluttende tanker

Projeksjonen er et toneangivende element i forestillingen. Det er ikke tegn til mennesker, verken utenfor eller inne i husene som vises og fra et overvåknings-standpunkt er bildene som vises veldig informasjonsfattige. Til kontrast kommer du nærmere innpå husene og kan finne mer informasjon i bildene på Google Maps. Dette virker som et symbol på nettopp hvor vanskelig det er å komme tett innpå disse menneskene, som er så overvåkningsorienterte overfor andre samfunnsgrupper. Men man må kunne stille spørsmålet om hvorvidt de faktisk har brukt disse månedene på å overvåke husene eller om de kun er filmet for materiale til forestillingen. I intervju med TV 2 forteller Pia Maria Roll at de er fire stykker som har gjort sine filminger i dagslys, uten å ta hensyn til hvorvidt de blir sett av naboer og forbigående i

sitt arbeid med å skaffe videomateriale (Knutsen 2020). Her kommer vi igjen inn på hva som Arntzen anser som en viktig komponent i den nye autentisiteten. Hva som er 'sant' og hva som 'ikke er sant' er et tema for undring (Arntzen i B. Rønning and Fyhn 2016, 59). Tilsynelatende skal publikum tro på at Baban og Benammar faktisk har brukt nesten et år på å ligge utenfor ulike hus. Imidlertid viser intervjuet Roll gjorde med VG at dette ikke er tilfellet. Amundsens anmeldelse i Klassekampen påpeker også dette: «... finner de seg en grop og blir i tre dager. Jeg vet ikke om det er sant. Det spiller ingen rolle om det er det, men det såpass interessant at jeg begynner å lure» (Amundsen 2018). Det samme tenkte også jeg da jeg så forestillingen. Dette abstraherer forestillingen noe, men samtidig legitimerer prosjektet. Enten så kan man tolke dette som en noe tåpelig affære, eller man kan tolke det som en hentydning til hvor viktig dette er for personene involvert.

Vi vet heller ikke om alle av husene som projiseres faktisk tilhører de menneskene som Benammar forteller om. Ved at Baban og Benammar står frem som «ansiktene av overvåkningen» løper de en risiko, særlig med tanke på den muslimske identiteten deres og deres ikke-vestlige opphav. De har med dette personifisert seg selv som dagens fiendebilde. Deres sårbarhet er reell, eksempelvis mottok Baban trusler i etterkant av et innlegg hvor FrP-politiker Christian Tybring-Gjedde kritiserte henne og forestillingen (Suvatne 2018). Det kan også sees som et svar til at overvåkning ofte er unntatt offentlighet. Selv om overvåkningen muligens ikke er gjennomført i virkeligheten, er dokumentasjonen av en slik overvåkning reell og øker forestillingens autentisitet, samt forsterker inntrykket av deres opptreden som autentisk. Prosjeksjonen er med på å styrke denne autentisiteten: «*Bildematerialet fungerer som bevis for historien forestillingen handler om*» (Broud 2017, 36) noe som setter den innen en dokumentarisk projeksjonsforståelse i følge Broud. I denne konteksten dokumenterer den karakterenes reise i sitt kartleggings-prosjekt, men ikke dokumentarisk fra et overvåkningsperspektiv. Dette bidrar til å øke autentisiteten i den dramaturgiske rammen, men ikke nødvendigvis som et kartleggingsprosjekt over hvem som bor hvor.

På tampen av analysen er det logisk å tenke på hvem forestillingen er ment å appellere til. Stykket er tiltenkt, som Slaatta og Rønning også påpeker, en bestemt målgruppe. Man bør ha kunnskaper om Algeriekrigen, det politiske landskapet i Frankrike og frigjøringsprosjekter i Kurdistan. Man bør også kjenne til Lundkommisjonens arbeide og dekolonialistisk litteratur. Og, som om ikke dette var nok, må man være nære meningsfeller av historiene som blir presentert, i særlighet tankene rundt Utøya. Det er ikke en innledning, en innføring i

tankegangen eller ideologien. Og det er harde påstander i et hardt format, om dette er første gang man eksponeres for et slikt tankesett. Forestillingen er en ideologiskamp mot høyresidens politikk. I likhet med Piscator som lager proletarteater for proletariatet, lager kunstnerne bak *Ways of Seeing* en forestilling for sine ideologiske meningsfeller.

Dette blir problematisert i anmeldelsen i Aftenposten. Anmelder Per Christian Selmer-Andersen melder om sine fordommer før han går i gang med anmeldelsen: «Jeg vet jo at de bruker en ganske provoserende form for geriljateater for å fremme sine venstreradikale meninger» (Selmer-Andersen 2018). Videre beskriver han kunstnerne slik: «dette er en gjeng som mener de har alle svarene på forhånd, og som for all del ikke vil undersøke motforestillinger» (Selmer-Andersen 2018). Men han sier også at de har laget en problematisk, visuelt vakker og nyansert forestilling (selv om han tillegger at sistnevnte trolig er ufrivillig). Selmer-Andersens hovedkritikk er at politiske monologer får stå uimotsagt. Med dette blir det tydelig at Selmer-Andersen aksepterer premisset for forestillingen. Dermed er det legitimt å tenke at han ikke har riktig habitus, at han heller vil gå i forestillinger som «garanterer mot ubehagelige overraskelser» (Bourdieu, Prieur, and Jakobsen 2002). Det er greit nok å ikke være en meningsfelle, men som anmelder skal man anmelde basert på forestillingens premisser, ikke på fordommene man har i forkant.

Forestillingens andre dimensjon

I dette kapittelet skal jeg se på debatten som oppstod etter at *Ways of Seeing* hadde hatt premiere, samt de bakenforliggende årsakene som formet debattens karakter og fokuspunkt. Denne debatten ble noe lignende en forestilling også. Denne andre «forestillingen», utspiller seg i den norske offentligheten, med hele befolkningen som publikum. Riktig nok hadde denne «andre forestillingen» en prolog, prologen tok form av noen hissige Facebook-innlegg fra fremtredende FrP-politikere som jeg skal komme nærmere innpå. Også denne forestillingen tar for seg hvordan maktmennesker har definisjonsmakt. Denne forestillingen avdekker også et skjult nettverk med uklare skillelinjer mellom regjeringsmakt og personlige interesser (dog dette nettverket later til å være imot overvåkning). Denne forestillingen, viser også hvordan ord og symbolikk former vårt verdensbilde.

Jeg anser en redegjørelse for Bertheussen-saken, i tidlige stadier omtalt som Wara-saken, som relevant for denne oppgaven. Jeg velger imidlertid å vise til Slaatta og Okstads redegjørelse for dette i *Kunstnere vurderer ytringsfrihet 2020*, da jeg opplever at denne oppsummerer godt både det politiske, juridiske og teatrale (Slaatta and Okstad 2021, 31-35). Rapporten i sin helhet er tilgjengelig på Fritt Ords nettsider. Det jeg ønsker å legge til, er en understreking av absurditeten i hele saken. Men det er akkurat denne absurditeten som jeg mener trenger å analyseres nøyere. Jeg vil derfor ta for meg noen enkelthendelser fra denne saken og diskutere disse. Deretter vil jeg se på serien *WOS-TV*, tilsvaret kunstnerene bak *Ways of Seeing* lagde og publiserte under rettssaken mot Bertheussen.

FrP og Laila om kunstnerisk frihet

Debattens tidligste fase

Kort tid etter premieren på forestillingen legger FrP-politiker Christian Tybring-Gjedde ut Facebook-poster som går hardt ut mot teateret, og særlig Sara Baban: «Black Box legitimerer sitt hat mot nordmenn gjennom en absurd statsfinansiert teaterforestilling (...) Profilbildet på «kunstner» Sara Babans FB side sier det meste. Der poserer hun med et maskingevær over ryggen» (Tybring-Gjedde 2018). Etter dette mottok Sara Baban trusler gjennom sosiale medier. De sier blant annet at de vet hvor hun bor. Med Tybring-Gjeddes klare oppfordring til at sine følgere skal se på Babans profilbilde på Facebook er det rimelig å anta at Tybring-Gjeddes Facebook-innlegg er grunnen til truslene. I tillegg kom det umiddelbar kritikk fra sider som Human Rights Service (HRS) og Document.no (Dale 2019). Disse sidene, i tillegg til Resett utgjør de største nettsidene til ytre høyre i Norge. Trædal forteller at sidene genererer nesten like mange delinger på nett som Norges største mediehus, og de forenes i hovedsak av en ting: «En voldsom aggresjon mot innvandring, mot innvandringsliberale stemmer og mot islam» (Trædal 2018, 18-19).

28. November 2018 stiller Pia Maria Roll i Dagsnytt 18 for å forsvare teaterkompaniets forestilling. I debatten møter hun Morten Wold, kulturpolitisk talsperson for FrP (Dagsnytt 18 2018). Wold sier han ikke har sett forestillingen, men «noen som partiet kjenner godt» har referert forestillingen. Roll sier at hun tror hun vet hvem dette er, og at det er samboeren til Tor Mikkell Wara, justisministeren. Roll presiserer at de filmer fra veien, ikke fra privat eiendom som er påstått. Wold sier at «det å bli kalt rasist i dag er veldig stigmatiserende, det

er nesten det samme å bli kalt nazist eller pedofil» (Dagsnytt 18 2018). Roll viser til Facebook-innleggene av Tybring-Gjedde og sier at dette er rensplikket rasisme og retorikk med det hun omtaler som «Quisling-landssvik-retorikken». Wold sier at innleggene må stå for Tybring-Gjeddes egen regning, og at de opplever dette på en «veldig ekstrem måte». Så snur Wold det faktum at Baban har fått trusler, til å handle om at nå bidrar Roll og Baban til å gjøre det samme mot Tybring-Gjedde. Debatten preges veldig av at Roll kommer med eksempler på problematisk retorikk fra FrP og høyresiden med tilhørende kommentarfelt. Wold svarer ikke på noe av det Roll sier, men fortsetter å fortelle hvor «ondskapsfullt» det kunstnerne har gjort er, og hvor mye det preger de som har fått husene sine filmet.

I sin bok *What is populism?* fra 2016 utreder den tyske historikeren Jan-Werner Müller om populistisk politikk og tilhørende retorikk. Han redegjør for at populistiske partier er gode på å utfordre 'eliter' ikke endrer retorikken seg når partiet selv kommer i posisjon: «all failures of populists in government can still be blamed on elites acting behind the scenes (...). Many populist victors continue to behave like victims; majorities act like mistreated minorities» (Müller 2016, 42). Dette ser vi et tydelig eksempel på i denne debatten. Som kulturpolitisk talsperson for et parti i regjering er Wold en mer erfaren debattant, og er derfor på hjemmebane. Dette bruker Wold til å promotere FrPs ståsted og politikk. Når Roll trekker frem to ulike Facebook-poster av Tybring-Gjedde for å vise hva slags retorikk FrP bruker, avskriver Wold dette som private meninger og snur på argumentet og rette det mot Roll igjen. Wold nekter å akseptere overlapp mellom Tybring-Gjedde som privatperson og politiker, enda disse innleggene er tydelig politisk motivert.

Han hadde flaks i at Roll ikke arresterte ham på det når han selv sa at det var en av hennes skuespillere som hadde blitt sjikanert, noe som ikke hadde skjedd noen av hans meningsfeller enda. Men det er altså Wold som klarer å *snu blikket* i denne debatten. Avslutningsvis kommer det en morsom innrømmelse fra Wold, han avslutter med at det kunstnerne gjør er innenfor ytringsfrihet og kunstnerisk frihet, men at det unødvendig å gjøre det på 'denne måten' (Dagsnytt 18 2018). Dette sier noe om hvordan FrP stiller seg til hvorvidt kunst skal ha autonomi eller ikke.

Hensynsløst og grovt overtramp

Laila Anita Bertheussens kronikk, som jeg nevnte tidligere, er første gang Bertheussen ytrer seg i media. Den er publisert i VG 1. desember 2018. Ingressen avslutter hun med «Dette er

min fortelling» (Bertheussen 2018). Hun sier at kronikken kommer fordi Roll nevnte henne som person på Dagsnytt 18.

«Jeg føler meg trygg i eget hus. Gardinene åpne og lyset på. Jeg ante ingenting om hva som skjedde på utsiden, rett utenfor mitt eget trygge hjem. Der står de, på privat grunn, og filmer i skjul mens jeg er hjemme. De filmer stuevinduet og soveromsvinduet, og der inne er jeg. Jeg som aldri har oppsøkt offentlighetens lys.» (Bertheussen 2018).

Videre forteller Bertheussen om hvordan kunstnerne dikter opp skrøner for å svartmale hennes samboer (Tor Mikkel Wara) som rasist og nazist, mens han jobber døgnet rundt for 'vårt lille land'. Videre forteller hun om sin opplevelse av kvelden hun dro og filmet *Ways of Seeing* på Black Box Teater. Avslutningsvis stiller hun spørsmål om hva det gjør med demokratiet om familien til de som tar på seg politiske verv skal være 'fritt vilt' (Bertheussen 2018).

Kronikken er en patos-fylt gjenfortelling om hvordan hun ufrivillig blir gitt oppmerksomhet av kunstnerne og hvor invaderende det var å bli filmet. I tillegg fremmer hun verre anklager enn hva det er hjemmel for. I forestillingsanalysen siterte jeg alt Benammar sa om Tor Mikkel Wara og hans hus. De hevder ikke at han spesifikt er rasist eller nazist. Men forestillingen hevder at noen vil si at han har «solgt innflytelse» gjennom sin jobb i First House, og at han ønsker å militarisere politiet.

Bertheussen inntar stillingen som et offer, et offer for den grusomme, hensynsløse oppførselen til kunstnerne som har filmet hennes hus. Hun iscenesetter seg selv og samboeren, landets justisminister og dermed en av landets mektigste, som utsatte og sårbare. Bruken av offerrolle er ofte latterliggjort i samfunnsdiskusjonen, men den belønnes til gjengjeld med oppmerksomhet. Å innta en offerrolle er en strategi om å avlede fra sak til person, samtalen vris fra det opprinnelige temaet til å handle om hvem en bør ha mest sympati med. Få vil fremstå som så respektløse at de angriper andre menneskers følelsesliv, for følelser er, eller blir oppfattet som, ekte (Bikset 2021, upublisert manuskript).

Statusblind teaterdebatt

En stund senere, 10. desember 2018, publiserte Lillian Bikset sin kombinerte anmeldelse av forestilling og tolkning av debatten som fulgte forestillingen, *Statusblind teaterdebatt*, i

Dagbladet. Hun skildrer størrelsesforskjellen på partene i debatten: «I debatten om teaterforestillingen og dens virkemidler kan det lyde som om en liten frigruppe har den samme makt og de samme ressurser som premissleverandørene i departementer, tenketanker og mye leste nisjemedier. Dette er en falsk balanse, og ironisk nok er det nettopp falskheten i denne balansen teaterforestillingen prøver å ta opp.» (Bikset 2018). Videre går hun inn i hvorfor, med kunsternes politiske ståsted og hovedrollenes opphav, de ønsker å snu blikket fra de som overvåkes til de som overvåker. Dertil kommenterer hun på hvorfor hun tror dette har vakt såpass reaksjoner som det har:

«At filmingen er gjort i smug er en årsak. At de hissigst engasjerte har vært personer som ikke har sett det de kritiserer er en annen, og at disse gjerne også er mennesker som helst vil se likhetstegn mellom kunst og underholdning er et tredje. At tre av fem kunstnere har innvandrerbakgrunn, og at fem av fem kunstnere har erklært politiske ståsteder langt til venstre for offisiell norsk politikk er en fjerde grunn, og den er trolig den viktigste.» (Bikset 2018)

Når Norges offisielle innvandrings- og flyktningpolitikk kalles rasistisk på den måten det gjør i forestillingen, er det ikke rart det vekker reaksjoner. Bikset påpeker også at det er et paradoks at Baban har mottatt trusler i etterkant av forestillingen, og at dette ikke nevnes i media mens familien Wara blir merket som «utsatt». Biksets tekst er mer et debattinnlegg enn en faktisk anmeldelse, men motivasjonen er å føre debatten rundt forestillingen inn på hva forestillingens prosjekt er, ikke hva debatten handler om i mediene. Bikset later til å ha et bevisst forhold til forestillingens prosjekt.

Black Box er moralsk konkur

17. desember 2018 publiserer også Wara en kronikk i Aftenposten. Kanskje som et motsvar til Lillian Biksets oppklaring i debatten. Hans hovedpoeng og overskrift er at Black Box Teater er moralsk konkur. Han åpner med å si at han skal stille iscenesetterne tre etiske spørsmål som de ikke har evnet å stille seg selv. Grunnen, skriver han, er at det handler om hvilken offentlig debatt vi vil ha i Norge. Jeg finner kun to spørsmål, begge handler om filmingen av husene. Deretter snakker Wara om ideen om personvern, presseetikk, og hevder deretter at de øker samfunnsproblemet konspirasjonsteorier. Waras konklusjon er at iscenesetterne «leter ikke etter belegg for påstandene, bare bekreftelser» (Wara 2018). Wara bruker intervjuet Hanan Benammar gjorde med Morgenbladet 30. november 2018 som utgangspunkt for mye av sin kronikk. Eksempelvis siterer han Benammar slik: «pilegrimsferd

å få bilde av disse stedene og *disse menneskene*» hvor de to siste ordene ikke var satt i kursiv i originalteksten. Hvis vi fortsetter med de neste to setningene av intervjuet til Benammar får vi kontekst for uttalelsen: «... Høyrepopulismens ideologi går veldig nært innpå folks kropper og liv, særlig på folk med innvandrerbakgrunn (...) Vi ville komme nærmere innpå dem fysisk, for å undersøke hvem som er bak den ekstreme høyresidens vekst. Vi brukte vår kunstneriske frihet og valgte å provosere ved å filme husene deres. Vi gjorde det så vi kan begynne å snakke om hva de står for.» (Benammar i Høeg 2018). Men det var altså ikke denne tematikken han var interessert i å diskutere da han skrev sin kronikk.

Med dette etablerer Wara et tydelig et skille mellom den riktige og den gale måten å debattere noe på i offentligheten på. Dette er ikke tydelig når man kun leser Waras kronikk, men blir synlig når man analyserer begge medieinnleggene opp mot hverandre. Waras sitering av Benammar er tatt ut av kontekst, i tillegg fremhever han *disse menneskene* for å ytterligere øke avstanden mellom standpunktene og få debatten til å bli mer dikotomisk. I *What is populism?* skriver Jan-Werner Müller at “In addition to being antielitist, populists are always antipluralist: populists claim that they, and only they, represent the people” (Müller 2016, 20). Når Wara skriver en kronikk hvor han beskylder kunstnerne og teateret for å være moralsk konkurs fordi de fører debatt med et narrativ og på en måte som ikke støtter hans synspunkt og hans ‘likemenn’, føyer han seg til populistisk retorikk. I tillegg, siden denne kronikken kom en uke etter Biksets *Statusblind teaterdebatt*, oppleves det tydelig at Wara søker å rette debatten inn på filmingen av husene igjen, ikke om tematikken i forestillingen. Hvis vi tar inn igjen Bourdieus teorier om habitus her, ser vi at Wara mener at teater som gir «ubehagelige opplevelser» kan tolkes dit hen at det er moralsk konkurs (Bourdieu, Prieur, and Jakobsen 2002). Med dette blir det tydelig hvilken habitus Wara besitter.

Forslag om å trekke støtte

Oslo FrP fremmet forslag i byrådet om å trekke all støtte til Black Box Teater på grunn av *Ways of Seeing*. «Bystyret ber byrådet stoppe all kommunal støtte til Black Box teater som følge av oppsetningen av et stykke med politiske angrep på navngitte personer med fremvisning av bilder av personenes private hjem, som således kan virke som en oppfordring til hærverk og brudd på lovgiving om privatlivets fred». Dette er ordlyden fra Fremskrittspartiets forslag om å trekke den kommunale støtten til Black Box teater for 2019. Kun Fremskrittspartiets medlemmer stemte for forslaget (Pedersen 2018).

Black Box Teaters årsrapport fra 2019 viser at totalt fikk teateret 19,3 millioner kroner i offentlige midler, 12 av disse fra Oslo Kommune. Totale driftsinntekter lå på 21,2 millioner (Black Box Teater 2019a, 30-31). Dersom Oslo Kommune hadde trukket sin støtte, som er over halvparten av teatrets inntekter, ville mye av driften måtte legges ned på dagen. Samme årsrapport viser at Black Box viste 51 scenekunstproduksjoner og at de hadde et samlet antall forestillinger og arrangementer på 235 (Black Box Teater 2019a, 6-7). I praksis ville dette vært sensur, ikke bare på de som stod på andre siden av det politiske spekteret, men for mange ulike prosjekter og uttrykksformer.

På anklager om at dette er sensurering svarer Peter N. Myhre (FrP) som sitter i finanskomiteen i Oslo: «Dette er ikke sensur. Sensur er å forby ytringer. Det er ikke vi i nærheten av å foreslå. Vi vil ikke nekte Black Box å drive sin virksomhet, men vi vil ikke bruke kommunale penger på det.» (Myhre i Pedersen 2018). Her holder Myhre seg kun til definisjonen av formell sensur, noe som er en veldig overfladisk definisjon som vi har sett tidligere. Det ville trolig ikke blitt regnet som formell sensur, juridisk sett, men ville i praksis gjort det umulig å realisere prosjektet og videre drift. Å rive halvparten av driftsmidlene til et programmerende teater vil i praksis være sensur, da dette hindrer veldig mange teaterproduksjoner i få bli satt opp. Jeg vil påpeke at dette er samme Myhre som har uttalt at kunst som ikke økonomisk står på egne ben, ikke har livets rett. Samt, det ville sende kraftige signaler som kunne gjort at kunstnere valgte å legge sensur på seg selv for å få sine prosjekter gjennomført.

Så vel som at dette forslaget er en direkte konsekvens av at de viser et teaterstykke som utfordrer FrPs politikk på mange områder, blir det en «straff» som også kan medføre at programmerende scener og kunstnere i det frie feltet pålegger seg selvsensur for å få driftsmidler og scenetid. På spørsmål om hvilken konsekvens dette ville hatt for Black Box teater svarer Myhre: «Det har jeg ingen formening om, og det interesserer meg heller ikke» (Pedersen 2018). Dette viser at FrPs talsperson ikke ønsker å sette seg inn i kulturlandskapet slik det er i dag, men heller vil føre sin politikk uansett bekostning. Dette viser hva FrPs kulturpolitikk faktisk er.

Siktelse

Onsdag 13. mars 2019 ble teatersjef Anne-Cecilé Sibué, regissør Pia Maria Roll samt aktørene Sara Baban og Hanan Benammar siktet av Oslo-politiet for å ha brutt straffelovens

paragraf 267 om krenkelses av privatlivets fred. I tillegg ba politiet ved politiadvokat Arne Valdemar Nielsen om tillatelse fra Oslo tingrett til å ransake både teatersjefen og de tre kunstnernes hjem og kontorer i jakten på bevis. Videre rapporteres det at «Oslo tingrett avviste politiets begjæring samme dag, og at politiet valgte å anke saken til Borgarting lagmannsrett. Dagen etter, torsdag 14. mars, pågrep PST (Politiets Sikkerhetstjeneste) Laila Anita Bertheussen, og siktet henne for å ha «fingert angrepet mot sin egen og justisministerens bolig.». Det var også Laila Anita Bertheussen som anmeldte teatersjefen og kunstnerne etter å ha sett *Ways of Seeing* (S.D.Ø.T. Olsson 2019).

Videre i saken uttaler Halvard Helle, som er advokaten til Sibué, at både siktelsen og begjæringen om ransaking utgjør et alvorlig anslag mot ytringsfriheten og legger til at en siktelse av en teatersjef har ikke skjedd tidligere i nyere norsk historie, og at det er et alvorlig tankekors at påtalemyndigheten er beredt til å bruke tvangsmidler mot frie kunstinstitusjoner. Kunstnernes advokat, Jon Wessel-Aas påpeker at det er oppsiktsvekkende at politiet er villig til å gå frem mot en kunstnerisk ytring på denne måten (S.D.Ø.T. Olsson 2019).

At denne siktelsen er problematisk for kunstnerisk ytringsfrihet, er det lite tvil om (Black Box Teater 2019b). Hva jeg stiller meg undrende til er hva slags bevis de skulle funnet i teatersjefen og kunstnernes private hjem. Det finnes digitalt opptak av hele forestillingen, samt ting som manus, produksjonsplaner og presseskriv. Dette, samt en undersøkelse av kunstnernes offentlige ytringer skulle vel holdt om politiet mente at kunstnerne hadde oppmuntret til hærverk? Anmeldelsen ble levert i desember 2018 av Bertheussen, og anket etter første avslag. Siktelsen kom også etter gjentatte forsøk på hærverk utenfor Bertheussens hus, noe hun er dømt for å ha gjort selv.

Nettverket som ble avslørt

Etter Bertheussen ble siktet og gransket, kom det frem at det fantes nettverk med henne og profilerte FrP politikere og -meningsfeller. 6 kvinner hadde en gruppechat hvor de snakket om forestillingen, samt tiltak de ville gjøre for å fremme 'sin' sak mot teatret og kunstnerne. Meldingene er både mellom to og to, samt en felles gruppechat ved navn Hækaveh. Dette nettverket består av:

- Laila Anita Bertheussen, samboer med FrP-politiker Tor Mikkel Wara, innvandrings- og justisminister i *Ways of Seeings* produksjonsperiode

- Ingvil Smines Tybring-Gjedde, FrP-politiker og tiltrådte som statsråd for samfunnsikkerhet for justis- og beredskapsdepartementet januar 2019. Før dette var hun statssekretær i Olje og Energi-departementet. Hun er gift med FrP-politiker Christian Tybring-Gjedde.
- Rita Karlsen, daglig leder i Human Right Service (HRS) og ansvarlig redaktør for rights.no.
- Line Miriam Haugen, FrP-politiker og tidligere statssekretær for Helse- og omsorgsdepartementet. Tidligere gift med FrP-politiker Per Sandberg.
- Gry-Annette Rekanes Amundsen, tidligere Stortingsrepresentant for FrP.
- NN (ikke navngitt).

Filter Nyheter har publisert deler av disse meldingsloggene på nett, i en serie på 3 deler kalt «Jentene» og Bertheussen (Klungtveit 2020b, 2020c, 2020a). Jeg vil nå se på noen nøkkelpunkter som kom frem i disse meldingsloggene og som jeg mener gjør dette til et faktisk skjult nettverk på den politiske høyresiden.

Samtalen har gått mellom Bertheussen og Smines Tybring-Gjedde et par dager om teaterforestillingen og hvor problematisk og tåpelig den er, med utgangspunkt i filmene Bertheussen filmet i salen, som hun har delt videre med Smines Tybring-Gjedde.

27.november 2018 skriver Ingvil Smines Tybring-Gjedde:

«Dagbladet laver en skikkelig drittsak! Håper Tor Mikkell går [sic] statsadvokaten til å vurdere alle juridiske aspekt ved dette!!!! Vi fikk innført en ny paragraf 266a for slikt som dette! Vær så snill å vurdere dette!!!! Jeg klikker snart!!! Jeg er så forbannet! Har fått MANGE henvendelser fra folk som mener rettssikkerheten er truet! Vi (frp) kan ikke være på vakt og la dette skje!!!!» (Smimes Tybring-Gjedde i Klungtveit 2020b).

Det er tydelig at dette er ment å være en privat melding med tanke på ordbruken, mengde utropstegn og hvor mye affekt som ligger i det Smines Tybring-Gjedde skriver. Men om vi ser på utsagnet med et rasjonelt, kritisk blikk, kritiserer hun først de frie mediene for å lage en dårlig sak, trolig på grunn av vinklingen, deretter oppfordrer hun justisministeren til å ta ekstra steg for å sikre at deres synspunkter følges opp av regjerende styresmakter.

Avslutningsvis trekker hun inn at rettssikkerheten kan være truet på bakgrunn av denne forestillingen og tar det på hele partiets kappe å løse problemet. 28.november, etter debatten i

Dagsnytt 18, snakker Bertheussen om at hun skriver på et innlegg, og legger til: «da jeg ikke har så mye erfaring med å skrive må jeg få den vasket, krympet, sensurert osv av noen som kan det» (Klungtveit 2020b). Det er slik Smines Tybring-Gjedde introduserer Rita Karlsen i HRS for Bertheussen som «den beste strategen og skribenten jeg kjenner til» (Klungtveit 2020b).

6. desember 2018 får Smines Tybring-Gjedde høre om en episode som har skjedd utenfor Bertheussens og Waras bolig. Det er skrevet «RASISIT» og tegnet et hakekors på husveggen i blod. I tillegg kan det se ut som om noen har prøvd å tenne på bilen, da den har en påtent veke ned i bensintanken, samt det er skrevet «RASIST» på panseret av bilen. Hun kontakter Bertheussen med støttende ord og forteller også at Statsministerens kontor har bestemt at hendelsen er unntatt offentlighet. Bertheussen spør om Smines Tybring-Gjedde kan lekke saken til pressen og sender ved bilder. Smines Tybring-Gjedde bekrefter (Klungtveit 2020b). Dette beviser at de sammen er enige om at dette bør offentliggjøres, og at en regjeringspartner og snart påtroppende statsråd går imot bestemmelser gjort av sjefen for regjeringen. Dermed fører Bertheussen og Smines Tybring-Gjedde sin egen agenda. Videre i dialogen sier Smines Tybring-Gjedde at NRK tar saken, og at koblingen mellom hendelsen og teateret blir publisert av blant annet HRS. Altså går de imot anbefalinger fra høyeste hold for å sverte kunne teateret og kunstnerne.

14. januar 2019 tilbød Bertheussen de andre i gruppechatten tilgang til falske Facebook-profiler hun hadde opprettet. «Dere må bare si ifra hvis en eller flere av dere ønsker tilgang på en eller to Facebook-konto hvor dere kan ta ut litt frustrasjon rett så inkognito» (Bertheussen i Klungtveit 2020c). Bertheussen delte så mailadresse og passord på profilen «Maria Ling». Rita Karlsen berømte Bertheussen for hennes innsats og sa deretter at hun ville benytte seg av denne profilen. Deretter delte Bertheussen mailadresse og passord på profilen «Stein Hansen». Line Miriam Haugen svarte at hun ville «ta denne» (Klungtveit 2020c). Gjennomgående gjennom del 2 og 3 av Filter Nyheters gjengivelse av chatten mellom damene preges av at Laila oppdaterer 'jentene' om sine tanker og om offentlige arrangementer og debatter kunstnerne, særlig Roll, deltar på. Gjennomgående forteller Karlsen at hun lager en sak om det til rights.no, nettsiden til HRS.

17. januar 2019 ble det funnet et trusselbrev i postkassen til Wara og Bertheussen. Brevet bestod av utklippede bokstaver fra aviser, som til sammen utgjorde teksten «Trekk

anmeldese[sic] neste gang får vi det til» (Klungtveit 2020c). Brevet viser til at Bertheussen anmeldte kunstnerne bak forestillingen og teatersjef ved Black Box Teater (Riaz 2020). Da Bertheussen delte bilde av dette brevet i Hækaveh spurte Rita Karlsen om rights.no kunne få saken som første medieaktør. Bertheussen svarte at hun «Tror det står en journalist der. Bare kjør. Ikke kopi av brevet. Kun innhold» (Klungtveit 2020c). Deretter sendte Bertheussen bilde av en nedbrent søppeldunk, og sa at Karlsen kunne bruke det bildet (Klungtveit 2020c). Saken går på rights.no samme dag og begynner med at Bertheussen var på et seminar hvor Roll var bidragsyter:

«... Roll som mange, både i medier, politikere og kunstere har forsvart. Forestillingen er også støttet av kulturminister Trine Skei Grande og kulturbyråd i Oslo, Rina Mariann Hansen. Til tross for at de har utropt 20 navngitte personer, inkludert Wara, til rasister og snikfilmet deres hjem. En handling som kan være utløsende for angrepene Waras familie utsettes for»
(Karlsen 2019).

Karlsens innlegg avsluttes med et spørsmål om hvem som skal tørre å ta på seg politiske verv om dette er utviklingen.

4.mars 2019 finner Tor Mikkell Wara et trusselbrev og ukjent hvitt pulver i postkassen. Bertheussen og Rita Karlsen utveksler tanker om dette, eksempelvis kommer Karlsen med sterk kritikk av at PST bruker lang tid. Karlsen spør om hun kan publisere en sak om trusselbrevet og det hvite pulveret, da får hun i svar «Du kan skrive om pulveret men du har det ikke fra meg» av Bertheussen (Klungtveit 2020a).

Dette forteller noe om hvor mye en yttergående nisjeblogg som rights.no er, og som Rita Karlsen er ansvarlig redaktør for, fikk legge premissene for den videre samfunnsdebatten. Bertheussen brukte Karlsen både til å spisse ønsket narrativ i tekst som skulle offentliggjøres og til å publisere gunstig vinklede saker, eller trekke linjer som de toneangivende mediene ikke dekket, grunnet manglende belegg. Med dette fikk de dreid den offentlige debatten til å ta deres sak, deres argumentasjonslinje og deres narrativ som utgangspunkt i videre omtale av saken. Når dette kommer frem i dagens lys i kjølvannet av en forestilling som skulle «kartlegge nettverkene som tjener på å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn» er det ikke bare slående ironisk, det er også et bevis på viktigheten forestillingen hadde, og at kunstnerne hadde truffet blink.

Det faktum at saken i media i aller største grad ble fordreid av arbeidet og koordineringen til blant annet Hækaveh-nettverket, har også ført til at kunstnerne sluttet å gi intervjuer og stille til debatter. Dette utdyper Roll til NRK:

«Å redusere denne problemstillingen til spørsmålet om akkurat hvordan man har filmet et hus, er en bevisst misforståelse og reduksjon av vårt kunstneriske arbeid. Hvis den videre diskusjonen ikke klarer å løfte denne saken opp på et prinsipielt nivå, men fortsetter å lydig følge narrativet som ukritisk har blitt fulgt i flere måneder, så ser vi ikke noen grunn til å delta, hverken i intervjuer eller med eventuelle utdrag fra forestillingen» (Jor 2019)..

Dette er et kunstnerisk arbeid som det deles mye feilinformasjon om. Feilinformasjonen søker bevisst å underminere det kunstneriske produktet så vel som å sverte kunstnerne. Når forestillingens prosjekt blir mistolket i såpass stor grad, og debatten reduseres fra sak til person, er det forståelig at man trekker seg unna mediedebatten. Kunstnerne ønsker å skape rom for å snakke om avkolonisering, dagens rasisme, stille kritiske spørsmål til makthavere og til stadig mer overvåkning av samfunnet. Når man da bare blir spurt om de stod på plenen eller veien da de filmet ett av mange hus, og om hvorvidt dette er greit, har det ikke noe formål å delta.

Det som er paradoksalt med diskusjonene som dette nettverket la til rette for, uttrykker Ragnhild Freng Dale veldig godt i sitt essay *Ways of Seeing, eller: Hvem skal bestemme hva vi ser?* (2019) i Norsk Shakespearetidsskrift: «Diskusjonene om privatlivets fred har utlever flere detaljer om private liv enn de husfasadene som ble vist på scenen» (Dale 2019).

Eksemplene hun bruker er at ingen viste at Wara hadde en samboer med helseproblemer, eller noe om antall barn Kent Andersen har, samt alderen på disse, før en FrP-politiker brukte det som eksempel og argument i en debatt arrangert på Vega Scene. Det er stykkets motstandere som har valg å legge disse opplysningene på bordet i diskusjonen om deres privatliv (Dale 2019).

Performative Laila

Jeg vil nå ta for meg noen elementer i saken om Bertheussen som viser til at Féral's teorier om teatralitet blir høyst aktuelle, selv om Bertheussen har gjennomgående uttrykt at hun ikke ønsket å være en offentlig person. Men det kommer frem i saken mot henne, at hun har gjort

flere forsøk på å svare på det hun selv opplever som «grov invasjon av mitt privatliv» med nettopp: Kunst. Bertheussen hadde planer om å søke Høstutstillingen med et “svar” til Black Box Teater og Pia Maria Roll. Dette utdyper Vilde Sagstad Imeland i et rettsreferat i Morgenbladet. Verket til Bertheussen skulle hete *Black Ekkokammer*, og slik ideen blir beskrevet i rettsreferatet:

“Kammeret skulle være formet som en sort boks. Inni boksen skulle det være mørkt, og det skulle være lyder fra mange ulike medieklipp. Ifølge notatet kunne ekkokammeret være laget av sponplater, og inne i kammeret skulle det være et lite hull med teksten “se ut”. Den som så ut av hullet, ville se et bilde av Pia Maria Roll. Symbolikken i installasjonen var at vi er så opptatt av å vise frem et ytre, at det til slutt er tomt innvendig, sto det i notatet. “Kunst som provokasjon versus kunst som overgrep” lød en setning.” (Imeland 2020).

Verket ble aldri realisert, og hvor seriøse planene var, er uvisst. Hva som imidlertid er interessant å merke seg, er hvilken underholdningstradisjon dette påtenkte verket henter sin inspirasjon og sitt utgangspunkt fra. Peepshow ble en veldig populær kilde til underholdning og en veldig direkte metode for å kunne hengi seg til voyeurisme. Med en lukket boks og kikkhull skapes avstand mellom den som så og den som ble sett (Nead 2005). Dette er en interessant kobling med tanke på at tematikken i *Ways of Seeing*, da både Rolls forestilling, og John Bergers prosjekt er opptatt av nettopp denne bindingen, noe *Black Ekkokammer* ville gjort et tydelig brudd med. Bertheussens fokus var mye mer på hevn for filmingen av husene slik at jeg stiller meg tvilende til at Bertheussen selv var bevisst denne koblingen. Men interessant er det. Videre analyse av *Black Ekkokammer* som kunstnerisk prosjekt skal jeg ikke foreta meg i denne oppgaven.

Et annet forslag Bertheussen hadde var å publisere en YouTube video som skulle tjene nesten samme formål som *Black ekkokammer*. 14. desember 2018 beskriver Bertheussen denne i gruppechatten Hækaveh:

«Vi kan kanskje lage en liten YouTube video hvor vi undersøker i hvilke miljøer slike konspiratoriske ideer har grobunn. Filme litt fra fasadene til Pia, Sara mfl Mens filmen vises funderer vi over hva som gikk galt i livene deres og hvor på veien de mistet kontakten med samfunnet. Vi legger inn klipp fra programmet, deres uttalelser i media, det hele kan krydres med noen Oslo biskop utsagn/screenshot. Som bakgrunnsmusikk kjører vi nasjonalsangen eller annen egnet hel norsk musikk» (Bertheussen i Klungtveit 2020c).

Når Bertheussen her sier at de skal fundere over hva som gikk galt i livene deres, er meningen bak dette «prosjektet» bikket over fra å synliggjøre ideologi til å bli en intensjon om å sverte enkeltindivider. Her ser jeg en tydelig parallell til hvordan Sløseriombudsmannen arbeider, og som Herning påpeker er det tendenser som antyder at dette er en strategi fra ytre høyre (Herning 2021). Paradoksalt er intensjonen med verket å gjøre hva Bertheussen i sin kronikk påsto, uten belegg, at kunstnerne hadde gjort mot hennes samboer. Med disse uttalelsene mener jeg at det er belegg for å si at Bertheussen tenkte i kunstneriske baner i samme tidsrom som hun tente på egen bil og skrev «RASISIT» på egen husvegg.

Rettsaken mot Laila Anita Bertheussen

En rettsak er i seg selv lik en tradisjonell forestilling. Aktørene har klare roller, som i enkelte samfunn også har tilhørende kostymer. De involverte gis tid til å si sitt, og slik kommer handlingsforløp, motivasjon og forhistorie. Troverdigheten til både protagonist og antagonist blir nøye vurdert. Det hele følger et kronologisk handlingsforløp og man bygger fremgangen på ritualiserte mønstre (Bikset 2021, upublisert manuskript). Rettsaken mot Laila Anita Bertheussen begynte i Oslo Tingrett 8. september 2020. Hun er tiltalt for brudd på straffeloven paragraf 115 for angrep og trusler mot landets øverste styringsorganer.

Under rettsaken benyttet Bertheussen seg av bærenett med selvlagde budskap på. Dette kan ansees som en viktig identitetsmarkør for mediene som dekket saken, da de ikke hadde lov til å avbilde henne på vei inn og ut av rettsalen. Det at hun byttet de ut så hyppig kan ansees som en meta-kommentar på rettsaken, på kunstnerne hun klandret som skyldig, eller på medieoppslutningen rundt saken. Et eksempel på en av disse veskene er en med teksten “Piken som lekte med Elden” med en engle-emoji over (S. Olsson et al. 2020). Det er et spill på tittelen til Stieg Larsson-boken *Flickan som lekte med elden* fra 2006. Som bildeteksten i Olssons m.fl. reportasje viser, velger hun å gå med akkurat denne vesken samme dag som aktor skal legge ned påstand om straff.

I NRKs popkulturelle oppsummering av saken, med fokus på Bertheussens voksende status som kult-person, ble det tydelig at dette sitatet kom fra et bilde humoristen Randi Liodden lagde rett etter at Bertheussen ble siktet. Liodden hadde brukt bildet fra filmatiseringen av boken, hvor protagonisten lener seg svartkledd på en brennende bil, med tydelige djevelreferanser. Bertheussen stjal dette bildet til sin egne sosiale medie-kanaler uten å kreditere

Liodden (Strøm and Chavez 2021). En ting er at Bertheussen stjeler Lioddens bilde uten å kreditere, men hva prøver hun å si ved å bytte ut de visuelle djevel-referansene med en engel-emoji?

Det er også overfladisk sett kun et ordspill, og i de aller fleste tilfeller tolket slik. Men om vi går inn i tematikken til boken tittelen er fra, hva tilfører dette Bertheussens budskap? Stieg Larssons bok tar for seg ei sped outsider som er etterlyst for et trippelmord hun ikke har begått. Hun har både politiet, pressen og kriminelle på nakken (StiegLarsson.com 2021). Historien hun muligens ønsker å assosieres med handler om en outsider og en underdog som blir undertrykket av systemet og av både offisielle og private maktpersoner, men som står fast på sin uskyld.

Andre eksempler på vesker hun har brukt er trykk av koden «ICD-10 301.50» med assorterte emoji'er rundt. Dette er diagnosekode for dramatiserende personlighetsforstyrrelse. En annen er utdrag fra en mail fra Tomas Blom i PST, som påpeker at påtalemyndighetene har bevisbyrden. En tredje har teksten: «*SKYLDIG i å ha TISSET – pisspreik si nu æ*». Denne viser til at funn av urin var et av mange indisier i saken mot henne. Gjennomgående på de selvlagde veskene er det frekventert emoji'er. Bruken av emoji'er er vanskelig å analysere, da emoji'er gjerne får ulike betydninger innen forskjellige sosiale grupperinger. Med det sagt er mitt inntrykk at bruken av disse emoji'ene fungerer mot sin hensikt. De sender et inntrykk av selvgodhet og påståelighet heller enn å virke styrkende for budskapet, i min mening.

Det er jo et interessant spørsmål å stille, hvorfor veskene fikk så mye spalteplass i mediene. Det er som kjent ikke lov å fotografere tiltalte uten samtykke på vei inn og ut av en rettssak. Det fantes få bilder av henne som fikk brukes offentlig. Ett ble publisert med hennes egen kronikk, men VG har trolig ikke fått lov til å bruke dette utover den saken, da dette bilde ikke er å se noen andre steder. Bertheussen klarer med det å holde ganske godt på sin anonymitet. Ja, hele Norge kjenner nå navnet hennes, men veldig få av oss vet hvordan hun ser ut. Når hun da gir mediene en så tydelig identitetsmarkør som disse selvlagde veskene er det, som sagt, en identitetsmarkør man kan bruke på å gjenkjenne henne. I tillegg er det et noe kontroversielt valg, som skaper overskrifter og dermed også kan generere klikk. Med disse veskene krever Bertheussen mer oppmerksomhet fra 'mediekorpset' og får det hun ønsker.

Totalt sett viser dette tegn på at Bertheussen ønsker å skape ekstra overskrifter i saken og bruker performative virkemidler for å oppnå dette. *Black Ekkokammer* viser at hun også hadde ønsker eller planer om å gjøre dette før hun ble et offentlig navn. Med Féral's perspektiv på teatralitet i bunn (Féral 2002), kan vi legitimt si at Bertheussens handlinger og fremtoninger besitter en teatral kvalitet.

Nettverket som forsvant

Ingvil Smines Tybring-Gjedde var fornærmet i rettssaken, og hevder at hun fattet mistanke til Bertheussen før hun ble siktet. Smines Tybring-Gjedde sier også at hun skal ha varslet Statsministerens kontor (SMK), men dette er avkreftet av SMK (Brekke et al. 2020). Etter dommen falt var Rita Karlsen også veldig klar i sin tale: «Det eneste jeg kan si om dommen som falt i dag, er at den er altfor mild. Ett år og åtte måneder dekker ikke det Laila Bertheussen har gjort, som jeg heller ikke er i tvil om at hun er skyldig i» (Karlsen 2021). I samme artikkel tar Karlsen fullstendig avstand fra at HRS ble brukt til å kontrollere lekkasjer. Gruppechatten var ikke noe annet enn et sted «for utblåsning for de offentlige beskyldningene» men legitimerer samtidig meldingsloggen gjengitt av Filter Nyheter, som jeg brukte for å redegjøre dette nettverket, med spørsmålet «Hvem lekket til dem?» (Karlsen 2021).

Kunstnerne svarer: *WOS-TV*

Mens rettssaken mot Laila Anita Bertheussen var i gang, og «andre bølge» med mye scenetid i media begynte, svarte kunstnerne bak *Ways of Seeing* på sin egen måte. Fra september 2020 og utover høsten publiserte de 5 episoder av *WOS-TV* på en egen Youtube-kanal (Baban 2020b, 2020a, 2020c, 2020d, 2020e). Valg av medieformat og publiseringsplattform er allerede et svar til debatten i seg selv. Flere stemmer har uttrykt problematikken i at stadig flere ytringer legges ut på privatpersoners Facebook-profiler, hvor de er tilgjengelige kun for profileierens følgere og venner, kan slettes eller redigeres når som helst. Å velge en gratisplattform som er åpen for alle er et svar til dette. I tillegg er episodene litt over 20 minutter, som er en veldig «overkommelig» lengde å regne for TV-episoder. Unntaket for dette er femte og siste episode, som er nærmere 45 minutter lang, og som ble sluppet etter rettssaken ble avsluttet og dommerne trakk seg tilbake for å diskutere (Baban 2020e). Formatet kan forøvrig også regnes som en hyllest til John Bergers' TV-serie fra 1972 med

samme navn, som også er hvor Roll i sin tid hentet navnet til forestillingen (Watson 2020, 174).

Maurice Budini, tidligere akt-modell ved Statens Kunstakademi fungerer som en slags programleder, som introduserer og avslutter hver episode, gjerne mens han blir tegnet i en påtatt dekadent situasjon. Episodene er bygd opp av ulike innslag, presentert med hakkete Wordart-grafikk, dette er ett av flere eksempler på en 'uferdig' eller 'ikke-estetikk' og et eksempel på at episodene er en lek mellom alvor og humor.

Det er også stikk til flere elementer av Bertheussen-saken i episodene. Åpningsvignetten er to personer (mest sannsynlig Baban og Benammar) som holder to tjuahekker foran Oslo Tinghus akkompagnert av kurdiskinspirert musikk (copyright Center of the Universe). Mellom flere av innslagene er det små vignetter, med utklipp av eksempelvis tusjer, printere, frimerker og tjuahekker som er amatørmessig klipt ut og «svirrer» over skjermen (Baban 2020b, 2020a, 2020c). Dette er eksempler på indisier i saken mot Bertheussen. Dette elementet tar de ett hakk lengre, ved å gjøre det samme med en gjedde mens Martin Knutsen fra Origami Politika problematiserer faktum at Ingvill Smines Tybring-Gjedde lekket bilder og informasjon til pressen samt oppmuntret Bertheussen til å få samboer Wara til å kontakte påtalemyndighetene. Det hang også en gjedde over Knutsen i hele segmentet (Baban 2020b). Dette innslaget skal jeg komme tilbake til. Et annet stikk til Bertheussen-saken finner vi i episode 4, som begynner med at Baban rydder tuja- og rosebukser i hagen til Roll, og avslutter med at hun titter inn i vinduet hennes for å kunne lese rettsdokumenter (Baban 2020d).

Helhetlig fremstår *WOS-TV* som en noe amatørmessig produksjon. Uttrykket i de ulike vignettenes er i dårlig oppløsning, samt er klippingen i de ulike segmentene noe slapt gjennomført. Bakgrunnene i forskjellige segmentene virker også å være noe tilfeldig utvalgt, uten er klar estetisk tanke. Dette kan være et bevisst valg fra kunstnerens side. Mange av segmentene later til å være filmet med et mobilkamera, noe de trolig er. Produksjonen bærer preg av å være så enkel som mulig – det er ingen tegn til noen gjennomtenkt bruk av 'kostymer', alle deltakere ser ut til å gå i hverdagslige klær. Det er heller ingen tegn til scenografi, annet enn med Maurice Boudini som sitter modell for tegnere i et forfallent, men ærverdig lokale, iført kostyme. Det er heller ingen tegn til at de har med seg teknikk som bedrer lyset i situasjonene de filmer. Det lille de har av rekvisitter er enkle og tydelig

hjemmelaget. Et eksempel her er mikrofonen Benammar bruker til å intervju mennesker på gata, den har en selvlaget *WOS-TV*-logo av påtegnet papp (Baban 2020b). Dette anser jeg som en tydelig referanse og en klar parallell til Piscators røde revyer, og bevisste nedprioritering av scenografi, grunnet å enklere kunne turnere (Innes 1972; Piscator 1970; Stourac and McCreery 1986).

Episodene er ganske likt bygd opp. De består av ulike segmenter, noen er med i hver episode mens andre er mer sporadiske. De har alle fått navn og vignetter som er lette å gjenkjenne, og på hver sin måte kobles de opp til tematikken som presenteres i forestillingen som hadde premiere i november 2018. *Report of the trial* er et segment som, innlysende nok, er ulike mennesker som deler sine tanker fra rettssaken. «*A minute of art history*» gir en tydelig henvisning til John Bergers bok og TV-serie, samt tar opp postkolonialisme og hvordan kunst er blitt brukt til å forme et eurosentrisk narrativ. Vi har segmenter som «*Today's rant on art/politics/shitty institutions*» og «*weather forecast*» som begge trekker linjer til ulike debatter innenfor både kulturpolitikk og rasisme. Jeg skal ta for meg de segmentene jeg anser som mest spennende i denne konteksten samt se på hvordan tematikken fra original-forestillingen går igjen i episodene.

Jeg vil påstå at disse episodene har mye til felles med Erwin Piscators røde revyer, som jeg redegjorde for tidligere i oppgaven. Episodene er tydelig politiske, de bruker latterliggjøring av maktpersoner som et virkemiddel, de benytter seg av fakta og de gir rom og taletid kun til meningsfeller. Segmentene er skapt i «nuet», og baserer seg mye på nyhetsbildet. Jeg vil nå se på de ulike innslagene denne serien er bygget opp av, og se på hvordan innslagene kommenterer på debatten som hadde utspring i forestillingen.

Tematiske gjenopptakinger fra forestillingen

Kolonialistisk tankegang er hva forestillingen *Ways of Seeing* i stor grad var en kritikk av og mot. Dette har de klart å sy inn i *WOS-TV* også, og har flere segmenter som omhandler dette. Episode 2 åpner med et eget innslag som heter «Au-pair spesial: N.A.M N.A.M.». N.A.M. står trolig for Non-Aligned Movement, den nest største stats-samlingen etter FN, som representerer interessene til utviklingsland (Munro 2020). Baban og Benammar figurerer som Au-pairer som blir ansatt på Nasjonalmuseet som renholdere. De får beskjed om at de skal vaske statuen til Tordenskiold og han som er deres angivelige sjef snakker om at han var blant annet en slavehandler. Det er en komisk situasjon som blir fremstilt, og sjefen deres sier

ting som «historien er veldig viktig» og «få vekk all skitt» mens to au-pairer vasker en statue av en slavehandler i regnvær (Baban 2020b). I tillegg synliggjør segmentet klasseskillet mellom 'de som er født her' og 'de som kommer hit for å jobbe' med den mye debatterte au-pair ordningen. I tillegg får humoren frem det absurde i denne situasjonen. Samtidig er det en kommentar på hvordan imperialismen fortsatt henger igjen i dagens samfunn, og at vi fortsatt hyller fortsatt fortidens slavehandlere.

Nazneed Kahn-Østrem holder i episode 3 et innlegg under segmentet Weather Forecast om at Churchillstatuen på Solli plass burde plasseres på et museum. Dette argumenterer hun med at vi er kommet såpass langt i historien at vi må diskutere hvilke perspektiver som løftes frem, da den hittil har blitt skrevet (i stor grad) av hvite menn i vinnerposisjoner. Churchill var, ifølge Kahn-Østrem, en fanebærer av den britiske imperialismen og en rasist. Dette baserer Kahn-Østrem på hennes afghanske opprinnelse og oppvekst i Kenya på en tid hvor Storbritannia fortsatt hadde interesser i landet, og lot lokalbefolkningens velvære gå på bekostning av disse (Baban 2020c). Hun argumenterer ikke for at alle spor av statuen skal bort, men at den heller hører hjemme på museum, som at den tilhører en annen tid og med det, en annet tankesett. Vi skal være bevisst denne historien, men ikke hylle tankegangen og idealene. Derfor skal statuen flyttes fra åpne offentlige plasser og inn på museum, flytte de fra vår tid til historisk tid.

Rozerin Algunaerhan fra UngKurd Norge forteller om den syriske regionen Rojava i episode 5. Hun belyser også arbeidet UngKurd Norge gjør for unge innvandrere. Hun redegjør både for hvilke ideologiske prinsipper som Rojava bygges på (økologi, direkte demokrati og kvinnefrigjøring), så vel som hvordan dette praktisk fungerer for innbyggerne. Algunaerhan snakker om hvordan den siste tyrkiske invasjonen av Rojava ble oppfattet. Det ble oppfattet som ikke kun et angrep på kurdere, men et angrep mot en idé, mot måten å bygge opp et samfunn på. Et angrep mot en *annen* måte å bygge opp et samfunn på (Baban 2020e). Dette er en direkte linje til Sara Babans mål i *Ways of Seeing*, hun ønsker seg til Rojava. I *Ways of Seeing* snakker Baban om NATO-godkjente bombingene av regionen, nå snakker Algunaerhan om den nyeste invasjonen Tyrkia gjorde. Dette bidrar til å vise hvor urolig regionen er, samt at det tar opp igjen problematiseringen av den NATO-godkjente tyrkiske bombingene fra forestillingen.

Algunerhans innlegg kan også ansees som et svar til Selmer-Andersens spørsmål ved en ensidig fremstilling av regionen i sin anmeldelse fra 2018. Som talsperson for en aktuell interesseorganisasjon fremstår Algunerhan som en troverdig kilde. Men innlegget er også preget av hennes emosjonelle opplevelse av angrepet, og at hun snakker om hennes motivasjon til dette arbeidet viser også at hun er både personlig og politisk motivert. Dette kan «motstandere av Rojava», «tilhengere av NATO/Tyrkia» eller andre med interesser i lignende baner, bruke til å diskreditere hennes standpunkt. Dette er et segment som har tydelige paralleller til hvordan Piscator arbeidet, dette er en bevisstgjøring av meningsfeller, og en oppmaning til å endre både vårt syn og politikk på situasjonen. I tillegg er det gitt en talerstol til en meningsfelle.

I episode 5 deles «Egg og tomatprisen» ut. Her står 5 personer oppstilt i gule vester rundt en rød kappe, som ligger over en eggeformet statue. Håvve Fjell fra Pain Solution forteller om en SIAN-demonstrasjon på Mortensrud, hvor mot-demonstranter kastet egg og tomat på SIAN-tilhørere. Fjell problematiserte mediedekningen av hendelsen, og forankret stuntet fra mot-demonstrantene i historien med å betegne det som «proletariatets protestmåte». Videre snakket han om hvordan mediedebatten i etterkant ble tomatkasting heller enn rasisme. Den selverklærte muslimske ateisten Ali Mirahmadi tar over ordet. Mirahmadi deler ut Egg og tomatprisen til De gule vestene i Frankrike. De er en populistisk protestbevegelse som kjemper for økonomisk rettferdighet. De gule vestene har direkte demokrati som et av sine viktigste krav. Stig Berntsen, aktivist og fagforeningsmann, tar imot prisen på vegne av mottagerne, tonesatt av Ingrid Frivold på trompet (Baban 2020e). Baban og Benammar kommer snikende inn i bildet og avdekker den røde kappen fra statuen. Statuen er, ikke overraskende, et egg. På plaketten midt på egget står det «UT AV KURVEN HELE HURVEN en hyllest til gatas motstand» (Baban 2020e). Dette kan tolkes som en oppmuntring til å fortsette den politiske kampen.

Mohamed Abdi, lærer og skribent, holder et lengre innlegg om rasisme, som også er et viktig tema fra forestillingen. Han åpner med å poengtere at rasisme-debatten i Norge er veldig preget av at her ansees ikke rasisme som et problem, eller at hvis det er et problem, er det et veldig lite problem. Han trekker linjer til den pågående Covid-19 pandemien og sier at den eneste vaksinen mot den pandemien som er rasisme, er anti-rasisme. Videre viser han en parallell til Virginia Woolfs skrifter om feminisme, og sier at vel så interessant som å se på historien om kvinnefrigjøringen, er det å se på historien av motstanden mot

kvinnefrigjøringen. Solidaritetsmarkeringen i Oslo etter drapet på amerikanske George Floyd i juni 2020, samlet 15 000 mennesker for å vise avsky for rasisme og politivold. Debatten i etterkant ble preget av hvorvidt dette var forsvarlig med tanke på smittevern og hvorvidt det var uansvarlig å tillate denne markeringen. Han forteller også om mange debatter som oppstår i etterkant av en sånn hendelse, med forsøk på å undergrave anti-rasismen med å anse den som en del av problemet, ikke løsningen. Avslutningsvis argumenterer han for at de som *virkelig* er for ytringsfrihet også er anti-rasister. Dette argumenter han for ved at rasisme innskrenker ytringsfriheten og bevegelsesfriheten til utsatte grupper (Baban 2020e).

Her gjør Abdi noen veldig interessante grep, han *snur blikket* fra å se på tematikken, til å se på hvordan narrativer rundt tematikken blir skapt. Han snur blikket fra et 'oss' (anti-rasistene) til et 'dem' (rasistene). Uten å peke finger, han snakker i ganske brede trekk. Men så skifter han form og går personlig til verks med en «hvis DU er rasist så...»-type retorikk, for å gi den som ser på *WOS-TV* et ubehag. Samme ubehag som man som publikummer kjente på under *Ways of Seeing*. Abdis innlegg er etter min mening den klareste parallellen til forestillingen. Abdi, med afrikansk opprinnelse, og samfunnsdebattant på temaet, kan ansees som en hverdags ekspert. Han snakker om et pasjonsprosjekt for ham, og tematikk han brenner for. Han snur publikums blikk fra et 'oss' til et 'dem' og han bruker retoriske grep for å gi publikum et ubehag. Et ubehag som skal vekke refleksjon og (forhåpentligvis) aksjon, på lik linje med forestillingen. I tillegg forankrer han tematikken i Woolf, en anerkjent forfatter, noe som legitimerer hans resonnement, på lik linje som Roll forankrer seg i Berger.

Report from the trial

Et av de mer konsekvente innslagene i *WOS-TV*, som er med i hver episode, er *Report from the trial*, hvor ulike personer knyttet til politikken forteller om sine erfaringer og betraktninger fra rettssaken. Disse intervjuene er gjort på det som oppleves som tilfeldige steder, uten særlig god lyssetting eller komposisjon i bildet. Segmentene bærer også preg av å bli tatt i ett strekk. I de tilfellene de er klippet i, gjøres dette synlig, enten med overtydelige 'jumpcuts' eller med skurring som på en gammel TV-sending.

I første episode får dette segmentet veldig stor plass, når det er Ketil Lund selv som forteller. Ikke bare var han høyesterettsdommer, men han har også vært på innsiden av hvordan teaterforestillingen ble utformet. Han snakker om gruppechatten som ble avdekket i rettssaken, og at det er 'oppsiktsvekkende' at medlemmer av regjering bidrar til å «legge

strategier for hvordan de skal ramme disse kvinnene og utveksler synspunkter på hva de er mest tjent med og om de bør lekke informasjon til presse og andre og hva som er egnet for formålet» (Baban 2020a, 11:10). Lund legger også til at alle i denne gruppen har hatt tilgang til de ulovlige opptakene som Bertheussen tok på Black Box, og at de sliter med å se forskjell på virkelighet og hva skuespillet presenterer som virkelighet. «De synes at skuespillet faktisk ikke er ille nok, slik at de dikter også inn elementer i skuespillet som ikke er der. For eksempel at Wara er stemplet som rasist» (Baban 2020a, 12:50).

I episode 2 er det som nevnt Martin Knutsen fra Origami Politika som har latt seg fascinere av Ingvill Smines Tybring-Gjeddes påvirkning på Bertheussen og saken for øvrig, og hvordan dette ikke har fått større utslag for henne som en aktiv, folkevalgt politiker på Stortinget (Baban 2020b). I episode 3 snakker Sofia Rana om heksejakten kunstnerne måtte gjennomgå før pågripelsen av Bertheussen og mangelen på beklagelse for dette i etterkant. Ragnhild Freng Dale følger opp med en betraktning om at SV-leder Audun Lysbakken måtte gå for en sak som var mye «mindre» i forhold til Bertheussen saken, og at den ikke har fått følger for deltakerne i Hækaveh og deres (samarbeids)partnere. Hun problematiserer denne skjevheten, og samtidig presiserer at det er viktig for demokratiet at vi som borgere har tillit til at folkevalgte politikere ikke misbruker makten uansett *hvilken offentlighet* politikere opplever å være i (Baban 2020c). Ali Djabbary forteller om Rolls vitnesbyrd i episode 4 og fremhever hvordan hun har primært et kunstnerisk perspektiv, ikke et politisk eller juridisk perspektiv. Samt setter han spørsmål på hvorfor det måtte kunstnere til for å avdekke/synliggjøre nettverkene, og hvorfor journalister ikke har funnet de (Baban 2020d).

Talking art by passers-by

Her går Hanan Benammar rundt i Oslos gater med ulike bilder og ber forbipasserende mennesker kommentere de. Svarene Benammar får av menneskene på gaten er overraskende velartikulerte og kommenterer på ulike problemstillinger som kunst står ovenfor.

Eksempelvis stoppes en mann på gaten og kjenner igjen bildet Benammar holder opp, kan nevne kunstneren med navn, og har til og med møtt den utenlandske kunstneren. Mannen går igjennom hennes kunstnerskap fra da han møtte henne på 90-tallet, og kontekstualiserer bildet Benammar holder opp mot hvordan det er å være en privatperson i offentligheten (Baban 2020d). Dette til stor kontrast til andre «på gata»-segmenter vi er vant til, hvor de som stoppes ofte avgir korte svar og er mer opptatt av kameraet enn av hva reporteren ønsker å spørre om.

Dette åpner for å sette spørsmål ved om Benammar i dette segmentet faktisk stopper tilfeldige folk, eller om de er kjenninger av kunstnerne, på lik linje med det å stille spørsmål ved om de overvåket husene i forestillingen. Her, i *WOS-TV*, trenger vi ikke gå lengre enn til rulleteksten for å finne ut at de som stoppes på gaten er 1) medvirkende og 2) kjente og veletablerte i den norske kulturoffentligheten. I episode 1 er det Tommy Olsson som stoppes og snakker om R. Mutt/Duchamps pissoar, mens Benammar har på seg en genser med teksten «nok er nok Listhaug stopp» på (Baban 2020a). I episode 2 er det Andrew Mukuria, skribent i *Subjekt*, som kommenterer på et verk av Arthur Jafa som omhandler svartes opplevelse av rasisme (Baban 2020b). Redaktøren for *Kunstkritikk*, Mariann Enge blir stoppet i episode 3 og forteller om Jesse Clements performance på Grønland, som omhandler både Grønlands identitet og forholdet mennesket har til olje-skapte materialer (Baban 2020c). Påfølgende episode stopper Benammar kurator på Nasjonalmuseet Geir Haraldsen, omtalt i forrige avsnitt (Baban 2020d).

Det er tydelig når man analyserer opptakene at dette er iscenesatt, og Benammar og resten av serieskaperne har gjort lite til ingenting for å skjule dette. Eksempelvis bærer de som blir stoppet tydelige identitetsmarkører, som gjør de gjenkjennelige. Olsson, som stoppes i episode 1, en selvutnevnt pornograf, har på seg en BDSM-overdel i lær, og er ellers naken på overkroppen (Baban 2020a). Vi ser med dette flere likhetstrekk fra forestillingen. Det er en lek med autentisitet, kunstnerne leker med «mannen i gatas» forhold til og forståelse av kunst, samtidig som de bruker hverdagskasperter til å synliggjøre politisk kunst om eksempelvis dekolonisering og rasisme.

Kunsthistorie og kulturdebatt

Segmentet *a minute of art history* er på mange måter en ode til John Bergers TV-serie og bok, som *Ways of seeing* henter sin tittel fra og ønskes å assosieres med. Her får vi ulike blikk inn i kunsthistorien, med samme anti-kolonistiske ideologi som forestillingen. Det tas eksempelvis opp hvordan rike kunstsamlere tvinger utstillingene sine inn i det offentlige rom, heller enn å åpne sin private sfære for å vise oss konteksten av den individuelle samlers smak (Baban 2020b), og gir en hyllest til museer som aktivt tar inn kunst som uttrykte samfunnskritikk i sin samtid (Baban 2020c). Så vel som å være en linje til «maktas dominans» også i kunstfeltet, legger dette premissene for hvordan mye kulturdebatt tar form i

dag. *A minute of art history* er med dette premissleverandør og en kontekstualisering av flere andre segmenter.

Eksempelvis ser vi dette i de veldig korte segmentene *Today's Art*. Disse består av videoinnslag av rivning av Y-blokka (Baban 2020b) og noen som prøver å komme inn på Nasjonalmuseet, men møter stengte dører (Baban 2020c). Dette er også med på å vise hvordan makten tar avgjørelser på vegne av folket, avgjørelser som ikke nødvendigvis gagnar folket. Store kulturpolitiske diskusjoner som har preget feltet og landet i flere år før *Ways of Seeing* hadde premiere, blir med dette også verktøy for å vise hvordan skjevfordelingen av makt har preget kulturfeltet. Igjen ser vi en lek mellom humor og alvor som søker kritisere 'makta'.

De stadige etterdønninger

«I særstilling er hendelsene rundt teaterforestillingen *Ways of Seeing* en påminnelse om hvor galt det kan gå, når politiske miljøer går hardt ut og høyt på banen overfor kunstverk og kunstnere» (Slaatta and Okstad 2021, 6). Rapporten fra Fritt Ord er utvetydig. Siden 2014 er det flere kunstnere som føler at ytringsfriheten er blitt innskrenket. Det er selvfølgelig mange faktorer som spiller inn her, men hendelsene rundt *Ways of Seeing* er i en særstilling på akkurat dette punktet.

Jeg har nå analysert hvordan Laila Anita Bertheussen og FrP mobiliserte i møtet med en forestilling som bygget opp til en ideologi på helt motsatt side av det politiske spekteret. Det er utvetydig, at FrP ønsker et kulturfelt med garantier mot ubehagelige opplevelser. Sånn sett kan vi se på Bourdieus inndeling av hvordan habitus (Bourdieu, Prieur, and Jakobsen 2002) sier noe om hvordan valg av hvilke kunstuttrykk vi oppsøker fortsatt er en habil inndeling av hvordan kunstuttrykk oppfattes av ulike deler av samfunnet. I tillegg viser de ulike kritikkene forestillingen fikk det samme, noe som leder Grønnestad til å kalle de kronisk misvisende (Grønnestad 2020). Jeg har også sett på Bertheussen som enkeltagent, og hvordan hun ønsket å forme diskursen rundt forestillingen. Med Féral's redegjørelse for hva som kan ansees teatralt (Féral 2002), og det faktum at Bertheussen selv søkte å svare kunstnerne med et kunstuttrykk kan vi med rette kalle denne saken for teatral, om ikke også Hyperteatral (Traavik 2018).

Populismens strategi

Nå har jeg redegjort for hva jeg anser som Bertheussen-sakens hovedtrekk. Personer høyt oppe i politikken bruker populistisk retorikk for å undergrave enkeltstående kunstnere. Meningsfeller samles for å utveksle informasjon, og forme offentlig diskurs etter sitt politiske ønske. Det fremkommer ikke at Laila Bertheussen var klar over forestillingens prosjekt, men ble så oppskaket av at hennes hus ble filmet og av ordene «rasistisk» og «nettverk» at hun mobiliserte for å skape et narrativ hvor dette ikke bare blir undergravet, men også starter en svertetekampanje.

Med populistisk strategi samler FrP seg om dette narrative og mener Black Box burde minste kommunal støtte, som en direkte straff for å ha iscenesatt *Ways of Seeing*. I tillegg ser vi strategier i hvordan tåkelegge komplekse saker. Ved at Christian Tybring-Gjedde ikke stiller i Dagsnytt 18 gir han partifellen en mulighet til å avskrive direkte rasistiske innlegg som en privatsak, for så å heller kunne ta i bruk posisjonen som truet i saken. Når en enkelthendelse, i dette tilfellet en teaterforestilling, vekker oppsikt i media, samles meningsfeller for å kunne forme saken til en ønskelig ramme for de å debattere i. Trædal oppsummerer dette veldig godt slik: «Ytre høyre tjener ikke først og fremst på å tale der andre tier, men på å rope der andre snakker med innestemme» (Trædal 2018, 47). Det har vi sett et eksempel på i debatten som oppstod etter premieren på *Ways of Seeing*. Men på samme side, så vi enkeltagenten som tok narrative i egne, fantasifulle hender ble gjort til fiende når *blikket ble smudd* til å se henne for hva hun var. Og her ser vi populismen tydelig: Populisten går hardt ut mot meningsmotstandere, tar offerrollen i debatten, bruker egne, utradisjonelle medier for å forme narrative og står veldig tett sammen i medvind. Når vinden snur, redder man seg selv og tar avstand.

Forestillingens synliggjøring

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet om hvorvidt forestillingsprosjektet *Ways of Seeing* oppnådde sitt mål. Som vi har sett, favnet *Ways of Seeing* om veldig mye, rent tematisk. Med 8 forestillinger i en 130-seters stor sal, var den ikke tiltenkt et veldig stort publikum. Med ganske lunkne kritikker var det heller ingen grunn til å tenke at den vill bli synliggjort for nye publikumsgrupper.

Det var mye tematisk som forsvant i debatten etter forestillingen. Men én ting er sikkert. Forestillingen, som søkte å kartlegge et rasistisk nettverk i Norge; gjorde nettopp dette.

Gruppechatten med blant andre Laila Bertheussen kom frem i offentligheten og viste hvor kalkulerende enkelte fløyer i FrP og deres meningsfeller kan være.

Det er ingen tvil om at Bertheussen, i sitt forsøk på å sensurere forestillingen og sverte kunstnerne, bidro til å gi forestillingen en langt større plattform enn hva den originalt hadde. Bertheussen og FrP lyktes også i å få oss til å snakke om privatlivets fred i lang tid, i stedet for at samtalen dreide seg rundt det kunstneriske prosjektet. Men nå, som dommen har falt og etterdønningene kan analyseres, er det ingen tvil om at forestillingens tankesett og prosjekt kommer til å bli videreført og gjen-analysert i lang tid fremover. Det er et håp, at denne oppgaven kan være en brikke i det puslespillet.

Oppsummering og avsluttende tanker

God og riktig kunst

Som vi har sett, er sensur et mangefasettert felt, og kan ikke defineres så enkelt som med formell sensur. Som Lauvstad skrev handler det i mye større grad om å ta kontroll over narrativet ved å stilne uønskede stemmer. Dette gjøres, som vi har sett, på mange ulike måter.

Guds grønne enger på Nationalteatret i 1933 ble satt opp i en tid hvor blant annet jazzen hadde ankommet de store byene i Norge og hadde begynt å sette sitt preg på byene. De konservative pietistene ønsket ikke at slik «negerkunst» skulle besudle teateret og en landsomspennende debatt fulgte og forestillingen ble tatt av plakaten, og et Kristelig Folkeparti ble etablert. Pietistene tok til orde for at om en slik forestilling ville degenerere det norske kultursamfunnet fra det tradisjonelt, hvite, kristelige og edruelige som var datidens historiske kontekst.

Som vi så med nazistenes inndeling av *Entartete Kunst* tok de en tydelig, om enn udefinert, stilling til hva som er riktig kunst, og hva som er degenerert kunst. All kunst som kunne kritisere statsmakten eller forskjønne et ideal de ikke var enig i kunne falle innenfor denne kategorien. Hva de definerte som *Entartete Kunst* ble tatt ut av muséene og heller synliggjort

på en hånlig måte for å latterliggjøre kunstnerne. Lignende strategi ser vi i dag hos Sløseriombudsmannen.

Begge disse eksemplene bygger på at noe kunst er «riktig» og noe er «galt». Det er også dette FrPs kulturpolitikk bygger på. Enten vil ikke FrP bruke offentlige midler på samtidskunst, eller så vil de kun dele det til hva de mener er 'riktig' kunst. Det er en rangering av kunst, og kun ut ifra et ideal som støtter opp om hva FrP anser som riktig kan det tildeles offentlige midler. Det er med andre ord tale om å ikke la kunsten ha autonomi. FrP har lenge blitt ansett som et mindre seriøst parti på ytre høyre fløy. Men siden en alternativ høyrebevegelse har vokst fram globalt, og FrP ble tatt med i regjering, har mye av deres syn og ideologi blitt mer 'stuerent' (Amundsen 2018).

Så når et prosjekt, som ønsker å snu blikket mot disse politikerne, og hvordan de har fremmet sin agenda i det skjulte, som søker å belyse hvordan skjevfordelingen av makt har rammet de svakeste og mest marginaliserte i samfunnet, som søker å provosere frem samme ubehag i makteliten som de marginaliserte opplever, mobiliserer FrP. FrP reagerer ved å ta en del ut av en helhet, og skape en nasjonal debatt. En ellers ukjent oppsetning på et programmerende teater i Oslo fikk landsomspennende oppmerksomhet i mange måneder fordi det var filmet hus som et kontekstualiserende element. Debatten endte opp med å handle om privatlivets fred mye mer enn hva forestillingens prosjekt var. FrP reagerte med politianmeldelse. FrP reagerte med å ville trekke støtte. FrP reagerer med sverteskampanjer. Som om dette ikke var tilstrekkelig, mobiliserte skjulte krefter i og rundt FrP for å gå imot statsministerens anbefalinger for å sverte kunstnere ytterligere. *Dette* er FrPs kulturpolitikk.

De vil ta kontroll over narrativet, ved å stilne uønskede stemmer. FrP ønsker ikke å tillate teaterforestillinger som fremmer en ideologi som kritiserer deres ståsted, politikk og samfunnsutvikling. Og dette er en internasjonal trend. Tett koblet med fremveksten av en ytre, alternativ høyrebevegelse, ser vi også at stadig fler vestlige demokratier bruker anti-terrorlovgivninger for å stilne kunstneriske ytringer. Fordi alle tilfellene Freemuse rapporterer om i *State of Artistic Freedom* er mye verre enn angrepet mot kunstnerne bak *Ways of Seeing*, er det enkelt å konkludere som Pedersen, at det er på tide å sette bevissthet om selvsensur på agendaen til kunstnere og kulturarbeidere (Aalborg 2020).

Kulturkamp om ideologi

Pia Maria Roll bygger på arven etter Erwin Piscator i sitt kunstneriske virke. *Russlands Tag* hadde en scenetekst som ble utviklet av regissør og ensemblet, i tillegg hentet Piscator inn Barta for å ha ekteopplevd erfaring fra aktuelle hendelser. På denne måten oppnådde de i fellesskap en aktuell og politisk motivert scenetekst som skulle belyse likesinnede om samfunnets tilstand. Det er det samme Pia Maria Roll har gjort i *Ways of Seeing*.

Pia Maria Roll har et bevisst forhold til agitprop i denne produksjonen. Prosjektet ønsker å snu det ubehagelige overvåkningsblikket fra de utsatte og marginaliserte i samfunnet til makteliten. Hun ønsker å gi denne makteliten samme ubehag som de marginaliserte føler på, grunnet samfunnssystemet makta har laget og opprettholder. Skarp maktkritikk er også Piscators motivasjon i hans kunstneriske virke.

Hva gjelder agitasjon, kan det konkluderes med at hun nådde sitt mål om å vekke furore hos nevnte maktelite og prosjektets politiske motstandere. Hvorvidt hennes meningsfeller ble oppildnet til å klatre opp på like høye barrikader er heller spørsmålet. Det er muligens ikke en økt bevisstgjøring av nettverket forestillingen kartla, ei heller en økt bevissthet rundt frigjøringsprosjektet Rojava, etterdønningene av imperialistisk tankegang i Frankrike, eller det manglende oppgjøret med ideologien som forårsaket terroren 22.juli 2011.

Med å snu blikket mot de som har vokst seg rike og komfortable i det skjulte, fødes en hyperteatral hendelse uten sidestykke i norsk samtid. Men i dette 'oppstusset' som Erichsen kalte det, mistet vi fokus på prosjektets forankring. Dekoloniseringen prosjektet ønsket å fremme ble skjøvet til side for diskusjoner om hva som er grei oppførsel overfor politikere, om filming av husfasader og om privatlivets fred.

Rasisme da og rasisme nå

Haakon Bekeng-Flemmen skildrer godt hvordan sterkt rasismen stod i samfunnet når han beskriver den retoriske fremgangen til teolog-bevegelsen. Gjennom min gjengivelse av striden rundt Guds grønne enger (1933) og min analyse av dagens kulturdiskurs, gjør jeg meg noen tanker om hvordan rasismen i samfunnet har endret seg på 90 år.

På 30-tallet i Norge, bruke de ordet 'neger' som et ord som det skulle legges visse konnotasjoner til. Det skulle assosieres med noe primitivt, og det skulle være underdanig det 'hvite' i rang. Med å tilegne et ord som beskriver en hel rase en så nedverdiggende betydning, er det blitt klart at om ordet tas i bruk av noen som er hvite, ligger det rasiske undertoner i bruken. I dag er det en stor sprik i hvordan ordet brukes. Hvite er oppfordret til å ikke bruke det, ofte brukes betegnelsen «n-ordet» i offentlig diskurs i stedet. Mens urbane svarte har tatt det i bruk igjen, som et prosjekt for å 'ta tilbake ordet' (Kennedy 1999).

En annen ting som er verdt å merke seg er endringen vi ser i hvordan det tenkes rundt iscenesettelse av melanin (i mangel på bedre ordlegging). I dag hadde vi nok ikke reagert på at Gud er iscenesatt i menneskelig skikkelse, kanskje heller ikke at han var farget. Vi hadde derimot trolig reagert på at hvite skuespillere ble malt i det vi omtaler som «blackface», heller enn å iscenesette fargede skuespillere. Dette er fordi vi har blitt bevisstgjort hvordan dette har hatt en undertrykkende effekt i historisk kontekst. Både fordi «blackface» ble brukt til å latterliggjøre fargede så vel som at dette hindrer at ikke-hvite får plass på historisk hvite scener og arenaer. Som jeg viste i min redegjørelse for Sløserikommisjonen, ble Shabana Rehman anklaget for rasisme for å bruke «blackface» i Stovnerrevyen (Stephansen 2020).

Her ser vi to trender som har utviklet seg i positiv retning, ifølge postkolonial teori. Men hvordan ser rasismen ut i dag? Mohamed Abdi presiserer i *WOS-TV* at det er noe vi ikke anser som et problem i Norge i dag. Det er et problem vi assosierer med andre land enn Norge (Baban 2020e). Morten Wold i *Dagsnytt 18* presiserer at det er veldig stigmatiserende å bli kalt rasist i dag (*Dagsnytt 18* 2018). Strategien Abdi beskriver handler om å manipulere debatter om rasisme til å handle om noe annet. Det er dette vi har sett et eksempel på i debatten etter *Ways of Seeing*. Det er kanskje dette som sier noe om rasismen i dag, at de som eksempelvis er restriktive på innvandring reagerer så kraftig på selve ordet rasist at de kommer med store anklager og svertkampanjer tilbake. I tillegg trekker Abdi frem at å stille seg avholdende til anti-rasistiske kamper er å holde med rasismen. Når krefter trekker i snører som er unntatt offentligheten, og forskyver diskusjoner om rasisme til å handle om noe annet, er det vanskeligere å forstå hva som er rasisme og ikke. På samme måte som sensur har blitt et mangefasettert paradigme, har også rasisme blitt det. Jo vanskeligere noe er å identifisere, jo vanskeligere er det å kritisere.

Men la meg gjøre et forsøk på å *snu blikket*. Dersom et slikt nettverk, av akkurat samme art som Hækaveh, med tett sammenkobling med et regjeringsparti, blitt avslørt i muslimske miljøer. Hadde man latt være å snakke om hvordan disse falske Facebook-profilene ble brukt? Hadde man godkjent en enkel fraskrivelse av ansvar som Smines Tybring-Gjedde har gjort? Hadde vi latt hennes muslimske parallell fortsette i jobben som statsråd etter at det hadde kommet frem at hun lekket informasjon unntatt offentlighet til pressen? Hadde vi godkjent forklaringen om at hun varslet Statsministerens kontor, noe som ble avkreftet i samme artikkel? *WOS-TV* fokuserer ekstra mye på Smines Tybring-Gjedde (Baban 2020b) fordi hun er det lysende eksemplet på at underliggende tematikk i forestillingen stemmer: Det er ikke likhet for loven. Alt som er lovlig, er lovlig for alle, uansett hvor mye «oppstuss» man lager. Men det som er ulovlig, er tydeligvis ikke ulovlig for alle. Og her spiller rase og sosial klasse en stor rolle.

Ropet etter oppgjør

Postkoloniale tenkere etterspør et felles oppgjør med vår voldelige historie. Den vestlige verden bes bearbeide sine egne overgrep mot tidligere kolonier. Bes endre de gjenlevende strukturene som fortsatt opprettholder forskjeller. Men fremveksten av en ny bølge fascisme i den vestlige verden, er dette tankesettet i stadig hard vær. Etterspørselen etter et ideologisk oppgjør etter 22. juli er kanskje *Ways of Seeings* minst diskuterte aspekt.

Mohamed Abdi presiserer at i Norge tenker vi ikke på rasisme som et problem her til lands (Baban 2020e). Sverre Pedersen fra Freemuse understreker at vi heller ikke anser sensur som et problem her til lands (Aalborg 2020). Og begge, som jeg har vist, er tendenser i utvikling og – i forlengelsen av dette – mulige demokratiske problemer. I tillegg sier Morten Wold i Dagsnytt 18 at å bli kalt rasist er like stigmatiserende som å bli kalt pedofil eller nazist (Dagsnytt 18 2018). Det er denne tankevegringen og mangel på selvinnsikt som kan ligge til grunn for at det vi har snakket minst om etter *Ways of Seeing* er terroren i regjeringskvartalet og på Utøya. At i den norske hjernebarken nekter vi å innse problemet, vi tar i tillegg avstand fra ordene som kan identifisere problemene. Dette kan også være en økende faktor for selvsensuren, som stadig blir et mer prekært problem i Norge.

For tanken om at «i lyset sprekker trollene» som preget ordskifte i tiden etter Utøya, viste seg å ikke stemme. «Lyset» i denne analogien er offentlig debatt og «trollene» er høyreekstremisme. Offentlig debatt dreper ikke ideologi, det legitimerer det. Lyset gjorde tankesettet og ideene tilgjengelige for langt flere enn tidligere. At FrP ikke skulle få skylden for ABB, som selvfølgelig er helt rett og rimelig, tolket de som et frikort til å ikke ta en ideologisk opprydding innad i eget parti. Som resultat, ser vi tanker og ideer som tidligere bare var langt ute på høyresiden nå er plantet midt i regjeringsapparatet. Trykkokeren, er en vanskeligere analogi å slå hull på. Særlig fordi den gir gjenklang i tekstene til Fanon og Sartre. Hvorfor blir den ikke brukt på begge sider av det politiske spekteret?

Individet og offentligheten

Alle menneskene som nevnes på scenen i *Ways of Seeing* har allerede en tilstedeværelse i offentligheten. Det er sammenhengen mellom disse menneskene som gjør prosjektet spennende. Prosjektet søker å vise forskjellen i sosiale grupperinger, skjevfordeling av makt og om hvem som har skapt fiendebildet samfunnet preges av i dag, og hvorfor. Med å bevisst bruke et provoserende grep, som både signaliserer intimitet og avstand, når de målet med å provosere. En enkeltagent filmer forestillingen og får en vennegjeng til å aktivt arbeide med å sverte kunstnerne og deres prosjekt. Vennegjengen er nært knyttet til regjeringen, og utnytter dette til det fulle for å nå sitt mål. Den nye hovedrollen, som nekter seg avbildet, tar i tillegg loven i egne hender for å vise hvor utsatt hun er. På denne måten snur hun blikket fra sak til person. Fra å handle om hvem som øker avstanden fra 'oss' og 'dem' til hvem det er mest synd på.

Debatten starter med et Facebook-innlegg av Stortingsrepresentant Christian Tybring-Gjedde, hvor han sier «dette er takken vi får for å ta dere imot i Norge», noe som resulterer i at kunstner, flyktning og muslim Sara Baban får trusler av folk som sier de vet hvor hun bor. I følge Morten Wold i Dagsnytt 18 er dette noe som Tybring-Gjedde som privatperson har ytret, ikke politikeren. Derfor kan ikke FrP ansvarliggjøres for disse kommentarene, og Tybring-Gjedde unngår å stille til debatt.

Forestillingen spilte 8 ganger på Black Box teater i november 2018. Teatersalen tar 130 personer og forestillingene var ikke utsolgt. Kritikken var middels lunkne. Det er ikke

sikkert at forestillingen hadde blitt satt opp ved flere anledninger enn hva som originalt var planlagt, hadde det ikke vært for debatten som ble igangsatt. Den nye hovedrollen og hennes vennegjeng gjorde trolig stykket til det mest kjente teaterstykket i Norge i nyere tid. Dette greide hun samtidig som hun selv fikk være unntatt offentlighet, med noen få unntak. En kronikk skrevet av henne selv er en ting. Men også bilder som hun hadde tatt, som av sikkerhetsmessige årsaker skulle holdes skjult, som hun likevel lekker til pressen. Og hennes venninne, påtroppende statsråd, er med. Smines Tybring-Gjedde har ikke fått noen korreksjon for dette. Bertheussens dom ble ett år og åtte måneder. Hun anket på stedet og dommen er enda ikke rettskraftig. Nettverket som skulle kartlegges har fått sine *15-minutes of fame*, og gått tilbake til sin hverdag. En hverdag i de samme jobbene, men de samme vennene, i de samme husene, med de samme gruppechattene, og den samme strategien. Dette får meg til å tenke på at det kan være en grunn til at Baban er usikker på om det er likhet for loven, i sine samtaler med Lund.

En mann som også har fått være i fred, inntil mars 2021, er Are Søberg. I mange år fikk han sitte i fred og lage sine saker, kjempe for det han stod for. Når han syntes det ble nok, hadde han muligheten til å logge av og kunne gå tilbake til sin hverdag. Det samme gjaldt ikke for kunstnerne som ble omtalt av ham. De mottok uønskede meldinger og ubehag man ikke kan logge av. Debatten blir stadig mer polarisert og frontene blir stadig hardere mot hverandre, mens ekkokamrene vokser.

Det er her det er så spennende at Benammar ville komme seg så fysisk nærme sine meningsmotstandere. Er dette et mulig løsningsforslag? Det resonnerer i Chris Erichsen med minner om Tøyenbadet og det resonnerer i meg på Ole Bull Scene. I en tid med stadig mer skjerm, tastatur og mindre fysisk kontakt. Er internett pluss anonymitet lik uempatisk?

Angående Sløseriombudsmannen

Jeg mener at kulturfeltet må anerkjenne at et gap har oppstått mellom kunstfeltet og «øvrig befolkning». Det er en grunn til at en side som Sløseriombudsmannen har oppstått, og fått trekkraft. Jeg legger ikke i det at scenekunsten har blitt snever, men den når ikke ut til den brede befolkning. Det har kanskje også oppstått en «kulturélite» som må ha selvinnsett på dette. Jeg er sterkt uenig med Søberg i at dette er grunn til å trekke støtte; snarere tvert imot.

Jeg mener det må bevilges mer. Mer midler til arrangører som viser frem scenekunst, mer midler til å kommunisere ut til nye publikumsgrupper, mer midler til å snevre dette gapet. Men når Søberg setter en basisfinansiering, som Edvardsen ikke mottok for *Black*, opp mot et kort utdrag av forestillingen, så driver han med løgn. Det er en uredelig måte å drive en kritikk på, og hører ikke hjemme i det offentlige ordskiftet.

Når Søberg sier at han søker til den smale scenekunsten i sine innlegg fordi den er visuelt slående, anser jeg dette i første instans som et kompliment. For ja, scenekunsten er visuell, den er slående, den appellerer til mennesket og den appellerer til følelser. Men det å kun bruke eksplisitte utdrag, som passer et narrativ han ønsker å skape, blir å snakke om kunst uten å akseptere kunstens prinsipper. En forestilling er et helhetlig arbeide, som er satt i en kontekst, tiltenkt et fysisk tilstedeværende publikum, og skal være en felles opplevelse mellom aktør og publikum. Den er satt i en sammenheng og henger sammen med helheten, med andre ord. Det å kun bruke utdrag kan også være en uredelig måte å drive kritikk på. Jeg lar mine fordommer komme til syne her; men det henger jo veldig i tråd med populistisk og opportunistisk måte å tenke på. Den er ofte impulsiv, heller enn reflektert.

Så er det spørsmålet om Sløseriombudsmannen driver med hets eller kritikk. For slik jeg ser det er scenekunst og sosiale medier en tverrdisiplinær sjangeroverskridelse som ikke er behersket enda. Trolig fordi disse også er ytterpunkter. Sosiale medier er bygget opp av algoritmer som oppfordrer til forenkling, tilgjengelighet og raske reaksjoner. Refleksjoner skal ikke være lengre enn en tweet og brukeren skal øyeblikkelig vite om man vil reagere med tommel opp eller ned. Kunst blir til dette en motpol. Det er mangefasettert, det er tvetydig og det trenger gjerne en mental modningsprosess for å kunne nytes. En slik kompleksitet får ikke plass inn i enkelhetens algoritmer, og det er derfor det er så enkelt å bli negativ til det man ser. Hvorvidt Søberg bevisst oppfordrer sitt kommentarfelt til å reagere så kraftig, og så personlig, som de gjør vil jeg ikke spekulere i, men det er helt tydelig at han ikke tar ansvaret.

Hva gjelder anonymiteten oppleves dette som feigt. Jeg ønsker meg en ytring fra Søberg sin side om hvorfor de stod ved dette valget. Når kritikken han møter er at han 'henger ut' enkeltstående kunstnere med fullt navn og uoffisielle bilder og videoer fra deres kunstneriske virke, virker det rart å ikke tilby en form for transparens. Signalet det sender er at de vet at hva de gjør er juridisk innenfor, men etisk utenfor. I videre tolkning kan dette ansees som en

innrømmelse av at hva de bedriver er oppmaning til trakassering. Jeg må nesten konkludere som Abid Raja gjorde. Søberg later ikke til å prøve å ta den smale kunsten på alvor, han er kun interessert i å se på utgiftene (Raja 2021). Da er det faktum at Søberg kaller seg «fagansvarlig for kunst» et ekstra stikk til kunsten han omtaler i innleggene.

Angående Sløserikommisjonen

Som nevnt, har kun *Sløserikommisjonen Seksjon 1 – Vestland* funnet sted mens denne oppgaven ble skrevet. Derfor er en konklusjon vanskelig å trekke. Men jeg tillater meg å tenke høyt likevel. På premisset Traavik selv setter, skal forestillingen være en granskning av eget felt. Grepet han gjør med å invitere Sløseriombudsmannens kommentarfelt er et slags forsøk på å få de to ytterpunktene i debatten til å møtes. Spørsmålet blir om hvorvidt Traavik, i sin egen fremtoning og markedsføring av prosjektet, får debatten til å handle om han og prosjektet, heller enn de viktige tingene han mener å granske. Med å fremmedgjøre seg fra resten av feltet blir det heller ikke oppmuntret til felles granskning.

Med det sagt er det en forestilling som i stor grad legger opp til tvetydighet. Forestillingen legger opp til å tolke på egenhånd, og så ledes stille med et forutinntatt blikk og en klar forventning til *Seksjon 2 – Viken*. Det er kanskje også derfor Traavik har lagt opp til å ha omtrent 5 uker mellom forestillingene.

I likhet med *Ways of Seeing* bruker forestillingen provokasjon som virkemiddel. Begge oppnår å provosere de som provokasjonen rettes mot. *Sløserikommisjonen* retter provokasjonen mot scenekunstheltet, og etterdønningene av dette får vi analysere når hele forestillingen faktisk har vært. *Ways of Seeing* søkte å provosere FrP og høyresiden i politikken. Vellykket i sitt forsøk, klarte de også, med god hjelp av en uventet antagonist, å synliggjøre et nettverk som fortsatt har interesse av å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn.

Litteratur

- Aalborg, Helene. 2020. "– Den største trusselen i Norge er selvsensur." Rushprint.
<https://rushprint.no/2020/04/den-storste-trusselen-i-norge-er-selvsensur/>.
- Amundsen, Julie Rognvad. 2018. "Ikke tid til apati " *Klassekampen* 2018.
<https://klassekampen.no/utgave/2018-11-23/ikke-tid-til-apati>.
- . 2019. "Scenekunsten og ytre høyre." Scenekunst.no.
<http://www.scenekunst.no/sak/scenekunsten-og-ytre-hoyre/>.
- . 2021. "Hva gjør vi når kunstnere trues?". Scenekunst.no.
<http://www.scenekunst.no/sak/hva-gjor-vi-nar-kunstnere-trues/>.
- Arntzen, Knut Ove. 2021. "Kabaret-revy i ekkokammeret – Glideflukt mellom høyre og venstre." *Norsk Shakespearetidsskrift*, 2021.
<http://shakespearetidsskrift.no/2021/05/kabaret-revy-i-ekkokammeret-glideflukt-mellom-hoyre-og-venstre>.
- Arntzen, Knut Ove, Trond Olav Svendsen, Morten Moi, Beate Marie Bang, and Kjersti Norderhaug. 1991. *Kunnskapsforlagets teater- og filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforl.
- Baban, Sara; Benammar, Hanan; Roll, Pia Maria; Sigmundstad, Birgitte. 2020a. "WOS-TV Episode 1."
https://www.youtube.com/watch?v=pZR1FjAnQXE&ab_channel=WOSTV: Youtube.com.
- . 2020b. "WOS-TV Episode 2." https://www.youtube.com/watch?v=-VQ7bEnKbvk&ab_channel=WOSTV: Youtube.com.
- . 2020c. "WOS-TV Episode 3." https://www.youtube.com/watch?v=A3hFJtrHevo&ab_channel=WOSTV: Youtube.com.
- . 2020d. "WOS-TV Episode 4." https://www.youtube.com/watch?v=TCTwN-VQ_HM&ab_channel=WOSTV: Youtube.com.
- . 2020e. "WOS-TV Episode 5." https://www.youtube.com/watch?v=AU_mb17w5aw&ab_channel=WOSTV: Youtube.com.
- Bekeng-Flemmen, Haakon. 2020. "Kulturkamp og krenkelse : striden om Guds grønne enger 1932-1934." Universitetet i Oslo, Det humanistiske fakultet.
- Berger, John. 1972. "Ways of Seeing" BBC.
- . 2008. *Ways of Seeing. Penguin on Design*: Penguin Books Ltd.
- Bertheussen, Laila Anita. 2018. "«De kaller det kunst, jeg kaller det en grov invasjon av mitt privatliv.»" VG.no. <https://www.vg.no/nyheter/meninger/i/zLKB1r/de-kaller-det-kunst-jeg-kaller-det-en-grov-invasjon-av-mitt-privatliv>.
- Bikset, Lillian. 2018. "Statusblind teaterdebatt." *Dagbladet*, 2018.
https://www.dagbladet.no/kultur/statusblind-teaterdebatt/70549510?fbclid=IwAR2Kn4u9XGfkSYI9rK4wvk182kqxS7M54A9dCZ_ZgZxFVpCb0o9sEimpC35c.
- . 2021. "Vrangforestillinger, Selviscenesettelsen i teaterdebatten eller Da teaterdebatten tok fyr." Upublisert manuskript. PDF.
- Birkeland, Sven Åge, Karoline Skuseth, Ingrid Ellestad, Andreas Langenes, and Rune Salomonsen. 2021. "Flue og edderkopp i eget nett." *Scenekunst.no*, 2021.
<http://www.scenekunst.no/sak/flue-og-edderkopp-i-eget-nett/>.
- Black Box Teater. 2019a. "Årsrapport 2019." blackbox.no. <https://blackbox.no/nb/404e9416-019d-44de-9539-d083a45b3bf4/>.
- . 2019b. "«Ways of Seeing» – Rettslig forfølgelse og politisk sensur." Blackbox.no.
<https://blackbox.no/nb/a6dcb680-bb6a-4839-9e8f-7535abeaa4d2/>.

- Bourdieu, Pierre, Annick Prieur, and Kjetil Jakobsen. 2002. *Distinksjonen : en sosiologisk kritikk av dømmekraften. La distinction*. Oslo: De norske bokklubbene.
- Brekke, Anders, Svein Vestrum Olsson, Martin H. W. Zondag, and Simon Solheim. 2020. "Statsministerens kontor: Ble ikke varslet om Bertheussen-mistanke." NRK, 2020. https://www.nrk.no/norge/tybring-gjedde_-_selvfolgelig-hadde-jeg-ingen-pavirkning-pa-justisministeren-1.15172554.
- Brockett, Oscar G., and Franklin J. Hildy. 2008. *History of the theatre*. 10th ed. ed. Boston: Pearson.
- Broud, Rania Hafa. 2017. *Projeksjonsteater. Bruk av film og video i teateret*. The University of Bergen.
- Chilvers, Ian, and John Graves-Smith. 2009. *Entartete Kunst In A Dictionary of Modern and Contemporary Art*: Oxford University Press.
- Christoffersen, Erik Exe. 2017. "Make it Real." *Peripeti* 14 (27/28): 11-24.
- Dagsnytt 18, "Dagsnytt 18," 2018, in *28. nov. 2018 – Frp kritiserer teaterstykke om rasisme* 01:02-14:23, <https://tv.nrk.no/serie/dagsnytt-atten-tv/201811/NNFA56112818/avspiller>.
- Dale, Ragnhild Freng. 2019. "Ways of Seeing, eller: Hvem skal bestemme hva vi ser?" *Norsk Shakespeare tidsskrift* (1/2019): 9-12.
- DIE VIELEN. 2021. "THE BERLIN DECLARATION OF THE MANY." [dievielen.de](https://www.dievielen.de/en/erklæringer/berlin). <https://www.dievielen.de/en/erklæringer/berlin>.
- Edvardsen, Mette. 2021. "Til Are Søberg." *Scenekunst.no*. <http://www.scenekunst.no/sak/til-are-soberg/>.
- Elden, John Christian; Mæhlum, Lars. 2019. "Sensur." *Store Norske Leksikon* snl.no. <https://snl.no/sensur>.
- Erichsen, Chris. 2018. "Hva vi ser og hva vi vet." *Scenekunst.no*, 2018. <http://www.scenekunst.no/sak/hva-vi-ser-og-hva-vi-vet/>.
- . 2020. "En nomade krysser sitt spor." *Scenekunst*. <http://www.scenekunst.no/sak/en-nomade-krysser-sitt-spor/>.
- Fanon, Frantz. 2001. *Wretched of the Earth*. Penguin Classics.
- Féral, Josette. 2002. *Theatricality*. Vol. Vol. 31, no 2/3, 2002. *SubStance*. Madison, Wis: The University of Wisconsin Press.
- Fjeld, Elise Iselin; Drabløs, Øystein T. . 2019. "'Ways of Seeing' til Festspillene i Bergen." NRK. https://www.nrk.no/kultur/_ways-of-seeing_-til-festspillene-i-bergen-1.14509613.
- Forberg, Siri, and Miriam Frandsen. 2013. *Monsters of Reality - a performance festival on 'Dramaturgies of the real'*. Dramatikkens Hus.
- Fremskrittspartiet. 2017. "Valgprogram 2017-2021." Frp.no. <https://www.frp.no/var-politikk/kultur-idrett-og-frivillighet/kultur>.
- Grønnstad, Asbjørn. 2020. "Har vi forstått hva «Ways of Seeing» egentlig handler om?". *Aftenposten*. https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/JJ1Aq6/har-vi-forstaatt-hva-ways-of-seeing-egentlig-handler-om?fbclid=IwAR3i9VpHTnB0mb_bi7xXO6cZTiYHM3lrDGSgC5VH18WXvyT8FEWqO-Z_KJQ.
- Gundersen, Karin. 2019. "Fra Shakespeare til Derrida: en spøkelseshistorie." *Agora (Oslo, Norway)* (1): 94-102.
- Hellesnes, Pål. 2021. "På tide å snakke." *Klassekampen*, 2021. <https://klassekampen.no/utgave/2021-05-22/pa-tide-a-snakke?sharingToken=eyJhbGciOiJIUzI1NiIsInR5cCI6IkpXVCJ9.eyJ1IjoiQU50QSBUQVRRTT04iLCJzbHVnljoiGGEtdGlkZS1hLXNuYWtrZSIsImlzc3VISWQiO>

- [iIyMDIxLTA1LTIyIiwiaWF0IjoxNjIyNTc1NjcyfQ.T1LF-Jb79cr9SCAGgt4WftA6su9eacKAWsmKVIWnLEY.](https://www.klassekampen.no/utgave/2021-06-01/kokt-norsk-frosk?sharingToken=eyJhbGciOiJIUzI1NiIsInR5cCI6IkpXVCJ9.eyJ1IjoiQU5OQSXBXOVRTT04iLCJzbnVnIjoia29rdClub3Jzay1mcm9zayIsImVzc3VlSWQ0iOiIyMDIxLTA2LTAxIiwiaWF0IjoxNjIyNTc1NjcyfQ.6HRMnZIGEsGto5F0VcR6yNk3iKlJYCgx3XBw3XuWISA)
- Herning, Linn. 2021. "Kokt, norsk frosk." Klassekampen. <https://klassekampen.no/utgave/2021-06-01/kokt-norsk-frosk?sharingToken=eyJhbGciOiJIUzI1NiIsInR5cCI6IkpXVCJ9.eyJ1IjoiQU5OQSXBXOVRTT04iLCJzbnVnIjoia29rdClub3Jzay1mcm9zayIsImVzc3VlSWQ0iOiIyMDIxLTA2LTAxIiwiaWF0IjoxNjIyNTc1NjcyfQ.6HRMnZIGEsGto5F0VcR6yNk3iKlJYCgx3XBw3XuWISA>.
- Hjemdal, Silje. 2020. "Hva vil statsråden gjøre for å sikre at Kulturrådet forvalter offentlige midler på en forsvarlig måte?". Stortinget.no. <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Sporsmal/Skriftlige-sporsmal-og-svar/Skriftlig-sporsmal/?qid=78781>.
- Høeg, Elida. 2018. "Jeg må bare le av dem." Morgenbladet. <https://www.morgenbladet.no/ideer/2018/11/30/jeg-ma-bare-le-av-dem/>.
- Hov, Live. 1993. *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Edited by Live Hov. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap.
- Hylland, Ole Marius. 2011. "Fremskrittspartiets kulturpolitikk: kulturpolitisk opposisjon i utvikling." *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 14, no. 01-02: 51-70.
- Imeland, Vilde; Belgaux, Christian. 2020. "– Alt det som skjedde i stykket, har jo skjedd på ordentlig." Morgenbladet. <https://morgenbladet.no/aktuelt/2020/09/alt-det-som-skjedde-i-stykket-har-jo-skjedd-pa-ordentlig>.
- Innes, Christopher. 1972. *Erwin Piscator's political theatre : the development of modern German drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jor, Brage Lie. 2019. "Dette skjer i "Ways of Seeing"." NRK, 2019. https://www.nrk.no/kultur/dette-skjer-i_ways-of-seeing_-1.14479730.
- Karlsen, Rita. 2019. "Kona til justisministeren: Var på seminar om «Ways of seeing» i dag." Rights.no. <https://www.rights.no/2019/01/kona-til-justisministeren-var-pa-seminar-om-ways-of-seeing-i-dag/>.
- . 2021. "For lav straff for Bertheussen." *Rights.no*, 2021. <https://www.rights.no/2021/01/for-lav-straff-for-bertheussen/>.
- Kennedy, Randall L. 1999. "Who Can Say "Nigger"? And Other Considerations." *The Journal of Blacks in Higher Education* (26): 86-96. <https://doi.org/10.2307/2999172>. <http://www.jstor.org/stable/2999172>.
- Klungtveit, Harald; Skybakmoen, Jonas. 2020a. "«Faen ta kulturministeren!!! Jeg er så jævlig forbannet!!!» – «Jentene» og Bertheussen – DEL 3." *Filter Nyheter*, 2020a. <https://filternyheter.no/faen-ta-kulturministeren-jentene-og-bertheussen-del-3/>.
- . 2020b. "«Vi (Frp) kan ikke være på vakt og la dette skje!!!» – «Jentene» og Bertheussen DEL 1." *Filter Nyheter*, 2020b. <https://filternyheter.no/jentene-og-bertheussen-del-1-frp-kan-ikke-vaere-pa-vakt-og-la-dette-skje/>.
- . 2020c. "«Vi har spionkamera (ser ut som en knapp)» – «Jentene» og Bertheussen – DEL 2." *Filter Nyheter*, 2020c. <https://filternyheter.no/vi-har-spionkamera-ser-ut-som-en-knapp-jentene-og-bertheussen-del-2/>.
- Knutsen, Torgeir; Stensås, Anders. 2020. "Regissør: – Vi filmet huset til Bertheussen bevisst for å provosere." TV 2. <https://www.tv2.no/a/11709073/>.
- Kongssund, Anita. 2021. "Fra nazistene til Nasjonalmuseet." *Klassekampen*, 2021. <https://klassekampen.no/utgave/2021-05-10/fra-nazistene-til-nasjonalmuseet>.
- Lauvstad, Mariken. 2019. "Scenekunst og sensur." Scenekunst.no. <http://www.scenekunst.no/sak/scenekunst-og-sensur/>.
- Led, Jens Christian Lauenstein. 2014. "Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer." *Peripeti* 21.
- Liberalistene. 2021. "Liberalistene." Liberalistene.no. <https://www.liberalistene.org/>.

- Lund, Ketil. 2018. "Ryggmargsrasisme?" *Klassekampen*, 2018.
<https://klassekampen.no/utgave/2018-11-28/debatt-ryggmargsrasisme>.
- Mangset, Per. 2015. "Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk – med særlig vekt på den svenske kulturpolitikken historie." *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* (1): 41-65.
- Midtbøen, Arnfinn H., Kari Steen-Johnsen, and Kjersti Thorbjørnsrud. 2017. "Utstøting og selvsensur truer ytringsfriheten i Norge." *Aftenposten*.
<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/pyobw/utstoeting-og-selvsensur-truer-ytringsfriheten-i-norge-forskere-ved-i>.
- Moe, Jon Refsdal. 2021. "Finner du deg i dette, Abid Raja? ." *Aftenposten*, 2021.
<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/EpvRJo/finner-du-deg-i-dette-abid-raja>
- Mørstad, Erik. 2018. "Entartete Kunst." Store norske leksikon. https://snl.no/Entartete_Kunst.
- Müller, Jan-Werner. 2016. *What Is Populism?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Munro, André. 2020. "Non-Aligned Movement." Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/Non-Aligned-Movement>.
- Myrbråthen, Charlotte. 2021. "Et varslet antikklimaks." *Bergens Tidende*, 2021.
<https://www.bt.no/kultur/i/R9LLJ8/et-varslet-antikklimaks>.
- Nead, Lydia. 2005. "STRIP." *Early Popular Visual Culture* 3:2: 135-150.
<https://doi.org/10.1080/17460650500197503>.
- Nunes, Deise Faria. 2018. "Risiko og utopi i Ways of Seeing." *Publikasjon 2*
<https://blackbox.no/nb/687db80b-7115-4f99-831c-0566269c6fba/>.
- Olsson, Svein, Andres Brekke, Martin Zondag, and Olav Døvik. 2020. "Bertheussen viser sitt syn med ny veske." NRK. <https://www.nrk.no/norge/bertheussen-viser-sitt-syn-med-ny-veske-1.15212366>.
- Olsson, Svein; Drabløs Ø. T. 2019. "Teaterdirektør siktet etter forestilling." NRK.
<https://www.nrk.no/kultur/teaterdirektor-siktet-etter-forestilling-1.14475538>.
- Ophus, Adrian. 2012. "Fenomenet Wam & Vennerød - En uvanlig produksjonshistorie." Avdeling for samfunnsvitenskap, Høyskolen i Lillehammer
- Orlando, Josh. 2019. "What is devised theatre." At This Stage.
<https://thisstage.la/2019/11/devised-theatre/#:~:text=Devised%20theatre%20is%20a%20free,gets%20written%20along%20the%20way>.
- Pedersen, Bernt Erik. 2018. "Fremskrittspartiet ville stoppe støtten til Black Box etter kontroversiell forestilling." *Dagsavisen*, 2018.
<https://www.dagsavisen.no/oslo/nyheter/2018/12/12/fremskrittspartiet-ville-stoppe-stotten-til-black-box-etter-kontroversiell-forestilling/>.
- Piscator, Erwin. 1970. *Det Politiske Teater*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag.
- Plipat, Srirak. 2020. *The State of Artistic Freedom 2020*. Freemuse.
<https://freemuse.org/news/the-state-of-artistic-freedom-2020/>.
- Postlewait, Thomas. 1992. "History, Hermeneutics, and Narrativity." In *Critical Theory and Performance*, edited by Reinelt J.G., 356-368. Michigan.
- . 2009. *The Cambridge introduction to theatre historiography*. Cambridge Introductions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raja, Abid Q. . 2021. "Kort sagt onsdag 31. mars." *Aftenposten*, 2021.
<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/2dzK0a/kort-sagt-onsdag-31-mars>.
- Raundalen, Jon, and Benedikt Jager. 2009. *DDR - det det var : østtysk kultur- og hverdagshistorie*. Oslo: Abstrakt forl.

- Riaz, Wasim. 2020. "Forklarer seg om trusselbrev og brann i søppeldunken." *Aftenposten*, 2020. <https://www.aftenposten.no/norge/i/2d1POI/forklarer-seg-om-trusselbrev-og-brann-i-soeppeldunken>.
- Rimini Protokoll. 2020. "Rimini Protokoll." rimini-protokoll.de. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>.
- . 2021a. "100% City." Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/projects/100-stadt-7-1>.
- . 2021b. "An Enemy of the People in Oslo." Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/ein-volksfeind-in-oslo>.
- Rinnert, Philine, and Karoline Zinsser. 2021. "Unite & Shine – Political engagement of the arts and culture within the Network of THE MANY." Hvem tar ansvaret? Seminar og innspillsmøte om hets og trakassering i kunstfeltet, Kulturrådet.
- Rønning, B, and H Fyhn. 2016. *Høyblokka–post mortem: teater som ritual*. Oslo: Novus forlag.
- Rønning, Helge, and Tore Slaatta. 2021. "Gjensyn med Ways of Seeing." *Klassekampen*, 2021. <https://klassekampen.no/utgave/2021-05-25/gjensyn-med-ways-of-seeing>.
- Rossavik, Frank. 2021. "Sylvi Listhaug saler gammel Frp-kjepphest i kulturpolitikken." *Aftenposten*, 2021. <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/x3Q6LQ/sylvi-listhaug-saler-gammel-frp-kjepphest-i-kulturpolitikken>.
- Saal, Ilka. 2002. *Epic pleasures: Political theater reconsidered*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Sartre, Jean-Paul. 2001. *Colonialism and neocolonialism. Situations V*. London: Routledge.
- Sceneweb. 2020a. "Guds grønne enger." Sceneweb.no. https://sceneweb.no/nb/production/91990/Guds_gr%C3%B8nne%20enger.
- . 2020b. "Ship O'hoi." Sceneweb.no. https://sceneweb.no/nb/production/31480/Ship_O'Hoi!
- . 2020c. "The Street Scene." Sceneweb.no. https://sceneweb.no/nb/production/3129/The_Street%20Scene.
- . 2020d. "Verdensteatret." Sceneweb.no. <https://sceneweb.no/nb/organisation/2063/Verdensteatret>.
- . 2020e. "Ways of Seeing." Sceneweb.no. https://sceneweb.no/nb/production/88766/Ways_of%20Seeing.
- Schwencke, Morten. 2021a. "Kunstnere får flere trusler enn før. Mener Sløseriombudsmannen må ta noe av skylden." *Aftenposten*, 2021a. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/oA9007/kunstnere-faar-flere-trusler-enn-foer-mener-sloeseriombudsmannen-maa-ta-n>.
- . 2021b. "Samarbeider med utskjelt Facebook-konto: – Har skapt irritasjon og sinne." *Aftenposten*, 2021b. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/jBkBge/samarbeider-med-utskjelt-facebook-konto-har-skapt-irritasjon-og-sin>.
- . 2021c. "Sløseriombudsmannen skaper splid i Kulturrådet." *Aftenposten* 2021c. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/2djm6l/sloeseriombudsmannen-skaper-splid-i-kulturraadet>
- Schwencke, Morten, and Trond J. Strøm. 2021. "Nyttig vaktbikkje eller nedrig mobber? Nå står han frem som Sløseriombudsmannen." *Aftenposten*, 2021. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/bnqB6q/nyttig-vaktbikkje-eller-nedrig-mobber-naa-staar-han-frem-som-sloeseriomb>.
- Selmer-Andersen, Per Christian. 2018. "Når venstrevridde performanceartister gjemmer seg i tujahekken." *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/ng6rQQ/naar-venstrevridde-performanceartister-gjemmer-seg-i-tujahekken>.

- . 2021. "Kunsten å trolle teatermiljøet – og nesten komme unna med det." *Aftenposten*, 2021. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/qA0j61/kunsten-aa-trolle-teatermiljoet-og-nesten-komme-unna-med-det>.
- Shellard, Dominic, Steve Nicholson, and Miriam Handley. 2004. *The Lord Chamberlain Regrets... A History of British Theatre Censorship*. The British Library.
- Slaatta, Tore. 2020. "Måter å se Ways of Seeing på." *Morgenbladet*, 15.09.2020, 2020.
- . 2021. "Redaktør, du kan ta rapporten alvorlig!". Scenekunst.no. <http://www.scenekunst.no/sak/redaktor-du-kan-ta-rapporten-alvorlig/>.
- Slaatta, Tore, and Hanne Okstad. 2021. *Kunstere vurderer yringsfrihet - 2020*. Fritt Ord. <https://frittord.no/attachments/d97ab44132cff5f9604e900671d21cadcf1a0ba4/191-20210311105850978804.pdf>.
- Slaatta, Tore, and Helge Rønning. 2021. "Teater som teater: Et gjensyn med Ways of Seeing." *Norsk Shakespeare tidsskrift* 1, 2021: 36-50.
- Sløseriombudsmannen. 2017. "Mette Edvardsen - Black." Facebook.com. <https://www.facebook.com/100044464058098/videos/769048133305760>.
- . 2021. "Sløseriombudsmannen." Facebook.com. https://www.facebook.com/profile.php?id=100044464058098&sk=about_profile_transparency.
- Smesrud, Morten. 2020. "Prester regnet svovel over svart scenegud." *Forskningsmagasinet Apollon*. https://www.apollon.uio.no/artikler/2020/2_gudsenger.html.
- Søberg, Are. 2021. "Hva gjør vi når 6 % av norske scenekunstnere føler seg truet? ." Scenekunst.no. <http://www.scenekunst.no/sak/hva-gjor-vi-nar-6-av-norske-scenekunstnere-fole-er-seg-truet/>.
- Stephansen, Erik. 2020. "Et nødvendig forsvar for Shabana Rehman og Født Fri." *Nettavisen*, 2020. <https://www.nettavisen.no/nyheter/et-nodvendig-forsvar-for-shabana-rehman-og-fodt-fri/s/12-95-3424023814>.
- StiegLarsson.com. 2021. "The Girl Who Played With Fire." *Millenium-triologien*. <https://stieglarsson.com/the-girl-who-played-with-fire/>.
- Stourac, Richard, and Kathleen McCreery. 1986. *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain 1917-1934*. Routledge & Kegan Paul.
- Strøm, Grete, and Javier Ernesto Auris; Chavez. 2021. "LOL med Laila." NRK. <https://www.nrk.no/kultur/xl/lol-med-laila-bertheussen-1.15385208>.
- Suvatne, Steinar Solås. 2018. "Teaterstykket filmet hjemmet til Tybring-Gjedde. Skuespilleren har mottatt grove trusler." *Dagbladet*, 2018. <https://www.dagbladet.no/nyheter/teaterstykket-filmet-hjemmet-til-tybring-gjedde-skuespilleren-har-mottatt-grove-trusler/70500779>.
- Svendsen, Lars Fr H., Simo Säätelä, and Jason. 2007. *Det sanne, det gode og det skjønne : en innføring i filosofi*. 2. utg. ed. Oslo: Universitetsforl.
- Tøllefsen, Trond Ove. 2021. "Weimarrepublikken." *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/Weimarrepublikken>.
- Traavik, Morten. 2018. "Manifesto." *traavik.info*. <http://traavik.info/manifesto/>.
- Traavik, Morten, and Sløseriombudsmannen. 2020. "Flere turbulente år for scenekunsten? Bring it on!" *Aftenposten*, 2020. <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/K32Jd5/flere-turbulente-aar-for-scenekunsten-bring-it-on-morten-traavik-og>.
- Trædal, Eivind. 2018. *Hvorfor ytre høyre vinner debatten, og hvordan vi kan stoppe dem*. Oslo: Spartacus.
- Trøndelag Teater. 2012. "Bakgrunnsmateriale, Ship O'hoy." Trøndelag Teater. https://www.trondelag-teater.no/wp-content/uploads/importedmedia/Bakgrunnsmateriale_Shipohoi.pdf.

- Tybring-Gjedde, Chistian. 2018. "Hatefullt teater." Facebook.com.
<https://www.facebook.com/Christian.Tybring.Gjedde/posts/hatefullt-teater-blackbox-teater-legitimerer-sitt-hat-mot-nordmenn-gjennom-en-ab/2045033765576505/>.
- Tybring-Gjedde, Chistian, and Kent Andersen. 2010. "Drøm fra Disneyland." *Aftenposten*, 2010. <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/kaxkv/droem-fra-disneyland>.
- Wara, Tor Mikkel. 2018. "Black Box teater er moralsk konkurs." *Aftenposten*, 2018.
<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/VR7jXl/black-box-teater-er-moralsk-konkurs-tor-mikkel-wara>.
- Watson, Anna Blekastad. 2020. "De politiske gruppeteaterne i Norge: Estetisk-politiske virkemidler og kollektive praksiser hos: Svartkatten, Pendlerne, Hålogaland Teater, Perleporten og Tramteatret." PhD, Universitetet i Bergen.
- Young, Robert. 2003. *Postcolonialism : a very short introduction*. Vol. 98. *Very short introductions*. Oxford: Oxford University Press.